

Marc Wilde
Das unbekannte Schlüsselwerk

Weimar 2004

Marc Wilde

Das unbekannte Schlüsselwerk

Die Madonna del Bordone des
Coppo di Marcovaldo in Siena

V&G

Umschlagabbildung:

Coppo di Marcovaldo: *Thronende Madonna mit dem Christusknaben und zwei Engeln* (*Madonna del Bordone*) (Ausschnitt) (datiert 1261). Siena, S. Maria dei Servi, zweiter Altar rechts. Tempera und Blattgold auf Holz, 220 × 125 cm

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2004

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz und Gestaltung: Wolfrum & Knoblich, Berlin

Druck: VDG, Weimar

ISBN 3-89739-459-6

Vorwort

Künstlermonographien erfreuen sich auch und gerade bei einem größeren Publikumskreis einer gewissen Beliebtheit. Selbstverständlich ist dabei, neben dem Renommee des jeweiligen Verfassers, der Bekanntheitsgrad des Künstlers von entscheidender Bedeutung. Im vorliegenden Fall sieht sich der interessierte Leser mit einem doppelten Dilemma konfrontiert. Neben dem gänzlich fehlenden Renommee des Autors erfreut sich der Protagonist unserer Untersuchung nur bei einem recht kleinen Kreis von Kunsthistorikern einer größeren Beachtung.

Trotz oder gerade wegen jenes Missverhältnisses zwischen der zweifelsfrei zuerkannten Bedeutung des Malers und dessen Bekanntheit soll mit unserer monographischen Bildanalyse das Werk des Florentiners Coppo di Marcovaldo als Meister vor Cimabue analysiert und seine Stellung in der italienischen Kunst erörtert werden.

Dieses Buch ist die für die Drucklegung geringfügig veränderte Fassung meiner bei Prof. Dr. Hans Körner entstandenen und im August 2003 von der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität zu Düsseldorf angenommenen Magisterarbeit. Anlaß und Herkunft der Arbeit können und sollen, was Umfang und Niveau betrifft, nicht gelehrt werden. Der Verfasser hofft, daß diese Tatsache der Lektüre nicht abträglich ist, denn Methodik und Ergebnisse sollen nicht vorenthalten, sondern diskutiert werden. Die Literatur konnte, was die wichtigsten Titel anbelangt, bis 2002 weitestgehend vollständig, danach publizierte Arbeiten nur vereinzelt berücksichtigt werden.

In besonderem Maße habe ich Herrn Prof. Dr. Hans Körner und PD Dr. Jürgen Wiener für ihre Großzügigkeit bei der Themengestaltung, für die Betreuung der Arbeit und ihr Interesse an der Publikation der Schrift zu danken. Zudem bin ich Herrn Prof. Dr. Roland Kanz (Bonn) und Herrn Prof. Dr. Max Deeg (Wien) für ihr freundliches Interesse an der Entstehung der Arbeit und für ihre unermüdlichen und gleichsam subtilen Ermunterungsversuche sehr dankbar. Sonja und Peter Kling haben die griechischen

Texte und Übersetzungen durchgesehen. Gerlinde und Andreas Jacobs haben mir wie immer ihre moralische Unterstützung in der sprichwörtlich heißen Zeit der Abfassung der Schrift im Jahrhundertsommer des Jahres 2003 zukommen lassen. *Last but not least* danke ich Christine A. Jones für ihre besondere Unterstützung.

Widmen möchte ich diesen ersten Versuch meinen Eltern, die mir in großzügiger Weise ein langes und finanziell sorgenfreies Studium ermöglicht haben.

Inhalt

1	Einleitung	9
1.1	Grundzüge der Forschungsgeschichte	12
1.1.1	Ansätze der Forschung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts	13
1.1.2	Das 20. Jahrhundert und die Offner-Tradition	15
1.1.2.1	Boskovits und die Zuschreibungsdiskussion	18
1.1.2.2	Der Ansatz Beltings	19
1.1.3	Jüngste Forschungen und deren Problematik	19
1.1.4	Formulierung des eigenen Erkenntnisinteresses	22
1.2	Methodische Fragen	23
1.2.1	Die ikonographisch-ikonologische Methode	24
1.2.2	Vom ‚anschaulichen Charakter‘ des Kunstwerks und der Übereinstimmung von Form und Inhalt	25
1.2.3	Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation	26
2	Die <i>Madonna in trono</i> mit dem Kinde als formales Thema der späteren Dugentomalerei – eine Skizze	29
3	Der Gegenstand der Betrachtung – Coppo di Marcovaldos <i>Madonna del Bordone</i>	39
3.1	Lexikalische Anmerkungen zum dokumentierten Œuvre Coppo	39
3.2	Zur Geschichte des Werkes	44
3.3	Der visuell erfassbare Bildbestand	47
3.3.1	Technischer Befund	48
3.3.2	Die Bildelemente	53
3.3.3	Ästhetische Aspekte der Darstellung und formanalytische Fragen	60

3.4	Zur Ikonographie der Bildelemente und deren Genese	67
	– eine Analyse	
3.4.1	Eine Variante der Hodegetria?	67
3.4.2	Der Thron	69
3.4.3	Das Adlermotiv	72
3.4.4	Das weiße Tuch	74
3.4.5	Die entblößten Beine des Christusknaben und das Motiv des Füßchenhaltens	77
3.4.6	Die Schriftrolle	80
3.5	Synthese der Ergebnisse	81
3.6	Die ducceske Übermalung und das Problem des Fortschritts in der Kunst	82
3.7	Zur Rolle der Auftraggeber	84
4	Künstlerische Einflüsse und die Frage nach der Herkunft der Bildmotive	87
5	Die <i>Madonna del Bordone</i> und ihre kunsthistorische Bedeutung als Schlüsselwerk – Vergleiche	95
5.1	Ein Pendant Coppo's in Orvieto?	95
5.2	Guido da Siena's <i>Palazzo Pubblico-Madonna</i>	99
5.3	Eine Variante Coppo's in Florenz? Die <i>Madonna del Carmelo</i> in S. Maria Maggiore.	103
5.3.1	Offene Fragen nach der Restaurierung	104
6	Zusammenfassung	107
7	Bibliographie	111
	Anhang	
I	Zeitgenössisches Quellenmaterial zu Coppo di Marcovaldo und Salerno di Coppo	172
II	Sonstiges Quellenmaterial	175
III	Katalog	191
	Abbildungen	205

Ex his duobus gradibus primis, quibus manuducimur ad speculandum Deum in vestigiis quasi ad modum duarum alarum descendentium circa pedes [...], colligere possumus, quod omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum, pro eo quod illius primi principii potentissimi, sapientissimi et optimi, illius aeternae originis, lucis et plenitudinis, illius, inquam, artis efficientis, exemplantis et ordinantis sunt *umbrae, resonantiae et picturae*, sunt *vestigia, simulacra et spectacula* nobis ad contuendum Deum proposita et *signa* divinitus data; quae, inquam, sunt exemplaria vel potius exemplata, proposita mensibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia, quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tanquam per signa ad signata.

Bonaventura¹

Die Erfahrung der Kunst darf nicht in die Unverbindlichkeit des ästhetischen Bewußtseins abgedrängt werden.
Diese negative Einsicht bedeutet positiv: Kunst ist Erkenntnis und die Erfahrung des Kunstwerks macht dieser Erkenntnis teilhaftig

H.-G. Gadamer²

I Einleitung

Als Goethe im Frühjahr 1790 ein zweites Mal in Italien weilte, besuchte er in Venedig auch die Kirche S. Giorgio dei Greci mit ihrer byzantinischen Ausstattung. Konfrontiert mit den Werken der, wie Goethe es ausdrückt, *neugriechischen Schule* urteilt er streng:

„Die Geschichte des Bilderdienstes und des Bilderstürens notwendig eh man sich von jener Schule einen Begriff machen kann. Das B i l d das Gemälde war als Bild heilig.? [sic!] Ob sie in jenen Zeiten weltliche Gegenstände gemalt ich glaub es nicht. Das Bild stellte die heiligen Dinge vor und die heiligen Dinge gewannen durch das Bild

1 Bonaventura: *Itinerarium mentis in Deum*, zit. nach Bonaventura *Itinerarium/De reductione* ed. Kaup, S. 88ff.; Hervorhebung vom Verf.

2 Gadamer ⁶1990, S. 103.

die Verehrung. So amalgamiert war der Begriff von Religion und Kunst.“³

Beinahe mag man angesichts jener Exkursionen zum Bildbegriff im Dichtersfürsten einen Vorläufer gegenwärtiger Disputanten einer Debatte sehen, die um das Verhältnis von Kunst- und Kultcharakter bei Werken der bildenden Kunst kreist. Doch die apostrophierte Verschmelzung von Kunst und Religion kann in ihrer individuellen Ausgestaltung Ergebnisse zeitigen, welche dem pejorativen Kern in Goethes Diktum von der Idolatrie entgegenstehen, führen doch ebendiese Resultate rein künstlerische Problemstellungen einer Lösung zu, die sich ihrerseits auf den religiösen Charakter der Darstellung auswirkt, ungeachtet ikonographischer Vorgaben seitens der Auftraggeber oder der Tradition.

Siena hätte Goethe die Möglichkeit geboten, seine Ansichten anhand eines Werkes der byzantinisch beeinflussten, toskanischen Tafelmalerei zu überprüfen, das, wie wenige andere Werke der damaligen Malerei, im Schnittpunkt von historischen, religiösen und künstlerischen Ereignissen zu stehen scheint: Coppo di Marcovaldos signierte und „1261“ datierte *Madonna del Bordone* in S. Maria dei Servi (Abb. 1 – 5; Kat.Nr. 1).

Gerade die Epoche vor der Entstehung dieser Tafel wie auch ihr Entstehungszeitraum selbst wären dazu angetan, mit dem gefälligen Begriff der ‚Wirren‘ gekennzeichnet zu werden, wenn diese Charakterisierung nicht schlecht beleumundet wäre, kündigt sie doch eher von der Kapitulation des Historiographen angesichts der kaum zu bewältigenden Heterogenität des zu untersuchenden Zeitraums als von der Heterogenität selbst: die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzritter, die anschließende Plünderung der Stadt und der mit Waffengewalt erzwungene Export byzantinischer Kunstschatze, der Exodus byzantinischer Künstler, der Aufstieg des *Stupor mundi* bis zum Fall der Stauferdynastie und die kriegerische Auseinandersetzung toskanischer Städte aus dem Lager der Guelfen und dem der

3 Tagebucheintrag vom 6. April 1790; Goethe Tagebücher ed. Boerner, S. 199f.; die Interpunktion und Grammatik wurde übernommen. Vgl. zu Goethes Diktum auch eine ähnliche Stelle bei: Goethe Schriften zur Kunst (I), S. 48: „Der Hauptbegriff griechischer Malerei ruht auf der Verehrung des Bildes, auf der Heiligkeit der Tafel.“

Ghibellinen, der in der Schlacht von Montaperti zwischen Florenz und Siena eskalierte, scheinen in der Sieneser Madonnentafel des Malers aus Florenz, der in Siena als Kriegsgefangener arbeitete, eine subtile künstlerische Reaktion evoziert, scheinen Spuren hinterlassen zu haben.

Solange wir als Rezipienten nicht der Vorstellung verfallen, das künstlerische Werk sei lediglich im Hinblick auf ikonographische Aspekte die banale Illustration eines außerhistorischen Vorgangs oder einer religiösen Idee, deren man interpretatorisch habhaft werden müsse, so sehr verspricht eine Spurensuche entlang jener Fährte religiöser oder historischer Motive einen Erkenntnisgewinn, solange auch formale Aspekte des Kunstwerks in gleichem Maße eine Rolle im Rahmen der Interpretation spielen. Berücksichtigen wir dabei die historische Bedingtheit und die Genese künstlerischer Motive, erhält diese Erkenntnis ihr historisches Fundament und absentiert sich von einer zweckfreien Ästhetik.

Nachfolgend soll im gegebenen Rahmen einer *Bild*monographie nach einer kurzen Sichtung der Forschungsliteratur zur Dugentomalerei im allgemeinen und zu unserer Tafel im besonderen unser methodischer Ansatz begründet werden. Darauf aufbauend wenden wir uns dem Motiv der thronenden Madonna zu, um im Hauptteil nach Klärung der Geschichte und der technischen Details unserer Tafel und nach einer ausführlichen Beschreibung die Bilddetails auf ihre ikonographischen Verweise und ihre formalen Aspekte hin zu untersuchen. Abschließend, nach einer Synthese der bisherigen Ergebnisse, wird Coppo's Madonna mit den wichtigsten Tafeln verglichen, deren Bezug zur Sieneser Madonna naheliegend, geradezu klassisch ist: das Pendant in Orvieto (Abb. 6), die *Madonna del Carmelo* in Florenz (Abb. 8) sowie Guidos große Madonnentafel (Abb. 12), ehemals im Palazzo Pubblico zu Siena. Ein Katalog dieser Werke soll dem Leser im Anhang eine Übersicht zu den wesentlichen Daten und Fakten bieten.⁴

4 Die Abbildungen befinden sich nebst den Bildlegenden ebenfalls im Anhang der Arbeit. Die Siglen der zitierten und der weiterführenden Literatur sind in der Bibliographie aufgeführt, die Quellen im Anhang wurden nummeriert und im folgenden mit „Q“⁴ und der entsprechenden Ziffer versehen.

1.1 Grundzüge der Forschungsgeschichte

Unterstellt man ein proportionales Verhältnis zwischen der Anzahl wissenschaftlicher Publikationen, in denen unsere Tafel aus S. Maria dei Servi zu Siena besprochen oder nur erwähnt wird, und dem Maß an daraus gewonnener Erkenntnis, so muß man nach beinahe 200 Jahren Forschungstätigkeit ernüchert feststellen, daß sich die kunsthistorische Forschung auf diesem Gebiet in einem Dilemma befindet; mag doch der pejorative Begriff von der *maniera greca*, mit Ghiberti und Vasari autoritär dem kunsthistorischen Vokabular für lange Zeit oktroyiert,⁵ immer noch kennzeichnend sein für die zwischen Affirmation und Apogetik oszillierende Forschungsmeinung. Affirmativ im Sinne des genannten pejorativen Epithetons, so daß teleologisch der Stand der Bewegung von den Byzantinismen zur Kunst der italienischen Frührenaissance als einziges Bewertungskriterium angeführt wird;⁶ apogetisch, wenn im Gegensatz zu dieser Ansicht beispielsweise, wie Demus dies tut, nahezu die gesamte zeitlich nachfolgende Kunst als Abglanz byzantinischer Kunstproduktion gesehen wird,⁷ oder wenn formale künstlerische Fragen nahezu ausgeklammert werden im Interesse theologischer Spekulationen von der *Ikone*, als ikonologisch motivierter Beweis byzantinistischer Gelehrsamkeit.⁸

5 Vgl. Ghiberti ed. Schlosser, S. 35; zu Vasari vgl. auch Q 15.

6 Dies ist beobachtbar bei Autoren des 19. Jahrhunderts, so beispielsweise bei Kugler, Springer, Woltmann und Schnaase; bei Coppo *Madonna del Bordone* wird tendenziell eine Byzanzferne in der Darstellung nicht allein als emanzipatorischer Schritt der toskanischen Malerei gewertet, sondern auch als unbedingtes Qualitätsmerkmal seiner Kunst; vgl. dazu die für diesen Aspekt nützliche Übersicht bei Boskovits 1993, S. 517ff.

7 Demus 1970 ist hierfür ein Beispiel, in dem der Autor bis hin zu Jacopo Bassano und Sebastiano Ricci Spuren byzantinischen Kunstschaffens zu entdecken glaubt.

8 Über den Zusammenhang von Bild und Ikone sowie zum byzantinischen Ikonoklasmus vgl. Kitzinger 1954; Kollwitz 1954; Beck 1957; Campenhausen 1957; Kollwitz 1957; Kollwitz *Bildertheologie*; Schade 1957; Wessel 1966; Englhardt 1967; Beck 1975; Belting 1981; Galavaris 1981; Belting 1991; Lechner 1993.

1.1.1 Ansätze der Forschung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Als wichtigste, weil einzige zeitgenössische Quelle zur Sieneser Tafel muß die Signatur und Datierung wiedergebende Inschrift der *Madonna del Bordone* betrachtet werden.⁹ Zwar wird diese noch von Fabio Chigi in seinem Verzeichnis von Sienas Kunstdenkmälern im Jahre 1625 erwähnt,¹⁰ doch müssen sich die Autoren des 18. Jahrhunderts bereits mit Vermutungen zur Autorschaft begnügen oder den Auskünften Chigis oder Buondelmontes¹¹ Glauben schenken, da ein zur damaligen Zeit angebrachter Rahmen den originalen, aufgesetzten Keilrahmen als Teil des Bildträgers, welcher die Inschrift trägt, verdeckte.¹²

Padre Della Valle schreibt unsere Tafel in seinen berühmten *Lettere senesi* dem für seine *Biccherna*-Tafeln bekannten Maler Diotisalvi di Speme zu, was erst nach Burckhardt von Rio und Romagnoli revidiert wurde.¹³ Diesen folgend gibt es in der Literatur keine Zweifel mehr an der Autorschaft Coppo di Marcovaldos. Bei der Datierungsfrage stützte man sich weitestgehend auf die überlieferte Datierung, die damals, wie erwähnt, nicht am Bilde überprüft werden konnte. Henry Thode, der in seinem epochalen Werk zu den Grundlagen der italienischen Kunst unter dem Einfluß des *Poverello* und seiner Gefährten auch Coppo's Arbeit in Siena in seiner Übersicht zur

9 Eine ausführliche, für die wichtigsten Titel bis 2002 zur *Madonna del Bordone* weitestgehende Vollständigkeit anstrebende Bibliographie findet sich im Katalog der vorliegenden Arbeit (Nr. 1). Sich wiederholende Guidenliteratur wurde zur Entlastung des Anmerkungsapparates und der Bibliographie nur aufgenommen, wenn neuere Ansätze Erwähnung fanden. Die Bibliographie bei Boskovits (1993, S. 517ff.) ist auch für den Zeitraum bis 1992 nicht vollständig und zum Teil ungenau.

10 S. Bacci 1939 (Chigi), S. 312 [vgl. Q 16].

11 Vgl. F. Buondelmonte: *Memorie* [...], Manuskript von 1632 in der Biblioteca Comunale, Cod. B.VIII, 14, fol. 9, zit. nach Mina 1993, S. 126.

12 Vgl. zur Entfernung des Rahmens aus dem 18. Jahrhundert Brandi 1950.

13 Vgl. della Valle *Lettere senesi*, Bd. I, S. 273; diesem folgten Faluschi 1784, S. 127; Rosini 1839, Bd. I, S. 193; Romagnoli 1840, S. 35 [sic!] u. Burckhardt *Cicerone* 1855, S. 704. Vgl. zur Coppo-Zuschreibung Romagnoli 1861, S. 59 u. Rio 1861, Bd. I, S. 179, Anm. 1 (ohne Begründung, warum die Madonna dem Coppo zugeschrieben wird). Zu Diotisalvi vgl. Diotisalvi di Speme/Thieme-Becker u. neuerdings Ferretti 2000; s. auch Borgia/Carli *Biccherna*, S. 22, 46 (Nr. 3), 50 (Nr. 5), 52 (Nr. 6), 58 (Nr. 9) u. S. 62 (Nr. 11). Diese *Biccherna* waren die Rechnungsbücher des Magistrats der *comune* Siena, welche auf dem vorderen Buchdeckel mit einer bemalten Tafel geschmückt waren.

Madonnendarstellung der frühen italienischen Kunst aufzählt, zweifelt an der 1261-Datierung und will in Anbetracht der von ihm als authentisch angesehenen 1221-Datierung der *Palazzo Pubblico-Madonna* Guido da Sienas das Werk Coppas später als 1261 entstanden wissen.¹⁴ Stillschweigend revidiert Thode dies in der zweiten Auflage seines Buches und schließt sich damit der allgemeinen Tendenz in der Forschung an, die überlieferte Jahreszahl anzuerkennen.¹⁵ Interessanterweise hatte Strzygowski bereits drei Jahre nach dem Erscheinen der Erstauflage von Thodes Buch in seiner Untersuchung „Cimabue und Rom“ auf den Zusammenhang von duccesker Übermalung und der Verbindung zu Guido da Siena bis hin zu den Madonnen Cimabues aufmerksam gemacht.¹⁶ Weiterhin kennzeichnet er vor Thode Coppas Arbeit in Siena als Vorbild für die erwähnte große Madonnentafel Guidos für S. Domenico.¹⁷ Kennzeichnend für die Schriftsteller des 19. Jahrhunderts bleibt der Wille, Wertkriterien aufzustellen, nach denen Coppas Madonna in einen konstruierten stilistischen Gegensatz zur frühdatierten und damit formalen Fortschrittsgedanken entsprechenden Madonna Guidos gebracht werden sollte.¹⁸ Vorsichtige Vermutungen, die Tafel stelle eine Interpretation byzantinischen Kunstschaffens dar, bleiben sporadische Ausnahmen.¹⁹ Eine etwaige Beeinflussung durch die Kunstformen der sogenannten *palaiologischen Renaissance*²⁰ oder der spätbyzantinischen Epoche bleibt als stilgeschichtliches Analyseergebnis dem 20. Jahrhundert vorbehalten. Doch eine kennerschaftliche Forschungsrichtung sollte für dieses Jahrhundert bestimmender werden.

14 Vgl. Thode 1885, S. 463 mit Anm. 9. Zur Madonna Guidos vgl. Kat. Nr. 4 in der vorliegenden Arbeit mit ausführlicher Bibliographie und einem Abriss der Diskussion um die heute als nicht mehr für den Zeitraum der Entstehung der Tafel authentisch angesehene 1221-Datierung. Vgl. auch unten, Kapitel 5.2.

15 Vgl. Thode ²1904, S. 503 mit Anm. 9. Hier zeigt sich die Problematik von Boskovits Literaturübersicht, in der beide Titel Thodes fälschlicherweise lediglich als inhaltlich gleiche Zuschreibungsargumente aufgelistet wurden; vgl. Boskovits 1993, S. 517.

16 Vgl. Strzygowski 1888, S. 48 u. 151ff.

17 S. ebd., S. 151ff.

18 Dazu Kapitel 5.3.1 in der vorliegende Arbeit.

19 So beispielsweise Schnaase 1876, Bd. VII, S. 320.

20 Dazu grundlegend Demus 1958.

1.1.2 Das 20. Jahrhundert und die Offner-Tradition

Wie die Dugento-Forschung im Ganzen so war auch unsere Tafel den Bestrebungen ausgesetzt, die Malerei vor Giotto einem Ordnungsprinzip zu unterwerfen, welches den Denkmälerbestand, ähnlich einem *catalogue raisonné*, einer, respektive, in unserem Falle, mehreren kennerschaftlich zu etablierenden Künstlerpersönlichkeiten zuweist. Dabei sollte sich, wie wir noch sehen werden, die günstige Quellenlage zu Coppo als fatales Hindernis für eine Definition des Denkmälerbestandes erweisen.

Vor diesem Hintergrund können verschiedene, modernistisch zugespitzt, Katalysatoren der Diskussion aufgezählt werden. Spätestens nach der Publikation des von Bacci kompilierten Quellenmaterials zur toskanischen Kunst war für Offner und van Marle die Ausgangslage geschaffen, in ihren in gegenseitiger Konkurrenz erarbeiteten, groß angelegten Werken neue, aus der Taufe gehobene Malerschulen und Künstlerpersönlichkeiten zu benennen. Jene von Offner etablierte kennerschaftliche Herangehensweise und, darauf aufbauend, die Kreation neuer Meister, seien verantwortlich für das Dilemma jener ahistorischen Perspektive, die der Erforschung des „Trümmersfeldes der vorcimabuesken Malerei“²¹ abträglich sei, wie Michael Viktor Schwarz in seiner luziden Rezension des für unsere Tafel maßgeblichen, von Boskovits und seinen Mitarbeitern Labriola und Tartuferi bearbeiteten Bandes aus dem Offner-Corpus, den Ursprüngen der Florentiner Malerei gewidmet, nachdrücklich vermerkt.

21 Schwarz 1995, S. 285; zusammen mit seiner Analyse der Mosaiken des Florentiner Baptisteriums (Schwarz 1997), in der der Autor auch ausführlich auf das in alleiniger Abhängigkeit von der *Madonna del Bordone* zu konstituierende Werk Coppers eingeht, gehört diese Rezension zu den wichtigsten Arbeiten zu Coppo, in denen neue, stimulierende Ansätze formuliert werden. Offners *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* erschien in erster Auflage in 14 Bänden von 1930 bis 1979 (vgl. dazu Stubblebine 1983, S. 169) und ist noch nicht abgeschlossen, van Marles *The Development of the Italian Schools of Painting* erschien von 1929 bis 1938 in 19 Bänden (Vgl. Marle Italian Schools). Mittels Notnamen (*Maestro di . . .*) werden bei Offner entweder der Bestand in immer kleinere Werkgruppen zerteilt oder es werden einem namentlich bekannten Meister alle irgendwie passenden Werke zugeschrieben. Sobald dann dieses Phänomen kombiniert auftritt, ist es schwer, dezidiert Unterscheidungen treffen zu können. Eine monographische Behandlung einzelner, herausragender Werke, wenn sie auch mühseliger und weniger marktkompatibel erscheint, trägt zu einer besseren Würdigung der Kunstwerke bei und minimiert die Fehler, die bei Übersichtswerken zu entstehen pflegen.

Basierend auf der Kennzeichnung und Hervorhebung des historischen Wertes von Coppo Madonna in Siena durch Aubert, Weigelt, Wulff, Sirén und anderen lag die Wertschätzung und Notwendigkeit einer näheren Beschäftigung mit diesem Künstler vor Cimabue auf der Hand, zumal seit der von Cesare Brandi 1947-1948 geleiteten Restaurierung die damals wiederentdeckte Inschrift keine Zweifel mehr an der Autorschaft Coppo und der Datierung ließ.²²

In ihrer Werkimmanenz eine Ausnahme in der Offner-Schule darstellend, war es der früh verstorbenen Doktorandin Offners, Gertrude Coor, nicht vergönnt, ihre Untersuchungen zu Coppo über ihre New Yorker Dissertation hinaus weiterzuentwickeln.²³ Auch wenn sie recht apodiktisch zwischen zweifelsfrei dem Œuvre zugeordneten Werken und Zuschreibungen differenziert, so bewegt sie sich doch aus unterschiedlichen Gründen auf terminologisch sicherem Grund. Ihre unpublizierte Dissertation²⁴ gehört zu den zwei bis Anfang der neunziger Jahre entstandenen, umfangreichsten Arbeiten, welche sich auch und gerade mit der *Madonna del Bordone* beschäftigen.

Die bislang von der Forschung vollständig negierte Magisterarbeit Rebecca W. Corries über die byzantinischen Quellen Coppo,²⁵ deren Autorin in den neunziger Jahren Detailfragen²⁶ zur Madonna weiterverfolgte, bemühte sich den bis dahin ausformulierten Theorien zum byzantinischen Einfluß auf die toskanische Kunstlandschaft Gestalt zu verleihen, indem, mehr oder weniger überzeugend, formale Bezüge zwischen beiden Richtungen nebst Exkursionen zur Realisierung byzantinischer Malvorschriften,

22 Vgl. Bibliographie zu Kat. Nr. 1 in der vorliegenden Arbeit und Brandi 1950.

23 Vgl. Coor-Achenbach 1946; Coor 1947-1949; Coor 1948.

24 Vgl. Coor 1948.

25 Der Verfasser dankt dem Oberlin College (Ohio) und Rebecca W. Corrie für die freundliche Überlassung einer Kopie der Magisterarbeit.

26 Diese Detailfragen betrafen mögliche politische Konnotationen der Ikonographie und die Darstellung des Christusknaben mit nackten Beinen als ikonographische Sonderform; s. dazu Corrie 1990 und 1996. Beide Arbeiten stellen den gegenwärtigen Stand der Forschungen der Autorin dar. Unveröffentlichte Symposiums- und Konferenzbeiträge tangieren den gleichen Themenkomplex; der Verfasser dankt Rebecca W. Corrie, die dies in einem Brief vom 6. September 1998 bestätigte. Weitere Veröffentlichungen der Autorin zum Thema erschienen bislang nicht.

beispielsweise im Sinne von Proportionsverhältnissen, in den malerischen Arbeiten Coppas hergestellt, respektive aufgedeckt werden.

Trotz aller berechtigter Kritik an kennerschaftlichen Ordnungssystemen und ihren eigenen Maßstäben oftmals nicht gewachsenen kompulatorischen Großunternehmen sollte doch ihr Wert nicht ganz unterschätzt werden. Garrisons nach formalästhetischen Ordnungsprinzipien zusammengestellte Bestandsaufnahme gehört mit ihren Ergänzungen ebenso wie Sandberg-Valalàs Buch zur Madonnenikonographie und dem wissenschaftlichen *opus magnum* zur *Mostra Giottesca* von Sinibaldi und Brunetti zu den wichtigsten Werkzeugen der Forschung bis heute, auch wenn manche Details revisionsbedürftig sind.²⁷

Können wir auch Schwarz mit seinem pessimistischen Resümee angesichts der Boskovits-Publikation zu den *Origins* der Florentiner Maler folgen,²⁸ so bleibt doch, um einen bereits genutzten plakativen Begriff in unserem Zusammenhang aufzunehmen, jenes Trümmerfeld-Unternehmen ein mit Vorsicht zu rezipierendes, schwer handhabbares, das allerdings Garrisons Arbeiten ergänzen kann, haben sich doch Boskovits und seine Mitarbeiter der Mühe unterzogen, einen Großteil des publizierten und unpublizierten Materials nebst neuer Photographien der Tafeln zu sichten und dem Leser

27 Vgl. Garrison Index sowie Garrison PD (I-V); Garrison AI (I-VI); Sandberg-Valalà Iconografia; Sinibaldi/Brunetti 1943. Bei Sandberg-Valalà wird das Maß des byzantinischen Einflusses diskutiert, während Garrisons Index den Charakter eines *catalogue raisonné* der Retabeln des Duecento und des Trecento beibehält. Coppas Madonna wird als erste Katalognummer in eine Reihe hochrechteckiger Tafeln mit der thronenden Madonna gestellt, die einen formalen Vergleich zu unserer Tafel erlauben, darunter Werke wie die Berliner Madonna aus dem Umkreis des Magdalenenmeisters (Garrison Index Nr. 6), die Madonna der Sammlung Stoclet (Garrison Index Nr. 7), die Moskauer Madonna aus dem Puschkink-Museum (Garrison Index Nr. 20), das Pendant zur *Madonna del Bordone* in Orvieto (Garrison Index Nr. 25), die fragmentierte Kopie der *Madonna del Bordone* aus Pomarance (Garrison Index Nr. 26), die Ikone aus S. Maria in Trastevere zu Rom (Garrison Index Nr. 31) sowie die beiden zweifelhaften Washingtoner Tafeln, die die Namen ihrer ehemaligen Besitzer tragen, die Madonna Kahn und die Mellon-Madonna (Garrison Index Nr. 23 bzw. 42). Auf diese Tafeln werden wir, ungeachtet der Zuschreibungen Garrisons, zurückkommen. Eglinski 1963 bemühte sich um eine an Garrisons Index angelehnte Sichtung des sienesischen Denkmälerbestandes, was jedoch von der Forschung weitgehend unberücksichtigt blieb, wohl auch, weil er seine Dissertation nicht publizierte.

28 Vgl. Schwarz 1995.

zur Verfügung zu stellen. Die *Origins* müssen aber unter einer Vorbedingung gelesen werden, wie wir sehen werden.

1.1.2.1 Boskovits und die Zuschreibungsdiskussion

Problematisch für die Forschung bleibt die normative Kraft jener kennerschaftlichen Forschungsrichtung, die sich speist aus der Prominenz des Publikationsortes im Rahmen des Offner-Corpus, aus dem nicht grundlosen Renommee des Autors und seiner Schüler Labriola und Tartuferi sowie aus der Vielzahl ihrer Publikationen.²⁹ Aus dieser Überinformation durch eine herrschende Schule aufgrund einer, wie erwähnt, Akkumulation des Materials und der daraus entstehenden Etablierung einer Deutungshoheit erwächst eine Desinformation des Lesers, nicht zuletzt weil diesem auf dem Terrain der vorcimabuesken Malerei der Blick auf das Einzelwerk verstellt wird. Der Leser muß sich der Mühsal unterziehen, Gegenbeweise für die kennerschaftlichen Hypothesen zu formulieren, um das Feld der Zuschreibungen, um im Bild zu bleiben, bestellen zu können. Schließlich können diese Zuschreibungen nicht negiert werden, da ohne Gegenbeweise keine Kritik an ihnen möglich ist und, was nicht außer Acht gelassen werden sollte, jene Forschungsleistung ihren eigenen Wert hat. Nutzbar kann es nur dann sein, wenn eine kritische Distanz zum hermetischen Habitus der Veröffentlichungen gewahrt wird. Das heißt für unseren Fall, daß Coppo's *Ceuvre* einzig und allein von der *Madonna del Bordone* aus rekonstruiert werden darf, was für die Autopsie der Mosaiken vom Florentiner Baptisterium ebenso gilt wie für die Deutung von Werken wie dem *croce dipinta* von San Gimignano. Rückschlüsse auf Coppo's *Madonna* sind als Hypothesen kenntlich zu machen. Ansonsten fiele das Kartenhaus der Zuschreibungen zusammen.

29 Vgl. dazu den wichtigen Aufsatz Boskovits 1977 sowie Boskovits 1973, S. 7; Boskovits 1983, S. 633; Tartuferi 1986, S. 271; Kat. Berlin SMPK ed. Boskovits, S. 117; Tartuferi 1988, S. 432; Tartuferi 1990, S. 28, 30 u. 82; Tartuferi 2002, S. 43ff.; Labriola verfaßte den Eintrag zu Coppo im *Saur*, vgl. Labriola 1999.

1.1.2.2 Der Ansatz Beltings

Ähnlich problematisch verhält es sich mit den Überlegungen Hans Beltings, dessen Publikationen dazu tendieren, den Kunstcharakter eines religiösen Bildwerkes in funktionalistischer Hinsicht als minimiert zu betrachten und dessen kultische Bedeutung unverhältnismäßig zu betonen.³⁰ Coppo's Madonna bildet da keine Ausnahme. Obwohl Belting im Gegensatz zu den meisten Autoren ausführlich und fundiert Stellung nimmt zum philologisch rekonstruierbaren Hintergrund byzantinischer Kunstauffassung und Theologie, läuft dennoch diese Denkrichtung Gefahr, alle religiösen Bildwerke dieser Epoche summarisch als gleichwertige vorkünstlerische Bildnisse zu diskreditieren. Die Existenz einer Bildform, die das Prädikat des *Kunst*charakters noch nicht verdiene, propagiert Belting bereits sehr provokant im Untertitel seines Standardwerkes, wenn er von einer „Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“ spricht.³¹ Ungeachtet der banalen Feststellung von einem allgemeinen Erkenntnisgewinn trägt jedoch eine Lektüre unter geänderten Vorzeichen dazu bei, den historischen Kontext theologischer Spekulation für die Analyse unserer Tafel nutzbar zu machen; geändert werden muß die Blickrichtung. Der Maler illustriert nicht die theologische Spekulation, sondern die theologische Spekulation belegt die Existenz einer Gedankenwelt, die Eingang in das damalige Kunstschaffen gefunden haben kann, was jedoch nur in Abhängigkeit zur Quellenlage des einzelnen Kunstwerks gewertet werden darf.³²

1.1.3 Jüngste Forschungen und deren Problematik

Neben den erwähnten Untersuchungen von Corrie und Coor zählt Gianna Antonia Minas 1993 entstandene Londoner Dissertation über den Zusammenhang von servitischer Spiritualität und der Kunst Sienas bis zum 1.

30 Vgl. insbesondere Belting 1967, 1977 zu San Francesco in Assisi, 1981 und 1991.

31 Belting 1991, Titelei.

32 Es zeichnet das eigene Objekt der Betrachtung nicht aus, wenn man dem Künstler Zugang zur gesamten theologisch-spekulativen Literatur der Zeit nebst Kenntnis des kompletten Denkmälerbestandes, seien es auch die unbekanntesten Objekte, unterstellt. Dies würde zu einer Verzerrung des zu rekonstruierenden Bildes vom künstlerischen Einfluß führen.

Viertel des 14. Jahrhunderts, in der die Autorin ausführlich auf Coppo's Madonna in Siena eingeht,³³ zu den umfangreichsten Arbeiten zu unserer Tafel. Doch darin ähnlich den Aufsatzpublikationen Corries, krankt Minas Untersuchung an der zwar nachvollziehbaren, aber für Coppo's Madonnen-tafel abträglichen, finalistischen Ausrichtung der Thematik, die nicht nur die Bilddetails sondern auch die Tafel in ihrer Gesamtheit dem historischen Kontext unterordnet. Auch wenn es thematisch bei ihr um den Nachweis des auftraggeberischen Einflusses geht, hätte Coppo's Madonna doch eine deutlichere kunsthistorische Wertung verdient, auch wenn wir die Horizonterweiterung auf dem Sektor kirchenhistorischen Wissens nicht relativieren wollen, ebensowenig wie wir unterschlagen wollen, daß die Klärung von Detailfragen, so die möglichen politischen Bedeutungen der Madonnen-tafel und eine implizierte *Threnos*-Ikonographie im Bilde, bessere Ansatzpunkte für eine kritische Wertung der Arbeit Coppo's schafft als viele kennerschaftliche Exkursionen.

Aus Anlaß der opulenten Publikation zum Baptisterium S. Giovanni zu Florenz im Jahre 1994³⁴ wurde der Anteil Coppo's am musivischen Schmuck der Taufkapelle nebst einer hypothetischen Händescheidung zwischen Coppo, Meliore und Cimabue, bei Coppo auf Basis von Untersuchungen zu stilistischen Parallelen zwischen unserer Tafel und den Mosaiken, in der Hauptsache beim Kuppelmosaik des Jüngsten Gerichtes im südwestlichen Segment,³⁵ bestimmt, so daß sehr vorsichtig formale und ikonographische Bezüge hergestellt werden können. Dies alles jedoch unter der Prämisse, daß stets vernünftigerweise die signierte und datierte Tafel aus S. Maria dei Servi zu Siena im Mittel- und als Ausgangspunkt jedweder Analyse stehen muß.

33 Vgl. Mina 1993. Eine Zusammenfassung des Kapitels zur *Madonna del Bordone* findet sich in Mina 2000.

34 Vgl. Paolucci Battistero.

35 Vgl. dazu Giusti 1994, 1994a, 1994b und Hueck 1994; s. auch Witt Battistero, Hueck 1962 und Schwarz 1997. Details der *Scarsella*, insbesondere die Telamone, Teile der Kuppel mit dem Jüngsten Gericht (Paradiesszenen und die Verdammten in der Hölle), Szenen aus der Genesis im nördlichen Kuppelsegment (drittes Register) und Teile der Josephgeschichte im gleichen Kuppelsegment (viertes Register) werden einem Coppo-Milieu zugeschrieben; vgl. dazu die Einträge von Giusti im zweiten Band von Paolucci Battistero, Nr. 405ff., 419ff., 423ff., 714ff., 738ff., 740ff. u. 813ff. passim.

Ähnlich wie die Verfasser des Standardwerkes zu S. Giovanni arbeitete Silvia Giorgi, indem sie Bezüge zwischen Coppo zugeschriebenen Werken und der *Madonna del Bordone* auf der einen Seite, und zur großen Bibel der Kathedrale zu Volterra auf der anderen Seite herstellte. Bezeichnenderweise beschränkt sie sich aber bei der signierten Arbeit nur auf Teile des Schmuckbandes am Throngestühl und die Engel. Die nur zugeschriebenen Arbeiten Coppos wie die erwähnten Arbeiten im Florentiner Baptisterium werden ausführlicher herangezogen, um formale Parallelen zur erwähnten Bibel nachzuweisen.³⁶

Die Betrachtung der wohl duccesken Übermalung, die besonders im 19. Jahrhundert die Forschung vereinnahmte und verwirrte, wurde von Cathleen Hoeniger unter dem Aspekt der *renovatio* hin untersucht.³⁷

In jüngster Zeit erlebte unsere Tafel mit der abgeschlossenen Restaurierung der *Madonna del Carmelo* in S. Maria Maggiore zu Florenz, welche dem *Ceuvre* Coppos zugerechnet wird,³⁸ eine Renaissance in der Forschungsliteratur.

In deutscher Sprache lag bislang keine monographische Arbeit zu Coppo Madonna, geschweige denn zu Coppo vor. In neuerer Zeit steht die bereits erwähnte Untersuchung von Michael Viktor Schwarz zu den Mosaiken des Florentiner Baptisteriums wie ein erratischer Block in der Forschungsliteratur, erfüllt sie doch unsere Prämisse, unter anderem auch Coppo signierte

36 Vgl. Giorgi 1996 mit Abbildungen; die Bibel befindet sich heute in der Biblioteca Guarnacci zu Volterra, Cod. LXI.8.7.[II].

37 Vgl. Hoeniger 1995. Hoenigers Arbeit ist die bislang einzige monographische Untersuchung zu diesem weitreichenden Thema. Weitere, ältere Spezialuntersuchungen, die auch Coppo Madonna tangierten, beschäftigten sich mit dem aufgesetzten, bemalten Rahmen der Tafel (Cämmerer-George 1966, S. 26f.; Ehlich 1973, S. 220; Ehlich 1979, S. 37 u. 137f.), mit dem gemalten Stoff der Thronrückenlehne (Klesse Seidestoffe, S. 44 u. 172 mit Kat. Nr. 15) sowie mit der Technik der Übermalung (Cordaro 1983, S. 269; Straub ²1988, S. 143); Taylor-Kelley (1988) untersuchte den Zusammenhang von Bildgröße und Form zur Bildkomposition bei querrrechteckigen toskanischen Tafeln des Duecento und des Trecento und betonte dabei die bildraumbestimmende Komponente des Thrones auf Coppo Madonnentafel (ebd., S. 107, Anm. 58).

38 Dazu kritisch Tartuferi 2002 und, als Gegenposition, Ciatti 2002; vgl. Kat.Nr. 3 in der vorliegenden Arbeit mit ausführlicher Bibliographie; s. auch Kapitel 5.3.

Madonna zum Ausgangspunkt stilistischer Vergleiche zu machen; außerdem versucht Schwarz, die Herkunft der Kunst Coppas in Pisa und in exilbyzantinischer Kunst der mittelbyzantinischen Phase in Serbien und Makedonien zu lokalisieren.³⁹ Eine Würdigung in den jüngsten Publikationen fand dies unseres Wissens noch nicht.⁴⁰

1.1.4 Formulierung des eigenen Erkenntnisinteresses

Welche Fragen stehen nun an? Aus dem bisher gesagten kristallisiert sich zwangsläufig der eigene Forschungsansatz heraus. Auf Basis einer gründlichen Erfassung des Bildbestandes muß die Kohärenz der dargestellten Elemente in Bezug zur Einheit der Darstellung analysiert werden. Darauf aufbauend fragen wir nach der Interdependenz der ikonographisch wirksamen Bestandteile und deren inhaltlichen Konsequenz. Dabei soll die fehlende Zusammenführung der bisherigen Forschungsergebnisse die Möglichkeit schaffen, die Perspektive der Interpreten im Hinblick auf ihre Bildnähe, ganz im Geiste eines klassischen werkimmanenten Forschungsansatzes, respektive auf ihre Distanz zum Bild im Sinne traditionellerer, philologisch motivierter Verfahrenstechniken zu werten, um so dem Werk seine Individualität und seinen Kunstcharakter zurückzugeben, oder, falls die Analyse zu anderen Ergebnissen gelangt, dem Werk das *Epitheton ornans* eines auf Bücherwissen gründenden Verweissystems zu nehmen. Im Sinne der ikonologischen Deutung bleibt die Möglichkeit davon unberührt, die historisch gebundene Welt- und Religionssicht im damaligen Kontext für heutige Methoden der Weltbearbeitung nutzbar zu machen. Wir müssen uns dabei allerdings immer wieder vergegenwärtigen, daß das individuelle Werk im Vordergrund steht, nicht das Werk als Vorwand für eine Rekonstruktion der Malerei des Duecento. Letztendlich wäre diese versuchte Wiederherstellung von vornherein zum Scheitern verurteilt.

39 Vgl. Schwarz 1995, S. 283; zur Malerei in Serbien und Makedonien s. den *locus classicus* Hamann-Mac Lean 1976 und Hamann-Mac Lean/Hallensleben 1963 sowie Đurić 1976.

40 Chastels neueres Übersichtswerk „L'Italie et Byzance“ wiederholt zu unserer Tafel lediglich tradierte Thesen, insbesondere die Bedeutung der *Madonna degli occhi grossi* für Coppo wird von Chastel negiert; vgl. Chastel 1999.

We speak of solid voluminous apples, but there are only thin pellets of pigment on the surface of the canvas. Thus there is an illusion and this illusion is the object of art, that which we call beautiful, that which we judge, criticise, evaluate, and in general, discuss. It is as simple as this.

*Paul Ziff*⁴¹

1.2 Methodische Fragen

Zunächst bedarf es, nachdem wir eingangs versuchten, einen summarischen Abriß zur Forschungsgeschichte von unserer Madonnentafel zu entwerfen, einer grundsätzlichen Vorbemerkung zur Verfahrensweise unserer Betrachtung. Es ist naheliegend, im Vorfeld die Arbeitsweise festzulegen und deren Adäquanz zu begründen, um so dem Weg der Erkenntnisgewinnung seinen höheren Stellenwert gegenüber einem rein ergebnisorientierten Positivismus einzuräumen. Der hier postulierte höhere Stellenwert ergibt sich aus dem offensichtlichen Vorteil, zum einen des Prozesses der Rezeption teilhaftig zu werden und zum anderen dessen Folgerichtigkeit beurteilen zu können. Darüber hinaus gestattet ein solches Herangehen das Formulieren alternativer Schlüsse zu Teilaspekten, ohne zwangsläufig die gesamte Analyse in Frage stellen zu müssen. Bei der vorbereitenden Auswahl der Methodik sieht man sich jedoch mit dem begründeten Einwand konfrontiert, man beabsichtige, bereits vorgefaßte Ergebnisse auf Basis tradierter Prämissen mittels eines passenden standardisierten Verfahrens darzustellen; je grobmaschiger das gewählte Raster, desto einfacher die Umsetzung. Die Anzahl offener Fragen wird gleichermaßen dezimiert, wenn sie nicht sogar gegen Null tendiert, was unbedingt als Makel zu werten ist, falls die Fragen nicht beantwortbar waren.

Insbesondere Werke der mittelalterlichen bildenden Kunst, zumal die von byzantinischer Kunstauffassung beeinflussten Werke, provozieren vorgefaßte Ergebnisse, da deren religiös-kultische Gebundenheit den Charakter einer individualisierten Kunstauffassung ins Hintertreffen geraten läßt. Gleichermaßen entwertet eine sich an solchen Vorstellungen vom Kultcharakter

41 Ziff 1951, S. 466f.

reibende Apologie des zu analysierenden Kunstobjektes dessen Kunstcharakter, weil diese Apologie dazu tendiert, komparatistisch mimetische Qualitäten des Werkes über zu interpretieren. Auch das Wissen um die historische Bedingtheit solcher Qualitäten steht im Einklang mit dieser Tendenz. Davon abhängige Werturteile bleiben dann letztendlich für den Erkenntnisgewinn untaugliche Versuche, das Werk einer künstlerischen Rangfolge einzugliedern. Dabei wird dem, abgesehen von seiner umgangssprachlichen, inhaltlichen Verbindung, Qualitätsgedanken keineswegs immer Rechnung getragen. Die Frage, *wie* der Künstler die Thematik *individuell* realisiert hat, wäre dabei ebenso wichtig wie die Frage nach der Qualität der *Darstellung*, d.h. es ist zu fragen, wie die Summe der Bildelemente in ihrer Totalität und Interdependenz zu charakterisieren sind. Ergänzend dazu gilt insbesondere für die Malerei als Flächenkunst die Notwendigkeit, die Qualität der Spannung zwischen dem augenfälligen Gelingen des mimetischen Wechsels von der Dreidimensionalität zur Zweidimensionalität der Bildfläche und der Verankerung der Bildflächen in einem gegebenen Rahmen herauszuarbeiten. Eingedenk dieser Prämissen ist es notwendig, nicht zuletzt der wissenschaftlichen Redlichkeit halber, dem Gerüst der im folgenden zu leistenden Analysen ein sicheres Fundament auf kunsthistorischem Boden zu verschaffen.

1.2.1 Die ikonographisch-ikonologische Methode

Auf den ersten Blick in Kontrast zu formanalytischen Methoden stehend, bietet Panofskys klassische Methode alles, was zur inhaltlichen Deutung mittelalterlichen Kunst vonnöten scheint. Dabei erfolgt eine Transformation vom Medium der Kunst in das Medium der Sprache, genauer formuliert, vom Medium einer künstlerischen Symbolsprache in das Medium der analytischen Sprache. Der Kontrast zu formanalytischen Methoden wird durch ein Korrektiv relativiert, das die Historizität in allen drei Analyseschritten integriert. Auf der Ebene der *vor-ikonographischen Beschreibung*, in der auch formanalytischen Fragen nachgegangen werde,⁴² fungiert die Stilgeschichte der künstlerischen Motive als Korrektiv, die ikonographische Analyse als zweiter Schritt erhält ihrerseits mit der Typen-Geschichte, d.h. mit der Geschichte

42 Vgl. Bauer 1988, S. 156.

der Umsetzung von Themen, ihr ausgleichendes Moment, welches Fehler in der Deutung minimieren soll. Die *ikonologische Interpretation* schließlich arbeitet mit der Prämisse von einer „wechselnden historischen Bedingtheit wesentliche[r] Tendenzen des menschlichen Geistes“.⁴³

In unserem Falle, und wenn wir an die eingangs erwähnten Feststellungen von der Bewertbarkeit von Kunstwerken denken, muß die immer noch essentielle ikonographische Analyse ergänzt werden durch stil- und formanalytische Betrachtungen. Anderenfalls käme die Interpretation einer im besten Falle von philologischer Gelehrsamkeit durchwirkten Übersetzung gleich, da die Analyse einer religiös motivierten Symbolsprache einer Auflösung der Bildeinheit gleichkäme; die Synthese der Ergebnisse allein könnte den verlorenen Gesamtzusammenhang nicht wiederherstellen. Auch wenn zunächst formale Aspekte wie beispielsweise die Perspektive als „symbolische Form“⁴⁴ begriffen werden, so besteht dennoch die große Gefahr, rein künstlerische Problemlösungen einem hermeneutischen, außerkünstlerischen Kontext unterzuordnen. Ohne sich in Faltenzählerei zu verliehen, ist beispielsweise die Darstellung eines Madonnenmantels zunächst ein formales, künstlerisches Problem, das einen individuellen, wirkungsästhetischen Lösungsansatz provoziert. Dies soll jedoch nicht die Freisetzung von geistesgeschichtlichen Assoziationsketten verhindern. Es soll lediglich das Kunstwerk davor bewahren, nicht als *Kunstwerk* behandelt oder unter einem hermeneutischen Gedankengebäude begraben zu werden.

1.2.2 Vom ‚anschaulichen Charakter‘ des Kunstwerks und der Übereinstimmung von Form und Inhalt

Ihren Gegnern hat es die Methode Panofskys stets leicht gemacht, haftet ihr doch das Etikett reinen Bücherwissens an, welches in letzter Konsequenz zu einer Entfernung vom jeweiligen Kunstwerk führe. Jene Absentierung birgt die Gefahr, das Kunstwerk zum reinen Vorwand hermeneutischer Spekulationen zu degradieren, so gewinnbringend ein solcher Erkenntnisgewinn

43 Panofsky Ikonographie, S. 50.

44 Vgl. Panofsky Perspektive.

für den Rezipienten auch sein mag. In eine dieser Bewegung konträre Stoßrichtung weisen in gewisser Hinsicht beispielsweise die strukturanalytischen Überlegungen Sedlmayrs.

Wenn „Form“ und „Inhalt“, d.h. die *Bedeutung*, im sogenannten „anschaulichen Charakter“ des Kunstwerks übereinkommen,⁴⁵ so liegt in der Sichtung des *anschaulichen Charakters* des Werkes die Möglichkeit, die wechselseitige Abhängigkeit der Teile zum Ganzen und das davon abhängige einheitsstiftende Moment im Hinblick auf die innere Notwendigkeit und die Konsequenz der Ausführung des Werkes zu untersuchen. Zwar wollen wir nicht so weit gehen, mit Sedlmayr eine rein mediale Funktion des Künstlers anzunehmen,⁴⁶ doch der Gedanke, an das Kunstwerk die Frage nach dem Grund für sein spezifisches *So-und-nicht-anders-sein* zu richten, ist gerade in unserem Falle angebracht. Wenn „[d]as Ganze [...] durch seine Teile und die Teile [...] durch das Ganze beschrieben“⁴⁷ werden, so kann überprüft werden, wie konsequent formale und inhaltliche Beziehungen verknüpft wurden und wie einheitsstiftend ikonographisch terminierte Details im Bild addiert, respektive in ein Spannungsverhältnis gesetzt wurden, was auch als Einheit erfahrbar sein kann. Das dabei herauszuarbeitende individualisierende Moment des *anschaulichen Charakters* ist in ganz besonderem Maße fruchtbar bei der begrifflichen Fassung von Werken byzantinisch beeinflusster Kunst, der man aufgrund strenger und komplexer Ikonographie eine offensichtliche Tendenz zum Kollektivismus und Schematismus vorwerfen zu können glaubt.

1.2.3 Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation

Dienen die traditionsgeschichtlich definierten Korrektivprinzipien in Panofskys System der Interpretation von Kunstwerken hauptsächlich dazu, die historischen Bedingungen, dessen die Motive, Sujets und symbolischen Werte unterlägen, als unverzichtbares Werkzeug der Interpretation zu integrieren, so kann andererseits der strukturanalytische Ansatz Sedlmayrs als

45 Vgl. Sedlmayr 1978, S. 105ff.

46 S. ebd., S. 119.

47 Ebd., S. 118.

grundsätzlich notwendige korrektive Ergänzung zur ikonographisch-ikonologischen Methode gesehen werden. Zusammenfassend bedeutet dies für unsere Analyse, daß wir uns der Möglichkeit bedienen wollen, das individualisierende Moment unseres Kunstwerks formanalytisch werten zu können unter der Prämisse von der historischen Bedingtheit ikonographisch analysierbarer Bildelemente, die wiederum nur in ihrer Gesamtheit als System die, im doppelten Wortsinn, *Qualität* des Werkes bestimmen helfen.

Die Grenzen der Interpretation sind dort zu lokalisieren, wo auch die eingangs skizzierten Methoden ihre systemimmanenten Schwächen zeigen. Unvereinbar mit der angebrachten wissenschaftlichen Redlichkeit wäre die Konstituierung eines vom Künstler unabhängigen, dem Kunstwerk innewohnenden, übergeordneten, esoterisch anmutenden Prinzips auf der einen Seite, und die Konstruktion, respektive Rekonstruktion des geistesgeschichtlichen Kontextes ohne genauere Kenntnis von der Persönlichkeit des Künstlers auf der anderen Seite, was bei Werken der mittelalterlichen Kunst recht häufig der Fall ist.

Die methodische Grenze kann man da verorten, wo sich, positiv formuliert, die sprechenden Details in den traditionellen Kontext einfügen oder anders formuliert, wo sich die ikonographische Forschung vom Werk emanzipiert. Schließlich definiert dieses Werk selbst in seinen formalen Zusammenhängen die Grenzen der Interpretation. Alle werkimmanent ableitbaren stilistischen und formalen Deutungsversuche kennzeichnen Form-Inhalt-Bezüge, Dichte und Qualität des Kunstwerks; verzichtet der Interpret auf ein zuvor festgelegtes Ziel der Interpretation, auf ein dem Werk innewohnendes *a priori*, ist dies realisierbar. Faßt man den Gedanken von der Grenze *ex negativo* auf, so kann und sollte man als Betrachter nicht über diesen Punkt hinaus seine interpretatorischen Bemühungen ausweiten. In der folgenden praktischen Umsetzung der gewählten und begründeten Methodik sollen die Einzelschritte nun nicht weiter diskutiert werden, da das Werk allein im Vordergrund steht.

