



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zum Altar in San Francesco in Bologna

Verfasserin

Antonia Werner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

VORWORT	3
1. EINLEITUNG.....	4
2. ÜBERLEGUNGEN ZUM ENTSTEHUNGSANLASS.....	9
2.1 DIE BETTELORDEN IN BOLOGNA	9
2.3 DER STADTPATRON SAN PETRONIO.....	12
2.3 DER EUCHARISTISCHE KULT ALS AUSWEG DER FRANZISKANER?.....	15
3. DAS RETABEL – EINE BESTANDSAUFNAHME	18
3.1 DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES RETABELS	20
3.2 DIE SPÄTERE GESCHICHTE DES RETABELS	24
4. DIE RAHMENARCHITEKTUR DES RETABELS UND IHRE MÖGLICHEN URSPRÜNGE	31
4.1 ITALIENISCHE POLYPTYCHEN DES TRECENTO	34
4.2 DREITURMBEKRÖNUNGEN IM DEUTSCHEN RAUM.....	38
4.3 DIE MÖGLICHE VERMITTLUNG ÜBER WERKE DER KLEINKUNST UND ARCHITEKTURZEICHNUNGEN	42
4.4 DIE ARCHITEKTUR ALS ERGEBNIS DER FUNKTION	45
4.5 DIE ARCHITEKTUR IM KIRCHENRAUM.....	48
5. DAS SKULPTURENPROGRAMM DES RETABELS.....	51
5.1 DIE TRINITARISCHE MARIENKRÖNUNG IM RETABELZENTRUM	52
5.1.1 <i>Das Motiv der Marienkrönung</i>	54
5.1.2 <i>Eine Deutung der trinitarischen Marienkrönung</i>	56
5.2 DIE SKULPTUREN DER BEKRÖNUNG	60
5.2.1 <i>Die Bekrönung im eucharistischen Kontext</i>	63
5.3 DIE PREDELLA.....	66
5.4 DAS ZUSAMMENSPIEL DER SKULPTUREN IM RETABELAUFBAU	71
5.5 DIE RETABELRÜCKSEITE	74
6. SCHLUSSBETRACHTUNG	78
ANHANG	82
DOKUMENT I. - AUFTRAGSURKUNDE	83
DOKUMENT II. – MANCAMENTI LISTE I.....	87
DOKUMENT III. – MANCAMENTI-LISTE II	91

QUELLENVERZEICHNIS	94
LITERATURVERZEICHNIS	97
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	105
ABBILDUNGSNACHWEIS	111
ABBILDUNGEN	112

Vorwort

Der Altaraufsatz in San Francesco in Bologna zählt zu den beeindruckendsten Retabeln seiner Zeit. Aufgrund seiner Größe und Pracht fehlt er in keinem Sammelband über die italienische Skulptur der Gotik. Es wird nie vergessen auf die enorme Höhe und die Nähe zu gemalten Polyptychen hinzuweisen.

Aber genauso oft, wie das Werk als großartiges Beispiel der Bildhauerkunst um 1400 erwähnt wird, so oft endet die wissenschaftliche Diskussion dort, wo sich der Altaraufsatz nicht in eine lineare Entwicklung einordnen lässt. Denn das bologneser Retabel weist in seiner Gestaltung einige Besonderheiten auf, die sich nicht alleine aus der Tradition der italienischen Kunstproduktion erklären lassen. Daher drängt sich die Vermutung auf, dass hier ein Werk für ganz bestimmte Bedürfnisse geschaffen wurde. Erklärungen, die alleine auf dem Schaffensdrang der Künstler und deren Schulung basieren, reichen in diesem Fall nicht aus. Vielmehr müssen die Auftraggeber und deren Ansprüche in die Überlegungen miteinbezogen werden.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, die spezifischen Eigenschaften des bologneser Retabels festzustellen und diese aus der Funktion des Altaraufsatzes und der historischen Situation heraus zu erklären. Damit soll kein ausschließliches Erklärungsmodell für die Gestaltung des Altaraufsatzes aufgestellt werden, sondern dies soll die Sichtweise auf dieses einzigartige Werks erweitern und damit zum Verständnis mittelalterlicher Kunst beitragen.

1. Einleitung

Im Archivio di Stato von Bologna existiert bis heute eine Urkunde (Dok. I) vom 16. November 1388 in der die Ordensgemeinschaft der Franziskaner die Brüder Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne mit der Herstellung eines Retabels für ihre Kirche in der Stadt betrauen¹. Das Ergebnis dieses Auftrags, ein dem Hl. Franziskus und Maria geweihtes monumentales Statuenretabel aus Marmor (Abb. 1), lässt sich heute wieder an seinem ursprünglichen Platz in der Apsis in San Francesco bewundern².

Das auffällige Werk fand früh Eingang in die kunsthistorische Literatur, wobei bald vor allem Datierungs- und Zuschreibungsfragen bestimmend waren. Die erste bekannte Erwähnung findet sich bei Leandro ALBERTI 1541³. 1568 wird das Retabel bei VASARI beschrieben, wobei er aber als Künstler Agostino und Agnolo da Siena angibt und das Werk auf 1329 datiert⁴. Offenbar hatte man bereits im 17. Jahrhundert Kenntnis von der Auftragsurkunde⁵, trotzdem dauerten die von VASARI verursachten Verwirrungen über die Künstler und die Datierung in der Literatur bis ins 19. Jahrhundert an⁶.

Die endgültige Beendigung der Spekulationen erfolgte erst 1843 mit der Publizierung der Auftragsurkunde durch Virgilio DAVIA⁷. Er engagierte sich für den Wiederaufbau des Altars, nachdem San Francesco zwischen 1798 und 1840 säkularisiert und das zerlegte Retabel zuerst in die Kapelle des Marchese Antonio Bolognini in San Petronio und später in

¹ Archivio di Stato di Bologna - Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso K. n. 16, publ. bei Iginio Benvenuto SUPINO, La pala d'altare di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne nella chiesa di San Francesco di Bologna, in: Memorie della R. Accademia delle Scienze dell' Istituto di Bologna, Classe di Scienze morali, sezione storiche, filosofiche, Serie I, IX, 1914/15, Dok I.

² Zu der bewegten Geschichte des Retabels siehe Abschnitt „3.2 Die spätere Geschichte des Retabels“ dieser Arbeit.

³ Leandro ALBERTI, Libro primo della deca prima delle Historie di Bologna, Bologna 1541, S. 15. Zitiert nach Lutz HEUSINGER, Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne, München 1967, (Diss.), S. 9.

⁴ Giorgio VASARI, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi nostri. Florenz, 1568, ed. a cura di Pio Pecchiai, Mailand 1928, Bd. 1, S. 356-359. Jacobello und Pierpaolo werden nur kurz als Schüler jener Sienser erwähnt.

⁵ Siehe dazu: Lutz HEUSINGER, (zit. Anm. 3), S. 9.

⁶ Siehe u. a.: Cherubino GHIRARDACCI, Della historia di Bologna, II, Bologna 1657, S. 87, 479-480. Gibt als Entstehungsjahr die Datierung von Vasari an und für die Vollendung des Altars das Jahr 1396. Die Unstimmigkeit zwischen Vasari und der Urkunde von 1388 wird von ihm nicht kommentiert. - Antonio di MASINI, Bologna perlustrata, I, Bologna 1666, S. 116. Berichtigt Vasari. - Leopoldo CICOGNARA, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone I, Venedig 1813, S. 395. Hält sich bei der Datierung an Vasari, kommt aber bei der Autorenfrage zu keiner klaren Entscheidung. - Für eine vollständigeren Übersicht zu der frühen Literatur zu dem Retabel und den Brüdern Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne siehe: Renato ROLI, La pala marmorea di San Francesco in Bologna, Bologna 1964, S. 95-97. - Lutz HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 6), S. 9-16, 227-229.

⁷ Virgilio DAVIA, Memorie storico-artistiche intorno alla tavola figurata già esistente sul maggiore altare della chiesa di San Francesco in Bologna prima del 1796. Scultura del XIV secolo di Jacobello e Pier Paolo Veneziani, Bologna 1843, S. 6-9.

den dortigen Keller gebracht wurde⁸. DAVIA schilderte das Retabel in einem äußerst schlechten Zustand und beeinflusste damit die weitere Forschung massiv⁹. 1844 wurde das Retabel wiederaufgebaut und trotz neuerlicher Ab- und Aufbauten wird die unter DAVIA vorgenommene Rekonstruktion beibehalten¹⁰. Auf die genauen Ausbesserungsmaßnahmen ging dieser leider weder 1843 noch in seiner zweiten Veröffentlichung zu dem Retabel 1845 ein¹¹.

Nachdem Künstlerfrage und Datierung geklärt waren, konzentrierte sich die Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem auf archivarische Studien. Unter der Leitung von Alfonso RUBBIANI wurde die im Lauf der Jahrhunderte stark veränderte Kirche San Francesco restauriert. Er versuchte durch genaues Quellenstudium und archäologische Untersuchungen den ursprünglichen Zustand von Kirche und Altaraufsatz wieder herzustellen¹². Ein weiteres grundlegendes Werk stammt von Igino B. SUPINO aus dem Jahr 1915¹³. Er veröffentlichte fast alle bis heute bekannten Urkunden und Notizen zu dem Retabel und versuchte auch eine Unterscheidung der originalen und modernen Teile des Werks. Die nachfolgende Literatur beschäftigte sich in weiterer Folge vor allem mit stilistischen Überlegungen¹⁴: Im Zentrum ihres Interesses lag neben der Datierung der einzelnen Bestandteile vor allem die Zuschreibung der Skulpturen an Jacobello oder Pier Paolo beziehungsweise deren Werkstatt. Der Aufbau als solches ist durch die Übereinstimmung mit der Auftragsurkunde nie angezweifelt worden, aber über den figuralen Teil herrscht in der Forschung große Uneinigkeit bezüglich der Authentizität.

Eine Schwierigkeit in der Händescheidung ergibt sich dadurch, dass man wenig über die Arbeitsweise der aus Venedig stammenden Brüder Dalle Masegne weiß. Sie müssen Ende des Trecento und Anfang des Quattrocento sehr dominierend am italienischen Kunstmarkt gewesen sein. Dafür sprechen die Fülle und die Wichtigkeit der ihnen übertragenen Aufgaben

⁸ Ebenda, S. 27. Siehe auch Abschnitt „3.2 Die spätere Geschichte des Retabels“.

⁹ Ebenda, S. 24.

¹⁰ Alfonso RUBBIANI, *La chiesa di San Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna: restauri dall'anno 1886 al 1899; dedicate al IX Congresso nazionale degli ingegneri ed architetti italiani il 1 Ottobre 1899 / note storiche ed illustrative di Alfonso Rubbiani*, Bologna 1899, S. 40. Fotografie des unter Davia aufgebauten Altares. Nur das Untergeschoss wurde später verändert.

¹¹ Virgilio DAVIA, *Cenni intorno alla recente erezione dell'antica ancona di marmo figurato nel tempio di San Francesco in Bologna*, Bologna 1845.

¹² Rubbiani veröffentlichte mehrere Werke zu seiner Arbeit in San Francesco. In dieser Diplomarbeit wurden zwei davon verwendet: Alfonso RUBBIANI, *La chiesa di San Francesco in Bologna*, Bologna 1886. – Derselbe, *La chiesa e le tombe*, (zit. Anm. 10). – HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 198, Anm. 195: Der historische Ablauf wird in den Schriften Rubbianis im Archiv von San Francesco beschrieben: „Cartelle e Allegati dei restauri“.

¹³ SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1).

¹⁴ Siehe unter anderem: Hans von der GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903. SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1). Sergio BETTINI, *L'ultima e la più bella opera di Pier Paolo dalle Masegne*, in: *Dedalo*, XII., 1932, S. 347-359. Cesare GNUDI, *Jacobello e Pietro Paolo da Venezia*, in: *La Critica d'Arte*, II; Februar 1937, S. 26-38.

sowie die gute Bezahlung¹⁵. Ein Teil der Ungewissheit über die jeweilige Zuschreibung lässt sich darauf zurückführen, dass die Brüder es anscheinend gegenüber ihren Auftraggebern zu ihrem Vorteil nutzten, dass die Aufteilung der Aufgaben nicht klar geregelt war. So konnten sie gemeinsam einen Auftrag übernehmen und je nach Situation das Werk individuell und / oder mit der Hilfe ihrer zahlreich anzunehmenden Mitarbeiter ausführen¹⁶. Die Vielzahl der Aufträge und die teilweise zeitliche Überlagerung dieser lässt eine anpassungsfähige und gute Organisation der Dalle Masegne und ihrer Werkstatt vermuten¹⁷.

Seit den Autoren Sergio BETTINI und Cesare GNUDI wird das Retabel in San Francesco als Werk Pier Paolos angesehen¹⁸. Zu dieser Verabredung gelangte man durch die großen stilistischen Unterschiede zwischen der Ikonostasis in San Marco in Venedig und dem Marmorretabel in Bologna. Durch den kurzen zeitlichen Abstand dieser beiden Hauptwerke¹⁹ der Dalle Masegne schloss man, dass sich die Brüder jeweils auf ein Werk konzentrierten, wobei die Ikonostasis Jacobello zugeschrieben wird während der Altaraufsatz in San Francesco als Werk seines Bruders gilt. Dieser Sichtweise schließt sich auch Renato ROLI an, der sich aber im Gegensatz zu den früheren genannten Autoren zu einer positiveren Beurteilung des Werks bekennt, indem er den Großteil der Skulpturen in das Trecento datiert²⁰. Zuletzt setzte sich Lutz HEUSINGER in seiner Dissertation über Jacobello und Pier Paolo Dalle Masegne mit der Zuordnung der einzelnen Skulpturen auseinander²¹. Er widerspricht der alleinigen Zuschreibung an Pier Paolo. Insgesamt analysiert er, dass jedes Werkstück jeweils von einer Person ausgeführt worden ist, wobei es scheint, dass Pier Paolo für die Hauptfiguren zuständig war, während sein Bruder an den weniger wichtigen Teilen arbeitete²². HEUSINGERS Meinung nach liegt das Problem vor allem in der Flickung mancher Figuren und in der Beschaffenheit der Oberflächen der Statuen. In seiner Dissertation untersucht er jede einzelne Skulptur nach Spuren von Reparaturen, Überarbeitungen und etwaigen Abschleifungen und versucht im Zweifelsfall eine möglichst enge Rückbeziehung jeder Figur auf ihr nächstes Vorbild. Wie schon Autoren vor ihm sieht er eine Nähe Pier Paolos zum florentinischen Kunstkreis, vor allem zu Andrea Pisano. Durch die sorgfältige Betrachtung der einzelnen Skulpturen und die Einbeziehung der Quellen sowie der

¹⁵ Wolfgang WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, Venezia 1976, S. 62ff. So waren die Brüder unter anderem für die Ikonostase in San Marco, der Verone des Palazzo ducale in Venedig und das Grabmal von Margherita Gonzaga in Mantua zuständig.

¹⁶ Ebenda, S. 63ff.

¹⁷ HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 170ff.

¹⁸ BETTINI, *Opera di Pier Paolo* (zit. Anm. 14) – GNUDI, *Jacobello e Pietro Paolo* (zit. Anm. 14).

¹⁹ Das Retabel wurde 1392 vollendet. Siehe Abschnitt „3.1 Die Entstehungsgeschichte des Retabels“. – Die Ikonostasis war 1394 fertiggestellt. HEUSINGER (zit. Anm. 3), S. 122f.

²⁰ Renato ROLI, *La pala marmorea* (zit. Anm. 6).

²¹ HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3).

²² Ebenda, S. 119.

bisherigen Forschung zu dem Retabel, schafft er es, zu einem überzeugenden Ergebnis in der Bewertung zu kommen, wobei er den Großteil der Figuren als authentisch beurteilt²³.

Durch die kurz umrissene Forschungsgeschichte kann von den fixen Eckdaten ausgegangen werden, dass das Retabel 1388 in Auftrag gegeben wurde und die ausführenden Künstler Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne und ihre Werkstatt waren. Durch die schon angedeutete schwierige Geschichte des Werks wird die Originalität gewisser Skulpturen ein andauerndes Diskussionsthema bleiben. Nach der jüngsten Untersuchung von Lutz HEUSINGER scheint die Zuschreibungsfrage momentan ausgeschöpft und es soll in dieser Arbeit nur eine Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse präsentiert werden.

Durch die verlockende Frage der Händescheidung und die damit verbundene eingehende Betrachtung der Einzelteile, wurde die Gesamtheit des Retabels als eine durchdachte Konzeption bisher vernachlässigt²⁴. Wird das Werk als Ganzes in den Mittelpunkt der Überlegungen gestellt, dann ergeben sich vordergründig zwei Schwerpunkte:

Zum einen soll die Architektur des Retabels genauer betrachtet werden. Der Aufbau des Retabels lässt sich, wie in weiterer Folge noch zu zeigen sein wird, nicht allein aus der Tradition der Polyptychen des italienischen Trecento erklären und es soll der Frage nach möglichen anderen Einflüssen nachgegangen werden. Der zweite zu behandelnde Punkt wird das Skulpturenprogramm sein, insbesondere das ikonografische Zentrum, eine der frühesten Darstellungen einer trinitarischen Marienkrönung. Es soll die Motivation für diese Skulpturengruppe und damit einhergehend die Bedeutung des Themas in diesem speziellen Kontext beleuchtet werden. Zusätzlich ist zu betrachten, wie sich die Marienkrönung in die Gesamtheit der anderen Hauptfiguren einordnet und welche Bezüge innerhalb des Ensembles festgemacht werden können.

Die eben beschriebene Problematik ist nicht unbedingt neu. Bis jetzt wurde sie aber vor allem vor dem Hintergrund der Künstlerfrage diskutiert und die Schulung und das Kunstwollen der Dalle Masegne als bestimmendes Moment vorausgesetzt. Die Rolle der Künstler ist sicher nicht unterzubewerten, aber es soll hier ein anderer Zugang für das Verständnis des Retabels versucht werden. Frei nach Günther BANDMANN steht im Vordergrund die Annahme, dass die Funktion ausschlaggebend für die äußere Form des Retabels ist und auch über die

²³ Ebenda, S. 66-119.

²⁴ HEUSINGER analysiert die Architektur des Retabels zwar sehr sorgfältig, beschränkt sich dann aber mehr oder weniger auf die Herleitung einzelner Formen. HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 50-65. – WOLTERS weist darauf hin, dass speziell die Rahmung ungewöhnlich ist und für ihn die Ursprünge im Dunkeln liegen. WOLTERS, La scultura (zit. Anm. 15), S. 65 ff. – MOSKOWITZ folgt der Analyse Heusingers und weist aber auch auf die sorgfältig gearbeitete Rückseite hin, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Anita Fiderer MOSKOWITZ, Italian Gothic Sculpture c. 1250 – c. 1400, Cambridge 2001, S. 262-267.

Bedeutung Auskunft gibt²⁵. Dank der Auftragsurkunde weiß man, dass es sich bei dem Altaraufsatz um ein Sakramentsretabel handelt. Seine Funktion ist demnach die Aufbewahrung des Allerheiligsten, der Hostie. Dieser Ausgangspunkt verlagert das Gewicht von den Künstlern zu den Auftraggebern und den im Mittelalter aufblühenden eucharistischen Kult. Diese beiden Faktoren bilden sozusagen das Koordinatennetz in welches das Retabel eingeordnet werden soll. Wenn der Wunsch der Franziskaner nach einem monumentalen Sakramentsretabel als Ausdruck einer besonderen eucharistischen Verehrung gewertet wird, so kann davon ausgegangen werden, dass das Retabel dies auch kommuniziert. Der Altaraufsatz ist als ein Medium zu verstehen welches über seine Beschaffenheit Bedeutung herstellt und seinen Inhalt dem Publikum enthüllt²⁶. Es wird zu zeigen sein, dass im Kontext der Funktion nicht nur andere Vorschläge für die Beurteilung der Architektur gegeben sind, sondern dass sich vor allem für die skulpturale Ausstattung eine auf mehreren Ebenen mögliche Leseart ergibt. Die Skulpturen sind dabei nie losgelöst von dem architektonischen System zu sehen sondern in dieses eng eingeschrieben und beide stehen in einer wechselseitigen Beziehung.

Ohne die vorangegangene Forschung wäre die Konzentration auf diesen Ansatz nicht möglich. Die akribischen Studien der Quellen und die eingehenden stilistischen Untersuchungen der Kunst der Dalle Masegne früherer Autoren bilden die Voraussetzung für die Beurteilung des Retabels als weitgehend trecentesk. Dies ist die Basis für eine andere Fragestellung, von der ich mir erhoffe, dass sie zu einem erweiterten Verständnis für das Marmorretabel in San Francesco führt und zeigt, wie spezifische Bedürfnisse zu einer einzigartigen formalen Lösung führen können.

²⁵ Günter BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951 (unveränderter Nachdruck 1997), S. 7f.

²⁶ Michael V. SCHWARZ, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. Bis 16. Jahrhundert*, Wien – Köln – Weimar 2002.

2. Überlegungen zum Entstehungsanlass

Vor einer eingehenden Untersuchung des Retabels kann festgehalten werden, dass es bezüglich Funktion, Material und Größe etwas Besonderes darstellt. Um 1400 waren gemalte Polyptychen in Italien vorherrschend und keines der wenigen erhaltenen Marmorretabel erreicht die Höhe des Dalle Masegne Werks. Außerdem sollten sich monumentale Sakramentsretabel erst im nächsten Jahrhundert größerer Beliebtheit erfreuen.

Leider geht aus den Quellen kein konkreter Anlass für die Errichtung des Retabels hervor. Lediglich aus dem Jahr 1370 findet sich eine Nachricht in den Konventsbüchern über ein Vermächtnis des Corrado di Andree über 1000 Lire für die Ausstattung des Hauptaltars²⁷. Da der Auftrag an die Brüder Dalle Masegne erst im Jahr 1388 erfolgte, kann es sich aber bei diesem Testament kaum um den ausschlaggebenden Grund für die Gestaltung eines neuen Altaraufsatzes gehandelt haben.

Um sich den Besonderheiten des Retabels zu nähern, ist es angebracht, sich zuerst Gedanken über die Motivation der Franziskaner zu machen, da in weiterer Folge angenommen werden kann, dass die Gründe für den Auftrag auch für die Gestaltung ausschlaggebend waren.

2.1 Die Bettelorden in Bologna

Wie in den meisten Städten Italiens hatten sich die Orden der Franziskaner und Dominikaner im 14. Jahrhundert auch in Bologna als fester Bestandteil des religiösen Lebens etabliert. Beide Bewegungen standen generell durch das ähnliche Heilsangebot in einer engen wechselseitigen Verbindung, wobei als bewegende Kraft die gegenseitige Konkurrenz nicht zu unterschätzen ist. Waren die Motive der Ordensgründer eigentlich verschieden, so sahen sich doch beide in der Nachfolge Christi beziehungsweise der Apostel und zu ihren besonderen Anliegen zählten vor allem die Predigt und Seelsorge. Im Verlauf ihrer Entwicklung lernten und entliehen beide in großem Ausmaß voneinander, wobei die Franziskaner vor allem von der disziplinierten Organisation der Dominikaner profitierten,

²⁷ *Solutio L. 200 nostro Proc. a filiis et heredibus di Corradi quondam Andree de Pistorio ad computum L. 1000 ab eo relictis in test. suo pro constructione altaris majoris huius n. re. Ecclesie.* Bibl. Comunale, Spogli Carrati II, ms. B. 491. Publ. bei RUBBIANI, La chiesa (zit. Anm. 12), S. 138.

während die Dominikaner das franziskanische Armutsideal übernahmen²⁸. „Im gemeinsamen Kampf gegen die Welt wuchsen beide mit erstaunlicher Geschwindigkeit, obwohl sie einander jeden Fußbreit Territorium neideten und streitig machten.“²⁹ Dieses Bild kann wohl auch für die Situation der beiden Orden in Bologna gelten.

Die Stadt zählt neben Assisi zu den ältesten Niederlassungsorten der Franziskaner, auch wenn sie hier in einer weit nachteiligeren Position waren. Es scheint ihnen Schwierigkeiten bereitet zu haben, nach dem Tod ihres Ordensgründers umgehend einen funktionsfähigen Konvent aufzubauen³⁰. Ganz im Gegensatz zu den Dominikanern, für die – durch ihre akademische Ausrichtung – Bologna als eines der führenden Bildungszentren eine der Hauptniederlassungen war, an dem schließlich auch die Reliquien des Hl. Dominikus aufbewahrt werden sollten. Nachdem 1224 ihr Konvent und Hausstudium eingerichtet war, wurde 1228 ein Kirchenbau in Angriff genommen, der nach sechs Jahren zumindest soweit fertig war, dass der Leichnam des Ordensgründers überführt und Dominikus heilig gesprochen werden konnte³¹. Als Grund für diese schnelle Realisierung ist die Konkurrenz zu San Francesco in Assisi anzunehmen: Als Franziskus 1226 starb und man ihm umgehend eine Kirche entwarf und ihn bereits 1228 heilig sprach, reagierten die Dominikaner: Sie bauten ihrem Gründer gleichfalls eine repräsentative Kirche und begannen den Kult um den Hl. Dominikus zu fördern³². Mit der Heiligsprechung von Dominikus und der Überführung seiner menschlichen Überreste in die neu entstandene Kirche, waren die Dominikaner auf dem Höhepunkt ihrer Macht in Bologna.

Im Jahr 1236 versuchten dann die Franziskaner durch den Bau ihrer Konventskirche Boden gegenüber ihrem Ordenskonkurrenten zu gewinnen. Der Baugrund wurde zusammen mit Geldmitteln von der Kommune zur Verfügung gestellt³³. Vom 2.6.1236 gibt es eine Bulle des Papstes, aus der hervor geht, dass sich Kirche und Kloster bereits im Bau befinden³⁴. Die

²⁸ Richard M. SOUTHERN, Kirche und Gesellschaft im Abendland des Mittelalters, Berlin – New York 1976, S. 269 f.

²⁹ Ebenda, S. 275.

³⁰ Luigi GARANI, Il bel San Francesco di Bologna. La sua storia, Bologna-Parma 1948, S. 12-14. Der Legende nach waren die Franziskaner schon 1213 in Bologna, gesichert ist ihre Anwesenheit erst im Jahr 1220.

³¹ Zum genauen Bauverlauf siehe: Wolfgang SCHENKLUHN, Ordines Studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert, Berlin 1985, S. 86 f.

³² Ebenda, S. 89.

³³ GARANI, Il bel San Francesco (zit. Anm. 30), S. 11.

³⁴ Neben dieser Bulle gibt es noch zwei weitere Quellen zu der Übersiedlung und dem sofortigen Baubeginn der Konventsanlage: Ein Brief des ravennatischen Erzbischofs Theoderich (1228 - 1249), in dem die Gründe für den Ortswechsel dargelegt werden. In diesem Brief vom 22.2.1236 erfährt man auch, dass Papst Gregor IX. sich beim Bischof von Bologna, Henricus da Fratte (1213 - 1240), für die Übersiedelung eingesetzt hat. Am 28.5.1236 bedankt sich der Papst bei der Kommune für das Baugelände. GARANI, Il bel San Francesco (zit. Anm. 30), S. 11.

Papstweihe erfolgte im Jahr 1250 und 1263 ist die Kirche dann fertiggestellt³⁵. Der Bau (Abb. 2) selbst besteht aus einem basilikalen Langhaus mit sechsteiligem Gewölbe auf einheitlicher Stützenreihe und einem nicht ausladenden Querhaus mit anschließendem basilikalen Umgangschor mit einem Kranz von neun Kapellen.

Wolfgang SCHENKLUHN sieht in der Kirche eine Synthese von französischer Kathedralgotik – genauer gesagt Notre-Dame in Paris, wo das nicht ausladende Querhaus, die einheitliche Stützenreihe und auch der markante Vierungspfeiler vorgebildet sind – und der monastischen Architektur der Zisterzienser – namentlich von Clairvaux II im Chor³⁶. Seiner Meinung nach reagierten die Franziskaner mit ihrem Bau direkt auf ihre Konkurrenten. Durch den Rückgriff im Chor auf Clairvaux II, dem Ort an dem der Hl. Bernhard wirkte und in dem er auch begraben wurde, versuchten die Franziskaner die Sinneinheit „Dominikus – Bernhard“ anzugreifen. Die Anlehnung an die Kathedrale von Paris kann als eine Erwiderung auf die wissenschaftliche Tätigkeit der Dominikaner gesehen werden, da die Universitätsstadt das bedeutendste Bildungszentrum der Zeit war³⁷. Die Annahme, dass die konkreten Vorbilder Notre-Dame und Clairvaux II. im Chor Pate gestanden haben, wird in der Forschung nicht zwingend geteilt, sondern es werden die üblichen Einflüsse der Architektur der Île de France als Muster angenommen³⁸.

Das Marmorretabel der Franziskaner könnte aber durchaus mit dem Kampf gegen die Dominikaner um die Vorrangstellung in Bologna in Verbindung stehen. Erstens besitzen die Dominikaner in Bologna die Gebeine des Hl. Dominikus, für die sie ein Denkmal aus Carrara-Marmor anfertigen ließen, die Arca di S. Domenico (Abb. 3). Der Sarg mit den Gebeinen des Heiligen im Zentrum entstand zwischen 1264 und 1267³⁹. Zusätzlich hatten sie auch einen Altar aus Marmor von Giovanni di Balduccio (Abb. 4), wahrscheinlich zwischen 1320 und 1325 ausgeführt, welcher eigentlich für die Kapelle im päpstlichen Palast in Bologna gedacht war⁴⁰. Nach dem Aufstand der Bologneser gegen den päpstlichen Legaten Bertrando del Poggetto wollte die Kommune, laut einem Dokument aus dem Jahr 1334, das

³⁵ Ebenda, S. 23-47.

³⁶ SCHENKLUHN, *Ordines Studentes* (zit. Anm. 30), S. 136f. u. S. 149f.

³⁷ Kanonisationsbulle vom 3. Juli 1234: Dominikus steht zu Beginn der vierten Erneuerungsepoche der Christenheit. Sind es zunächst Märtyrer, die dem Glauben das Überleben sichern, so ist es später der Hl. Benedikt mit seiner Ordensidee. Im 12. Jahrhundert kämpft der Hl. Bernhard mit seinen Zisterziensern um Verbreitung und Festigung des Glaubens und nun sind es die Dominikaner, die eine neue Epoche der Christenheit einleiten. SCHENKLUHN, *Ordines Studentes* (zit. Anm. 31), S. 159.

³⁸ Siehe u. a.: John WHITE, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth, Middlesex 1966 (Nachdruck 1987), S. 24 f.

³⁹ Der monumentale Aufsatz stammt von Niccolò dell' Arca, 1469-73. Joseph BRAUN, *Der christliche Altar in seiner Geschichte und Entwicklung*, Bd. 2, München 1942, S. 556.

⁴⁰ Massimo MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in: *Ausstellungskatalog „Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertando del Pogetto“*, Bologna 2005/06, S. 47f.

Werk ursprünglich den Franziskanern für ihre Kirche geben⁴¹. Der Altaraufsatz wurde dann aber spätestens 1335 nach San Domenico transferiert, wo er auf dem Hauptaltar seinen Platz fand⁴². Über die Motive für diesen Planwechsel ist heute nichts mehr bekannt.

Der heute nur mehr in Einzelteilen vorhandene Altaraufsatz wurde mit einer von Engeln flankierten Madonna in der Mitte und mit links und rechts jeweils drei Heiligen rekonstruiert. Die einzelnen Figuren standen in Nischen mit Giebeln, in welchen sich Propheten befanden. Den unteren Abschluss bildete eine Predella, die mit Geschichten aus dem Marienleben geschmückt war⁴³. In der grundsätzlichen Gestaltung finden sich einige Parallelen zu dem Retabel der Dalle Masegne, wobei aber das franziskanische Werk um einiges monumentaler ist. Es kann aber vermutet werden, dass der Altaraufsatz der Dominikaner für die Franziskaner formal eine gewisse Vorbildwirkung hatte und speziell im Hinblick auf die Wahl des Materials entscheidend war. Dies wäre eine mögliche Erklärung für die ungewöhnliche Entscheidung der Minoriten ein Retabel aus Marmor in Auftrag zu geben. Der Altaraufsatz der Dominikaner war sozusagen das Mindestmaß, welches es für die Franziskaner zu erreichen beziehungsweise zu übertreffen galt⁴⁴.

Die Rivalität zu den Dominikanern in Bologna war sicher eine andauernde, da die Franziskaner gegenüber so einer mächtigen Reliquie wie der des Hl. Dominikus ständig im Hintertreffen waren. Aber es gab 1388 vielleicht noch einen aktuelleren Beweggrund, gerade jetzt einen neuen Altaraufsatz in Auftrag zu geben.

2.3 Der Stadtpatron San Petronio

Neben dem ständigen Konkurrenten Dominikus hatte sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Hl. Petronius zu einem festen Bestandteil der Gemeinschaft in Bologna entwickelt. In der abwechslungsreichen Geschichte der religiösen Verehrung in Bologna hatte Petronius inzwischen den ursprünglichen Stadtpatron Petrus, dem auch die Kathedrale gewidmet ist, als Beschützer der Stadt abgelöst. Begründet wurde diese Erfolgsgeschichte mit einem spektakulären Reliquienfund in S. Stefano und einer zwischen 1164 und 1181 geschriebenen Vita, in welcher ihm neben dem eifrigen Sammeln von Reliquien und der Gründung des Baukomplexes von S. Stefano, auch der Wiederaufbau der zerstörten Stadt

⁴¹ Archivio di Stato, Archivio demaniale, San Francesco, 343/5086, Campioni rossi, busta I/2, n. 82, publ. in: Ausstellungskatalog „Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertando del Pogetto“, Bologna 2005/06, S. 142 – 143.

⁴² MEDICA, Giotto e Giovanni Balducci, in: Ausstellungskatalog Bologna 2005/06 (zit. Anm. 40), S. 48.

⁴³ Ebenda, S. 48f.

⁴⁴ Auch Wolfgang Wolters nimmt an, dass das Dalle Masegne Retabel in direktem Zusammenhang mit dem Altaraufsatz von Giovanni di Balduccio zu sehen ist. WOLTERS, La scultura (zit. Anm. 15), S. 66.

nach den Barbarenstürmen zugeschrieben wurde⁴⁵. Aber erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entwickelte sich Petronius zum persönlichen Schutzherrn für Bologna. Dieser Zeitraum war geprägt von politischen Spannungen, in dem die Stadt ihre Autonomie gegen die Ansprüche des Papstes verteidigen musste. Diese Umstände förderten das Bedürfnis nach einem lokalen himmlischen Fürsprecher, der im Gegensatz zu Petrus - der zwar der größere Heilige ist, aber primär in Beziehung zum Papsttum gesehen wird – in die Stadtgeschichte eingeschrieben werden konnte und dessen Reliquien man besaß. So erlangte Petronius schließlich Ende des 13. Jahrhundert den Status des ersten Beschützers und Bewahrsers der Freiheit Bolognas⁴⁶.

Durch ähnliche Umstände kam es dann in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundert zu einer weiteren Kampagne für den Heiligen und der gezielten Förderung des Petronius-Kults von Seiten der Kommune: Eigentlich Teil des Kirchenstaates, durchlebte Bologna ab der Mitte des 14. Jahrhunderts wechselnde Stadtherrschaften. 1376 brach ein Aufstand gegen die drückende Herrschaft des seit 1360 regierenden päpstlichen Legaten aus, dem eine florierende, aber kurze Zeit als freie Kommune folgte, gekennzeichnet durch rege Bauaktivitäten als Ausdruck der neuen selbstbewussten städtischen Identität⁴⁷. Im selben Jahr wurden dann auch die Feierlichkeiten zu Ehren des Hl. Petronius insofern neu geregelt, als dass die Prozession der Kommune und Gilden von derjenigen der Kleriker getrennt wurde. Zusätzlich wurde ein Kopfreliquiar (Abb. 5) in Auftrag gegeben, welches 1380 von Jacobo Roseto ausgeführt wurde und dessen Inschrift sich auf die ruhmreiche Zeit der Freiheit unter der Herrschaft der Kommune bezieht⁴⁸.

Um der Verehrung des Heiligen einen würdigen Ort zu geben, folgten dann Pläne für die Errichtung einer ihm gewidmeten Kirche, die in ihren Ausmaßen neue Maßstäbe setzen sollte. Als Beleg für den Beginn der Planung – zumindest in finanzieller Hinsicht – wird allgemein eine Aufbringung von Geldmitteln der Kommune vom 28. Dezember 1388 gesehen⁴⁹. Der eigentliche Baubeginn erfolgte im Jahr 1390⁵⁰. Das Holzmodell des Architekten Antonio di Vincenzo sah eine dreischiffige Basilika von 182,4 Meter Länge mit einem 136,8 Meter breiten Querschiff vor. Geplant war ein gigantischer, vierungsartiger Kuppelraum, an den sich drei

⁴⁵ Gina FASOLI, Introduzione, in: Mario FANTI u. Deanna LENZI (Hrsg.), *Una Basilica per una Città. Sei Secoli in San Petronio*, Bologna 1994, S. 16. Über die ca. 700 Jahre zuvor verstorbene historische Persönlichkeit des Bischofs Petronio ist so gut wie nichts bekannt.

⁴⁶ Ebenda, S. 16 f.

⁴⁷ Evelyn WELCH, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford 1997, S. 259 – 260.

⁴⁸ FASOLI, *Introduzione* (zit. Anm. 45), S. 16.

⁴⁹ Anna Laura TROMBETTI BRUDRIESI, *I primi anni del cantiere di San Petronio (1390-1397)*, in: Mario FANTI u. Deanna LENZI (Hrsg.), *Una Basilica per una Città. Sei Secoli in San Petronio*, Bologna 1994, S. 51.

⁵⁰ Ebenda, S. 51. Bis 1400 waren gerade die ersten zwei Joche des Langhauses fertig gestellt und die Kirche selbst sollte erst 1525 vollendet werden.

Kreuzarme angeschlossen würden. Mit der Entscheidung der Kommune, eine Kirche im Zentrum der Stadt neben den Gebäuden der Stadtregierung und den städtischen Einrichtungen zu errichten, wurden sowohl die religiösen Gefühle beziehungsweise die Dankbarkeit gegenüber dem Heiligen für die Wiedererlangung der Freiheit als auch gleichzeitig die städtische Gesinnung zum Ausdruck gebracht⁵¹. Zusätzlich werden 1393 die Festlichkeiten für Petronius so umgestaltet, dass den Klerikern mehr die Rolle von Begleitern zugewiesen wurden und die eigentlichen Ehrenplätze den Autoritäten der Stadt vorbehalten waren⁵². Mit dem Heiligen Petronius bekam Bologna also einen persönlichen himmlischen Fürsprecher, der für die historische Kontinuität der städtischen Gemeinschaft stand. Bewahrer der Petronius-Verehrung war die Kommune selbst, wodurch ein Gegengewicht zum päpstlichen Einfluss hergestellt wurde. Der Kult um den Heiligen und dessen Reliquien ermöglichen es der Kommune die Stadt unter einem Heiligen zu vereinen und damit der Autonomie einen himmlischen Beschützer zu geben, zu dem ein direkter Bezug hergestellt werden konnte, welcher bei dem ursprünglichen Patron Petrus nicht möglich gewesen wäre⁵³. Mit dem Heiligen Petronius hatte sich also zu der Entstehungszeit des Dalle Masegne Retabels ein weiterer Heiliger in das Zentrum des religiösen Lebens der Stadt eingeordnet, dessen Kultpflege sich den Franziskanern vollständig entzog. Die Pläne zum Bau der Kirche zu Ehren des Heiligen Petronius könnte die Minoriten dazu veranlasst haben, ein neues Retabel für ihre Kirche in Auftrag zu geben. Anscheinend wurden im späten 14. Jahrhundert sogar die Feierlichkeiten zu Ehren des Hl. Franziskus zu Gunsten von Petronius verschoben, da beide ihren Gedenktag am 4. Oktober haben⁵⁴. In der Forschung wird darauf hingewiesen, dass der einzige Heilige, der dazu fähig war sich neben Petronius zu behaupten, Dominikus war⁵⁵. Ebenfalls 1383 wird von Jacobo Roseto ein Kopfreliquiar für den Hl. Dominikus gearbeitet zu welchem die Kommune finanziell beitrug⁵⁶. So konnten in Zeiten der Not beide Heilige bei Prozessionen mitgetragen und angebetet werden. Ihre Rolle in der Stadt betreffend standen die Franziskaner also in einem gewissen Zugzwang.

⁵¹ Ebenda, S. 51.

⁵² FASOLI, *Introduzione* (zit. Anm. 45), S. 16 f.

⁵³ Diana WEBB, *Patrons and Defenders. The Saints in the Italian city-states*, London – New York 1996, S. 135 f. u. S. 173 f.

⁵⁴ Ebenda, S. 177.

⁵⁵ Ebenda, S. 179. Mit weiteren Literaturangaben.

⁵⁶ Ebenda, S. 179.

2.3 Der eucharistische Kult als Ausweg der Franziskaner?

Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts war eine von großen Unruhen geprägte Zeit.

Abgesehen von lokalen politischen Spannungen, lag die letzte große Pestwelle noch nicht weit zurück und 1378 nahm das abendländische Kirchenschisma seinen Lauf. Die Einheit der Kirche wurde bis auf ihre Grundfeste erschüttert und ihrer zentralen Schaltstelle beraubt, die für die Gesamtheit der Christenheit stand⁵⁷. Das Bedürfnis der Menschen nach einem starken himmlischen Fürsprecher war in diesem Zeitraum wahrscheinlich besonders ausgeprägt und es war ausschlaggebend, wer Bewahrer und Vermittler eines bestimmten Kults war.

Die immer stärker anwachsende Beliebtheit eines Stadtheiligen war für die Franziskaner sicher nicht ohne Bedeutung, denn wie auch die Dominikaner waren sie mit ihren Hauptaufgaben der Predigt und Seelsorge ab dem 13. Jahrhundert fest an das städtische Umfeld gebunden. Diese Verknüpfung mit dem urbanen Lebensraum führte zu einem wechselseitigen Verhältnis von Leistung und Legitimation zwischen dem Orden und der jeweiligen Stadt⁵⁸.

Neben der ständigen Konkurrenz mit dem Hl. Dominikus könnte also durchaus auch die wachsende Verehrung des Stadtheiligen und der Bau einer ihm gewidmeten Kirche einen Anteil an der Entscheidung der Franziskaner gehabt haben, ihren Kirchenraum mit einem eindrucksvollen Altaraufsatz aufzuwerten. Ende des 14. Jahrhunderts stand das ursprüngliche Armutsgebot des Ordens längst nicht mehr im Widerspruch zu einer prachtvollen Kirchengestaltung, sondern wurde im Gegenteil als wünschenswerte religiöse Ausdrucksform gewertet⁵⁹. Die Großartigkeit eines Werkes konnte als „sichtbarer Niederschlag der besonderen geistlichen Berufung und solcherart als irdische Bekundung der Gnade“ interpretiert werden⁶⁰.

Die Herstellung des neuen Altaraufsatzes kann also in Bezug zu dem sich veränderten Kultleben der Stadt Bologna gesetzt werden. Es stellt sich die Frage, ob auch der eucharistische Kult in dieses Wechselspiel eingeordnet werden kann und gleichsam die Bedeutung des Retabels als „Sakramentsschrein“ den Altarraum weiter erhöht hat.

⁵⁷ Für einen Überblick siehe u. a.: Jacques LE GOFF, Die Geburt Europas im Mittelalter, München 2004, S. 210f.

⁵⁸ SOUTHERN, Kirche und Gesellschaft (zit. Anm. 27), S. 264 f.

⁵⁹ Klaus KRÜGER, Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst, in: Otto G. OEXLE u. Andrea von HÜLSEN-ESCH, Die Repräsentation der Gruppe. Texte-Bilder-Objekte, Göttingen 1998, S. 141 f. – Für einen Überblick über den Umgang mit dem Armutsgebot siehe auch: Louise BOURDA, The Franciscans and art patronage in late medieval Italy, Cambridge 2004, S. 18 f.

⁶⁰ KRÜGER, Selbstdarstellung im Konflikt (zit. Anm. 59), S. 158.

Die ausgeprägte Eucharistiefrömmigkeit des späten Mittelalters hatte ihren Ursprung in den ersten Überlegungen zur Natur der Eucharistie und der Findung einer einheitlichen liturgischen Praxis im 11. Jahrhundert⁶¹. Das Ergebnis war der zum Dogma erhobene Glaube an die Transsubstantiation, also die durch die Konsekration sich vollziehende Wandlung der Substanz von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi. Eine wahrhaftige Verehrung der Hostie selbst bildete sich aber erst später aus. Entscheidend dafür war die Einführung der Elevation in den Messritus Ende des 12. Jahrhunderts, welche man als Aufforderung zur Anbetung verstehen kann. Diese entwickelte sich rasch zum Höhepunkt der Messfeier indem der Anblick der Hostie der eigentlichen Kommunion gleichwertig wurde. Die Einführung des Fronleichnamfest 1264, wengleich dieses erst mit Beginn des 14. Jahrhunderts eine tragende Rolle zu spielen begann, machte den Kult dann sozusagen offiziell⁶².

Die Aufbewahrung auf dem Altar selbst lässt sich kaum in Verbindung mit der speziellen Situation der Franziskaner in Bologna Ende des 14. Jahrhunderts sehen. Schon 1312 wurde nach der Stiftung einer größeren Geldsumme die Mensa des Altars vergrößert und ein Sakramentstabernakel darauf angebracht⁶³. Es ist anzunehmen, dass dies mit der besonderen Stellung der Hostienverehrung im franziskanischen Orden zusammenhängt. Die Franziskaner werden, neben den Zisterzienser, als erste Wegbereiter der eucharistischen Frömmigkeit genannt. Durch den Einsatz des Bettelordens wurde eine volkstümliche Verbreitung des Kults erst möglich. Mit der Aufbewahrung auf dem Altar folgten die Franziskaner in Bologna dem Wunsch ihres Ordensgründers, der die größtmöglichste Verehrung für das Allerheiligste und die Aufbewahrung an einem kostbaren Ort noch an seinem Sterbebett verlangt haben soll⁶⁴. Die Eucharistiefrömmigkeit war also ein spezifisches Anliegen der Franziskaner und ein besonders wertvolles Sakramentsretabel erscheint in diesem Zusammenhang nicht überraschend. Dass in Bologna eines der ersten monumentalen Sakramentsretabel entstand, könnte durchaus auch als eine Reaktion auf die Reliquienverehrung des Hl. Petronius und auch des Hl. Dominikus gelesen werden.

⁶¹ Im Wesentlichen waren diese Überlegungen im 13. Jahrhundert abgeschlossen. Die Diskussionen dauerten zwar weiter an, aber es wurde nichts mehr an der Praxis verändert. Miri RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991, S. 12 f. u. S. 34 f.

⁶² Ebenda, S. 14 f.

⁶³ Durch die Rechnung, die an einen Meister Rudolfo bezahlt wurde, weiß man von der Aufstellung des Tabernakels. Über dessen Aussehen ist nichts bekannt. Arch. di Stato, Libro rosso E. n. 137. Publiziert bei RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 65.

⁶⁴ In der Forschung wurde bemerkt, dass der Hintergrund dafür wahrscheinlich in dem Wunsch des Ordens lag ganz bewusst der Liturgie des päpstlichen Hofes im Lateran zu folgen. Durch Innozenz III. hatte die eucharistische Verehrung einen weiteren Impuls erhalten und auch der spätere Papst Gregor IX. war ein Förderer dieser. So übernehmen die franziskanischen Lehren grundsätzlich die päpstliche Liturgie dieser Zeit. Otto NUSSBAUM, *Die Aufbewahrung der Eucharistie*, Bonn 1979, S. 122-125.

Die Verehrung des Allerheiligsten als Gegengewicht zu den vorherrschenden Heiligenkulten in Bologna in das Zentrum zu stellen, hatte mehrere Vorteile: Hostien waren zwar allgemein verfügbar und nicht an einen bestimmten Ort oder eine bestimmte Kirche gebunden, unterlagen aber trotzdem der vollständigen Kontrolle der Kirche. Sie konnten als einziges der sieben Sakramente nicht von einem Laien verabreicht werden und so blieb die exklusive Vermittlung der Kirche zu Gott und seiner Gnade gewahrt⁶⁵. Der Glaube an die wirkliche und ständige Präsenz Christi in Fleisch und Brot, ließ die Hostie selbst zu einem begehrten Objekt, zu einem Hort der Macht werden, welche den Zugang zum Übernatürlichen, zur Gnade und der Hoffnung auf Erlösung symbolisierte. Wenn auch zeitgenössische Theologen darauf bestanden, dass die Hostie nicht als Reliquie behandelt werden sollte, so folgte die Verehrung doch den denselben Mustern – denn wenn Reliquien Wunder bewirken und allgemeinen Wohlstand erzeugen konnten, dann musste der Körper Gottes, das konstante und sich ständig erneuernde Wunder, noch mächtiger sein⁶⁶. Die zahlreichen Wunderberichte konsekrierter Hostien sind als Zeichen für die reale Präsenz Christi zu werten und zeugen vor dem Hintergrund der Reliquienverehrung von der Charakterisierung solcher Hostien als die erwünschte Christusreliquie⁶⁷.

Es erscheint also durchaus folgerichtig, wenn man das Retabel, welches in seinem Inneren das Allerheiligste barg, in den Kontext der Heiligenverehrung in Bologna stellt und hier den Anlass für dessen Errichtung sucht. Allein die auffällige Höhe und das kostbare Material tragen Bedeutung vor. Ob auch die äußere Form und das Programm diese Botschaft der Eucharistie als ultimative Reliquie und damit eine Vorrangstellung der Franziskaner in der Vermittlung der Gnade trägt und transportiert, soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit diskutiert werden.

⁶⁵ RUBIN, *The Eucharist* (zit. Anm. 61), S. 49f.

⁶⁶ Ebenda, S. 290f.

⁶⁷ Peter S. J. BROWE, *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau 1938, v. a. S. 93 -138.

3. Das Retabel – eine Bestandsaufnahme

Das Marmorretabel steht heute wieder an seiner ursprünglichen Stelle knapp hinter den östlichen Vierungspfeilern (Abb. 1)⁶⁸. Es befindet sich auf einem nach den Angaben in der Auftragsurkunde rekonstruierten Stützensgeschoß und ist ca. 5 Meter breit und von der Basis bis zum höchsten Punkt ca. 8,5 Meter hoch⁶⁹.

Die wesentlichen Gliederungselemente des Retabels sind die als Basis fungierende und mit Reliefs geschmückte Predella, die seitlichen achteckigen Pfeiler und die durch ihre Größe hervorgehobene Mittelnische. Als zusätzliche Betonung tragen Seitenpfeiler und Mittelnische Tabernakel, die mit Fialen geschmückt sind und an deren Spitzen sich freistehende Statuen befinden. Der Korpus selbst ist in zwei Nischengeschosse unterteilt, welche mit Skulpturen ausgestattet sind. Im unteren Geschoss wird die Mittelnische von jeweils vier ganzfigurigen Skulpturen flankiert und im Geschoss darüber findet sich dasselbe System mit Halbfiguren. Als vertikale Gliederung zwischen den einzelnen Nischen finden sich skulpturengeschmückte Lisenen. Sowohl Nischen als auch Lisenen tragen Fialen, wobei die Fialen über den Nischen etwas höher sind und zusätzlich an der Spitze mit Prophetenbüsten ausgezeichnet sind. Der äußerst reiche Figurenschmuck des Retabels setzt sich wie folgt zusammen:

Auf der Predella befinden sich neun Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus, welche von links nach rechts folgende Darstellungen beinhaltet (Abb. 6–14): Lossagung vom Vater – Traum Innozenz IV. – Hl. Franziskus vor dem Sultan – Bestätigung der Ordensregeln – Stigmatisation des Hl. Franziskus – Tod des Edlen von Celano – Der Frieden von Arezzo – Tod des Franziskus – Traum Gregors IX.

Im Register darüber flankieren jeweils vier Ganzfiguren eine Marienkrönung (Abb. 15) im Zentrum. Auf der linken Seite befinden sich die Heiligen Antonius von Padua, Antonius der Einsiedler, Petronius sowie Johannes der Täufer (Abb. 16) und rechts von der Krönung Dominikus, Ludwig, Jacobus der Ältere und Franziskus beziehungsweise ein Franziskaner-Märtyrer (Abb. 17).

Im nächsten Geschoss findet sich dasselbe System mit Halbfiguren mit Gottvater (Abb. 18) in der Mitte. Auf der linken Seite sind die Darstellungen von Augustinus, Justina von Padua beziehungsweise Elisabeth von Ungarn, Laurentius, Petrus (Abb. 19) und auf der anderen

⁶⁸ Diese Rekonstruktion wurde durch die Befunde von Rubbiani ermöglicht, der die Fundamentierung des Altars von 1250 entdeckte: RUBBIANI, *La chiesa e le tombe* (zit. Anm. 10), S. 83f.

⁶⁹ Ebenda, S. 86f. Die Rekonstruktion lieferte Alfonso RUBBIANI nach den Angaben in der Auftragsurkunde.

Seite Paulus, Bartholomäus, Klara von Assisi, Bonaventura beziehungsweise Hieronymus (Abb. 20).

Auf den Lisenen des Korpus sind insgesamt weitere vierzig kleine Darstellungen. Diese Heiligenfigürchen sind kaum mit eindeutigen Attributen versehen. Es handelt sich wahrscheinlich unter anderem um die großfigurig nicht dargestellten Apostel und Kirchenväter, zwei Erzengel, zwei Könige, vier Heilige und fünf heilige Mönche. Eine genaue Bezeichnung der einzelnen Figuren ist für das Gesamtverständnis der Ikonografie aber mit ziemlicher Sicherheit nicht nötig⁷⁰.

Der aufwendige Skulpturenschmuck setzt sich in der Bekrönung fort. Die Fialen über den Nischen sind mit den schon erwähnten Prophetenbüsten geschmückt. In den Tabernakeln auf den seitlich begrenzenden Pfeilern befindet sich eine Verkündigung mit links Erzengel Gabriel und rechts Maria. Als oberer Abschluss sind hier Fialen mit musizierenden Engeln. In dem mittleren Tabernakel ist eine Muttergottes mit Kind. Auf der Spitze darüber, den höchsten Punkt markierend, sieht man eine Kreuzigung, flankiert von Maria und Johannes. Auf den Lisenen seitlich der Mittelnischen befinden sich zehn Musikengel.

Grundsätzlich ist man sich in der bisherigen Forschung, bis auf drei Ausnahmen, über die Identifikationen der Figuren einig. Der Hl. Franziskus wird unter anderem auch als „Franziskaner-Märtyrer“ bezeichnet⁷¹. Diese Unsicherheit hat sich aus dem Attribut des Dolchs ergeben, das aber höchstwahrscheinlich aus dem 19. Jahrhundert stammt⁷². Die Hl. Justina wird allgemein als Hl. Elisabeth von Ungarn bezeichnet⁷³, aber Lutz HEUSINGER erscheint eine Identifizierung mit Hl. Justina für sinnvoller, da die Hl. Elisabeth im 14. Jahrhundert noch nicht verehrt wurde⁷⁴. Weiters sieht er in der oft als Hl. Hieronymus bezeichneten Halbfigur⁷⁵ einen Hl. Bonaventura, da dieser dasselbe Attribut hat und auf einem Franziskaner-Altar eher zu erwarten ist⁷⁶. Es soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit die von HEUSINGER bestimmten Bezeichnungen verwendet werden.

Quellenlage sowie der heutige materielle Bestand wurden von der bisherigen Forschung schon gewissenhaft untersucht; es soll daher hier nur eine Zusammenfassung der bisherigen

⁷⁰ Lutz Heusinger hat sich in seiner Dissertation die Mühe gemacht die einzelnen Figürchen zu benennen. Er betont aber, dass es sich bei den Identifizierungen lediglich um eine Verabredung handelt: HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 48-49.

⁷¹ Siehe u. a.: GNUDI, Jacobello e Pietro Paolo (zit. Anm. 13), S. 33.

⁷² HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 48.

⁷³ Siehe u. a.: ROLI, La pala marmorea (zit. Anm. 6), S. 57.

⁷⁴ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 48.

⁷⁵ Siehe u. a.: ROLI, La pala marmorea (zit. Anm. 6), S. 61.

⁷⁶ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 48.

Ergebnisse präsentiert werden, um die Authentizität der wichtigsten Bestandteile des Retabels zu untermauern⁷⁷.

Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass die Architektur des Retabels authentisch und das System intakt und richtig ist. Dies ergibt sich vor allem aus der großen Übereinstimmung mit der Auftragsurkunde. Unterschiedlicher sind jedoch die Meinungen zum Erhaltungszustand der Skulpturen. Der Ursache dafür ist hauptsächlich in der wechselvollen Geschichte des Retabels zu suchen.

3.1 Die Entstehungsgeschichte des Retabels

Vom 16. November 1388 existiert ein Vertrag (Dok. I) zwischen dem Sindaco der Kirche und des Klosters von San Francesco, Tommaso de' Duzoli dalle Vagine, und Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, in dem das Brüderpaar mit der Herstellung des Retabels beauftragt wird. Diese Auftragsurkunde enthält eine Beschreibung des Werkes, wobei wiederholt auf einen heute verlorenen, zeichnerischen Entwurf hingewiesen wird, sowie die Festlegung der Arbeitszeit und der Bezahlungsraten.

Die Beschreibung lässt sich wie folgt zusammenfassen: Auf einer massiven Basis, auf der die besprochenen⁷⁸ Geschichten des Hl. Franziskus abgebildet sein sollen, sollen die Lisenen – *pilieri* – und zwei seitliche Pfeiler – *turrisini* – beginnen. In jeder der besagten Lisenen sollen sechs Figuren sein und sie sollen an der Spitze mit Blüten geschmückt sein. Die seitlichen Säulen sollen Tabernakel tragen, in denen die Verkündigung dargestellt sein soll. Darüber sollen zwei Engel sein. Im Körper des Altars – *tavola* – sollen acht Figuren sein und diese sollen mit Baldachinen – *covette* – ausgestattet sein. Darüber soll sich eine „Rahmenplatte“ befinden mit acht Halbfiguren darauf und dann Fialen – *ciborni* – mit Prophetenbüsten in Blütenkelchen an der Spitze. In der Mitte des Altars soll die Krönung Mariens dargestellt sein mit drei Engeln zu ihren Füßen und fünf über ihrem Kopf. Die Krönung soll ebenfalls mit einem Baldachin ausgestattet sein und darüber – über einer „Rahmenplatte“ – soll sich eine Halbfigur von Christus befinden. Darüber soll Tabernakel mit der Darstellung der *Donna Nostra* sein und über diesem soll sich ein Christus am Kreuz mit Maria und dem Hl. Johannes befinden.

⁷⁷ Für eine intensivere Auseinandersetzung mit der Geschichte und dem materiellen Bestand des Retabels empfiehlt sich vor allem: SUPINO, La pala (zit. Anm. 1) – HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 31-119.

⁷⁸ Wahrscheinlich wurden diese mündlich beziehungsweise in der verlorenen Zeichnung festgelegt.

Das Retabel soll vom 1. September des folgenden Jahres in zwei Jahren vollendet sein⁷⁹. Die Brüder sollen dafür insgesamt 2.150 (*duemilacentocinquanta*) bologneser Golddukatens erhalten, wobei die letzte Rate erst dann bezahlt werden soll, wenn das Werk das Lob einer Prüfungskommission findet.

Die Zahlungen sind relativ gut dokumentiert, lassen aber nur bedingt Rückschlüsse auf den Arbeitsablauf zu, da die Urkunden nicht eindeutig sind. Am 2. Dezember 1388 erhalten die Künstler 250 Dukaten⁸⁰. Dann kommt es bereits zu der ersten Verzögerung der Bezahlung. Erst am 12. August 1390 werden weitere 1450 Dukaten bezahlt⁸¹. Die nächste belegte Zahlung erfolgt erst zehn Monate später und es kommt zu einer Verschiebung des Vollendungstermins von September auf Weihnachten⁸².

Am 5. Juni 1392 wird das Retabel von Ser Niccolò di Vandinio da Bologna und Meister Lorenzo di Filippo da Firenze abschließend geprüft⁸³. Das Urteil ist nicht bekannt, aber offenbar kam es zu Meinungsunterschieden, da man sich am 27. August auf Padre Andrea Manfredi da Faenza und Antonio di Vicenza als neue Prüfer einigte⁸⁴. Diese entscheiden, dass die Mönche noch 111 Dukaten innerhalb der nächsten drei Tage an die Künstler zahlen müssen⁸⁵. Aber laut Quellenlage fügen sich die Minoriten nicht, denn durch zwei ausführliche Listen der *mancamenti* des Retabels versuchen sie der letzten Zahlung zu entgehen (Dok. II., III.)⁸⁶. Erst dreieinhalb Jahre später, am 10. Mai 1396, bestätigt Pier Paolo, auch für seinen Bruder, sich mit einer Abschlusszahlung von 100 Dukaten zufrieden zu geben⁸⁷.

⁷⁹ Da die Säulchen für den Unterbau aber bereits im Frühjahr 1389 fertig sein sollten, nimmt Heusinger an, dass die Arbeiten an dem Retabel nicht erst am 1. September beginnen, sondern von Venedig nach Bologna verlegt werden sollten. HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 32.

⁸⁰ Jacobello und Pier Paolo erklären, dass sie in Venedig 250 Dukaten aus Gold „*pro parte solutionis operis et laborerii fiendi*“ erhalten haben: Arch. di Stato, Busta n. 102/4234, doc. n. 53, publ. bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Doc. II.

⁸¹ Bruder Domenico di Sant'Isaia, Sindaco des Klosters, zahlt an die beiden Brüder weitere 1450 Dukaten aus Gold „*pro salario fabrice et facture cuiusdam tabulae nove marmoree que per ipsos Iacobellum et Petrum Paulum de novo fieri debet*“: Arch. di Stato, Busta n. 103/4235, doc. n. 28, publ. bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Doc. III. Damit haben die Brüder zu diesem Zeitpunkt 1700 Dukaten erhalten, eine Summe die eigentlich erst im November im vollen Umfang fällig gewesen wäre. Die verspätete Zahlung könnte einerseits mit Zahlungsschwierigkeiten der Mönche zusammenhängen oder, wie Lutz Heusinger vorschlägt, damit, dass Jacobello und Pier Paolo länger als geplant in Venedig geblieben sind, also bis zum Herbst 1390, und dann mit so vielen fertigen Teilen wie möglich nach Bologna gekommen sind, um ihre Auftraggeber zufrieden zu stellen. HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 33.

⁸² Am 19. Juni 1391 erfolgen weitere Zahlungen an die Dalle Masegne und sie bestätigen insgesamt 1860 Dukaten erhalten zu haben und versprechen, dass Werk abzuschließen „*et ipsam sic perfectam et completam ponere et posuisse super dicto altari maiori ecclesie Sancti Francisci predicti, in festo nativitatis domini nostri Ihesu Christi proxime venturo*“: Arch. di Stato, Busta 103/4235, doc. n. 42, publ. bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Doc. IV.

⁸³ Arch. di Stato, Busta 103/4235, doc. n. 50, publ. bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Doc. VI.

⁸⁴ Arch. di Stato di Bologna, Busta 103/4235, doc. n. 52, publ. bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Doc. VII.

⁸⁵ Arch. di Stato, Busta 103/4235, doc. n. 53, publ. bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Doc. VIII.

⁸⁶ Arch. di Stato, Busta 218/4350, doc. n. 2 u. doc. n. 3, publiziert bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Doc. X. u. XI. Diese „*manchamenti della tavola*“ wurden von Supino auf ca. 1396 datiert, also mit der letzten Zahlung vom Mai 1396 in Zusammenhang gebracht. Laut Lutz Heusinger könnten sie aber auch durchaus schon 1392

Die Auftragsurkunde und die beiden Mancamenti-Listen sind die drei wichtigsten Quellen für die Bestimmung der Originalität der einzelnen Teile des Retabels. Insgesamt betrachtet lassen die beiden Mängellisten der Mönche die Vermutung aufkommen, dass sich der Altaraufsatz von Anfang an in einem katastrophalen Zustand befunden hat. Laut den Franziskanern war der gesamte Altar viel zu fragil gearbeitet, der Stein schlecht bearbeitet, die Bemalung mangelhaft und eigentlich alle Figuren von bedauernswerter Ausführung. Durch die Beschwerden über die zu geringe Höhe des gesamten Retabels sowie der einzelnen Figuren lässt sich durch die Übereinstimmung mit den heutigen Maßen ein weiterer Beweis für die Authentizität der architektonischen Rahmung gewinnen. Einzig die quaderförmigen Werkstücke zwischen den Lisenen und den sie bekrönenden Fialen dürften nicht zum ursprünglichen Bestand gehört haben⁸⁸. Auch der Schmuck der Rahmung mit nur fünf Figürchen an den Lisenen anstatt der in der Auftragsurkunde beschriebenen sechs geht auf die Ausführung unter den Brüdern Dalle Masegne zurück⁸⁹.

Bei der Bestimmung des ursprünglichen Skulpturenschmucks sind die beiden Mancamenti-Listen nicht so konkret. Durch die Auftragsurkunde weiß man, dass im Zentrum ursprünglich eine von Engeln umgebene Marienkrönung und ein Schmerzensmann im nächsten Geschoß geplant war. Heute findet sich an dieser Stelle zwar eine Krönung, aber mit der reduzierten Anzahl von drei Engeln und in Verbindung mit dem Hl. Geist in Gestalt einer Taube und einem segnenden Gottvater darüber. Leider fehlen jegliche schriftliche Quellen dazu, wann oder warum es zu diesem neuen ikonografischen Programm kam.

Die Krönungsnische befindet sich heute in einem denkbar schlechten Zustand. Es verläuft eine horizontale Bruchlinie genau oberhalb der Krönung und die Engel wie auch die Taube haben offensichtlich unter den späteren Reinigungen gelitten, da hier das Relief sehr stark abgeschliffen ist. In den Mancamenti Listen wird über die Krönungsnische folgendes berichtet: *Mancha a l'incoronazione de nostra Donna III angeli sotti li piè e sopra la testa si ne mancha dui, per che li vi doveva essere V non gline se non III, e li dui de questi tri, zoè*

entstanden sein, eben in dem Jahr als das Retabel geprüft wurde: HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3) S.193. Diese Quellen werden im weiteren Verlauf der Arbeit als „Mancamenti-Liste 1 und 2“ zitiert.

⁸⁷ Arch. di Stato, Busta 104/4236, doc. n. 30, publ. bei SUPINO, La pala (zit. Anm. 1), Doc. XII.

⁸⁸ Jede vertikale Einheit, die durch ein Tabernakel bzw. durch eine Fiale gekennzeichnet ist, wurde einzeln gearbeitet. Jede Einheit besteht aus folgenden Teilen: Basisgesimsstück, Sockelgesimsstück, Pfeilertrommelsockel bzw. Reliefstück bzw. Lisenensockel, Trennungsgesimsstück zwischen Predella und nächstem Geschoß, Stück bis zur Höhe der zweiten Lisenenfigur, Stück bis zur Höhe der dritten Lisenenfigur, Stück in Höhe der Baldachine, Stück bis zur Höhe der zweiten Lisenenfigur, Stück in Höhe der oberen Baldachine. Lutz Heusinger hat die einzelnen Maßangaben der Urkunden in Zentimeter umgerechnet und die Übereinstimmung mit dem heutigen Retabel überprüft: HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 200-201, Anm. 241.

⁸⁹ Mancamenti-Liste I. Punkt 2. Anhang Dok. II.

*quelli da lado stano molto male e non àno so relevo*⁹⁰. Zumindest bestätigt diese Quelle, dass schon von Anfang an nur drei der ursprünglich vorgesehenen fünf Engel ausgeführt wurden. Lutz HEUSINGER sieht die Nachricht, dass die zwei seitlichen Engel schlecht gestaltet wurden auch als Beweis dafür, dass die mangelhafte Zusammenfügung der zwei Werkstücke hier seit dem Trecento bestanden hat und nicht Teil einer späteren Veränderung ist⁹¹. Den Grund für die schlechte Verarbeitung sieht er sowohl in der vorgenommenen ikonografischen Planänderung, als auch in der Annahme, dass beide Werkstücke von unterschiedlichen Meistern geschaffen wurden. Seiner Meinung nach kann an der Ursprünglichkeit der Krönungsnische und somit der Taube nicht gezweifelt werden⁹². Die Quelle spricht zwar eindeutig dafür, dass nie alle fünf Engel ausgeführt wurden, aber als Beweis für die Originalität der Nische ist sie eventuell zu wenig.

Mit Hilfe der Mancamenti-Listen lassen sich aber einige andere Figuren mit großer Sicherheit in das 14. Jahrhundert datieren. Über Beschädigungen an den Skulpturen kann man folgendes nachlesen: *L'anzelo de l' Annuntiada si a lo pe tuto de gesso. Sam Petronio si a spezada la testa. Sam Lorenzo si a spezada la testa. Sam Agustino si a spezada la testa. Sam Zohanne Evangelista si a spezà la testa. Sam Zohanne Baptista si a rotte la gamba. Li profeti si am molto rotte le carte in mani*⁹³. Der Hl. Petronius und der Hl. Johannes der Täufer haben beide geflickte Köpfe und können daher durchaus authentische Figuren sein. Die Halbfiguren des Hl. Augustinus und des Hl. Laurentius hingegen weisen keinerlei Reparaturen an den Köpfen auf und sind daher wahrscheinlich als spätere Ergänzungen zu sehen⁹⁴. Die Angabe, dass der Fuß des Erzengel Gabriels aus Gips ist, scheint nicht mit dem heutigen Zustand übereinzustimmen. Daraus lässt sich aber nicht eindeutig ableiten, dass es sich um eine moderne Figur handelt. Denn geht man, wie Lutz HEUSINGER, von einer Datierung der Mancamenti-Listen in das Jahr 1392 aus, so wäre es durchaus möglich, dass einige der angesprochenen Mängel noch von den Brüdern Dalle Masegne selbst korrigiert wurden und es sich daher auch bei den intakten Figuren um Originale handelt⁹⁵.

⁹⁰ Mancamenti-Liste I., Punkt 5 und II., Punkt 9. Anhang Dok. II. und III.

⁹¹ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 41-42.

⁹² Ebenda, S. 198, Anm. 200.

⁹³ Mancamenti-Liste II., siehe Anhang Dok. III, Punkt 8.

⁹⁴ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 42.

⁹⁵ Siehe Anm. 86 – HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 198, Anm. 202.

3.2 Die spätere Geschichte des Retabels

Die erste wesentliche Veränderung am Altar wird gegen Ende des Cinquecento im Rahmen einer Neuordnung des Chores vorgenommen bei der die ursprünglich aus Apsis, Vierung und den ersten beiden Mittelschiffsjochen bestehende Mönchskirche stark eingeschränkt wurde. Grund für diese Umgestaltung war ein Legat des Kardinals Filippo Guastavillani, der den Mönchen insgesamt 3.500 Scudi für den Bau einer Kapelle und für das „adornamento“ des Hochaltars vermachte⁹⁶. Er verstarb am 17. August 1587 und wurde in San Francesco begraben, aber erst 1590 einigte man sich mit seinen Erben über das Ausmaß der Arbeiten: Der beauftragte Bildhauer, Lazaro Casario, soll einen neuen Altar zusammen mit dem alten Retabel *all'imboccatura dell'abside* – also weiter vorne als ursprünglich – aufstellen und durch seitliche Marmorschranken mit den östlichen Vierungspfeilern verbinden⁹⁷. Das Retabel selbst soll nur gereinigt werden, wobei das Gold der Profile zu wahren sei. Durch die Versetzung entstandene Schäden müsse er auf eigene Rechnung beheben⁹⁸. Der westliche Chorabschluss lag nun also auf einer Höhe mit dem Altar und der für die Mönche reservierte Bereich beschränkte sich auf die Apsis. Von dem veränderten Aussehen des Retabels mit dem neuen Unterbau gibt eine Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert in der Sammlung Gozzadini (Abb. 21) eine mögliche Vorstellung: Zum kompakten Altartisch mit großen Voluten an den Kanten führen vier Stufen hinauf. In einer Höhe von ca. 2,50 Metern setzt das Retabel an, also entsprach der Unterbau in der Höhe den seitlichen Chorschranken⁹⁹. In den Details der Zeichnung sind Abweichungen zu dem heutigen Bestand des Retabels zu beobachten: Die Reihung der Nischen ist auf die seitlichen Eckpfeiler erweitert, die Baldachinnischen im ersten Geschoss sind Tabernakel, die mit Figürchen geschmückten Lisenen sind als kannelierte Pilaster mit Basis und Kapitell wiedergegeben und die Marienkrönung ist in

⁹⁶ Über Datum und Aufbewahrungsort des Testaments herrscht in der Literatur einige Verwirrung. Es ist datiert auf den 8. August 1587 und befindet sich im Arch. di Stato, Busta 133/4265, Doc. n. 4. Siehe SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), S. 119.

⁹⁷ Dieser Auftrag ist dreifach belegt: 1. Auftrag der Mönche, Arch. di Stato, Libro Rosso M. n. 24; 2. Vertrag der Erben mit verschiedenen Meistern, Arch. di Stato, Arch. notarile, rogiti di Ercole Cavazza, Protocollo Y, c. 147-150, zitiert bei Supino, S. 119; 3. Abschrift des 2. Dokuments, Arch. di Stato, Libro Rosso, N. n. 7. Der Raum vor dem Altar war wahrscheinlich ähnlich wie heute nur noch durch eine „balustrada“ abgegrenzt. Casario sollte zwei Portale ausführen, die links und rechts vom Altar den Durchgang zu Apsis bilden sollten. Über den Portalen waren zwei Figuren – ein San Francesco und ein San Antonio – aufzustellen. Diese beiden Skulpturen wurden 1798 nach San Petronio gebracht: HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 2), S. 195.

⁹⁸ 3. Abschrift des 2. Dokuments, Arch. di Stato, Libro Rosso, N. n. 7, zitiert bei HEUSINGER. *Dalle Masegne* (zit. Anm. 2), S. 194, Anm. 166.

⁹⁹ Bibl. Comunale, Arch. Gozzadini, Cartella 3, c. 50, publiziert bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), S. 14, Abb. 3. Die Zeichnung trägt folgende Inschrift: „L' altar magg. Nella chiesa di PP. Conventuali di S. Francesco in Bologna. Darunter ist notiert: „Questa tavola tutta di marmo bianco a tutt' oggi 17 Maggio 1808 trovarsi in pezzi nei sotteranei di S. Petronio“. Supino vermutet, dass die Zeichnung von dem Verfasser der „Raccolta di varie notizie su le chiese di Bologna“ Antonio Barbieri (1735-83) stammt.

einem verschlossenen Tabernakel verborgen. Lutz HEUSINGER sieht in dem Stich lediglich die Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts ausgedrückt und schließt aus, dass das Retabel niemals so ausgesehen haben könnte¹⁰⁰. Von älteren Schäden, die auszubessern gewesen wären, findet man in den Quellen nichts. Es könnten zwar trotzdem cinquecenteske Veränderungen am Retabel vorgenommen worden sein, aber zumindest der Quellenlage nach gibt es dafür keinen Beweis.

Im Jahr 1603 wird das Kruzifix an der Spitze ersetzt nachdem das Original hinuntergefallen war¹⁰¹. Vom 17. November 1629 existiert eine Rechnung von 10 Lire für die Reparatur der Statue des San Francesco¹⁰². Mit großer Gewissheit lässt sie sich mit der heutigen Figur identifizieren, da der Kopf eingesetzt ist und sich eine große Bruchlinie quer über die rechte untere Gesichtshälfte zieht¹⁰³. Es existiert noch eine Nachricht aus dem Jahr 1784, die von einer Reinigung des Altars im Jahr 1712 und einer Ausbesserung im Jahr 1766 berichtet¹⁰⁴. Über den Umfang dieser Ausbesserungen ist leider nichts bekannt, aber die Kürze der Notiz spricht eher für eine nicht sehr bedeutende Reparatur.

1798 wird die Kirche säkularisiert und 1804 in ein Zollmagazin umgewandelt. Unter der Leitung des Marchese Antonio Bolognini Amorini wird der Altar abgebaut, die einzelnen Teile durchnummeriert und zuerst in die Kapelle des Marchese in San Petronio gebracht um dann später in den Keller der Kirche gelagert zu werden, wo das Retabel bis 1843 bleibt¹⁰⁵. Der Marchese fertigt auch eine Zeichnung (Abb. 22) an. Diese ist aber derart frei, dass sie wahrscheinlich nicht als Grundlage für einen Wiederaufbau gedacht war¹⁰⁶.

Im Zuge der Rückkehr der Franziskaner in ihre Kirche, engagiert sich dann der Marchese Virgilio DAVIA für den Wiederaufbau Restaurierung des Altaraufsatzes¹⁰⁷. Er lässt für diesen

¹⁰⁰ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 196, Anm. 172.

¹⁰¹ Bibl. Comunale, ms. B. 417, *Cronica del Monastero e chiesa di San Francesco*. 24. August 1603: L. 18 dem Holzbildhauer/ Schnitzer Maestro Michele (Michele Fiorentino) für eine Kruzifix aus Holz für den Altar nachdem das Original hinunter gefallen und zerbrochen ist, gegeben. Publ. bei RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 142.

¹⁰² Bibl. Comunale, ms. B. 417, publ. bei SUPINO, *La pala* (Anm. 1), S. 119.

¹⁰³ Die Statue des Hl. Franziskus wird trotz dieser Quelle unterschiedlich beurteilt. Supino und Gnudi halten den Kopf für modern: SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), S. 127 - GNUDI, *Jacobello e Pietro Paolo* (zit. Anm. 13), S. 33. – HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 37 hält die Statue für trecentesk.

¹⁰⁴ *Dell' anno 1712 fu fatto ripulire la suddetta ancona di marmo dal padre Francesco Antonio Musiani, ed in questi ultimi tempi fu rappezzata in alcuni parti perchè rotta da Antonio Paganuzzi, e ciò precisamente nel 1766*. Bibl. Comunale, Biblioteca Gozzadini ms. 371, *Stato del Convento dei RR. PP. Minori Conventuali di San Francesco*, I, c. 130. Publiziert bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), S. 120.

¹⁰⁵ DAVIA, *Memorie storico-artistiche* (zit. Anm. 7), S. 27.

¹⁰⁶ Coll. Zucchini, publiziert bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Abb. 6. Es sieht so aus als hätte sich der Marchese an dem Tarlati Grab in Arezzo orientiert.

¹⁰⁷ DAVIA, *Memorie storico-artistiche* (zit. Anm. 7). – HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 196, Anm. 181. Der Schrift ist im Bezug auf die Erhaltung des Retabels mit Vorsicht zu begegnen, da sie offensichtlich vor allem im Hinblick auf die finanzielle Sicherung des Wiederaufbaus verfasst wurde.

Zweck von Luigi Manetti einen Stich (Abb. 23) des Retabels anfertigen¹⁰⁸. Als Grundlage für den Stich gibt er die Angaben in der Auftragsurkunde von 1388 an¹⁰⁹. Dem widersprechen schon SUPINO und später Renato ROLI, die eine von ihnen ins 17. Jahrhundert datierte Zeichnung eines Unbekannten (Abb. 24) als Quelle annehmen¹¹⁰. Lutz HEUSINGER glaubt hingegen, dass als Vorlage das zerlegte Werk selbst gedient hat. Seiner Meinung nach, lässt der Stich aber trotzdem keine Rückschlüsse auf den damaligen Zustand des Retabels zu, da sich DAVIA und Manetti offensichtlich schon vor der Anfertigung über einige Punkte geeinigt hatten. Das folgert er aus der Tatsache, dass die später von Carlo Chelli für das mittlere Tabernakel nach „Ciognara 1823, Tav. XXXI“ gefertigte Madonna schon in Manettis Stich erscheint¹¹¹. Die Abbildung könnte daher möglicherweise auch andere Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert enthalten. Man kann also lediglich feststellen welche Unterschiede zwischen dem Rekonstruktionsplan von 1843 und dem heutigen Retabel bestehen. Der Auffälligste ist wohl, dass statt der heutigen Halbfigur des San Lorenzo auf der linken Retabelseite die eines Bischofs eingezeichnet ist. Offenbar wollte man zuerst eine fehlende Figur mit der eines Bischofs ersetzen, hat sich dann aber anders entschieden. Die Ursache für diese Wahl könnten die Mancamenti-Listen gewesen sein. In diesen wird eine San Lorenzo Figur erwähnt, die anscheinend bei den erhaltenen Skulpturen gefehlt hat¹¹². Eine weitere Abweichung betrifft die Figurensockel: Bei Manettis Stich stehen die Figuren im unteren Geschoß auf Sockeln, welche in etwa die gleiche Höhe wie der Krönungssockel der Mittelnische haben. Im Obergeschoß finden sich wiederum welche, die jenen ähneln, die die Zeichnung des 17. Jahrhunderts für die unteren Nischen und für die Mittelnische angibt. Wie die ursprünglichen Sockel beider Geschosse ausgesehen haben, falls es im zweiten Register überhaupt jemals welche gegeben hat, ist folglich nicht bekannt. Die des unteren Registers stammen offensichtlich aus dem 19. Jahrhundert und sind nicht mehr original¹¹³.

¹⁰⁸ Archivio Davia Bargellini, Bologna, busta ms. 19 di belle arti: Recordi ed appunti per le annotazioni alle illustrazioni della tavola di marmo figurata già nell' altare maggiore di S. Francesco in Bologna, c. 35. Publiziert bei SUPINO, La pala (zit. Anm. 1), Abb. 2.

¹⁰⁹ DAVIA, Memorie storiche-artistico (zit. Anm. 7).

¹¹⁰ Zeichnung befindet sich in der Bibl. Comunale, Bibl. cart. 23, c. 176, publ. bei SUPINO, La pala (zit. Anm. 1), Abb. 4. Die Unterschrift lautet: *Macchina di marmo bianco, che formava l'ancona dell' altar maggiore della chiesa di S. Francesco a Bologna*. Darunter steht: *li pezzi di detta ancona si trovano nei sotterranei della basilica di San Petronio*. Supino vermutet, dass dieser Zusatz von Lucido Guidicini stammt, der nach dieser Zeichnung eine andere angefertigt hat: Bibl. Comunale, Bibl. Gozzadini, cart. 42, c. 27, SUPINO, La pala (zit. Anm. 1) Abb. 5. Zu welchem Zweck die Zeichnung gemacht worden ist, ist kaum zu sagen. In den Figuren, die sie zeigt, könnte man die des San Francesco und des San Antonio Abate wieder erkennen. Von den Reliefs sind nur sieben angedeutet.

¹¹¹ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 38 u. S. 197, Anm. 183.

¹¹² Siehe Abschnitt „3.1. Die Entstehungsgeschichte des Retabels“. Es ist nicht bekannt ob Davia die Mancamenti-Listen gekannt hat. Die Anfertigung der Figur lässt aber den Schluss zu, dass er vor der Aufnahme der Arbeiten, 1843, die Urkunden gelesen hat.

¹¹³ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 39.

Konkrete Kenntnisse über den genauen Erhaltungszustand beziehungsweise über die Veränderungen des 19. Jahrhunderts lassen die beiden Schriften von Virgilio DAVIA kaum zu. 1843 beschreibt er zunächst die neun Reliefs und hebt besonders das Celano-Relief, den „Frieden von Arezzo“ sowie die „Lossagung vom Vater“ als besonders gelungen hervor. Durch seine Zuschreibung der restlichen Reliefs an mehr oder weniger gute Gesellen kann man zumindest davon ausgehen, dass keines davon im 19. Jahrhundert gearbeitet wurde¹¹⁴. Außerdem betont er die Schönheit der Köpfe der Halbfiguren Petrus, Paulus, Bartholomäus und San Antonio Abate. Als beschädigt wird die Heilige Elisabeth von Ungarn¹¹⁵ beklagt, deren Hände fehlen und über die Halbfigur des San Agostino schreibt er, dass sie als Ersatz für eine verloren gegangene Skulptur dient. Weiters dürften die Prophetenbüsten zu diesem Zeitpunkt sehr stark beschädigt gewesen sein, so wie auch die kleinen Figuren des Rahmens¹¹⁶.

Über die tatsächlichen Arbeiten am Retabel erfährt man von DAVIA sehr wenig. Man weiß nur, dass Carlo Chelli die Madonna gefertigt hat, dass Prudenzi Piccioli mehrere, nicht genau benannte Figuren an dem Retabel geflickt hat und dass das im 17. Jahrhundert bereits erneuerte Kruzifix ersetzt werden musste¹¹⁷.

Nachdem San Francesco 1860 in ein Militärmagazin verwandelt wurde und die Franziskaner die Kirche abermals verlassen mussten, gründete sich 1878 die „Commissione per riapertura della chiesa di San Francesco“ aus der sich dann 1886 unter der Leitung von Alfonso RUBBIANI die „Commissione per la Fabbrica di S. Francesco“ entwickelte. Am 3. Juni 1886 begannen die Renovierungsarbeiten an der Kirche, die bis 1937 dauern sollten¹¹⁸. RUBBIANI entdeckte jedenfalls schon vor 1900 die Fundamente des Duecento Altars und des Trecento Retabels im Apsisboden und 1902 wurde mit der Rekonstruktion des alten Hochaltars und dem dazugehörigen Retabeluntergeschoss begonnen. Die Pläne dafür lieferte RUBBIANI selbst, wobei er sich genau an die Beschreibung in der Auftragsurkunde hielt¹¹⁹. Ein letztes Mal wurde das Retabel 1946 abgebaut um es vor etwaigen Schäden durch Luftangriffe im

¹¹⁴ DAVIA, *Memorie storico-artistiche* (zit. Anm. 7), S. 3 f. – SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), S. 126. Supino glaubt, indem er sich auf den Führer von Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1684, und die Zeichnung in der Biblioteca Comunale, Bibl. cart. 23, c. 176 (siehe Anm. 110) bezieht, dass es ursprünglich nur sieben Reliefs gab und schließt daraus, dass zwei, die Lossagung vom Vater und der Tod des Franziskus, neu gearbeitet sind.

¹¹⁵ In dieser Arbeit als Heilige Justina bezeichnet.

¹¹⁶ DAVIA, *Memorie storico-artistiche* (zit. Anm. 7), S. 15 f.

¹¹⁷ Arch. Davia Bargellini, busta 5, *Diritti e jus onorifici inserto 6*. Publiziert bei SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), Doc. XV. - DAVIA, *Cenni intorno alla recente erezione* (zit. Anm. 11), S. 5 f.

¹¹⁸ Siehe Anm. 12.

¹¹⁹ RUBBIANI, *La chiesa e le tombe* (zit. Anm. 10), S. 83f.

Zweiten Weltkrieg zu schützen. Nach dem Krieg wurde es wieder ohne Veränderungen aufgebaut¹²⁰.

Es lässt sich also bisher festhalten, dass das Kruzifix an der Spitze nicht mehr original ist und die Halbfiguren des Augustinus und Laurentius, sowie die Madonna aus dem mittleren Tabernakel Arbeiten des 19. Jahrhunderts sind. Es kann außerdem davon ausgegangen werden, dass die Prophetenbüsten und der Schmuck am Rahmen zumindest stark überarbeitet wurden. Ansonsten ist anzumerken, dass sowohl die ursprüngliche Vergoldung als auch die anzunehmende Farbigkeit heute verloren ist¹²¹. Lutz HEUSINGER vermutet, dass die Fassung der Figuren schon vor dem Umbau 1590 auf mechanischem Weg beseitigt wurde¹²². Über den Rest des Skulpturenschmucks herrscht in der Literatur große Uneinigkeit, wobei alle weiteren Überlegungen zu der Authentizität der Skulpturen mangels weiterer Quellen nur über stilistische Argumente erfolgen können. Schwierigkeiten ergeben sich hier bei der Beurteilung vor allem aus den qualitativ hohen Rekonstruktionen von 1843/44, wie an den Beispielen des Hl. Augustinus und Laurentius deutlich wird.

In der jüngeren Literatur wird der Großteil des Figurenensembles als original beurteilt. Vor allem Lutz HEUSINGER datiert alle Hauptfiguren, bis auf die durch Quellen belegten Ausnahmen, mit Hilfe von stilistischen Vergleichen ins Trecento¹²³. Er bringt die Skulpturen dabei in Zusammenhang mit der toskanischen Kunst aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, vor allem mit Andrea und Nino Pisano. Er analysiert, dass in der Kunst der Pisanos grundsätzliche Wesenszüge vorkommen, die in manchen Aspekten erst bei Pier Paolo ihren vollen Ausdruck finden: Die Retabelfiguren zeigen eine von innen heraus entfaltete Bewegung, die sich von der schwingenden Bewegtheit der Pisanos unterscheidet, aber in der toskanischen Kunstregion vorgebildet ist¹²⁴.

Die großen Qualitätsunterschiede innerhalb des Retabels werden durch die Werkstattpraxis der Brüder Dalle Masegne erklärt. Durch die Quellen und die bisherige Forschung ist offensichtlich, dass obwohl immer beide Brüder die Verträge für ihre Aufträge unterzeichnet haben, nicht immer beide mit der Realisierung eines jeden Werks bis zum Schluss befasst waren. Um die Fülle ihrer Aufträge zu bewältigen, beschäftigten sie wahrscheinlich einen großen Mitarbeiterstab. Jacobello und Pier Paolo entsprachen daher weniger dem

¹²⁰ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 198, Anm. 196.

¹²¹ Als Quelle für die ursprüngliche Farbigkeit des Retabels kann man eine Erwähnung in den Mancamenti-Listen anführen: *Apare ai diti fra e a molte persone intendenti che la depintura no sia ornada suficientemente e specialmente da mezo in suso*. Siehe Anhang, Dok. II, Punkt XIIIJ.

¹²² HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 206.

¹²³ Ebenda, S. 66-121.

¹²⁴ Ebenda, S. 83-84. Eine Schulung Pier Paolos in der Toskana wird in der Literatur meist angenommen. Siehe dazu u. a.: WOLTERS, La scultura (zit. Anm. 15), S. 66f.

neuzeitlichen Bild des Künstlers, sondern sind vielmehr als künstlerische Leiter zu sehen, die sich anscheinend teilweise in der Ausführung mit mittelmäßigen Leistungen zufrieden gaben¹²⁵. Diese Arbeitsweise könnte eine mögliche Erklärung für die unterschiedlich gute Bearbeitung der einzelnen Skulpturen sein. Die Qualitätsunterschiede innerhalb der Skulpturenausstattung müssen deshalb nicht zwingend auf große Überarbeitungen im Laufe der Jahrhunderte hinweisen.

Eine der Hauptfragen ist, ob das ikonografische Zentrum – die Marienkrönung in Verbindung mit einer Trinität – dem ursprünglichen Zustand entspricht oder eine spätere Veränderung ist. In der Literatur wurde dies nie ernsthaft angezweifelt. Die Forschung brachte die Krönung bald mit dem toskanischen Kunstkreis Nino Pisanos in Verbindung¹²⁶. Lutz HEUSINGER nimmt hier als konkretes Vorbild Ninos Vater, Andrea Pisano an. Er sieht eine eindeutige Verbindung zu dessen „Fides“ (Abb. 25) und „Temperantia“ (Abb. 26) Darstellungen an der Bronzetür des Florentiner Baptisteriums. HEUSINGER vermutet, dass Pier Paolo diese Arbeiten nicht nur gekannt sondern auch abgezeichnet hat, da die Drapierung der Fidesfigur der Maria des bologneser Retabels entspricht. Im Vergleich zwischen der „Temperantia“ und der Maria sieht er eine grundsätzliche Verwandtschaft zwischen der Kunst Pier Paolos und Andrea Pisanos, da sich beide Figuren eng am Reliefgrund entwickeln, aber trotzdem nicht flach sondern vollrund wirken. Diesen Effekt rührt daher, dass die Körper zwar vollständig vom Gewand verhüllt sind, die Drapierung aber trotzdem durch die körperliche Struktur bestimmt ist¹²⁷. Die Figur Christi rückt er in die Nähe der Königsfigur in der Szene „Johannes vor Herodes“ (Abb.27). Hier sieht er eine Übereinstimmung in der Haarbehandlung und in der Struktur des Gesichts¹²⁸. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass es sich bei der Krönung um authentische Figuren des 14. Jahrhunderts handelt. Dies würde wiederum für die Ursprünglichkeit der Taube in der Nische sprechen, da es sich bei der Krönungsszene um ein Relief mit halbrundem Grund handelt. Das heißt, die Figuren sind mit dem Nischengrund aus einem Stück gearbeitet.

Auch die Skulptur des Gottvaters wurde, trotz der Auftragsurkunde, immer als trecentesk angesehen und als Meisterwerk gelobt¹²⁹. Wenn man von der Authentizität der Krönungsnische mit der Darstellung des Hl. Geists ausgeht, so spricht dies auch für die Originalität des Gottvaters darüber. Die Einfügung der Taube verlangt gleichsam nach einem

¹²⁵ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 170 f. – WOLTERS, La scultura (zit. Anm. 15), S. 63.

¹²⁶ GNUDI, Jacobello e Pietro Paolo (zit. Anm. 14), S. 28 – ROLI, La pala marmorea (zit. Anm. 6), S. 48.

¹²⁷ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 73-74.

¹²⁸ Ebenda, S. 74.

¹²⁹ SUPINO, La pala (zit. Anm. 1), S. 21 - GNUDI, Jacobello e Pietro Paolo (zit. Anm. 14), S. 33 - ROLI, La pala marmorea (zit. Anm. 6), S. 62.

Gottvater um die Trinität zu vervollständigen. Als zusätzliche Bestätigung für die Ursprünglichkeit der Skulpturengruppe kann ein dem franziskanischen Retabel nachempfundenenes Holzretabel in San Petronio (Abb. 28) heranziehen. Auch hier findet man über der Krönung einen Gottvater.

Leider lassen sich in diesem Fall nicht so leicht künstlerische Vorbilder festmachen. Die ausgewogene Proportionierung und das Gewand–Körper–Verhältnis ähneln denen der Krönungsfiguren und die Skulptur steht damit in der Nähe der toskanischen Kunst. Doch die individualisierenden Details, wie der kleine Umschlag des Ärmels unter der rechten Hand, der Nase mit der tief herabgezogenen Spitze, der vom Bart bedeckte Oberlippe und dem in seinen Falten als weich und doch schwer wirkenden Stoff des Gewandes, verweisen auf die Werke der nachfolgenden florentinischen Bildhauergeneration¹³⁰. Insgesamt betrachtet sprechen einige Argumente für einen ikonografischen Planwechsel im 14. Jahrhundert, auch wenn eine spätere Veränderung nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann.

Die restlichen Hauptfiguren des Altaraufsatzes sind insofern stimmig, als dass sie mit der Beschreibung in der Auftragsurkunde übereinstimmen. Sie werden im Allgemeinen in der Literatur auch nicht angezweifelt¹³¹.

Zusammenfassend ist zu diesem Zeitpunkt wichtig, dass sich das grundsätzliche System und der Aufbau des gesamten Retabels aus dem Trecento erhalten haben. Ebenso kann von dem ikonografischen Programm angenommen werden, dass es inklusive der trinitarischen Marienkrönung der ursprünglichen Konzeption entspricht und diese nicht maßgeblich durch spätere Eingriffe verändert wurde.

¹³⁰ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 75.

¹³¹ Siehe Abschnitt 4. Das Skulpturenprogramm des Retabels.

4. Die Rahmenarchitektur des Retabels und ihre möglichen Ursprünge

Nachdem der Stand der Quellen und der damit zusammenhängenden Forschung festgehalten wurde, ist eine genaue Analyse des architektonischen Systems für das Verständnis der Konzeption als solche, sowie für die Einordnung in einen größeren Kontext erforderlich. Auf den ersten Blick sind vor allem die enorme Größe des Werks und dessen reicher Skulpturenschmuck auffallend. Das Retabel selbst, ohne den rekonstruierten Unterbau, ist ca. 5 Meter breit und bis zum höchsten Punkt ca. 8,5 Meter hoch, hat also ein äußerst steiles Verhältnis von Breite zur Höhe von 1:1,7¹³². In dieser Architektur befinden sich 23 Skulpturen, exklusive der Reliefs, der Prophetenbüsten und der kleinen Lisenenfiguren. Die Größe des Werks und das reiche skulpturale Programm verlangen nach einer durchdachten Gliederung, die sowohl mit der Höhe umzugehen weiß, als auch eine geeignete Bühne für die Skulpturen bietet.

Bestimmend sind einerseits die schon erwähnten Hauptgliederungs-Merkmale, die gleichsam als äußerer Rahmen fungierende Predella und Seitenpfeiler, sowie der betonte Mittelteil im Korpus. Diese Strukturierung mit einem Zentrum, den gereihten Nischen wie Flügel und den Begrenzungspfeilern gleicht einem fassadenhaften Aufbau und zeugt von der architektonischen Auffassung des Werks.

Wesentlich für das Retabel ist das Verhältnis zwischen Architektur und Skulptur, wobei sich hier eine reziproke Entwicklung von unten nach oben feststellen lässt. Ist an der Predella der Skulpturenschmuck in Form von Reliefs noch stark an die Architektur gebunden, so nimmt diese Verbindung mit zunehmender Höhe stetig ab. Das heißt die Skulpturen entwickeln sich von Reliefs zu fast vom Grund gelösten Nischenfiguren zu vierseitig sichtbaren Frei-Statuen, zuerst noch in Tabernakeln, an der Spitze jedoch nur mehr über einen Sockel mit der Architektur verbunden. Einher gehend mit dieser Entwicklung kommt es zu einer Zurücknahme der Architektur, die von der massiven Predella über den, von den Seitenpfeilern eingefassten, Nischenkorpus zu den fein gearbeiteten Fialen und Tabernakeln verläuft. Dieses Wachstum ist aber nicht kontinuierlich, sondern ist in zwei Zonen aufgeteilt. Die drei unteren Geschosse wirken wie eine reliefhafte Schauwand, auf der die freier gestalteten, filigraneren Elemente ansetzen.

¹³² HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 50.

Der massive Korpus des Retabels selbst scheint aus einer Reihung vertikaler „Nischenglieder“ zu bestehen, die im Grundriss den achteckigen Seitenpfeilern entsprechen¹³³. So grenzen die Baldachine die einzelnen Nischenräume als selbstständig ab, jedoch nur gegen die seitlich angrenzenden Nischen, nicht in der Vertikalen. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass das reich verzierte Gesims mit den Baldachinen verbunden ist und die Halbfiguren direkt auf diesem ruhen¹³⁴. Das heißt die Nischenkehlen können als durchlaufend über die Geschosse wahrgenommen werden, also als eine plastische Einheit. Ein Eindruck der sich an der Rückwand (Abb. 29) bestätigt, wo die Konstruktion des Retabels als Aneinanderreihung von Pfeilern deutlich wird. Verstärkt wird diese Wahrnehmung durch die Lisenen zwischen den einzelnen Nischen, bei deren Skulpturenschmuck sich das gleiche System in verkleinertem Maßstab erkennen lässt. Die kleinen Figuren stehen ebenfalls unter Baldachinen in einer durchlaufenden Kehle. Das Retabel kann also im Prinzip als eine Abfolge von vertikalen plastischen Gliedern verstanden werden. Dies wird durch die bekrönenden Fialen der einzelnen vertikalen Elemente noch betont.

Diese Addition von vertikalen Gliedern wird aber durch zwei Aspekte zusammengefasst: Einmal durch die Reihung der gleichartigen Baldachine, die sich, obwohl sie dort keinen Raum zu überfangen haben, in Form von Wimpergen auf gleicher Höhe an den Seitenpfeilern und Lisenen finden. Zusätzlich verläuft über die gesamte Breite des Retabels ein mit Romben und Vierpässen geschmücktes Profil. Durch die durchgehende Baldachinreihe und dem ornamentalen Profil verlaufen so zwei plastische horizontale Gliederreihen über die beiden Nischengeschossen.

Diese horizontale Gliederung steht mit den Nischen in einer interessanten Wechselwirkung. Der Retabelkorpus wirkt flächiger als er eigentlich ist und entfaltet eine fassadenhafte Wirkung. Dieser Effekt entsteht einerseits durch die annähernd halbrund gebildeten Nischen, die für das Auge des Betrachters grundsätzlich stärker in die Fläche drängen als polygonal gebildete. Dies wird dadurch verstärkt, dass in den Lisenen diese ideale Frontfläche verwirklicht scheint und durch das sich imitierende System der Nischen und Lisenen wird die Schaufront in eine Fläche gedrängt. Durch die horizontale Gliederung, die über die Lisenen, die Nischen und die Seitenpfeiler verläuft, wird der Eindruck der Flächigkeit noch mehr betont.

¹³³ Die Nischen selbst sind halbrund, imitieren aber in den Baldachinen den achteckigen Grundriss der Seitenpfeiler.

¹³⁴ Wahrscheinlich waren hier nie Sockel vorgesehen, da das Verhältnis zwischen Nische und Halbfigur so stimmig erscheint und das Profil eine sockelartige Ausbildung zeigt, also offenbar als „Sockel“ gedacht war.

Es lässt sich also sagen, dass das fassadenhaft gestaltete Retabel in zwei Zonen unterteilt ist. Zum einen in die Nischenzone mit der Predella, die in der Gesamtwirkung wie eine reliefhaft zusammengezogene Schauwand wirken – eine Frontfläche, in der die einzelnen Nischenräume zur Aufnahme von Figuren eingetieft sind. Zum anderen befindet sich dann darüber die zweite Zone mit den frei aufragenden Bauskulpturen. Diese hohe Bekrönung steht in starkem Kontrast zu dem geschlossenen Retabelkörper, setzt aber in ihrer Gestaltung dessen hierarchische Gliederung fort. Das eigentliche System ist eine durch zwei horizontale Gliederreihen zusammengefasste Addition vertikaler Elemente, eine Art Pfeiler-Wand-Konstruktion. Dieses Konzept wird besonders an der Rückseite des Retabels deutlich, wo sich das architektonische System ohne jegliche Ablenkung manifestiert.

Das Retabel in der Erscheinung von monumentalen Bildkomplexen ist eine typische Bildform für das Spätmittelalter. Nördlich der Alpen findet es sich im 14. Jahrhundert vor allem in Form von drei- und mehrteiligen Werken in Verbindung mit Schnitzwerk, wobei hier vor allem die Wandelbarkeit des Altars im Vordergrund zu stehen scheint. In Italien hält man hingegen bei jenen Retabeln, die dauerhaft auf dem Altar installiert waren, auch bei großen mehrteiligen Altargemälden an der unveränderlich feststehenden Bildwand fest¹³⁵.

Die Untersuchung der Architektur des Dalle Masegne Retabels wurde im Gegensatz zu der stilistischen Diskussion der einzelnen Skulpturen in der Forschung nur sekundär behandelt, obwohl die für einen italienischen Altaraufsatz ungewöhnliche Struktur schon früh bemerkt wurde. So vermutet schon Jacob BURCKHARDT in der Aufteilung in schmale, hohe Abteilungen mit schlanken Fialen einen Einfluss aus dem Norden¹³⁶. Auch Wolfgang WOLTERS schreibt, dass der Aufbau nicht mit den Rahmen der venezianischen Retabel der Zeit erklärbar ist, ohne aber näher auf das Problem einzugehen¹³⁷. Lutz HEUSINGER sieht die Architektur des Retabels einerseits als Ergebnis der italienischen Tradition gemalter Polyptychen und der Goldschmiedekunst. Außerdem nimmt er bei dem Motiv der Baldachinnische einen Einfluss der französischen Kathedralgotik wahr¹³⁸.

Grundsätzlich lässt sich das Dalle Masegne Werk dem von Joseph Braun beschriebenen Typus des „architektonisch sich aufbauenden Retabels“ zuordnen. Als kennzeichnendes Merkmal dieser Art von Retabel beschreibt er, dass die ursprünglich nur als Gliederung

¹³⁵ Jan BIALOSTOKI, *Propyläen Kunstgeschichte - Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Bd. 6, Berlin 1990, S. 159. Zur Entwicklungsgeschichte des Altars beziehungsweise des Altaraufsatzes siehe u. a.: Josef BRAUN, *Der Altar* (zit. Anm. 37), München 1924 – Helmut HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München 1962.

¹³⁶ Jacob BURCKHARDT, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898, S. 11.

¹³⁷ WOLTERS, *La scultura* (zit. Anm. 15), S. 65.

¹³⁸ HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 57f.

dienende Rahmung einen immer größeren Eigenwert bekommt indem sich der seitliche Abschluss immer mehr zu ausgebildeten Türmchen, der untere zum Sockel und der obere in eine architektonische und ornamentale Bekrönung entwickelt¹³⁹. Um die Besonderheiten der Rahmung des Retabels deutlich zu machen, muss man es zuerst im Zusammenhang mit den italienischen Altaraufsätzen des Trecento betrachten.

4.1 Italienische Polyptychen des Trecento

In Italien haben sich nur wenige gotische Altaraufsätze aus Stein erhalten und keiner davon erreicht die Höhe des bologneser Retabels. Das größere Aufgabengebiet der Bildhauerkunst um 1400 scheinen monumentale Heiligenschreine und vor allem Grabmäler gewesen zu sein¹⁴⁰.

Die wenigen Beispiele lassen kaum allgemeine Aussagen zu, zeugen aber von einer gewissen Vielfalt in ihren Gestaltungsmöglichkeiten. Es scheint vor allem zwei Typen gegeben zu haben. Für ersten Typus, dem „bilderwandartige Retabel mit szenischen Reliefs beziehungsweise Relieffiguren“, finden sich Beispiele im Dom von Arezzo (Abb. 30) oder in San Estorgio in Mailand¹⁴¹. Bei dem Altaraufsatz in Arezzo handelt es sich um ein stufenförmig aufgebautes Retabel mit hoher Mitteltafel und sukzessiv niedriger werdenden Seitenteilen. Als Bekrönung findet man hier dekorative Ziergiebel, die jeweils von kleinen Skulpturen über den Lisenen unterbrochen werden. Diese mit Figürchen geschmückten Lisenen bilden die vertikale Gliederung. Dazwischen befinden sich fensterähnliche Bildfelder, die in ein Rechteck mit einem darüber liegenden Spitzbogen gegliedert sind, in welchen sich Reliefs befinden. Zwischen der seitlichen Begrenzung und der letzten Lisene ist noch ein schmales Segment mit kleinen Skulpturen in Nischen eingefügt. Die polygonal gestalteten Seitenpfeiler springen etwas hervor, tragen Fialen und sind insgesamt so hoch wie die Mitteltafel mit der Bekrönung. Der Unterschied zum Dalle Masegne Retabel ist augenfällig. Abgesehen von der fehlenden hohen Bekrönung, scheint hier die architektonische Gliederung eine größere Einheit mit dem Bildwerk zu bilden, ohne von konstruktiver Bedeutung zu sein.

¹³⁹ BRAUN, Der Altar (zit. Anm. 39), S. 333f.

¹⁴⁰ Allgemein zur italienischen Bildhauerkunst siehe: Joachim POESCHKE, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2, München 2000.

¹⁴¹ Ebenda, S. 43.

Das Werk der Brüder Dalle Masegne lässt sich dem zweiten Typus zuordnen, dem „Nischenretabel mit Statuen beziehungsweise Statuetten“¹⁴². Das früheste Beispiel scheint der bereits erwähnte Altaraufsatz von Giovanni di Balduccio (Abb. 4) zu sein. In der Grundstruktur mit den ganzfigurigen Heiligen in Nischen, der Betonung der Mittelnische und einer Predella mit szenischen Darstellungen steht es dem Retabel der Franziskaner sehr nahe. Als Vorbilder für diese Art der Altaraufsätze werden mehrteilige, gemalte Retabel angenommen¹⁴³.

Um das Werk in Bologna in einen größeren Zusammenhang einzuordnen, muss man daher auf die in weit größerer Zahl vorhandenen gemalten Polyptychen dieser Zeit zurückgreifen. Als grundsätzliche Merkmale der italienischen Polyptychen des Trecento werden der, im Gegensatz zu den flankierenden Tafeln, höher und breiter gestaltete Mittelteil und der als architektonisch zu charakterisierende Rahmen mit betont vertikalen Gliederungselemente aus polygonalen Pfeilern mit Fialen beschrieben¹⁴⁴. Der Großteil der gemalten Altaraufsätze im geographischen Umkreis scheint aber mehr aus einer Art Bildkonglomerat zu bestehen, wobei das reiche Schnitzwerk zwar Motive aus der Architektur entlehnt, aber mehr eine dekorative Rahmenwirkung hat und die Vertikalität der Gliederung nicht zwingend dominant ist, wie Beispiele von Paolo Veneziano (Abb. 31) oder ein in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenes Polyptychon von Michele di Matteo (Abb. 32) zeigen.

Ein Retabel, dessen Rahmung oft als besonders architektonisch aufgefasst beschrieben wird und von Lutz HEUSINGER in die Nähe des franziskanischen Werks gerückt wird, ist von Lorenzo Veneziano (Abb. 33). Von Domenico Lion für die Kirche von Sant'Antonio in Castello in Auftrag gegeben, befindet sich das Werk heute in der Accademia in Venedig¹⁴⁵. Bestehend aus zwei Geschossen findet man hier die betonten Mittel tafeln, flankiert von jeweils vier Heiligen. Über der mit Vierpässen geschmückten Predella befinden sich ganzfigurige Heilige und im nächsten Geschoss dann Halbfiguren. Die Tafeln sind durch einen geschnitzten, vergoldeten Rahmen gegliedert, wobei der obere Abschluss heute verloren ist.

Die einzelnen Heiligen in ihren Nischen sind jeweils zu Pärchen zusammengefasst. Dazwischen befinden sich über beide Geschosse verlaufende polygonale Pfeiler, die mit kleinen Heiligenfiguren in Nischen geschmückt sind. Die Gestaltung dieser vertikalen Gliederungselemente scheint sich mit zunehmender Höhe zu vereinfachen. In der schmalen

¹⁴² Ebenda, S. 43.

¹⁴³ Ebenda, S. 43.

¹⁴⁴ Siehe u. a.: Henk van OS, *Sienese Altarpieces 1215 – 1460: Form, Content, Function*, Bd. 2, Groningen 1990, S. 36 – Peter HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, London 1993, S. 64.

¹⁴⁵ HUMFREY, *The Altarpiece in Venice* (zit. Anm. 144), S. 64.

Predella mit polygonalen Risaliten beginnend, finden sich zuerst auf drei Seiten ausgebildete Kuppelarchitekturen mit kleinen Heiligenfiguren. Darüber, über einem kleinen Gesims, befinden sich dann zwei Muschelnischen. In der zweiten Ebene sind wieder dreiseitig ausgebildete Nischen zu finden, aber in Form von schlichten Spitzbögen. Ähnlich verhält es sich auch mit den Nischen der großen Heiligenfiguren. Im ersten Geschoss sind die Figuren von Muschelnischen gerahmt, während sich darüber Spitzbogen-Arkaden befinden. Es wird also im Gegensatz zu dem bologneser Marmorretabel in der Rahmung ganz klar zwischen den beiden Ebenen unterschieden, auch wenn als horizontale Gliederung nur ein schmales kaum ausgebildetes Gesims verläuft. Entscheidend für die Gesamtwirkung des Polyptychons, vor allem im Unterschied zu dem Werk der Dalle Masegne, ist aber, dass die seitlich rahmenden Glieder genau gleich gestaltet sind wie die zwischen den Figuren. Der Rahmen hat hier also weit weniger Eigenständigkeit als beim bologneser Retabel. Wie Lutz HEUSINGER richtig analysiert, bedeutet dies, dass „ihnen im Ganzen des Polyptychons nur dieselbe Aufgabe zugedacht ist, nämlich die anstoßenden Bildtafeln zu rahmen“¹⁴⁶.

Die Wurzeln für die fassadenhafte Gliederung sieht Lutz HEUSINGER in Altaraufsätzen aus der Toskana. Am Beispiel eines Polyptychon von Giovanni del Biondo in S. Croce (Abb. 34) in Florenz zeigt er, dass dort die Aufteilung des bologneser Retabels in Mittelteil, Flügel und Eckpfeiler schon vorweggenommen ist¹⁴⁷. Eine betonte Mitteltafel ist eigentlich eine grundsätzliche Formel für Altaraufsätze jener Zeit, aber die prominenten Seitenpfeiler könnten durchaus ein aus der Toskana stammendes Motiv sein, welches die Dalle Masegne in ihrem Retabel verarbeitet haben. Differenziert gestaltete seitliche Begrenzungen lassen sich auch bei dem beschriebenen Beispiel im Dom von Arezzo feststellen, wenn auch mit einem ganz anderen Ergebnis in der Gesamtwirkung.

Die bis jetzt besprochenen Beispiele zeigen – zumindest den Korpus betreffend – eine Orientierung an den zahlreichen gemalten Altaraufsätzen. Lutz HEUSINGER erkennt in den Details wie dem Gesims und der Gestaltung der Lisenen des bologneser Retabels, die seiner Meinung nach im Aufbau ebenso wie die gemalten Werke ein großes Rahmensystem darstellen, eine „echte, tief gegründete Verwandtschaft“ zu dem Veneziano Polyptychon. Trotzdem die Künstler versuchen, dem ganzen eine „plastische, fassadenhaft gegliederte Wirkung“ zu geben und ihre Retabel aus Nischenräumen bilden, können sie sich nicht ganz der Tradition entziehen in der das „Polyptychon in erster Linie ein flächiges Rahmengebilde

¹⁴⁶ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 58.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 59.

ist“¹⁴⁸. Er vermutet, dass von den Franziskanern ursprünglich eine noch stärkere Orientierung an den gemalten Altaraufsätzen gewünscht war. Begründet sieht er diese Annahme sowohl in der unterschiedlichen Bezeichnung der Baldachine als *cupola* beziehungsweise *covetta* in den jeweiligen Geschossen, als auch in einer Bemerkung in der Mancamenti-Liste II., bei der die Gestaltung der Gliederung beanstandet wird¹⁴⁹. Er deutet diese Textstellen so, dass die Minoriten eine unterschiedliche Gestaltung der Geschosse und größere flächenhafte Wirkung durch kleinteiligere Gestaltung, ähnlich dem Lorenzo Veneziano Polyptychon, gewünscht hätten¹⁵⁰. Diese These ist nicht gänzlich nachvollziehbar, da sich in der Auftragsurkunde keine Erwähnung des Wortes *cupola* findet. Über den Nischen im zweiten Register sollte sich ein *ciburnio* befinden, was man als Spitze übersetzen und so auf die Fialen beziehen kann. Der Absatz in der Mancamenti-Liste II, in dem nach einer filigraneren Ausarbeitung der *pilieri* und *torixim* verlangt wird, lässt eine nuanciertere Gestaltung vermuten. Eine konkrete Deutung dieser Quelle, ohne die Kenntnis des verlorenen zeichnerischen Entwurfs der Dalle Masegne, ist jedoch schwierig.

Die Aufteilung in zwei Geschosse mit Ganzfiguren und Halbfiguren, die Rahmenstruktur mit verzierten Lisenen und die Rhythmisierung durch betonten Mittelteil und ausgeprägte Seitenpfeiler sind jedenfalls Elemente, die in langer Tradition vorbereitet sind. Die architektonisch geprägten Rahmen der gemalten Aufsätze lassen sich als Nischenöffnungen interpretieren¹⁵¹. Diese in die Fläche gepressten Nischen sind also beim bologneser Retabel wieder in die Dreidimensionalität übersetzt.

Lässt sich die grundsätzliche Gliederung des Korpus von gemalten italienischen Aufsätzen ableiten, so hat die hohe Bekrönung offensichtlich andere Vorbilder. Leider ist diese heute bei den meisten Altaraufsätzen verloren beziehungsweise ersetzt. Als zuverlässige Quelle für eine typische Rahmengestaltung lässt sich aber ein Fresko eines Polyptychons von Lippo Vanni (Abb. 35) in San Francesco in Siena heranziehen. Dieses bestätigt, dass ein derart steiles Verhältnis zwischen geschlossenem Retabelkörper und der mit Tabernakel und Fialen gestalteter Bekrönung bei den italienischen Polyptychen des Trecento nicht üblich gewesen zu sein scheint. Grundsätzlich finden sich, abgesehen von Giebeln, Fialen oder auch Figürchen, die aber vergleichsweise kurz sind und keine so durchgestaltete hierarchische Betonung aufweisen. Die Dreitürmbekrönung des bologneser Retabels ist offensichtlich so in Italien nicht vorgekommen.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 59.

¹⁴⁹ Siehe Anhang Dok. III, Punkt 15.

¹⁵⁰ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 58f.

¹⁵¹ Zu einer genauen Analyse von Rahmenformen im Trecento siehe Monika CÄMMERER - GEORGE, Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento, Straßburg 1966.

4.2 Dreiturmbekrönungen im deutschen Raum

Grundsätzlich leiten sich Dreiturmbekrönungen von Kirchenbauten ab. Der Ursprung dieser Anordnung liegt vermutlich in der Stadtarchitektur. Ausschlaggebend sind so genannte „Stadtabkürzungen“, also Abbildungen die durch die Darstellung weniger, prägnanter Teile die ganze Stadt meinen und sich meist auf Münzen, Siegeln und Buchmalereien befinden. Die häufigsten Motive sind das von Doppeltürmen flankierte Stadttor, das Nischenportal, die umfassende Stadtmauer und eben die Dreiturmgruppe mit überhöhtem Mittelturm, welche wahrscheinlich das folgenreichste Symbol ist. Dreieraufbau, Symmetrie und Frontalität schaffen hier ein übergeordnetes Darstellungsschema für das Zufällige und Einmalige. Die Stadt, die für das menschliche Gemeinschaftsleben steht, wird in der frühen Literatur als Vertretung für den Gottesstaat, das himmlische Jerusalem gebraucht. Diese realen architektonischen Elemente der Stadt beeinflussen dann im weiteren Verlauf die Struktur des Kirchenbaus¹⁵². Die Dreiturmgruppe ist vor allem im deutschen Raum vorzufinden und überträgt sich dort dann auch auf Werke der Kirchengestaltung beziehungsweise der Kleinkunst, die ja Architekturformen verarbeiten, aber durch die größeren Möglichkeiten der Ausgestaltung zu einer weit komplizierteren Formensprache kommen. So finden sich Beispiele für diese Art der Bekrönung bei norddeutschen Schnitzretabeln, wenn auch in anderer Ausarbeitung als bei dem Marmorretabel in San Francesco. Die bekanntesten sind die beiden Hochaltaraufsätze in Doberan und Cismar. Beide Retabel bestehen aus einem Schrein mit Flügeln und sind mit drei hohen, architektonisch geformten Türmen bekrönt, wobei der Mittlere die Seitlichen überragt.

Das ältere Schnitzretabel (Abb. 36) befindet sich in der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirche in Doberan und ist um 1300 entstanden. Der drei Meter breite Schrein besteht aus sieben schmalen Nischen, die – mit Ausnahme der Mittleren – in zwei Register geteilt sind. Mit dem Dreiturmaufsatz über dem Korpus erreicht das Retabel eine beeindruckende Höhe von insgesamt 10 Meter¹⁵³. Alle drei Türme weisen eine eindrucksvolle architektonische Struktur auf: Aus einer mit Maßwerk verzierten Basis wachsen die durchfensterten Schäfte hervor, die dann in eine schmale Spitze übergehen. Am aufwendigsten gestaltet ist der Mittelturm, der

¹⁵² Zu einer genaueren Analyse der Wechselwirkung zwischen Stadt- und Kirchenarchitektur siehe: Günter BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur* (zit. Anm. 25), S. 85-112.

¹⁵³ Norbert WOLF, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin 2002, S. 22.

sowohl breiter als auch höher ist und in seinem Schaft ein wie eine Tür zu öffnendes Maßwerkfenster hat. In diesem war wahrscheinlich ein Reliquiar oder ein Hostienziborium ausgestellt¹⁵⁴. Die Bekrönung korrespondiert außerdem mit dem Kirchenraum: Die seitlichen Türme stehen in Verbindung mit den Scheitelarkaden der den Binnenchor flankierenden Dienste, während der Mittelurm genau vor der Fensterfläche der Chorscheitelkapelle positioniert ist¹⁵⁵.

Das um 1310/20 entstandene Schnitzretabel (Abb. 37) in der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche in Cismar ist im Aufbau in enger Verbindung zu dem Doberaner Werk zu sehen. Der Altaraufsatz besteht aus einem mit einem Pultdach abgeschlossenen Korpus in dem sich fünf tiefe Nischen befinden, die jeweils in drei Etagen geteilt sind. Über dem Korpus erheben sich drei Türme. Mit der Turmbekrönung ist das Werk ca. 650 Zentimeter hoch.

Ursprünglich befanden sich Fialtürmchen zwischen den Wimpergen und bekrönende Spitzen¹⁵⁶. Es lässt sich dasselbe System wie beim Doberaner Altaraufsatz feststellen, wenn auch von geringerer architektonischer Ausformung. Über einfachen Sockeln befindet sich jeweils eine Ädikula, in der sich geschnitzte Standfiguren befinden und die von durchbrochen gearbeiteten Turmhelmen bekrönt sind. Auch hier ist die Bekrönung in Zusammenhang mit dem Kirchenraum zu sehen: In der schreinartigen Architektur des Chorpolygons sind die Türme so auf die Fenster des Chores bezogen, dass sie sich vor dem Gegenlicht in den Raum abzeichnen¹⁵⁷.

Beide Flügelaltäre werden in Verbindung mit der Aufbewahrung von Reliquien beziehungsweise der Eucharistie gesehen. Bei dem Cismarer Retabel wird der große Reliquienschatz der Abteikirche, vor allem der Besitz der Heiligen-Blut-Reliquie, als Hauptursache für die Entstehung angenommen. WENTZEL interpretiert den Korpus als einen Schrank in dem man die Reliquien zur Schau stellte und den man mit Hilfe der Flügel verschließen konnte. Das Programm des Altaraufsatzes steht für ihn in direktem Zusammenhang zu den aufbewahrten Reliquien, wobei er eine Verbindung der Bildfelder in der Vertikalen annimmt. Die Heiligen-Blut-Reliquie wäre dann vor der zentralen Achse mit der „Geißelung“ und der „Kreuzigung“ darüber aufbewahrt worden¹⁵⁸. In der Bekrönung sieht er ein „überkommenes Akzentuierungsprinzip nordischer Retabel, die schon seit romanischer Zeit Seiten und Mitte in die Höhe führten“¹⁵⁹. Norbert WOLF zweifelt einen direkten Bezug

¹⁵⁴ Ebenda, S. 28.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 28.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 40.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 47.

¹⁵⁸ Hans WENTZEL, Der Cismarer Altar, Hamburg 1941, S. 7-11.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 5-6.

des Bildprogramms auf die Reliquien sowie einer Daueraufstellung derselben vor dem Retabel an. WOLF spricht sich für eine Leseart von links unten nach rechts oben aus und interpretiert das Programm mit den Darstellungen der Passion Christi und den wichtigsten Stationen der Heilsgeschichte in Bezug auf die Messfeier, wobei der Zelebrant bei eben dieser unmittelbar vor den liturgisch bedeutenden Bildwerken steht. So stellt er die alttestamentarischen Darstellungen welche die Kreuzigung im Zentrum des Pultdachs flankieren in direktem Bezug auf das Messopfer und damit auf die Eucharistie¹⁶⁰. Von besonderer Bedeutung ist für ihn die Statue der Maria mit Kind im mittleren Turm, welche seiner Meinung nach nicht alleinig mit ihrer Patronatsfunktion erklärbar ist. Sie steht in der Würdeform des Tabernakels in überhöhter Position, in einer Achse mit den Darstellungen des Agnus Dei, Jesus am Kreuz, der Geißelung und der Anbetung der Könige. WOLF sieht die Bedeutung dieser Figur in der Betonung des „Altars als Opferstätte des neuen Bundes“ indem eine Darstellung von Maria mit Kind in Erinnerung ruft, dass die heilige Jungfrau denjenigen gebar der bei der Messfeier gegenwärtig wird¹⁶¹.

Während eine Daueraufbewahrung von Reliquien bei dem Cismarer Altaraufsatz nicht eindeutig ist, gilt sie bei dessen wahrscheinlichem Vorbild, dem Doberaner Schnitzretabel, als gesichert¹⁶². Die Nischen des Korpus waren mit Reliquien gefüllt und in der Zentralnische befand sich ursprünglich eine fast eineinhalb Meter hohe Standmadonna mit Kind, die gemeinsam eine Pyxis hielten. Die Pyxis diente wahrscheinlich als Hostienbehältnis, entweder für die Doberaner Blut-Hostie oder das Viaticum. Das Gefäß befand sich etwa 1,2 Meter über der Mensa und war so außerhalb der Greifhöhe des zelebrierenden Priesters¹⁶³. Annegret LAABS beschreibt hinter der Mensa Stufen, so dass die Skulptur durch eine Tür in der Rückwand des Retabels erreichbar war. Die hohle Figur ist so leicht, dass sie man heben beziehungsweise drehen konnte¹⁶⁴. Einerseits ist diese Skulptur als „ikonische Einkleidung der eucharistischen Materie, in der Verbildlichung des Tabernakelgedankens“ zu sehen, bezieht sich aber andererseits wahrscheinlich auch auf ein in Doberan speziell verehrtes Marienbild¹⁶⁵.

¹⁶⁰ WOLF, Deutsche Schnitzretabel, (zit. Anm. 153), S. 48-57. Die Kreuzigung wird links von „Kain und Abel“ sowie „Abraham und Melchisedek“ und rechts von „Moses mit der Ehernen Schlange“ sowie „Abraham und Isaak“ flankiert. Besonders eindeutig ist für Norbert Wolf das Abraham-Melchisedek-Relief bei der Melchisedek, der eine bischöfliche Mitra trägt, einen großen Kelch mit einer Hostie berührt. Er interpretiert die Szene insofern, als dass der Hohepriester seine Kraft und Legitimation von dem Sakrament herleitet und stellt so eine Verbindung zum Messopfer her.

¹⁶¹ Ebenda, S. 57.

¹⁶² Ebenda, S. 266.

¹⁶³ Ebenda, S.

¹⁶⁴ Annegret LAABS, Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250-1430, Petersberg 2000, S. 25.

¹⁶⁵ WOLF, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 153), S. 27.

Aus der Vielfalt der deutschen Schnitzretabel stechen das Doberaner und das Cismarer durch ihre architektonische Struktur hervor. Norbert WOLF fasst sie als Retabel mit einem „in hausähnlicher Grundgestalt gebauten und türmebewehrten Korpus“ zusammen¹⁶⁶.

Die Entwicklung der Schnitzretabeln lässt sich heute nur mehr schwer nachvollziehen. Die Ursprünge für die Ausbildung des Korpus werden in hausförmigen, transportablen Reliquienschreine angenommen. Daraus haben sich dann vermutlich schrittweise auf dem Altar fixierte Aufsätze entwickelt. Dabei war wahrscheinlich einerseits die Gestaltung der Reliquienschreine mit aneinander gereihten Figurenreliefs selbst und andererseits aber vor allem die Praxis, mehrere solcher Schreine, meist in Dreiergruppen, auf dem Altar zu platzieren ausschlaggebend. Der Verlauf wird dahingehend interpretiert, dass durch die Aufgabe als Altaraufsatz sich die allseitige Ansicht und die Mobilität der Reliquienschreine erübrigte und sich der Korpus sozusagen als halbiertes Schrein präsentiert, „der seine Rückseite zur Hauptfront gemacht hat“¹⁶⁷. Die Bekrönung in Form von Türmen lässt an tatsächliche Kirchenarchitektur denken, erinnert aber auch an Großreliquiare des hohen und späten Mittelalters und stellt so einen Bezug zur kirchlichen Schatzkunst her¹⁶⁸. Ein immer wieder angeführtes Beispiel für ein solches Werk mit einer Dreiturmbekrönung ist das Karlsreliquiar (Abb. 38).

Trotz des unterschiedlichen Materials und Ausarbeitung der deutschen Reliquienretabeln fallen doch die Übereinstimmung in der Bekrönung und eine gewisse Parallele in der Funktion zu dem bologneser Retabel auf. Die Schnitzretabel sind zwar im Zusammenhang mit einem größeren Reliquienschatz zu sehen, trotzdem war zumindest das Ältere auch Aufbewahrungsort der Eucharistie und beide stellen in ihrem Programm einen Bezug zum Messopfer her. Man ist versucht, eine Verbindung zwischen den im klösterlichen Bereich entstandenen Flügelaltären und dem Marmorretabel in Bologna über die Funktion als Sakramentschrein herzustellen und dadurch die in Italien ungewöhnliche Dreiturmbekrönung zu erklären. Es lässt sich aber wohl kaum eine plausible Erklärung für einen direkten Einfluss norddeutscher Altaraufsätze auf ein einzelnes Werk in Bologna finden. Es handelt sich hierbei vielmehr um zwei anschauliche Beispiele für eine ähnliche Art der Bekrönung. Konkrete Vorbilder für das Dalle Masegne Werk müssen wohl in einem anderen Bereich gesucht werden. Die beiden Reliquienretabel sollen aber in weiterer Folge als Bezugspunkt für das Verständnis des italienischen Altaraufsatzes als Sakramentsretabel dienen.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 266.

¹⁶⁷ WOLF, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 153), S. 267f. und die dortigen Literaturangaben.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 264.

4.3 Die mögliche Vermittlung über Werke der Kleinkunst und Architekturzeichnungen

Architektonische Formen wurden in der Gotik fast allen künstlerischen Bereichen angewendet. Es wurde schon bei den eben besprochenen Reliquienretabeln in Deutschland nach Vorbildern in der Goldschmiedekunst gesucht und vielleicht lässt sich eine Vermittlung von gewissen Formen über die Kleinkunst auch für das bologneser Retabel feststellen. Diese Idee ist nicht neu. So werden in der Literatur immer wieder allgemeine Vergleiche zu Goldschmiedekunst und Werken aus Elfenbein gezogen¹⁶⁹. Auch Lutz HEUSINGER sieht hier eine Quelle für die Gestaltung des Retabels. Interessanterweise ist für ihn das Motiv Baldachinnische dabei von besonderer Bedeutung und er setzt dieses in Verbindung mit der französischen Kathedralgotik. Als Vermittler sind für HEUSINGER Arbeiten aus Elfenbein vorstellbar, wie zum Beispiel ein französisches oder mailändisches Elfenbeindyptychon (Abb. 39), welches sich heute im Victoria and Albert Museum befindet¹⁷⁰. Grundsätzlich ist die Verbindung Nische–Baldachin eine bestimmende Formel in der Kunst der Gotik, wo die Freiskulptur selten vorkommt und die Figuren meist nicht einfach „ins Freie“ gesetzt sondern in eine architektonische Ordnung eingebunden werden¹⁷¹. So schreibt Ernő MAROSI, dass „eine Verschmelzung von Nischen und Baldachinform zugleich die Formel für alle Bildräume und Bilderrahmen des Mittelalters“ ist¹⁷². Die hier vorgefundene Form des dreiseitig ausgeprägten Baldachins mag ein Spezifikum der Kunst der Dalle Masegne sein, aber es finden sich durchaus ähnliche Beispiele in der italienischen Kunst. Ingeborg BÄHR weist darauf hin, dass solche Baldachinformen auch bei venezianischen Tafelbildern und Triptychen vorkommen, wie zum Beispiel bei der Kreuzigungstafel des Jacobo di Cione (Abb. 39)¹⁷³.

Bei der hohen Bekrönung nimmt HEUSINGER einen Einfluss der italienischen Goldschmiedekunst wahr. Als Beispiel gibt er das 1338 vollendete Reliquiar des SS. Corporale von Ugolino da Vieri (Abb. 41) an, bei dem er einen ähnlichen Aufbau in eine geschlossen Zone mit hohen Fialaufbauten auf den begrenzenden vertikalen Elementen

¹⁶⁹ Siehe u. a.: WHITE, *Art and Architecture* (zit. Anm. 38), S. 608.

¹⁷⁰ HEUSINGER, *Dalle Masegne*, (zit. Anm. 3), S. 63. Siehe auch: Oliver BEIGBEDER, *Elfenbein*, Stuttgart 1973, S. 59.

¹⁷¹ Wilhelm MESSERER, *Das Relief im Mittelalter*, Berlin 1959, S. 15f.

¹⁷² Ernő MAROSI, *Zum Prinzip des „pars pro toto“ in der Architektur des Mittelalters*, in: Friedrich MÖBIUS – Ernst SCHUBERT (Hrsg.), *Architektur des Mittelalters – Funktion und Gestalt*, Böhlau 1983, S. 293.

¹⁷³ Ingeborg BÄHR, *Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönung vor 1475*, in: *Städel – Jahrbuch* 15, München 1995, S. 106.

erkennt¹⁷⁴. Das Reliquiar ist eines der Größten seiner Zeit und beherbergte nicht nur das Hl. Corporal sondern auch eine blutende Hostie¹⁷⁵. In der Struktur steht dieses Beispiel aber dem Großteil der italienischen Polyptychen näher als dem Dalle Masegne Retabel. Auch wenn der Mittelteil mit dem Aufsatz das Reliquiar selbst etwas überragt, sind hier doch die restlichen Glieder der Bekrönung gleichwertig gestaltet und lassen keine direkten Rückschlüsse auf die Turmtrias des Dalle Masegne Werks zu. Vielleicht ist das Reliquiar von Ugolino da Vieri nicht das idealste Vergleichsbeispiel, aber es verweist doch auf die mögliche Richtung einer Vorbildwirkung von Reliquiaren und Monstranzen (Abb. 42). Dass für einen Altaraufsatz durchaus Goldschmiedearbeiten als konkrete Vorbilder angenommen werden können, zeigt ein späteres Beispiel aus Südtirol von Hans von Judenburg, bei dem die Bekrönung eindeutig nach der Art von Monstranzen gestalten werden sollte, wie aus der Auftragsurkunde vom 26. Dezember 1421 hervorgeht: *Am ersten soll ich ain kostper werchperleich Tavel machen auf dem obgenanten Altar mit schönen werchperleichn tabernakeln und Aufzügen, die nach Monstranzischer gesichtung und formirung sein sulle, mit der pildung und figuren die mir aufbezeichnet und fürgeben sind nach Inhaltung des Briefes (...)*¹⁷⁶. Das Werk ist heute nur mehr in Einzelteilen vorhanden, aber Ingeborg BÄHR nimmt für diesen Altar eine ähnliche Bekrönung wie beim Dalle Masegne Retabel an¹⁷⁷.

Die Vermittlungsrolle der Kleinkunst wurde in der Forschung immer wieder hervorgehoben. Die engen internationalen Verflechtungen zwischen den wichtigen Zentren des Kunsthandwerks und deren umfangreiche Produktion begünstigten einen Austausch von Ideen und Formen, reflektieren diese Werke doch auch immer die tatsächliche Architektur von Kirchenbauten¹⁷⁸. Reliquiare und Monstranzen können gleichsam als „Abkürzungen von Kathedralen“ wahrgenommen werden. So wird unter anderem beim Karlsreliquiar (Abb. 38) die Nähe einer Dombauhütte angenommen: denn abgesehen von der Visierung der Türme erinnert die Aufteilung in einen rechteckigen Schrein und unvermittelt ansetzenden, durchbrochenen Türmen reale Kirchenarchitektur mit der Aufteilung in eine geschlossene Mauermasse und einer durchfensterte Obergadenzone¹⁷⁹. Die Orientierung an Motiven der Großarchitektur wird bei allen Kunstzweigen und -gattungen als ein Grundzug der gotischen

¹⁷⁴ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 60.

¹⁷⁵ Zu der Entstehungsgeschichte und einer Analyse des Bildprogramms siehe: Giovanni FRENI, The Reliquary of the Holy Corporal in the Cathedral of Orvieto: Patronage and Politics, in: Joanna CANNON u. Beth WILLIAMSON, Art, Politics and Civic Religion in Central Italy 1261-1352, Aldershot 2000, S. 117-178.

¹⁷⁶ Zitiert nach: BÄHR, Zur Entwicklung des Altarretabels (zit. Anm. 173), S. 104.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 104f.

¹⁷⁸ Johann M. FRITZ, Kunsthandwerk, in: Otto von Simson, Das Mittelalter II., Propyläen Kunstgeschichte Bd. 5, Frankfurt am Main – Berlin 1990, S. 412.

¹⁷⁹ Hans P. HILGER, Zur Goldschmiedekunst am Rhein und Maas, in: Ausstellungskatalog Köln 1972/73, Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800 – 1400, Bd. 2, Köln 1972/73, S. 463.

Kunst beschrieben. So wurde in der Forschung schon darauf hingewiesen, dass Detailzeichnungen von Türmchen, Pfeilern, Fialen in Musterbüchern und Ähnlichem in ihrer Modellhaftigkeit sowohl für richtige Bauentwürfe als auch für Goldschmiedewerke beziehungsweise Tischlerarbeiten verwendet wurden. Ähnlich verwischen sich auch die Grenzen auf anderen Gebieten. Der anschauliche Charakter der Zeichnungen, deren Details ohne absoluten Maßstab wiedergegeben werden, liefern Formeln und Schemata, welche die Anwendung auf unterschiedlichsten Gebieten erleichtern¹⁸⁰.

Bologna selbst war in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch die rege Bauaktivität der Kommune sicher ein Anziehungspunkt für Künstler und Handwerker aller Sparten. Zusätzlich ermöglichte die Lage der Stadt, gewissermaßen eingebettet zwischen dem Veneto, der Toskana und der Lombardei, Einflüsse aus den unterschiedlichsten Richtungen. Neben den großen Kunstzentren Florenz, Siena und Venedig, ist auch die Dombauhütte in Mailand mitzubedenken. Der 1386/87 begonnene Dom wollte mit seinem gewaltigen fünfschiffigen Bau alles bisher da gewesene übertreffen und scheint sich an Mustern der nordischen Gotik orientiert zu haben. Der Bau beschäftigte neben italienischen Baumeistern auch Experten aus Frankreich und Deutschland. Eine direkte Verbindung zu Bologna lässt sich für das Jahr 1389 feststellen als die Kommune den Architekten von San Petronio, Antonio di Vincenzo, nach Venedig schickte, um sich dort Anregungen zu holen¹⁸¹.

Die rege künstlerische Aktivität in und um Bologna und die internationale Verbreitung von Werken der Kleinkunst machen es vorstellbar, dass aus einem großen Formenvorrat ausgewählt werden konnte. Ob es zu einem bewussten Rückgriff auf die Gotik nördlich der Alpen gekommen war oder vorrangig eine visuelle Verknüpfung zu Goldschmiedekunst bestimmend war, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Es muss auch immer berücksichtigt werden, dass die Ausprägung der Dreiturmbekrönung formal schon im Korpus vorbereitet war. Die hoch aufragende Bekrönung macht eine Verbindung mit den fein gearbeiteten Verzierungen von manchen Reliquiaren und Monstranzen sichtbar und lässt einen Zusammenhang mit der Funktion des Retabels als Aufbewahrungsort des Allerheiligsten vermuten.

¹⁸⁰ MAROSI, Zum Prinzip des „pars pro toto“ (zit. Anm. 172), S. 287.

¹⁸¹ WHITE, Art and Architecture (zit. Anm. 38), S. 517f. – Herbert SIEBENHÜNER, Deutsche Künstler am Mailänder Dom, München 1944, S. 12-17 u. S. 44 f. Schon 1387 findet man die Erwähnung eines Meisters Anechino de Alemania für ein in Blei ausgeführtes Modell des Vierungsturmes. Der Grossteil der französischen und deutschen Meister lässt sich aber erst später feststellen.

4.4 Die Architektur als Ergebnis der Funktion

Wie Eingangs erwähnt, handelt es sich bei dem Altaraufsatz um ein Sakramentsretabel. Der ursprüngliche Hochaltar wurde am 8. Oktober 1251 von Papst Innozenz IV. zu Ehren Mariens und des Hl. Franziskus geweiht¹⁸². Es gibt keine Nachrichten über das Aussehen dieses Altars, wobei anzunehmen ist, dass es sich um die Mensa handelt mit der später die Brüder Dalle Masegne ihr Retabel verbinden sollten¹⁸³.

Durch das Testament einer Donna Fayta degli Albiroli vom 14. Juni 1312 wird dem Konvent eine größere Geldsumme gestiftet, von der unter anderem auch der Hochaltar ausgestattet werden sollte¹⁸⁴. Die Franziskaner ließen die Mensa des Altares mittels einer starken Holzplatte auf zwei Halbsäulen vergrößern, um darauf ein Sakramentstabernakel aus Holz anzubringen. Darüber befand sich anscheinend ein Baldachin mit einer Pyxis, der mittels Flaschenzug an dem Gewölbe angebracht war um je nach Bedarf die Höhe zu verändern¹⁸⁵. RUBBIANI vermutet, dass das Sakrament zuvor entweder in Nischen in der Mauer links und rechts des Altars oder in einem einfachen Ziborium auf dem Altar aufbewahrt wurde¹⁸⁶. Das Dalle Masegne Retabel übernahm dann die Aufgabe des Tabernakels als Aufbewahrungsort. Dies ergibt sich eindeutig aus der Auftragsurkunde (Dok. I): ... *e deno fare in questo de mezo uno tabernacolo dove se pona lo corpo de nostro Signore*. Dieses Tabernakel ist auf der Rückseite des Retabels (Abb. 29) an der Stelle, an der sich auf der Vorderseite Gottvater befindet. Offensichtlich haben sich die Franziskaner hier etwas Prunkvolleres erwartet, denn sie beschwerten sich in ihren Mängellisten über die Ausarbeitung: *Mancha de driedo uno tabernacolo in lo quale dovea stare lo corpo del nostro Signore, in luogo del quale sie è una soza fenestrella*¹⁸⁷. Diese Quelle bestätigt die Ursprünglichkeit der heutigen Gestaltung, einer zugegebenermaßen einfachen Vertiefung an der Rückseite. Vielleicht gab es ursprünglich

¹⁸² Teilweise wird in der Literatur angegeben, dass der Altar in Gedenken an das erste Heim der Franziskaner in Bologna, Santa Maria Annunziata delle Pugliole, Maria Annunziata geweiht wurde. Siehe u. a. RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 64 – Julian GARDNER, *Some Franciscan Altars of the 13th and 14th Centuries*, in: Alan BORG u. Andrew MARTINDALE (Hrsg.), *The Vanishing Past. Studies of medieval Art, Liturgy and Methodology presented to Christopher Hohler*, BAR International Series, Oxford 1981, S. 31. Zu den unterschiedlichen Meinungen über die Altarweihe siehe GARANI, *Il bel San Francesco* (zit. Anm. 30), S. 37f. mit einem Beleg eines Chronisten des 14. Jahrhunderts für die Weihe an Maria und Franziskus.

¹⁸³ HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 191, Anm. 133.

¹⁸⁴ Arch. di Stato, *Libro rosso H.* n. 41. Publiziert bei RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 136.

¹⁸⁵ Durch die Rechnung, die von den Erben Andreas und Petrus degli Albiroli an einen Meister Rudolfo bezahlt wurde, weiß man von der Aufstellung des Tabernakels. Arch. di Stato, *Libro rosso E.* n. 137. Publiziert bei RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 136f. – RUBBIANI, *La chiesa e le tombe* (zit. Anm. 10), S. 83f.

¹⁸⁶ RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 65.

¹⁸⁷ Mancamenti-Liste II, Punkt 10, siehe Anhang Dok. III.

eine Art Treppenaufbau um die Nische zu erreichen. Laut Lutz HEUSINGER sind dort noch deutliche Spuren von zwei Türangeln und einem Schloss zu erkennen¹⁸⁸.

Ähnlich den erwähnten deutschen Reliquienretabel hatte also auch der bologneser Altaraufsatz die Funktion eines Behältnisses, in diesem Fall explizit für die Eucharistie. Bisher wurde diese Aufgabe des Retabels in der Forschung kaum beachtet und nie in Verbindung mit der Gestaltung gesehen. Ausgehend davon, dass der Verwendungszweck die Bedeutung konstituiert, soll hier nachgeprüft werden inwieweit diese Bedeutung über die Form vermittelt wurde beziehungsweise diese bestimmt.

Das fest mit dem Altar verbunden Gehäuse für die Aufbewahrung der Eucharistie wird in der Literatur entweder als Altartabernakel oder Sakramentsretabel bezeichnet. Über die genaue Entwicklungsgeschichte ist man sich in der Forschung nicht einig. Teilweise wird der Ursprung in Frankreich vermutet, während andere Autoren eine Entstehung in Italien annehmen, da die Sicherheitsbestimmungen des IV. Lateranense und die Bewegung der Franziskaner eine Aufbewahrung auf dem Hauptaltar begünstigt hätten¹⁸⁹.

Die Aufbewahrung des Allerheiligsten auf dem Hauptaltar scheint vom 13. bis zum 15. Jahrhundert nicht unüblich gewesen zu sein, es hat sich dabei allerdings hauptsächlich um frei auf der Mensa stehende Gefäße gehandelt. Diese, sowie die im 14. Jahrhundert teilweise hinter dem Altar angebrachten Wandtabernakel, sind aber wahrscheinlich als Wegbereiter des Sakramentsretabels anzunehmen¹⁹⁰.

Otto NUSSBAUM vermutet eine Entwicklung aus den seit den 11. Jahrhundert vorkommenden Reliquienretabeln. Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts gibt es vereinzelte Fälle in Deutschland und Italien, bei denen die Eucharistie in der sonst für Reliquien bestimmten zentrale Nische verwahrt wurde¹⁹¹. Aber erst im 15. Jahrhundert ist das Sakramentsretabel keine Seltenheit mehr. 1443 entsteht ein Sakramentsretabel in der Tarasiuskapelle in San Zaccharia (Abb. 43) in Venedig, 1447 wird der Wandschrein im Chor von Santa Christina in Padua zu einem solchen umgestaltet und etwas später ist in San Antonio in Padua ein Beispiel nachweisbar¹⁹².

Aber zur Entstehungszeit des Dalle Masegne Retabels bilden Wandtabernakel die übliche Aufbewahrungsform für das Allerheiligste, besonders im Veneto. Als grundsätzliche

¹⁸⁸ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 199, Anm. 218.

¹⁸⁹ Zu den unterschiedlichen Lehrmeinungen siehe: NUSSBAUM, Die Aufbewahrung (zit. Anm. 64), S. 427.

¹⁹⁰ NUSSBAUM, Die Aufbewahrung (zit. Anm. 64), S. 427-428.

¹⁹¹ Ebenda, S. 429. Zum Beispiel beim Klararetabel im Kölner Dom, 1350 und San Benedetto in Padua 1360.

¹⁹² Ebenda, S. 434. Hans Caspary vermutet überhaupt, dass bis 1460 nur der Wandschrein existiert. Hans CASPARY, Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient, München 1964, S. 1.

Merkmale beschreibt Hans CASPARY eine „Tendenz zur Dreiteilung, das heißt eine Angliederung von selbständigen Nischenfiguren“¹⁹³. Betrachtet man zwei dieser Wandschreine (Abb. 43–44), so wird klar, dass diese kaum ausschlaggebend waren für die Architektur des franziskanischen Werks.

Es gab also Ende des 14. Jahrhunderts noch keine konkreten Vorbilder für ein Sakramentsretabel. Geht man davon aus, dass die Franziskaner etwas den Reliquienkulten der Heiligen Dominikus und Petronius Gleichwertiges schaffen wollten, so liegt es nahe für den Aufbewahrungsort der Eucharistie einen besonders prächtigen Schrein zu gestalten, der auch als solcher verstanden wurde. Über das Material wurde ein Bezug zu den großen Reliquienschreinen, die zu dieser Zeit häufig aus Marmor waren, hergestellt. Die hohe Bekrönung lässt Assoziationen mit kostbaren Goldschmiedearbeiten, wie Reliquiaren und Monstranzen, deren Funktion mit der Aufgabe des Retabels als Aufbewahrungsort von Heiligtümern identisch ist, aufkommen. Der Zweck der Turmtrias ist als ein abschließender und ergänzender Teil des Retabels zu verstehen indem sie der Vervollständigung des Gehalts dient. Die Bekrönung kann hier im eigentlichen Sinne als solche verstanden werden, indem sie das Werk auszeichnet und auf seine Bedeutung hinweist: Hier wird das Allerheiligste aufbewahrt, die Hostie, welche den rettenden Körper Christi darstellte und damit den Zugang zu Gnade und Erlösung.

Es wird immer wieder bemerkt, dass Arbeiten der Kleinkunst wie das Karlsreliquiar oder mit Architekturdetails ausgeschmückte Monstranzen die Bedeutung der Kathedrale als himmlisches Jerusalem widerspiegeln, wobei besonderes die aufragenden filigranen Bekrönungen als Kennzeichnung der himmlischen Sphäre gelten¹⁹⁴. Die Idee, dass Kirchenbauten das Himmlische Jerusalem darstellen, konnte in der Forschung überzeugend widerlegt werden¹⁹⁵. Die filigranen Elemente mit den bekrönenden Engel als eine Art himmlische Zone zu verstehen, welche das Haus Gottes kennzeichnen, ist hingegen nahe liegender. Diese Bedeutungsebene in Form des Haus-Gottes-Gedankens kann wahrscheinlich auch für das Dalle Masegne Retabel angenommen werden. Eine ähnliche Interpretation gibt es auch für die besprochenen deutschen Schnitzaltäre, die als *domus sacra* bezeichnet werden¹⁹⁶. Bedenkt man die Übereinstimmungen in Funktion und Bekrönung zwischen dem Dalle Masegne Retabel und den deutschen Altaraufsätzen, so lässt sich hier vielleicht auch

¹⁹³ CASPARY, Das Sakramentstabernakel (zit. Anm. 192), S. 2.

¹⁹⁴ HILGER, Zur Goldschmiedekunst, in: Ausstellungskatalog Köln 1972/73 (zit. Anm. 179), S. 463f.

¹⁹⁵ Zu einer kritischen Betrachtung der Vorstellung von Kirchenbauten als Himmlisches Jerusalem siehe: Willhelm SCHLINK, The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction in German Art History, in: Jewish Art 23/24, 1997/98, S. 275-285.

¹⁹⁶ WOLF, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 153), S. 266.

eine Parallele in der Bedeutung feststellen. Beide lassen sich durch ihre äußere Erscheinungsform als ein Gehäuse, einen heiligen Aufbewahrungsort, verstehen. Man kann die äußere Form des bologneser Retabels also durchaus in Zusammenhang mit der ihm innewohnenden Funktion sehen, indem man die Eucharistie in die gängige Verehrung der Reliquien einordnet. Das Material lässt Assoziationen mit den geläufigen Heiligenschreinen entstehen. Die äußere Gestalt, insbesondere die hohe Bekrönung, rezipiert Formen der mittelalterlichen Schatzkunst, die in Zusammenhang mit der Aufbewahrung von Reliquien und Hostie stehen. So lässt sich der bologneser Altaraufsatz als ein Schreingehäuse für die Eucharistie interpretieren, dessen fremdartiges Äußeres genug Verbindungen zu Bekanntem zuließ und vielleicht durch seine Einzigartigkeit noch eine weitere Überhöhung erfuhr.

4.5 Die Architektur im Kirchenraum

Um das Retabel in seiner Gesamtheit zu erfassen, muss seine Architektur auch in Zusammenhang mit dem Kirchenraum gesehen werden¹⁹⁷.

Der Innenraum (Abb. 46) von San Francesco ist durch die unterschiedliche Gestaltung von Langhaus und Binnenchor charakterisiert. Das Langhaus ist bestimmt durch die dienstlosen Achteckpfeiler, welche die beiden Stützenreihen der eingeschossigen Hochschiffswände bilden. In diesem System ist eine Abweichung am Eingang des östlichen Mittelschiffjochs zu beobachten (Abb. 47). Das stärker ausgebildete Stützenpaar ist hier aus acht Pilastern zusammengesetzt und markiert die Stelle, an der sich ursprünglich der Lettner befand¹⁹⁸. Die Pfeilerkapitelle dieses Jochs sind zusätzlich mit Blattwerk verziert. Der anschließende Umgangschor hebt sich bezüglich Material, Proportion, Wandaufriss und Pfeilerform vom Langhaus ab. Die Pfeiler an der Westseite des Chors sind aus Runddiensten gebildet und auch die restlichen Polygonalpfeiler sind in ihrer Beschaffenheit wesentlich aufwendiger. Die Proportionen verändern sich dadurch, dass der Umgangschor niedriger ist als die Seitenschiffe. Daher ist die Wand im Chor wesentlich tiefer herabgezogen als im Langhaus (Abb. 48).

¹⁹⁷ Die Geschichte der Kirche ist, wie die des Retabels selbst, wechselvoll und von Restaurierungen geprägt. Für die Geschichte der Kirche siehe: GARANI, *Il bel San Francesco* (zit. Anm. 30), S. 103f. Für eine genaue Beschreibung der Architektur von San Francesco siehe: SCHENKLUHN, *Ordines Studentes* (zit. Anm. 31), S. 124f.

¹⁹⁸ Die Fundamente des Lettners wurden bei den Restaurierungsarbeiten entdeckt. RUBBIANI, *La chiesa e le tombe* (zit. Anm. 10), S. 35f.

Die unterschiedliche Gestaltung von Chor und Langhaus hat eine interessante optische Wirkung. Diese wird von Wolfgang SCHENKLUHN wie folgt beschrieben: „Auf den Betrachter im Mittelschiff wirkt der Binnenchor wie ein *gerahmtes architektonisches Bild*, und das Mittelschiff selbst wird wie ein in sich ruhender breiter Raum erfahren, dem sich das Chorbild lichthell aufdrängt.¹⁹⁹“ Die östlichen Vierungspfeiler, die hier wie Choreckpfeiler zu verstehen sind, rahmen den Binnenchor. Dieser Eindruck ergibt sich vor allem aus der auffälligen Zweifarbigkeit des Materials. Durch die hochgeschobenen Transennenfenster strahlt Licht in den Chor und lässt diesen so in das Mittelschiff leuchten. Dies bewirkt eine „optische erfahrbare Qualität“ für die Gläubigen und der so erstrahlende Bereich der Mönchskirche erhält eine sichtbare Aufwertung²⁰⁰.

In diesem gerahmten Chorbild steht nun das Retabel, welches die lineare Beschaffenheit des Chores zu reflektieren scheint und in dessen achteckigen Seitenpfeilern die Stützenreihe des Kirchenraums wiederhallt.

Im Mittelalter war der Altaraufsatz natürlich nicht so frei ansichtig wie heute, sondern die Mönchskirche war, wie bereits angemerkt, durch einen Lettner von dem restlichen Kirchenraum getrennt. Nach der Rekonstruktion (Abb. 49) von Alfonso Rubbiani waren die ersten beiden Mittelschiffsjoche gegen Langhaus und Chorumgang durch eine Ziegelsteinschranke, die teilweise mit Marmor verkleidet war, abgegrenzt. In der Mitte vermutet er ein Gittertor²⁰¹. Durch die Ergrabung der Fundamente kann davon ausgegangen werden, dass der Chorumgang trotz des Lettners begehbar blieb, aber über das mögliche Aussehen der Schranke und deren Ausstattung jedoch können nur Vermutungen angestellt werden²⁰². Die Schranke war aber ziemlich sicher visuell durchlässig. Wie die jüngere Forschung überzeugend darstellen konnte, war die grundsätzliche Aufgabe eines Lettners den Kirchenraum zu strukturieren und Laien und Kleriker während der Messe zu trennen. Es handelte sich dabei aber nicht um eine unüberwindliche Barriere²⁰³. Ein sicheres Anzeichen dafür ist die Praxis der Elevation der Hostie, die ja vor allem für die Laien gedacht war und von diesen gesehen werden sollte. Wie ein Bild aus dem Freskenzyklus in San Francesco (Abb. 50) zeigt, war der Bereich hinter dem Lettner zumindest für die männlichen Laien auch physisch betretbar. Es wird vielmehr vermutet, dass eine solche Schranke als Auszeichnung eines Bereichs innerhalb des Kirchenraums wahrgenommen wurde. War eine Kirche an sich

¹⁹⁹ SCHENKLUHN, *Ordines studentes* (zit. Anm. 31), S. 163.

²⁰⁰ Ebenda, S. 166.

²⁰¹ RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 57 u. Anm. 190.

²⁰² Rubbiani nimmt in den Seitenschiffen Gittertore an, die je nach Bedarf offen oder geschlossen waren. RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 57.

²⁰³ Jacqueline F. JUNG, *Beyond the Barrier: The Unifying Role of Choir Screen in Gothic Churches*, in: *The Art Bulletin* 82, 2000, S. 626.

schon ein heiliger Raum, im Gegensatz zur Außenwelt, so wurde innerhalb diesem noch einmal ein weiterer Bezirk abgegrenzt, der dadurch eine Überhöhung erfuhr. Ein Lettner kann daher als eine Markierung wahrgenommen werden, die es zu überqueren galt, hinter der sich ein anderes Territorium mit einem anderen Status verbarg und aber für die Laien keine unüberwindliche Grenze darstellte²⁰⁴.

In diesem heiligen Bezirk befand sich dann das Marmorretabel, ein monumentaler Schrein für die Aufbewahrung des Allerheiligsten. Der Altaraufsatz muss, insbesondere mit seiner ursprünglichen Vergoldung, in der abgegrenzten Mönchskirche und im Zusammenspiel mit der schon beschriebenen optischen Wirkung des Chors, eine beeindruckende Wirkung entfaltet und für die Gläubigen wie eine irdische Manifestation des Heilsversprechens gewirkt haben.

Es wäre natürlich eine verlockende Annahme, und nach RUBBIANIS Rekonstruktion der ehemaligen Altarschranke auch keine unwahrscheinliche, dass die Turmtrias mit den an den Spitzen sich befindlichen Engeln und der Kreuzigung über die Schranke ragte²⁰⁵. Diese Möglichkeit ist aber nicht als Ersatz für das üblicherweise auf der Chorschranke befindliche Kreuz zu verstehen, da sich das ursprüngliche Lettnerkreuz heute mit großer Sicherheit in der Pinacoteca in Bologna befindet (Abb. 51)²⁰⁶. Die Höhe der Schranke könnte aber eine weitere Ursache für die hoch aufragende Bekrönung sein. In diesem Fall hätte der obere Abschluss des Retabels wahrlich eine Hinweiskfunktion innegehabt. Wenn der Besucher beim Betreten der Kirche die Spitzen des Retabels mit dem Skulpturenschmuck über dem Lettner gesehen hat, so sind diese als Mitteilung an die Gläubigen zu werten. Es schließt sich hier auch wieder der Kreis mit der Ursache der hohen Bekrönung in der Funktion des Altaraufsatzes, da die Kreuzigungsgruppe als Hinweis auf die Eucharistie und die Messfeier als unblutige Wiederholung des Kreuzigungsofers verstanden werden kann. Die Franziskaner wären damit auch der Aufforderung gefolgt, den Aufbewahrungsort für die Eucharistie so zu gestalten, dass er schon bei dem Betreten der Kirche als solcher zu erkennen ist und zur Verehrung einlädt²⁰⁷. Zeichnete schon die Altarschranke den Bereich der Mönchskirche als Stätte des Allerheiligsten aus, so erweiterte das Dalle Masegne Retabel diese Vorstellung noch um eine weitere Ebene.

²⁰⁴ Ebenda, S. 630.

²⁰⁵ Es könnte sich theoretisch auch um eine höhere Schranke gehandelt haben. Marcia B. Hall rekonstruierte in Santa Maria Novella und Santa Croce in Florenz ziemlich massive Lettner mit zwei Geschossen und über 7 m tief. Eine solche Anlage ist in Bologna allerdings durch die Ergebnisse Rubbianis (siehe Anm. 190) schwer vorstellbar. Marcia B. HALL, *The Italian rood Screen: Some implications for liturgy and functions*, in: Sergio BERTELLI u. Gloria RAMAKUS (Hrsg.), *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Bd. 2, Florenz 1978, S. 213-218.

²⁰⁶ Igino B. Supino, *L'Arte nelle chiese di Bologna*, Bd. 1, Bologna 1932 (Nachdruck 1990), S. 240.

²⁰⁷ NUSSBAUM, *Die Aufbewahrung* (zit. Anm. 64), S. 169.

5. Das Skulpturenprogramm des Retabels

Wie in der Einleitung angesprochen, sollen die Skulpturen nicht als Einzelteile betrachtet werden, sondern als eine in einer Architektur vereinigte und damit zusammengehörige Gruppe. Das Hauptaugenmerk liegt dabei nicht auf den stilistischen Besonderheiten, sondern auf der Bedeutung der einzelnen Figuren, vor allem in ihrem Bezug zueinander unter Berücksichtigung ihrer Position im Gesamtensemble. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Hauptdarstellung des Retabels, die sich, wie für das Mittelalter üblich, nicht aus einem einzelnen Bild, sondern aus der Verbindung mehrerer Darstellungen, die sich aufeinander beziehen, konstituiert. Als ikonografisches Zentrum ist durch ihre Breite und Höhe die ganze Mittelachse zu nennen, von dem Relief in der Predella bis zu der Kruzifixgruppe an der Spitze. Da dieses Zentrum an der Basis mit den restlichen Reliefs der Predella und an der Spitze mit den Skulpturen der Bekrönung in direkter Verbindung steht, sind diese eng in die Überlegungen mit einzubeziehen. Die Heiligenfiguren in den Nischen sind ein wichtiger Teil der gesamten Komposition, sollen aber hier vor allem als eine Versammlung von Heiligen wahrgenommen werden, wobei ihre Identität im Einzelnen sekundär ist, da diese Skulpturen auch den größten Unsicherheitsfaktor bezüglich ihrer Originalität darstellen. Die mehrmalige Darstellung der Muttergottes, sowie die Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus auf der Predella sind grundsätzlich aus der Altarweihe erklärbar. Am 8. Oktober 1251 wurde der Altar noch vor der Fertigstellung des Kirchenbaus von Innozenz IV. Maria und dem Hl. Franziskus geweiht²⁰⁸.

Nachdem bisher versucht wurde die Architektur als Träger der Funktion aufzuschlüsseln, ergibt sich hier vor allem die Frage ob die Skulpturen diese These mittragen oder ob sie in einem anderen Kontext zu verstehen sind. Daher soll in diesem Abschnitt auch die Rückseite des Retabels behandelt werden. Diese ist aufgrund ihrer sorgfältigen Ausarbeitung nicht nur ein Teil der Architektur, sondern der Rückseite ist auch eine gewisse bildhafte Qualität nicht abzuspüren und es kommt ihr als Träger des Aufbewahrungsortes der Eucharistie eine spezielle Rolle zu.

²⁰⁸ Siehe Anm. 182.

5.1 Die trinitarische Marienkrönung im Retabelzentrum

Wie bereits in der Bestandsaufnahme erwähnt, ist die Krönungsszene (Abb. 15) aus zwei Werkstücken – den Figuren mit der Nische und dem Baldachin mit Engeln – zusammengesetzt. Die Skulpturen nützen den durch den Baldachin überfangenen Raum nicht aus, sondern bleiben hinter einer, von den Lisenen festgesetzten, unsichtbaren Grenze. Christus und Maria sitzen auf gleicher Höhe auf einer vollständig verborgenen Thronbank und die Krönung ist gerade im Gange. Marias Körper ist frontal zum Betrachter gegeben, nur ihr Kopf ist leicht zu Christus geneigt und ihr Blick scheint ohne bestimmtes Ziel. Mit dem gesenkten Kopf und den über der Brust gekreuzten Armen als Zeichen für die Annahme ihres Schicksals, wirkt die Gottesmutter in sich ruhend und in Erwartung ihrer Krönung. Dieser Haltung scheint die Gestaltung ihres Gewandes zu entsprechen. Der knapp anliegende Mantel mit Kapuze umschließt die Figur in wenigen harten Falten von der Schulter über die Ellenbogen. Ihr Kleid sitzt straff am Oberkörper und fällt in einem sanften Schwung zwischen ihre leicht geöffneten Beine, die sich deutlich unter dem Stoff abzeichnen. Im Kontrast dazu steht der neben ihr sitzende Christus, dessen Oberkörper in Richtung Maria gedreht ist und der sich ganz auf das Aufsetzen der Krone in Gestalt einer Tiara zu fokussieren scheint. Durch eine leichte Drehung des Oberschenkels zusammen mit einer energischen Faltenführung vermittelt die Figur eine gewisse Dynamik. Die vom linken Knie beginnenden Falten streben in einer Kurve nach rechts oben und unterstreichen so die Armführung der Christusfigur. Es ist die noch nicht vollzogene Krönung dargestellt. Die Tiara ist nur noch knapp von dem Marienkopf entfernt und es scheint der letzte, entscheidende Moment vor der Vollendung festgehalten zu sein.

Die drei Engel (Abb. 52) im Hintergrund nehmen an dem Geschehen nicht teil sondern schauen aus dem Baldachin heraus über dieses hinweg. Körper und Flügel insbesondere der seitlichen Engel sind sehr flach gearbeitet und scheinen somit Teil der Nische und damit der Architektur zu sein. Sie halten mit beiden Händen ein Tuch, mit dem sie die Krönungsszene ummanteln und Christus und Maria gleichsam rahmen. Zwischen den beiden Krönungsskulpturen beschreibt der Stoff eine Kurve und gibt so den Blick frei für die Taube und den mittleren Engel, der im Zentrum über der ganzen Darstellung die Hände zum Gebet gefaltet hat.

Die Darstellung ist durch die Einfügung der Taube in enger Beziehung mit der Gottvaterfigur darüber zu sehen, wodurch die Szene zu einer trinitarischen Marienkrönung erweitert wird.

Die Taube ist unter den betenden Händen des mittleren Engels in voller Aufsicht wiedergegeben und scheint unter den verschiedenen Reinigungen beziehungsweise Glättungen stark gelitten zu haben, da sie heute nur mehr ein schwaches Profil und keine Ausarbeitung der Oberfläche aufweist.

Die im zweiten Register befindliche Figur Gottvaters (Abb. 18) ist sitzend auf einem Thron dargestellt, charakterisiert mit den unabdingbaren Attributen Bart und Krone und von zwei Engeln flankiert, die zu ihm hinaufsehen. In der Linken hält er ein Buch, die rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben. Er thront nach vorne gerichtet, wobei sein Kopf leicht zur Seite geneigt ist und sein Blick nach oben geht. Steht man vor dem Altaraufsatz, so ist die Figur so in der Nische platziert, dass ihr Kopf genau im Zentrum des Baldachinraums ist. Die ganze Figur hinterlässt einen schweren und monumentalen Eindruck. Ähnlich den Figuren der Krönung, sind die Beine auseinandergestellt und unter dem Stoff genau erkennbar. Das Gewand umspannt den Körper straff während die seitlich drapierten Stoffmassen zusammen mit den Engeln einen sockelartigen Unterbau bilden, auf dem der ruhig gestaltete Oberkörper mit den ausgebreiteten Armen ansetzt. Dieser wird von dem schweren, herabfallenden Stoff des rechten Armes gestützt und die so geschlossene Kontur macht die Figur des Gottvaters als eine in sich ruhende und beeindruckende Gestalt erfahrbar.

Die durch die Taube hergestellte Verbindung zur Krönungsszene findet keine weitere formale Ausgestaltung. Die zwei Register sind auch im Zentrum deutlich durch die Architektur voneinander getrennt. Dass hier keine größere Vereinigung der Gruppe hergestellt wurde ist vielleicht im Zusammenhang mit dem im Laufe der Arbeiten vorgenommenen ikonografischen Planwechsel zu sehen. Dadurch dass das ursprüngliche Vorhaben mit einem Schmerzensmann im zweiten Register nicht nach einer Verschmelzung mit der Marienkrönung verlangte, kann angenommen werden, dass das neue Programm in die geplante Architektur eingefügt wurde und die Struktur des Retabels nicht zu Gunsten eines größeren Zusammenschlusses der Figuren verändert wurde.

Die Darstellung einer Marienkrönung im Zentrum eines Altaraufsatzes war im Trecento sehr beliebt und ist bei einem Maria und Franziskus geweihten Altar nicht überraschend. In der Gestaltung hat man sich anscheinend an toskanischen Typen orientiert, bei denen das Aufsetzen der Krone durch Christus mit beiden Händen üblicher war. Die grundsätzliche Ausführung ist sehr gut mit einem Polittico von Giotto in Santa Croce in Florenz (Abb. 53) vergleichbar, bei der die Haltung von Christus und Maria den Skulpturen der Krönungsszene des Dalle Masegne Retabels sehr ähnlich ist. In Oberitalien war eine Version bei der Christus

nur mehr eine Hand auf die Krone legt stärker vertreten, wie zum Beispiel bei dem schon erwähnten Polyptychon von Paolo Veneziano (Abb. 31). Eine Draperie haltende Engel in Verbindung mit einer thronenden Madonna oder bei Marienkrönungen waren ebenso ein gebräuchliches Motiv, wie man unter anderem bei einem Polyptychon eines unbekanntes venezianischen Meisters aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb. 54) sehen kann. Durch diese wenigen herausgegriffenen Beispiele wird ersichtlich, dass das Konzept der Darstellungsart der Krönungsszene vorhanden war und somit keine großen Rätsel aufgibt. Dass die Vorlage in der Toskana zu suchen ist, kann sowohl mit der schon genannten speziellen Lage Bolognas als Einzugsgebiet verschiedenster Strömungen in Verbindung gebracht werden, als auch auf einen Vorschlag von Jacobello und Pier Paolo zurückgehen deren künstlerische Schulung in der Literatur immer wieder in der Toskana vermutet wird²⁰⁹. Das Thema der Krönung selbst hatte also zu diesem Zeitpunkt schon eine lange Tradition. Grundsätzlich ist es ein Motiv zur Verherrlichung Mariens indem es der bezeichnenderweise krönende Abschluss ihrer Vita ist und ihre einzigartige Stellung in der Rangordnung der Heiligen ausweist. Dies ist hier schon allein durch die Aufhebung der sonst so gleichförmigen Isokephalie des Retabels zum Ausdruck gebracht. Die Bedeutung der Jungfrau ist hier aber noch vielschichtiger als *figura ecclesiae* und Seele der Gläubigen zu sehen und hat ihren Ursprung schon früh im Christentum²¹⁰.

5.1.1 Das Motiv der Marienkrönung

Der Grundstein für die herausragende Rolle Marias in der mittelalterlichen Glaubenswelt wurde schon beim Konzil von Ephesos (431) gelegt, wo die Gottheit Christi durch die Jungfrauengeburt erklärt wurde und somit Maria zur Theotokos, der Gottesgebälerin, wurde, was ihre spätere Bedeutung als *mediatrix* und *corredemptrix* erst ermöglichte²¹¹.

Das dadurch ausgelöste Interesse an ihrer Person brachte dann erst die apokryphen Texte hervor, die für die spätere Marienverehrung verantwortlich waren. Von großer Bedeutung für die Darstellung der Marienkrönung ist dabei die Interpretation des Hohenlieds. Schon bei Ambrosius findet sich eine Auslegung des Texts in Bezug auf die Kirche, die Seele und Maria. Das gesamte Hohenlied wurde schließlich von den Benediktinern Honorius Augustodunensis und Rupert von Deutz (= 1129) mariologisch gedeutet, indem bei der

²⁰⁹ Siehe Anm. 123.

²¹⁰ Zu der Entwicklung der Darstellung der Marienkrönung und den verschiedenen Quellen siehe v. a.: Ingrid FLOR, Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung, Graz 2007.

²¹¹ Ebenda, S. 17f.

Vorstellung von Braut und Bräutigam als Kirche und Christus, Maria die Rolle der Braut als Typus der Kirche versinnbildlicht²¹². In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wird dies dann bald in illuminierten Handschriften veranschaulicht. In der Abbildung 55 sind die beiden gekrönten Figuren mit *sponsa* und *sponsus* bezeichnet und thronen innerhalb einer mit Türmen flankierten Stadtmauer, dem Himmlischen Jerusalem.

Die folgenreichsten Schriften zu diesem Thema stammen aber von Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153), der vor allem auch zu der Beurteilung Mariens als einzigartige Mittlerin beitrug und in dessen Umkreis und Nachfolge die Idee der Miterlöserschaft der Jungfrau entstand²¹³.

Als das erste monumentale Bild einer Krönung kann das Mosaik im Apsisgewölbe von Santa Maria in Trastevere (Abb. 56) gelten. Zum ersten Mal wird nicht der thronende Christus alleine dargestellt sondern ein gekröntes Paar, bei dem als Vorbild für die Braut die hochverehrte Marien-Ikone der Madonna della Clemenza gedient hat. In der Inschrift des Mosaiks wird Maria nicht namentlich genannt, sondern als Patronin der Kirche angeführt und es wird eine Verbindung zwischen Maria und der Seele hergestellt. In der *sponsa* Maria ist also die Bedeutung der *ecclesia* und *anima* vereint²¹⁴.

Durch die sich immer stärker entfaltende Liturgie und Theologie wurde die Gottesmutter als Königin immer mehr in das Zentrum gerückt; ab der Mitte des 12. Jahrhunderts entstehen dann eine Fülle von Bildwerken mit dem Thema der Marienkrönung, wobei allmählich die Krönungshandlung die alten Darstellungen des bereits gekrönten Paares ablöste. Die Basis der Darstellungen bildete zwar immer noch das Hohenlied, jedoch entwickelte sich eine immer komplexer werdende Symbolik der Marienkrönung.

Zum Zeitpunkt der Entstehung des Dalle Masegne Retabels blickt das Motiv also schon auf eine lange Geschichte zurück und hat sich zu einer der häufigsten Darstellungen auf einem Altaraufsatz entwickelt. Die hier skizzierten grundlegenden Überlegungen zu dem Thema waren im 14. Jahrhundert virulentes Gedankengut und der Vorteil der Darstellung liegt gerade in den verschiedenen Aspekten, die diese in sich vereint. Zuallererst dient sie der Verherrlichung Mariens und ihrem rechtmäßigen Platz in der himmlischen Hierarchie neben Christus. Ihre Bedeutung als *ecclesia*, als Braut Christi und damit als Triumph der Kirche findet hier in der Bekrönung mit der Tiara und dem mit Kirchenarchitektur verzierten Sockel (Abb. 57) ihren Ausdruck. Neben dieser heilsgeschichtlichen, universalen Programmatik ist

²¹² Ebenda, S. 26f.

²¹³ Ebenda, S. 32f.

²¹⁴ Ebenda, S. 50f. Hier wird auch die Inschrift angeführt und aufgeschlüsselt.

Maria zusätzlich als Bindeglied zu den Gläubigen zu verstehen, in ihrer Rolle als *mediatrix nostra*, als Integrationsfigur für die Formen der persönlichen Andacht.

Die breit gefächerten Deutungen die eine Marienkrönung bietet, lassen sich jedoch im Kontext meist einschränken und konkretisieren.

5.1.2 Eine Deutung der trinitarischen Marienkrönung

Die Erweiterung der einfachen zu einer trinitarischen Marienkrönung ist als durchaus originell und bedeutend zu bezeichnen. Wie im Kapitel über die Geschichte des Retabels bereits ausgeführt, gibt es bis jetzt keinen handfesten Grund an der Ursprünglichkeit des Ensembles zu zweifeln, trotz der Abweichung von der Auftragsurkunde. Da die veränderte Ikonografie in den Mancamenti-Listen nicht als weiteres Übel aufgelistet ist, geht diese wahrscheinlich auf den Wunsch der Auftraggeber zurück oder passierte zumindest mit deren Zustimmung. Der Planwechsel wurde zwar in der Forschung durchaus wahrgenommen, löste aber interessanterweise kaum Spekulationen über die damit einhergehende neue Bildaussage aus, obwohl es sich um eine relativ frühe Darstellung einer trinitarischen Marienkrönung handelt. Es finden sich zwar schon vereinzelt Beispiele ab der Jahrhundertmitte (Abb. 58), die eigentliche Entwicklung dieses Motivs begann aber erst Ende des 14. Jahrhunderts und sollte dann im 15. Jahrhundert zu seiner vollen Entfaltung gelangen. Die allgemein ansteigende Häufigkeit von Motiven wie der Hl. Dreifaltigkeit in den von Unruhen geplagten Zeiten um 1400 wird mit dem damit einhergehenden verstärkten Wunsch nach einer größeren Betonung des Göttlichen und Übernatürlichen in Zusammenhang gebracht²¹⁵. Grundsätzlich entstehen zwei Typen dieser ikonografischen Neuschöpfung. Einerseits existiert die Möglichkeit einer symmetrischen Wiederholung der Christusfigur, wie bei einer Zeichnung im Louvre (Abb. 59) Ende des 14. Jahrhundert verwirklicht. Maria kniet hier vor Christus und Gottvater, die sie bekrönen. Im Zentrum über der Krone findet sich die Darstellung des Hl. Geists. Andererseits entwickelte sich in Italien eine Form der pyramidalen Komposition bei der Gottvater sich über die Krönungsszene herabsenkt, wie zum Beispiel bei einer Tafel von Giambono (Abb. 60) aus Mitte des 15. Jahrhunderts²¹⁶. Die Darstellung ist im Gegensatz zu der des Dalle Masegne Retabels schon viel ausgereifter, indem es zu einer Vereinigung der

²¹⁵ Millard MEISS, *Malerei in Florenz und Siena nach der großen Pest*, Princeton 1951, S. 82.

²¹⁶ Otto PÄCHT, *Die historische Aufgabe Michael Pachters*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen I*, Frankfurt 1931, S. 126. – In dem Gebiet um Verona entwickelt sich noch ein weiterer Typus in Form eines asymmetrischen Dreiecks, bei der Maria vor Christus kniet und darüber Gottvater thront, wie zum Beispiel bei einem Fresko von Martino da Verona in Sant' Eufemia in Verona (vor 1412). FLOR, *Glaube und Macht* (zit. Anm. 209), S. 195f., Abb. VII. 5.

Gruppe gekommen ist. Der grundsätzliche Aufbau entspricht aber der Marienkrönung in San Francesco.

Bis jetzt haben nur Lutz HEUSINGER und Ingrid FLOR den Versuch unternommen das Zentrum des Altaraufsatzes zu interpretieren.

HEUSINGER sieht in der gesamten Darstellung einen Ausdruck der selbstständigen künstlerischen Absichten Pier Paolos. Seiner Meinung nach geht die Entscheidung, die Marienkrönung nach einem toskanischen Vorbild zu gestalten, auf ihn zurück: Er ließ bewusst die eigentlich gewünschte Engelsgloriole weg, um der Szene einen „irdischen Wirklichkeitsgehalt“ zu geben. Um diesen „realen Handlungsmoment“ der Krönung abzumindern, hat Pier Paolo anstatt eines Schmerzensmanns die Gruppe um eine Trinität erweitert und so eine Säkularisation des Themas vermieden²¹⁷.

Es fällt schwer, dieser Argumentation etwas Konkretes entgegenzusetzen, da diese vor allem auf Vermutungen über Pier Paolos Kunstwollen basiert. Eindeutig ist nur, dass die Franziskaner nicht mit dem Fehlen der Engel zu Füßen der Szene einverstanden waren. Aber dass der alleinige Impuls für die Umstellung des Programms auf den Willen der Bildhauer zurückgeht, die mit der Einführung des Gottvaters ein höheres Maß an „realistisch proportionierter, ausgewogener Monumentalität der einzelnen Figuren“ erreichen konnten und dann, wie es HEUSINGER etwas drastisch formuliert „die im Grunde die Konzeption der Krönung störende Taube bereitwillig noch kurz vor der Vollendung des Werkes eingefügt haben“, scheint schwer nachvollziehbar²¹⁸.

Eine so grundlegende Änderung des ikonografischen Programms nur auf eine optimierte künstlerische Gestaltung zurückzuführen ist schwierig und die Annahme scheint auch auf Grund der überlieferten Geschichte des Retabels nicht stimmig. Da sich die Franziskaner in ihren Mängellisten nicht über den Gottvater als völlig neue Figur beschwerten, scheint es sich um eine abgesprochene Veränderung zu handeln. Wenn aber die nicht vorhandenen Engel und der daher vergrößerte Realitätswert der Krönung der Auslöser für den Entwurf mit der Trinität waren, dann scheint es überraschend, dass die Mönche davon nichts gewusst haben. Der Vorschlag HEUSINGERS ist natürlich nicht völlig auszuschließen, aber es erscheint nahe liegender, dass die Franziskaner für die veränderte Ikonografie verantwortlich waren, wobei auch über deren Gründe nur Spekulationen angestellt werden können.

Ingrid FLOR hingegen sieht die Marienkrönung des Dalle Masegne Retabels ganz im Kontext der kirchenpolitischen Aspekte der Zeit. Sie bezieht die Darstellung auf das päpstliche Schisma und sieht diese als Ausdruck der Loyalität dem römischen Papst gegenüber. Den

²¹⁷ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 72.

²¹⁸ Ebenda, S. 72-73.

Beweis sieht sie in der Nennung des Pontifikats des römischen Papsts in den sich auf das Retabel beziehenden Urkunden und in der Bekrönung Mariens mit einer Tiara²¹⁹. Obwohl sie bei anderen Darstellungen trinitarische Marienkrönungen ebenfalls als kirchenpolitische Aussage der einen Kirche unter einem Papst im Zusammenhang mit dem Schisma erwähnt, führt Ingrid FLOR diese hier nicht als Argument an. Trotzdem sieht sie die Krönung als Ausdruck der Zugehörigkeit zum Kirchenstaat, welches in der Tiara ihr bildliches Zeichen fand²²⁰.

Die bis jetzt gesammelten Aussagen zu der trinitarischen Marienkrönung allgemein und den Interpretationen der Szene in Bologna lassen das beschriebene Programm nicht gerade als Ausdruck der bisher vertretenen These des Retabels als sichtbares Zeichen eines Aufbewahrungsorts der Eucharistie erscheinen. Im Grunde war der ursprüngliche Plan mit einem „halben Christus“, also einem anzunehmenden Schmerzensmann, anstatt des Gottvaters mit dem eucharistischen Gedanken viel verträglicher. Die Abbildung eines Schmerzensmanns war ein äußerst beliebter Schmuck auf zeitgenössischen Tabernakeln (Abb. 44, 45), da sich diese Darstellung direkt auf die aufbewahrte Hostie, die ja den Körper Christi symbolisiert, bezieht. Auch bei dem später entstandenen Sakramentsretabel in San Zaccaria (Abb. 43) in Venedig findet sich ein Schmerzensmann auf der Tabernakeltür im Zentrum. Das Leiden des menschlichen Christus als Essenz seiner Menschlichkeit wurden während der Messfeier direkt angesprochen und so Teil der Vorstellung über die Natur der Eucharistie. Dieser Aspekt war außerdem am besten für eine persönliche Identifizierung der Gläubigen geeignet²²¹.

Der ursprüngliche Plan mit einer Christusfigur hätte also eine durchaus sinnvolle Verbindung zu der dahinter liegenden Sakramentsnische ergeben und als Verweis auf diese gedient. Es scheint also vordergründig zu einer Verschiebung im ikonografischen Programm weg von der Betonung der Eucharistie hin zu einem anderen Schwerpunkt gekommen zu sein, wobei die neue Darstellung eine durchdachtere Lösung darstellt. Ursprünglich wären die beiden Mittelnischen nicht nur durch die Architektur getrennt gewesen, sondern auch durch zwei zumindest oberflächlich unterschiedliche Aussagen: Einerseits eine Verherrlichung Mariens im unteren Register auf Grund der Altarweihe und andererseits mit dem Hinweis auf die Hostie auf Grund der Funktion im Geschoss darüber. Durch die trinitarische Marienkrönung

²¹⁹ FLOR, Glaube und Macht (zit. Anm. 210), S. 78-80.

²²⁰ Ebenda, S. 80f. Ein Beispiel bei dem sie die trinitarische Marienkrönung als kirchenpolitische Aussage für eine Kirche unter einem Papst interpretiert, befindet sich ebenfalls in Bologna in der Kapelle Bolognini von Giovanni da Modena.

²²¹ RUBIN, The Eucharist (zit. Anm. 61), S. 302f.

entsteht ein Zentrum mit einem Bildinhalt. Die damit verbundene neue Botschaft ist meiner Meinung nach in einer größeren Verherrlichung Mariens zu suchen. Durch die immer stärker ansteigende Verehrung der Jungfrau und ihre Rolle als Himmelskönigin ist ihre Nähe zur Trinität durchaus angebracht²²². Eine Krönung der Jungfrau durch die Dreifaltigkeit ist als weitere Überhöhung ihrer Person zu verstehen und es entsteht so eine Vierfaltigkeitsdarstellung, in der Maria ihren göttlichen Platz einnimmt²²³. Die Tiara unterstreicht Marias Bedeutung als *ecclesia* und kann hier auch als eine weitere Auszeichnung der Gottesmutter gewertet werden. Die Bedeutung Mariens ist mit den Worten von Joseph BRAUN ausgezeichnet zusammengefasst: „Maria ist ... die ganz Makel- und Sündenlose, nächst der menschlichen Natur Christi das heiligste unter allen Geschöpfen, die aus Gottes Hand hervorgingen, voll der Gnade und heiliger selbst als der höchstbenedete Engel, ausgezeichnet durch einzigartige Gnadenvorzüge, in denen sie keinesgleichen hat, ihre unbefleckte Empfängnis und ihre ganz unversehrte Jungfräulichkeit, unsagbar reich an Tugenden und Verdiensten, wie kein Heiliger sie jemals erwarb, die nächste am Thron der Hl. Dreifaltigkeit, erfüllt mit einem Übermaß himmlischer Hoheit und Herrlichkeit, die Königin des Himmels und der Erde.“²²⁴.

Die Engel sind trotz ihrer reduzierten Zahl als Auszeichnung und Kennzeichnung einer himmlischen Sphäre zu verstehen, auch wenn Lutz HEUSINGER sie als „Ehrenjungfrauen einer irdischen Krönung“ beschreibt²²⁵. Für ihn stehen die Engel auf einer Höhe auf dem horizontalen Profil, welches sich von den Lisenen in die Nischen fortsetzt. Dadurch sieht er sie auf den gleichen Raum wie die Krönung beziehungsweise auf die Architektur und damit auf die restlichen Skulpturen bezogen²²⁶. Inwieweit die Krönung und auch die restlichen Figuren als irdisch betrachtet werden können ist fraglich. Das Weglassen der gewünschten Engelsgloriole ist keine Bilderfindung der Dalle Masegne. Eine stark verwandte Darstellung findet sich in Pisa bei dem Altaraufsatz von Tommaso Pisano (Abb. 61) mit einer stehenden Muttergottes, hinter der Engel ein Tuch ausbreiten. Figuren auf Sockeln sind kaum als real anwesende Gestalten zu verstehen, sondern durch ihre Platzierung auf diesen der Diesseitigkeit entrückt und als Abbilder gekennzeichnet²²⁷. Außerdem ist die Nische zusätzlich mit musizierenden Engeln an den Lisenen ausgestattet, welche auf die Krönung bezogen werden können. So wurde schon früh in der Literatur des Mittelalters die

²²² Allgemein zur der Entwicklung der Marienverehrung siehe: Walter DELIUS, Die Geschichte der Marienverehrung, München 1963, bes. S. 149-170.

²²³ Alfred HACKL, Die Trinität in der Kunst eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1931, S. 79.

²²⁴ BRAUN, Der Altar, Bd. 2 (zit. Anm. 39), S. 480-481.

²²⁵ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 68.

²²⁶ Ebenda, S. 68.

²²⁷ HAGER, Die Anfänge des italienischen Altarbildes (zit. Anm. 135), S. 115.

Anwesenheit von Engeln während des Gottesdienstes angenommen, die als Zeugen der Vereinigung Gottes mit seiner Braut der Kirche während der Messe agieren²²⁸.

Der konkrete Anlass für eine stärkere Verherrlichung der Gottesmutter ist heute nicht mehr feststellbar, doch da der Kult um die Jungfrau gleich dem der Eucharistie im Verlauf des 14. Jahrhunderts immer stärker wurden, scheint die Entscheidung für eine Verschiebung des Programms in Richtung Maria zumindest nicht verwunderlich. Versteht man die Darstellung an diesem Ort vor allem auch als liturgisches Zentrum, so ist die neue Ikonografie aus Sicht der die Messe feiernden Franziskaner durchaus sinnvoll. Anstatt den Aufbewahrungsort auf der Rückseite zu betonen und damit die doppelte Natur Christi als Gott in der Krönung und als leidender Mensch darüber vor sich zu haben, wird nun das eucharistische Opfer der gesamten Gottheit dargebracht, besonders da Christus auch in der konsekrierten Hostie vor dem Altar anwesend war.

5.2 Die Skulpturen der Bekrönung

Der Verzicht auf den direkten Hinweis auf die Eucharistie im Zentrum des Retabelkorpus bedeutet nicht, dass der Skulpturenschmuck diesen Aspekt nicht doch kommuniziert. Da im Abschnitt über die Architektur schon versucht wurde die hohe Bekrönung als Ausdruck der Funktion zu lesen, liegt es nahe, über die darin befindlichen Figuren im Kontext der Eucharistie nachzudenken.

Die heute vorhandenen Darstellungen stimmen mit der Beschreibung in der Auftragsurkunde überein und die „Verkündigung“, „Maria mit Kind“ und die dreifigurige „Kreuzigungsgruppe“ sind damit zumindest vom Programm her als authentisch zu betrachten. Die *donna nostra* und das Kreuz mit Christus wurden schon im Abschnitt über die Geschichte des Retabels als Ergänzungen des 19. Jahrhunderts erwähnt.

Der Bestand der Verkündigungsgruppe wird allgemein als sehr gut bezeichnet²²⁹. Maria und Gabriel stehen jeweils am gegenüberliegenden Ende des Retabels auf sechseckigen Sockeln, die so hoch sind, dass die Figuren fast die ganze Höhe des Tabernakels einnehmen. So sind beide Freiskulpturen fest in den sie umgebenden Raum gebunden. Die vier gedrehten Säulen

²²⁸ WOLF, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 153), S. 55. So zum Beispiel bei Ambrosius, *Expositio evangelii secundum Lucam* I, 28 (PL 15, 1545 B).

²²⁹ Die Skulpturen werden *trecentesk* bezeichnet, wenn auch mit unterschiedlicher Beurteilung in der Ausführung. Meist werden sie in Zusammenhang mit Andrea beziehungsweise Nino Pisano gesehen. Unter anderen bei: DAVIA, *Memorie storico-artistiche* (zit. Anm. 7), S. 17. – SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), S. 21. – ROLI, *La pala marmorea* (zit. Anm. 6), S. 64-66. – HEUSINGER, *Dalle Masegne* (zit. Anm. 3), S. 88-95.

sind so platziert, dass der Abstand zwischen ihnen an Vorder- und Rückseite breiter ist als an der Seite. Aufgrund ihrer Aufstellung in Tabernakeln sind die Figuren allseitig ausgearbeitet, wobei sich aber eine Hauptseite ergibt. Die Skulptur der Maria (Abb.62) steht in leichtem Kontrapost frontal zum Betrachter, in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch und die rechte leicht auf die Brust gelegt. Ihr Kopf ist nach rechts geneigt und sie blickt Richtung Gabriel auf die andere Seite des Retabels. Es scheint, als hätte sie eben noch in ihrem Buch gelesen und es ist der Moment festgehalten, in dem sie die Verkündigung ihres Schicksals erfährt. Die heutige Position der Maria scheint schlüssig, da ihre Vorderseite sorgfältig ausgearbeitet ist und sie durch ihren Blick eine Beziehung zu Gabriel herstellt. Im Gegensatz zu der Aufstellung der um einiges massiveren Skulptur des Erzengels (Abb. 63), die ursprünglich auch mit Flügeln ausgestattet war²³⁰. Die Figur ist in ihrer Bewegung als Ausdruck des Verkündigungsakts zu verstehen. Die Füße sind in ausgreifender Schrittstellung gegeben und der rechte Arm ist im Mitteilungsakt erhoben. Gegenüber der geschlossenen Umrisslinie der Madonna bekommt der Engel dadurch einen expressiven Zug, der in der anzunehmenden ursprünglichen Aufstellung wahrscheinlich deutlicher war. Die Skulptur verkündet heute in Richtung Betrachter, aber wie Lutz HEUSINGER überzeugend argumentieren konnte, war der Engel ursprünglich für eine rechte Seitenansicht (Abb.64) konzipiert²³¹. Hier wird die Faltentraube unter dem rechten Arm Kontur und Zentrum zugleich, indem sie der bewegten Figur den nötigen Halt gibt. Durch die hohe Aufstellung waren beide Figuren auf Fernsichtigkeit konzipiert und vermitteln vor allem durch ihre Silhouetten die gerade stattfindende Verkündigung.

Auf der nächsten Ebene der Bekrönung finden sich die Skulpturen, die nur mehr über den Sockel mit der Architektur verbunden sind. Die beiden Posaunenengel (Abb. 65) über der Verkündigung sind in keinem guten Erhaltungszustand. Sowohl Instrumente als auch die ursprünglichen Flügel mussten ergänzt werden. Die Figuren weisen außerdem mehrere Bruchstellen auf und die Füße wurden durch Blöcke ersetzt²³². An ihrer Originalität wurde niemals gezweifelt, aber das Urteil der Kunstgeschichte über die Qualität der Ausführung fällt durchweg negativ aus²³³. Beide Figuren sind in einer starken Drehung und durch eine eher grob zu bezeichnende Ausführung wiedergegeben, die größeren Wert auf den äußeren Umriss legt als auf kleinteilige Ausarbeitung. Der Grund für die Skizzenhaftigkeit mag in der hohen

²³⁰ HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 208, Anm. 337.

²³¹ Ebenda, S. 92.

²³² Ebenda, S. 95.

²³³ Siehe u. a.: DAVIA, Memorie storico-artistiche (zit. Anm. 7) – ROLI, La pala marmorea (zit. Anm. 6), S. 68. Für die Ursprünglichkeit von Engeln auf den Fialen spricht eine Erwähnung in den Mancamenti-Listen. Siehe Anhang Dok. II, Punkt XIJ°.

Aufstellung liegen. Aber da die Engel grundsätzlich nicht zu den ikonografischen Hauptdarstellungen gehören, sondern ihnen, wie schon angedeutet, eher ein kennzeichnender Wert zukommt, wurde die Gestaltung vielleicht Gehilfen überlassen beziehungsweise war eine detailreichere Bearbeitung nicht vonnöten²³⁴.

Maria und Johannes beim Kruzifix werden in der Literatur unterschiedlich beurteilt, aber grossteils als zumindest stark überarbeitet wahrgenommen²³⁵. Beide Figuren werden meist als zu expressiv empfunden mit fast schon maskenhaft verzerrten Gesichtern. Die Skulptur der Madonna (Abb. 66) wirkt schwer und hat in ihrer Gestaltung etwas Säulenhaftes, während Johannes (Abb. 67) in einem gewagten Standmotiv wiedergegeben ist und einen starker Gegensatz zwischen glatten Gewandlagen und bewegten Falten aufweist. Wie auch bei den Posaunenengel kann die summarische Ausführung mit dem hohen Aufstellungsort in Zusammenhang gebracht werden, der die Figuren vor allem von weiter Ferne erkennbar machen musste.

Die Skulpturen der Bekrönung ergeben oberflächlich betrachtet ein vor allem auf die heilige Jungfrau bezogenes Programm. Auf der ersten Stufe findet man die Prophetenbüsten die von der Fleischwerdung Christi künden. Ihre Botschaft wird auf der nächsten Ebene dargestellt. Hier verkündet der Erzengel Maria, dass sie dazu auserkoren ist, den Gottessohn und Erlöser zu gebären. Die Erfüllung dieser Nachricht findet sich in der Mittelachse, leicht erhöht, in der Gestalt der Maria mit dem Kind. An der Spitze ist dann die Kreuzigung, die Erfüllung des Schicksals, notwendig um die Menschen zu erlösen – wieder im Beisein von Maria, die den Tod ihres Sohnes beklagt. Die bekrönenden Posaunenengel kennzeichnen die gesamte Szenerie als himmlisch.

Bedenkt man die Altarweihe so scheint es sich um ein mariologisch bestimmte Ausgestaltung zu handeln, bei der vor allem Marias Rolle im Heilsgeschehen hervorgehoben wird. Die Auswahl der Darstellungen lässt aber durchaus auch eine Interpretation auf die Eucharistie zu, bei deren zunehmenden Verehrungskult der Muttergottes eine immer größere Rolle zugesprochen wurde.

²³⁴ Heusinger vermutet im Zeitdruck, den er in den verzögerten Zahlungen erkennt, den Grund für die einfache Gestaltung der beiden Musikengel. HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 95-97.

²³⁵ Gnudi hält sie für authentisch und erkennt sie als Arbeit Jacobellos, da sie stilistisch den Ikonostasisfiguren in San Marco in Venedig nahe stehen. GNUDI, Jacobello e Pietro Paolo (zit. Anm. 14), S. 33. – Roli hält sie für original, schätzt sie aber als zu übertrieben ein. ROLI, La pala marmorea (zit. Anm. 6), S. 69. – Heusinger hält sie für original und sieht einerseits Zeitdruck als ausschlaggebend für die einfache Bearbeitung (siehe Anm. 232), andererseits aber auch die Möglichkeit einer freieren künstlerische Entfaltung auf Grund der hohen Aufstellungsposition. HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 98-102.

5.2.1 Die Bekrönung im eucharistischen Kontext

Durch die Vorstellung der realen Präsenz Christi in der Hostie wurde auch verstärkt über Marias Verbindung zur Eucharistie nachgedacht. In der Literatur wurde ein Konnex zwischen dem eucharistischen Körper, wiedergeboren während der Messe und dem ursprünglich von der Jungfrau Geborenen hergestellt. Maria ist die Person, die maßgeblich an der Entstehung des Heiligen beteiligt war. Ihre Rolle wurde so im Kontext der Eucharistie der um einen weiteren Schritt vergrößert. Maria ist die Mutter des menschengewordenen Gottessohns. Das Symbol der Erlösung, die Eucharistie, wurde mit einer weiteren Quelle des Trosts verbunden, mit Maria als eine Art Schnittpunkt der Kommunikation für das Gedenken an den Leidensweg Christi²³⁶.

Miri RUBIN beschreibt ein Polyptychon aus Santa Maria Novella in Florenz mit einer traditionellen Darstellung von Madonna mit Kind, flankiert von Heiligen. Durch die Spruchbänder der einzelnen Figuren ist ein klarer Bezug zur Eucharistie gegeben. So besagt die Inschrift in den Händen des Kindes *Ego sum panis vivus qui de celo descendi*. Und auch die restlichen Spruchbänder beinhalten eucharistische Phrasen. Santa Maria Novella war schon ab 1294 speziell der Verehrung des Allerheiligsten verpflichtet. Der Altaraufsatz zeigt hier Maria als Symbol für das eucharistische Versprechen, geschmückt mit der Schrift aus der Liturgie und in ihrem Schoß Christus als Kind – das eucharistische Brot²³⁷.

Diese Ideen wirkten sich auch auf die künstlerische Gestaltung von Tabernakeln aus, in denen die Hostie aufbewahrt wurde. So findet sich dort neben vielen anderen Darstellungen oft die Gottesmutter, häufig mit Kind, zusammen mit Gabriel in der Verkündigungsszene und auch in der Marienkrönung²³⁸. Laut Otto NUSSBAUM dürften Marienstatuen als Eucharistiegefäße schon ab dem 13. Jahrhundert in Gebrauch gewesen sein²³⁹. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch so genannte Schreinmadonnen, welche schon früh als selbstständige Kultbilder zumindest zeitweise auf dem Altar aufgestellt worden sind. Sie sind heute nur mehr selten vollständig erhalten und ihre Funktion ist nicht gesichert²⁴⁰. Es handelt sich dabei um Skulpturen der Muttergottes mit Kind (Abb. 68) und dazugehörigen Flügeln mit Szenendarstellungen des Marien- oder Christuslebens. Trotzdem man die ursprüngliche Aufgabe dieser Statuen, die sich offensichtlich einer weiten Verbreitung erfreuten, nicht mehr

²³⁶ RUBIN, *The Eucharist* (zit. Anm. 61), S. 142 f.

²³⁷ Ebenda, S. 143.

²³⁸ NUSSBAUM, *Die Aufbewahrung* (zit. Anm. 64), S. 420.

²³⁹ Ebenda, S. 324f.

²⁴⁰ Für einen Überblick über den erhaltenen Bestand von Schreinmadonnen in Italien siehe: Klaus KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 17-24.

genau bestimmten kann, werden sie teilweise als Aufbewahrungsort der Eucharistie verstanden beziehungsweise wird Maria mit dem Kind auf ihrem Schoß als bildliche Darstellung der sakramentalen Darbringung Christi interpretiert²⁴¹. Interessanterweise sieht Norbert WOLF in solchen Marienstatuen den Ursprung für Tabernakelretabel, deren Schreinmitte meist mit einer Madonnenskulptur ausgestattet ist und als Hoheitszeichen darüber ein Tabernakelgehäuse mit hohem Turm hat, wie zum Beispiel bei dem Retabel aus Schloss Tirol (Abb. 69)²⁴². Eine frühe Entwicklungsstufe erkennt er bei dem schon angesprochenen Schnitzretabel in Doberan (Abb. 36), welches auf Grund der bekrönenden Turmtrias schon in dem Abschnitt über die architektonische Ausgestaltung angesprochen wurde. Hier zeigt sich eine deutliche Verbindung zwischen Maria und Eucharistie, denn in der Schreinmitte befand sich ursprünglich eine Madonna mit Kind (Abb. 70), welche beide eine Pyxis hielten, die für die Aufbewahrung der Eucharistie gedacht war. Bei diesem Altarretabel hat die gesamte figürliche Ausstattung eine stark mariologische Ausrichtung. Auf den mit Sicherheit zum Primärbestand gehörenden Flügeln sind in der unteren Zone die alttestamentarischen Präfigurationen den entsprechenden Szenen aus der Kindheit und Passion Christi gegenübergestellt, wobei hier Maria eine sehr prominente Rolle bekommt. Besonders auffällig ist dies bei ihrer exklusiven Rolle der Kreuztragung und Kreuzigung, wo ihr über alle Märtyrer erhabenes Mitleiden am Opfertod ihres Sohnes unterstrichen wird²⁴³. Marienverehrung und Eucharistiekult waren Hauptanliegen des Zisterzienserordens und werden hier anschaulich verbildlicht²⁴⁴. Mit der Muttergottes im Zentrum laufen die theologischen Gedankengänge von Inkarnation und sakramentaler Darbringung zusammen und finden hier ihren bildlichen Ausdruck.

Ein ähnlicher Zusammenhang lässt sich auch bei dem Flügelretabel in Cismar (Abb. 37) beobachten, auch wenn hier die Funktion als ständiger Aufbewahrungsort einer Hostie nicht gesichert ist. Aber dessen Ausgestaltung mit drei Tabernakeln als Bekrönung weist eine stärkere Parallele zu dem Dalle Masegne Retabel auf. Folgt man der Interpretation von Norbert WOLF so steht das Programm des Retabels in direktem Bezug zur Messfeier und damit dem eucharistischen Opfermahl. Der Altar ist unter anderem Maria geweiht, aber die herausragende Stellung Mariens in dem Tabernakel über der Mittelachse ist für ihn nur über

²⁴¹ Renate KROOS, „Gotes tabernackel“: zu Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen, in: *Nobile claret opus*: Festgabe für Ellen Judith Beer, Zürich 1986, S. 58 – 64. Für sie ist eine Aufbewahrung der Hostie in der Sockelzone vorstellbar. - KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus* (zit. Anm. 240), S. 21.

²⁴² WOLF, *Deutsche Schnitzretabel* (zit. Anm. 153), S. 286 f. – Auch Ingeborg Bähr sieht eine Verbindung zwischen solchen Einzelfiguren und der Entwicklung der Bekrönung von späteren Retabeln. BÄHR, *Zur Entwicklung des Altarretabels* (zit. Anm. 173), S. 85-102.

²⁴³ WOLF, *Deutsche Schnitzretabel* (zit. Anm. 153), S. 28f.

²⁴⁴ WOLF, *Deutsche Schnitzretabel* (zit. Anm. 153), S. 33 – Zu Marienverehrung und Eucharistiekult der Zisterzienser siehe auch: LAABS, *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden* (zit. Anm. 164), S. 84f. u. 93f.

den Bezug zum Messopfer erklärbar. Maria mit dem Kind ist hier als Zeichen für Christus, der bei der Wandlung erscheint, zu verstehen. Sie ist der auserwählte Tempel Gottes, der den Sohn für Heil und Erlösung der Menschen gebar²⁴⁵.

Der Gedanke, Maria in Verbindung mit der Eucharistie zu sehen, war also geläufig und die Skulpturen der Bekrönung können – wie auch schon die architektonische Gestaltung derselben – als Verweis auf die Eucharistie gelesen werden. Sie sind durch ihre Position zu den wichtigsten Bestandteilen des Retabels zu zählen und dienen der Vervollständigung des gesamten Bildinhalts.

Die Zone mit den Propheten sind die alttestamentarischen Verkünder des göttlichen Heilswerks und dieses nimmt seinen Anfang mit der Verkündigung an Maria. In der ursprünglichen Aufstellung wenden sich Gabriel und die Verkündigungsmadonna nicht nur zueinander sondern auch in Richtung Zentrum mit der *donna nostra* im mittleren Tabernakel. Die Darstellung der Jungfrau mit Kind, stehend oder auf einem Thron sitzend, zeigt Maria vor allem als Mutter des menschgewordenen Gottessohns und verbildlicht den mit ihr verbundenen Tabernakelgedanken. Diese Darstellung erinnert daran, dass bei der Transubstantiation eben jener erscheint, den Maria zum Heil und zur Erlösung der Welt gebar und durch dessen Opfertod die neue Gnade erst möglich wurde²⁴⁶.

Dass die Kreuzigung darüber als sichtbarer Hinweis auf das sich bei der Messe ständig wiederholende eucharistische Opfer zu lesen ist, liegt nahe. Während der Messfeier und speziell bei der Elevation ist die Passion Christi das dominierende geistige Bild und die Kreuzigung ist der Moment des äußersten Leidens und Gebens, welche in der Symbolik der Eucharistie immanent ist²⁴⁷. Die der Kreuzigung beiwohnende Maria ist eine weitere Verbindung zu den Gläubigen, eine Aufforderung zum Mitleiden für das von ihrem Sohn erbrachte Opfer. Johannes ist der Jünger, der sich nicht von Christus abgewendet hat und für das spirituelle Ziel, die mystische Gottesschau und Gottesliebe steht²⁴⁸.

Die Bekrönung in ihrem Aufbau und mit den auf den Fialen stehenden Engeln vermittelt eine himmlische Atmosphäre, in der Maria als Spenderin der Kommunion zu verstehen ist und gleichzeitig auf den kommenden Triumph Christi verweist, indem sein historischer Tod erst die eschatologischen Erwartungen des jüngsten Gerichts ermöglicht. Die Skulpturen versinnbildlichen die Funktion des Retabels als Schrein und tragen die Botschaft des Altars

²⁴⁵ WOLF, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 153), S. 57.

²⁴⁶ BRAUN, Der Altar, Bd. 2 (zit. Anm. 39), S. 513.

²⁴⁷ RUBIN, The Eucharist (zit. Anm. 61), S. 106.

²⁴⁸ Peter HAWEL, Lexikon zur Kunst und Geschichte abendländischer Kultur, München 2005, S. 347.

als Stätte des kirchlichen Opferkults in den Raum zu den Gläubigen. Die Figuren in den Tabernakeln und auf den Fialen sind durch ihre Position viel leichter lesbar und es ist vorstellbar, dass sie vor allem an die Besucher des Gottesdiensts adressiert waren und weniger an die Mönche selbst. Die Laien wurden so auf die Funktion des Retabels und das eucharistische Wunder während der Messe hingewiesen. Durch diese Leseart bekommt die Bekrönung eine deutliche Ausrichtung auf die Eucharistie und daher scheint der Verzicht auf den Schmerzensmann im Korpus nicht zwingend mit einem Verzicht der Interpretation der skulpturalen Ausstattung als Zeichen des eucharistischen Kults einherzugehen. Anders formuliert sind die Skulpturen der Bekrönung als Botschaft an die Laien zu verstehen, während das Retabelzentrum größere Rücksicht auf die, die Liturgie feiernden Franziskaner nimmt.

5.3 Die Predella

Der Gedanke, das Programm des Retabels als auf zwei Empfänger ausgerichtet zu lesen findet einen weiteren Ausdruck in der Predella.

In der massiven Basis befinden sich die neun Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus (Abb. 6-14). Sie sind zwischen die Sockel der Lisenen eingepasst und unten wie oben verläuft über die gesamte Breite ein horizontales Zahnschnitt-Band. Der äußere Rand des jeweiligen Blocks wurde als Rahmung stehen gelassen und die einzelnen Szenen dahinter breiten sich auf profilierten Sockelplatten, wie auf kleinen Bühnen, aus.

Da auf manchen Zeichnungen (Abb. 24) beziehungsweise bei alten Beschreibungen nur sieben Reliefs angegeben sind, herrscht in der Literatur über den ursprünglichen Entwurf der Predella teilweise große Uneinigkeit. In der Beschreibung der Auftragsurkunde wird nur vage von Geschichten des Hl. Franziskus gesprochen, aber da die Konzeption mit neun Reliefs in Zusammenhang mit der Anordnung der Skulpturen in dem Korpus darüber steht, scheint sie stimmig. Zumindest kann davon ausgegangen werden, dass keine der Szenen Hinzufügungen der Restaurierungen im 19. Jahrhundert sind, da DAVIA alle neun in seinen Schriften erwähnt²⁴⁹.

Die Qualität der einzelnen Arbeiten wird in der Literatur meist als minderwertig beurteilt und einem Gehilfen der Dalle Masegne-Werkstatt zugeordnet²⁵⁰. Falls alle Reliefs aus dem Trecento stammen, wurden sie zumindest nicht von einer Person ausgeführt, wie sich an den

²⁴⁹ DAVIA, *Memorie storico-artistiche* (zit. Anm. 7), S. 3f.

²⁵⁰ DAVIA, *Memorie storico-artistiche* (zit. Anm. 7), S. 3f. – SUPINO, *La pala* (zit. Anm. 1), S. 23f. – GNUDI, *Jacobello e Pietro Paolo* (zit. Anm. 14), S. 33.

unterschiedlichen Raumauffassungen feststellen lässt. So wurde mit verschiedenen Möglichkeiten des Raums experimentiert. Zum Beispiel in der Darstellung „Tod des Franziskus“ (Abb. 13) tritt eine der Figuren über den Rahmen hinaus, oder in den Darstellungen „Traum Papst Innozenz III.“ (Abb. 7) und „Franziskus erscheint Gregor IX.“ (Abb. 14) wurde versucht, die Architektur mit der Rahmung zu verbinden. Bei den anderen Reliefs sind die räumlichen Grenzen durch die äußere Rahmung und die Sockelplatten genau definiert.

Auch die Organisation der Gruppen variiert stark. So findet sich bei der „Lossagung des Vaters“ (Abb. 6) und der „Bestätigung der Regeln“ (Abb. 9) ein stark symmetrisches System, während sowohl die „Befriedung von Arezzo“ (Abb. 12) als auch der „Tod des Franziskus“ (Abb. 13) sich in einer etwas fantasievolleren Ausgestaltung der Szenen versuchen. Grundsätzlich ist die Auswahl der Szenen nicht überraschend: die Vorbilder sind in den beiden Freskenzyklen in Assisi und in der Bardi Kapelle in Santa Croce zu finden. Es scheinen die wichtigsten Szenen der Hagiographie des Hl. Franziskus ausgewählt worden zu sein, mit Berücksichtigung der Hauptaufgaben der Franziskaner: Armut und Predigt beziehungsweise Bekehrung und Beichte, sowie der Stellung des Ordens als Teil und Stütze der offiziellen Kirche.

Eine sich aus szenischen Darstellungen zusammensetzende Predella war nicht ungewöhnlich und konnte bei den bisher besprochenen italienischen Altaraufsätzen schon festgestellt werden. Meist standen die Bilder aber in direkter Verbindung mit dem darüber befindlichen Heiligen oder waren für prominentere Figuren wie Maria reserviert²⁵¹. Die Mitteltafel, die durch den Aufbau der meisten Polyptychen die größte und damit wichtigste war, ist fast durchgehend Christus vorbehalten. Entweder findet er sich hier auf dem Schoß Mariens oder als Schmerzensmann, am häufigsten ist jedoch die Kreuzigung. Die Beliebtheit der Kreuzigung an dieser Stelle lässt sich durch die Nähe zum Altar erklären und ist als Verweis auf das dort sich vollziehende Opfer der Eucharistie zu verstehen.

Ein durchgehender Zyklus eines Heiligen an diesem Ort stellt also durchaus etwas Besonderes dar. Ein Beispiel für eine Predella, welche die Geschichte eines Heiligen zeigt, ist bei einem Altaraufsatz in Siena in San Stefano alla Lizza (Abb.71) zu finden. Die später im Jahr 1447 angefügte Predella zeigt insgesamt sechs Szenen aus dem Leben des Hl. Stefan,

²⁵¹ Allgemein zur Entwicklung der Predella siehe: Arno PREISER, Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei, Hildesheim 1973.

welche das Zentrum mit der üblichen Kreuzigung flankieren. Also auch in diesem Fall war die Mitte Christus gewidmet²⁵².

Bei dem Dalle Masegne Retabel in Bologna findet sich an dieser prominenten Stelle aber die Stigmatisation des Franziskus (Abb. 10). In der, zumindest heute nur mehr in einem sehr flachen Relief ausgeprägten, Landschaft findet sich im Zentrum kniend der Heilige, die Arme dem ihm erscheinenden Seraph ausgebreitet. Vielleicht war durch die ursprüngliche Bemalung noch eine stärkere Verbindung über Strahlen zwischen der Erscheinung und dem Heiligen gegeben. Die Landschaft wird an der linken Seite von einem Baum begrenzt und an der rechten von einer kleinen Kirche, an die sich ein lesender Mönch lehnt. Die Gestaltung hat sich offenbar an derjenigen in der Oberkirche von Assisi (Abb. 72) orientiert, wo sich das Motiv des lesenden Mönchs erstmals zeigt.

Der Legende nach Bonaventura hat sich Franziskus auf den Berg La Verna zurückgezogen, als ihm ein Seraph mit sechs feurigen Flügeln in der Gestalt des Gekreuzigten erscheint. Daraufhin weisen seine Hände und Füße die Wundmale der Nägel auf und auf der rechten Seite entsteht eine Wunde, wie von einer Lanze durchbohrt. Christus spricht zu ihm und sagt: „Ich habe dir die Wundmale gegeben, so die Zeichen meiner Passion, auf dass du mein Banner trägst“. Daraufhin wird Franziskus die Fähigkeit verliehen, am Tag seines Todes die Seelen seiner Mitbrüder und Schwestern aus dem Fegefeuer zu retten²⁵³.

Diese Legende ist für den Franziskanerorden von äußerster Wichtigkeit und mit einer relativ komplizierten Geschichte verbunden, da Anfang des 13. Jahrhunderts ein solches Wunder, ein solches Einswerden mit dem Leiden Christi, eine zuvor noch nie stattgefundene Begebenheit war. Die Nachricht von dem Wunder der Stigmatisation wurde wenige Tage nach dem Tod von Franziskus am 4. Oktober 1226 von Elias, dem Generalvikar des Ordens, verbreitet. Zu diesem Zeitpunkt war Franziskus der erste Heilige, bei dem diese Wunden auftraten. Die Botschaft war, dass ein gewöhnlicher Mensch in seinem Leben Christus so ähnlich geworden war, dass ihm sogar die Zeichen der Kreuzigung gegeben wurden²⁵⁴.

Dieses Wunder wurde nicht gleich anerkannt. Bei der Heiligsprechung von Franziskus findet sich in der Bulle kein Hinweis auf die Stigmata. Erst vierzig Jahre später lässt sich bei Bonaventura die Bestätigung für die anfänglichen Zweifel des Papstes an der Echtheit der Stigmata nachlesen. Der Franziskus-Biograf erwähnt einen Traum Gregors IX., den dieser vor der Heiligsprechung gehabt haben soll. Im Traum erschien Gregor der zornige Heilige

²⁵² VAN OS, Sienese Altarpieces (zit. Anm. 144).

²⁵³ Henry THODE, Franz von Assisi und die Anfänge in der Kunst der Renaissance in Italien, Wien 1934, S. 53.

²⁵⁴ Carla FRUGONI, Franz von Assisi. Die Lebensgeschichte eines Menschen, Zürich 1997, S. 137 f.

und überreichte ihm ein Gefäß mit Blut, welches aus seiner Seitenwunde stammte²⁵⁵. Die große Bedeutung der Seitenwunde ergibt sich aus dem Johannesevangelium 19,37, denn erst durch den Christus zugefügten Lanzenstoß wird die Heilige Schrift erfüllt und der wahre Messias offenbart²⁵⁶. Und genau dieser Traum (Abb. 14) findet sich nun ganz außen rechts auf der Predella und ist eine sehr selten dargestellte Szene. Als Vorläufer für die Einbindung dieser Geschichte in einen Franziskuszyklus findet sich nur ein Fresko, welches sich in der Oberkirche in Assisi (Abb. 73) befindet.

Diese Darstellung auf der Predella in Bologna ist in enger Beziehung zu der Stigmatisation im Zentrum zu sehen, denn der Papst wird hier als Wahrheitsbürge für die Echtheit der Begebenheit herangezogen. Ob dieses Relief ursprünglich für die Stelle am äußeren Ende des Retabels gedacht war, ist heute nicht mehr mit Sicherheit zu sagen. Zumindest auf der Zeichnung eines Unbekannten (Abb. 24) ist sie rechts von der Stigmatisation angedeutet. Vielleicht stimmt die heutige chronologische Abfolge der Reliefs nicht mit der ursprünglichen Konzeption überein, sondern es war eigentlich eine Leserichtung von außen Richtung Zentrum geplant, wie man sie auch auf der Predella in San Stefano findet.

Die Stigmatisation des Franziskus wurde vor allem ob der damit verbundenen Implikationen vielfach angezweifelt²⁵⁷. Denn wie Hans BELTING es treffend formulierte: „Der Gottmensch, der als *körperliches* Bild des *körperlosen* Gottes auf Erden gewandelt war, bildet sich in einem zeitgenössischen Körper ab, wenn auch in einer sehr spezifischen Ähnlichkeit.²⁵⁸“ Die große Frage war, ob die Wundmale sich durch die starke innere Kontemplation des Heiligen gebildet haben und daher als spiritueller Schmerz zu werten sind oder ob es sich dabei um ein äußere, von Gott zugefügtes, Male handelt, welches die Vergöttlichung des Heiligen bedeuten würde²⁵⁹. Es ist hier nicht der Ort die verschiedenen Schriften und Ideen des 13. Jahrhunderts zu diesem äußerst interessanten Problem darzustellen, denn zur Entstehungszeit des bologneser Retabels war die von Giotto geprägte Bildformel aus dem Freskenzyklus in der Bardi-Kapelle (Abb. 74) längst gültig, wo mittels

²⁵⁵ Ebenda, S. 139.

²⁵⁶ Ebenda, S. 140.

²⁵⁷ Für eine Dokumentation der Ansichten zu der Stigmatisierung des Franziskus im 13. Jahrhundert siehe u. a.: KRÜGER, Der frühe Bildkult des Franziskus (zit. Anm. 240), S. 149f. – FRUGONI, Franz von Assisi (zit. Anm. 254), S. 137f.

²⁵⁸ Hans BELTING, Franziskus. Der Körper als Bild, in: Kirstin MAREK u. Raphaële PREISINGER u. a. (Hrsg.), Bild und Körper im Mittelalter, München 2006, S. 21.

²⁵⁹ FRUGONI, Franz von Assisi (zit. Anm. 254), S. 141f.

den über Kreuz verlaufenden Verbindungsstrahlen zwischen Seraph und Franziskus deutlich wird, dass es sich um von Christus dem Heiligen zugefügte Wundmale handelt²⁶⁰. Was für eine Bedeutung hat nun diese Darstellung im Zentrum der Predella im Zusammenhang mit der Frage nach der Auswirkung der Funktion auf die Gestaltung des Retabels? Die Stigmatisation ist, wie auch Kreuzigungsdarstellungen an diesem Ort, als Verweis auf die Eucharistie zu verstehen, wenn auch auf einer sehr persönlichen Ebene. Die Reliefs sind einigermaßen tief zwischen den Lisenen eingelassen und auch wenn man von einer ursprünglichen Farbigkeit ausgeht, sind sie nicht auf Fernsichtigkeit ausgelegt. Sie sind für diejenigen gedacht, die sich in nächster Nähe zu dem Retabel befinden. Werden die Skulpturen der Bekrönung als Botschaft an die Gläubigen interpretiert, so ist die Predella auf die Mönche selbst ausgerichtet. Das Zentrum zeigt, wie Franziskus zum *alter Christus* wird. Ob er damit als Identifikationsmodell gedient hat, indem die Mönche in ihrer Vorstellung die Möglichkeit hatten zum *alter Franziskus* zu werden oder ob der Heilige mit den äußeren Zeichen der Wundmale in eine so hohe Göttlichkeit erhoben wurde, dass er unnachahmlich wurde, sei an dieser Stelle dahingestellt²⁶¹. Für den Mönch, der die Liturgie feierte und das eucharistische Opfer darbrachte und vor sich das Abbild des Heiligen, der durch seine Hingabe an seinem eigenen Körper die Wundmale Christi erfuhr, sah, war dieses Relief ein Zugang für die eigene Heilserfahrung. In seiner Gefolgschaft und in seinem Habit konnten die Minoriten eine persönliche Beziehung zu dem stigmatisierten Franziskus herstellen und hatten Teil an seiner Heiligkeit. Das Abbild von Franziskus tritt an die Stelle Christi und wird dadurch zur Integrationsfigur für die Andacht an den Gekreuzigten an der Spitze des Retabels und für die von Gott legitimierte Aufgabe der Franziskaner. Die Mönche betrachteten das Abbild ihres Ordensgründers, in dem Moment in dem sein Körper zum Abbild desjenigen wurde, den Franziskus in diesem Moment betrachtete. Es wird hier ein für die Franziskaner zugeschnittener Zwischenschritt für die eigene eucharistische Andacht geliefert und dies

²⁶⁰ Carla Frugoni beschreibt wie seit dieser Darstellung die Strahlen zwischen Christus und dem Seraph über Kreuz laufen, also von der rechten Hand des Gekreuzigten zu der rechten Hand von Franziskus und so fort, während die Strahlen sich in früheren Darstellungen spiegelgleich verlaufen und dadurch der Seraph zu einer nicht realen Vision des Heiligen, wird indem er das Abbild des Heiligen zurückwirft. FRUGONI, Franz von Assisi (zit. Anm. 254), S. 165-166.

²⁶¹ In seiner Untersuchung der franziskanischen Tafelbilder interpretiert Klaus Krüger die Darstellung der Stigmatisation als Identifikationsmodell für die Mönche. KRÜGER, Der frühe Bildkult des Franziskus (zit. Anm. 240), S. 142. – Carla Frugoni interpretiert Bonaventura dahingehend, dass dieser durch seine Wertung der Wundmale als Zeichen des Göttlichen, die Franziskaner von der Last dieses Vorbilds entbindet und Franziskus in die Ferne der unerreichbaren Vollendung rückt. FRUGONI, Franz von Assisi (zit. Anm. 254), S. 156.

entspricht der Forderung des Ordens nach der Angleichung an Christus in der Passion, indem man sich in das menschliche Leiden des Gottessohns hineinversetzt²⁶².

5.4 Das Zusammenspiel der Skulpturen im Retabelaufbau

Ein Retabel ist nicht einfach als ein Beiwerk zum Altar zu sehen, sondern es bezieht sich auf diesen, exemplifiziert dessen Bedeutung als Stätte des Opfergedächtnisses und Thron Christi und ist als Kultmittelpunkt Teil der Liturgie. Es ist der Ort, an dem das Opfer Christi gegenwärtig begangen wird und die Gebete der Gläubigen in Bezug auf das Endgericht stattfinden²⁶³. Die Liturgie ist das Lob für die ewige Gottesstadt und die Einleitung für Eucharistiefeyer teilt den Gläubigen mit, dass die himmlischen Mächte an der irdischen Liturgie teilnehmen. Besonders am Platz des Hochaltars vereint sich die irdische Kirche mit der Jenseitigen²⁶⁴.

Durch den spätestens ab dem 12. Jahrhundert eintretenden Verlust der Messe als Gemeinschaftserlebnis wird die liturgische Handlung immer mehr zu einem geheimnisvollen und für die Laien nicht verständlichen Ritus innerhalb des Lettners. Die Aufmerksamkeit richtet sich ganz auf den Priester, der in Erinnerung der Heilsgeschichte stellvertretend für die Laien, das Opfer der Gaben vollzieht und für sie um Vergebung bittet. Um die Konsekration und damit die durch den Priester herbeigeführte Anwesenheit Christi anzuzeigen, wird die Elevation der Hostie als sichtbares Zeichen eingeführt. Wird die Gegenwart Jesu in der Handlung der Elevation festgemacht, so wird das Gedenken an seinen Tod und die Auferstehung zur persönlichen Leistung jedes Einzelnen²⁶⁵.

Das Retabel ist daher nicht als eigenständiges Kultbild zu werten, sondern entfaltet seine Wirkung vor allem als Teil der Liturgie. Es nimmt in seiner Ausgestaltung Rücksicht auf die Weihe und den Orden selbst, aber auch auf die eucharistische Opferhandlung, die sich während der Messe auf dem Altar vollzieht.

²⁶² Hanna EGGER, Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen, in: Niederösterreichische Landesausstellung 800 Jahre Franz von Assisi: Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters, Wien 1982, S. 478.

²⁶³ Zu der Bedeutung des Altars siehe allgemein: BRAUN, Der Altar, Bd.1 (zit. Anm. 39)

²⁶⁴ WOLF, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 153), S. 346. Wolf bezieht sich hier unter anderem auf Augustinus.

²⁶⁵ Andreas ODENTHAL, Von der Messfeier zur Messfrömmigkeit. Aspekte der mittelalterlichen Liturgieentwicklung im Spiegel liturgischer Quellen, in: Nicolas BOCK u. a (Hrsg.), Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28. – 30. September 1997, München 2000, S. 9 – 18.

Der Mönch, der die Messe leitete hatte vor sich das Bild seines Ordensgründers als *alter Christus*, welches so in direktem Bezug zu der Kreuzigungsdarstellung an der Spitze des Retabels steht und als Anleitung für die persönliche Andacht gesehen werden kann. Die Darstellung von Franziskus an dem Ort, wo üblicherweise Christus in der Predella abgebildet war, rückt ihn in die Nähe der Vierfaltigkeitsdarstellung darüber. Die Mission der Franziskaner wurde von Gottvater zu Gottsohn und von diesem an Franziskus weitergereicht, indem ihm als Bestätigung die Zeichen der Kreuzigungswunden zugefügt wurden. Maria ist hier in ihrer schon besprochenen vielschichtigen Bedeutung zu verstehen, aber auch als Vermittlerin zu der göttlichen Dreifaltigkeit. Sie vervollständigt die himmlische Erscheinung im Retabelzentrum und nimmt hier ihren rechtmäßigen Platz ein, unter Berücksichtigung der Altarweihe und der speziellen Stellung der Jungfrau in der franziskanischen Frömmigkeit. Die Berufung der Ordensbrüder ist in ihren Statuten als Versprechen an Christus, Maria und Franziskus festgehalten und ihre Religiosität war besonders der Passion und Mariologie verpflichtet²⁶⁶.

Trotz des Wegfalls des Schmerzensmanns im zweiten Register, lässt sich, insbesondere in den Skulpturen der Bekrönung, ein eindeutiger eucharistischer Bezug feststellen, vor allem wenn man die liturgische Handlung der Elevation einbezieht.

Durch den Wegfall der regelmäßigen Kommunion der Laien wurde das Sehen der Hostie umso bedeutungsvoller. Wenn nun vor dem bologneser Retabel das sichtbare Zeichen für die Transubstantiation und damit die Anwesenheit Christi durch das Emporheben der Hostie geschah so, wurde die Darstellungen mit der *donna nostra* und die Kreuzigung in die Handlung einbezogen. Hier ist die Rolle Mariens vor allem als Gefäß für den Gottessohn zu verstehen, gleichsam als Tabernakel für die Hostie. An der Spitze darüber ist Jesus am Kreuz der sich für die Erlösung der Menschheit opferte und dessen in der liturgischen Handlung am Altar darunter gedacht wurde.

Durch die immer größer werdende Entfernung zwischen Hostie und Gläubigen wird auch die Rolle des Liturgikers der den wertvollen *corpus Christi* in seinen Händen hält überhöht.

Durch die Vorstellung von Maria mit dem Kind als Darbringerin der Eucharistie kommt es zu einer Analogie zwischen Jungfrau mit Kind und Priester der die Hostie hält²⁶⁷. So ergänzen die Skulpturen in der Bekrönung die Kulthandlung am Altar. Diese Figuren sind gleichsam

²⁶⁶ KRÜGER, Der frühe Bildkult des Franziskus (zit. Anm. 240), S. 47. – Dies wird an einschlägigen Texten der Marien- und Passionsmystik ebenso deutlich wie an der offiziellen Franziskusbiographie des Bonaventura, die als Leitfaden für das kultische Programm des Ordens zu verstehen ist. Hans BELTING, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981, S. 204.

²⁶⁷ KRÜGER, Der frühe Bildkult des Franziskus (zit. Anm. 240), S. 21.

eine prägnante Zusammenfassung der Bildern, die während der Konsekration bei den Gläubigen entstehen sollen.

Die bis jetzt hervorgehobenen Hauptdarstellungen sind keine singulären Skulpturen sondern entfalten ihre Wirkung mit den begleitenden Figuren in einer prägnanten Architektur, welche die Position der einzelnen Skulpturen hervorhebt und ihre Bedeutung mit trägt.

Das Retabel in seiner Gesamtheit ist eine Äußerung des Ordens und als Repräsentationwerk zu verstehen. Es ist ein mit Türmen ausgezeichnetes sakrales Gehäuse mit einer trinitarischen Marienkrönung in der räumlich geistigen Mitte.

Die Bedeutung der Heiligen in den Nischen liegt vor allem in der Anwesenheit einer Gruppe. Durch die additive und isokephale Reihung der Figuren und den gleichgestalteten Nischenräumen entstehen trotz der charakterisierenden Kennzeichen der einzelnen Skulpturen keine Individuen, sondern vor allem eine gleichförmige Reihung von übereinstimmenden Wiederholungen²⁶⁸. Norbert WOLF sieht in dem Konzept einer Marienkrönung umgeben von Engeln, Aposteln und Heiligen eine künstlerisch gut umsetzbare Integrationsformel eines kanonischen Allerheiligenhimmels, indem die individuellen Heiligen durch Maria und Christus in eine fest übergreifende Ordnung eingebunden sind und so der Kult in einem ekklesiologischen Überbau verankert ist²⁶⁹. Durch die ursprüngliche Goldfassung werden die Skulpturen in ihren Nischen zu himmlischen Wesen und gleichzeitig werden sie in das Gehäuse des Retabels eingebunden, welches so zur *ecclesia caelestis* wird²⁷⁰.

Diese Interpretation lässt sich gut auf die Gestaltung des bologneser Retabels anwenden, wobei die ikonografische Verschiebung von einem getrennten Zentrum hin zu einer, wenn auch noch nicht perfekt umgesetzten, vereinten Darstellung in der Mitte die stärkere Lösung ist. Es wurde so ein Bezugspunkt für die flankierenden Heiligen geschaffen und gleichzeitig die Position Mariens in der himmlischen Hierarchie noch weiter hervorgehoben. Im Gegensatz zu den verschiedenen lokalen Heiligenkulten in Bologna schaffen die Franziskaner hier ein Gehäuse für alle Heiligen, welche unter der trinitarische Marienkrönung versammelt sind. So beziehen sie auch den Hl. Petronius und den Hl. Dominikus in das Retabel ein, wohl aus Rücksichtnahme auf die örtlichen Bedürfnisse, aber eben auch als Verweis auf ihre Stellung in der himmlischen Hierarchie²⁷¹. Sie sind ein fester Bestandteil der Heiligengruppe,

²⁶⁸ WOLF, Deutsche Schnitzretabel (zit. Anm. 153), S. 371. Hier wird dieser Effekt schon bei den deutschen Schnitzretabeln beschrieben indem sich Norbert Wolf auf die Ausführungen von früheren Autoren beruft.

²⁶⁹ Ebenda, S. 337.

²⁷⁰ Ebenda, S. 368.

²⁷¹ Die Skulpturen des Dominikus und Petronius werden in der Literatur zwar als trecentesk aber von geringer Qualität beurteilt. Grundsätzlich werden sie als Arbeiten der Dalle Masegne Werkstatt gesehen. Siehe u. a. GNUDI, Jacobello e Pietro Paolo (zit. Anm. 14), S. 33 – ROLI, La pala marmorea (zit. Anm. 6), S. 50 u. S. 52 – SUPINO, La pala (zit. Anm. 1), S. 20 – HEUSINGER, Dalle Masegne (zit. Anm. 3), S. 81-82 u. S. 86.

aber der alles überspannenden Vierfaltigkeit untergeordnet. Diese bindet sie in ein festes System und hat die Aufgabe der Seelenrettung auf Erden vor allem dem Orden der Franziskaner übertragen.

Es wurde hier innerhalb des Lettners ein Glaubensraum erschaffen, der die Großartigkeit des Heilswerks vor Augen führt und in einer Symbiose aus Architektur und Figurenprogramm im Diesseits die jenseitige Pracht vermittelt.

5.5 Die Retabelrückseite

Die sorgfältig ausgearbeitete Rückseite des Retabels (Abb. 29) lässt trotz der Abwesenheit jeglicher figürlicher Ausschmückung den Eindruck von Skulptur beim Betrachter entstehen. Die Rückseite reflektiert die Vorderseite insofern, als hier die Struktur des Altaraufsatzes als Aneinanderreihung von Säulen suggeriert wird, welche von der Basis bis an die Spitze verlaufen. Dazwischen finden sich auch hier die Lisenen mit ihrer schmucklosen „Rückseite“. Dies lässt die Vorstellung zu, dass die einzelnen vertikalen Glieder an der Vorderseite ausgehöhlt wurden um die Skulpturen aufzunehmen. Die einzelnen Säulen weisen auf der Höhe der Geschosse der Vorderseite eine einfache Rhythmisierung auf und auch die Betonung der Seitenteile und des Zentrum wurde hier übernommen. Als einzige Auszeichnung findet sich in der Mitte, leicht erhöht – gemäß der Gliederung der Vorderseite – das einfach gestaltete Tabernakel für die Hostie. Laut Lutz HEUSINGER weist dieses Spuren eines ursprünglich angebrachten Türchens auf, konnte also verschlossen werden²⁷². Die Rückseite war also durchgestaltet und offenbar darauf ausgelegt gesehen zu werden. Die Zugänglichkeit einer Rückwand war nicht zwingend Grund diese auszuschmücken, wie die schon angeführten deutschen Schnitzretabel, die sich an der Rückseite öffnen ließen, zeigen. Bei einer gestalteten Rückseite kann daher davon ausgegangen werden, dass diese auf Ansichtigkeit ausgelegt war. Meist handelte es sich dabei um Malereien, also figürliche Ausgestaltung²⁷³. Es ist mir kein Beispiel bekannt, das eine ähnliche Architektonisierung der Rückwand aufweist. Es sollen hier aber keine Vergleiche nach der Art und Weise der Ausschmückung gemacht werden, sondern nur generell nach dem Antrieb für eine Gestaltung der Rückwand gefragt werden. Obwohl das bologneser Retabel keine Spuren von figürlicher

²⁷² Siehe Anm. 188.

²⁷³ Für Beispiele siehe: Jörg ROSENFELD, *Malerische Retabel – Rückseiten. Prolegomena zu Bedingungen und Möglichkeiten des Abseitigen vornehmlich nordalpiner Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, in: Anna MORAHT-FROMM (Hrsg.), *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, 2003, S. 253-338.

Ausstattung aufweist, sondern eine rein architektonische Gliederung in einem Pfeiler-Wand Rhythmus, soll es hier auf Grund des Tabernakels den Altaraufsätzen mit bildlicher Darstellung gleichwertig angesehen werden, dem eine Botschaft an einen noch zu bestimmenden Adressaten innewohnte.

Die Funktion des Raums hinter einem Altar kann heute nicht immer mit Sicherheit bestimmt werden, es lässt sich aber vermuten, dass eine ausgeschmückte Rückwand nicht für die Liturgiker alleine gedacht war, sondern zumindest teilweise auch für Laien zugänglich war²⁷⁴.

Im Zusammenhang mit dem Dalle Masegne Werk liegt es nahe nach Altaraufsätzen zu suchen, die in Verbindung mit dem eucharistischen Kult stehen. Grundsätzlich findet sich bei Sakramentsretabeln das Tabernakel sowohl auf der Vorder- wie auch auf der Rückseite²⁷⁵.

Wenn die Rückseite der Ort der Aufbewahrung war, so ging dies offenbar einher mit einer reichen Ausgestaltung. Bekannte Beispiele aus dem deutschen Raum sind der

Hochaltaraufsatz in St. Martin in Landshut, 1424, dessen rückseitiges Sakramentshaus im Zentrum mit heute leeren Figurennischen flankiert ist oder das Sterzinger Retabel von Hans Multscher (1456 – 1459) wo sich ein Schmerzensmann über dem Tabernakel befindet²⁷⁶.

Auch in Italien gibt es Altaraufsätze deren Rückseite in Verbindung mit der Aufbewahrung des Allerheiligsten stehen. So zum Beispiel bei Duccios Maestà (Abb. 75) mit Passion und Opfertod Christi und einem Donatello Altar im Santo in Padua (1446) mit einer Grablegung Christi auf der Rückseite²⁷⁷.

Von besonderem Interesse ist hier die Situation in Siena. Das Programm des doppelseitigen Altarbilds war laut der Forschung von Anfang an auf zwei Seiten ausgelegt. Die Vorderseite war Maria, der Schutzpatronin Sienas gewidmet, die Rückseite der eucharistischen Frömmigkeit, da hier die Hostie aufbewahrt wurde²⁷⁸. In der Literatur gibt es unterschiedliche Überlegungen über die Sichtbarkeit der eucharistischen Ansichtseite zu der Entstehungszeit des Altaraufsatzes, 1308 – 1311. Auf Grund der Größe der Darstellungen, welche relativ kleinteilig sind, wird teilweise angenommen, dass diese für die Liturgiker alleine gedacht waren und der Altaraufsatz die Funktion einer Abschirmung innehatte. Die ursprüngliche Aufstellung des Chorgestühls vor dem Retabel, lässt aber auch vermuten, dass die Rückseite von Anfang an für die Laien gedacht war. Zumindest mit der Neuaufstellung 1376 scheint die

²⁷⁴ Ebenda S. 317f.

²⁷⁵ CASPARY, Das Sakramentstabernakel in Italien (zit. Anm. 192).

²⁷⁶ TRIPPS, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998, S. 218.

²⁷⁷ Ebenda, S. 218-219.

²⁷⁸ Ebenda, S. 219. Mit Literaturangaben.

Sichtbarkeit der auf das Sakrament bezogenen Seite für die Gläubigen beabsichtigt gewesen zu sein²⁷⁹.

Das die Rückseite des Retabels für die Laien gedacht war lässt sich auch in Bologna annehmen, denn auch hier war laut Quellenlage das Chorgestühl offenbar vor dem Altar aufgebaut²⁸⁰. Folgt man der Rekonstruktion von RUBBIANI, so war der Chorumgang begehbar und zwischen Mönchschor und Chorumgang entweder ein einfaches Holzgitter oder eine durchfensterte Backsteinmauer, welches die Ansichtigkeit der Rückwand zulassen würde²⁸¹. Es liegt die Annahme nahe, dass hier zumindest zeitweise die Hostie ausgestellt wurde, um der Schaulust der Gläubigen nachzukommen und ein wirkungsvolles Gegengewicht zu den Bologna dominierenden Reliquienkulten um Dominikus und Petronius zu kreieren. Gerade durch die Abwesenheit jeglicher skulpturaler Ausschmückung wurde hier ein Ort für die Hostie hergestellt, an dem sie ohne jegliche Ablenkung angebetet werden konnte. Den Quellen nach ist nichts von einem Wunsch nach einer reicheren Ausstattung der Rückseite zu entnehmen, nur das Tabernakel selbst hätte anscheinend eine betontere Ausformung erfahren sollen²⁸².

Säulen sind die einfachste Form von Bedeutung und lassen sich als einzelnen Glieder der Kirche interpretieren²⁸³. Sie reflektieren einerseits die Heiligen an der Vorderseite und lassen andererseits Assoziationen mit der materiellen Kirchenarchitektur zu. In dieser simplen, die Kirche reflektierenden Aneinanderreihung, ist die einzige Betonung im Zentrum mit dem Tabernakel zu finden, welches so eine fast größere Überhöhung erfährt, als durch eine reiche skulpturale Ausstattung. Es braucht keinen weiteren Hinweis, das Allerheiligste in der Mitte des Gehäuses genügt. Die Hostie, der *corpus Christi*, ist die übergeordnete Reliquie und Kultmittelpunkt.

Johannes TRIPPS bringt die Rückwand von Altaraufsätzen auch in Zusammenhang mit der Liturgie in der Karwoche. Am Mittwoch wurden alle dreizehn Kerzen, welche Maria und die Apostel symbolisierten, bis auf eine gelöscht. Dies stand für die Abwendung der Apostel von Christus. Allein die Kerze der Gottesmutter ließ man weiter brennen, da sie nie von ihrem Sohn abgefallen war. Offensichtlich wurde ihre Kerze in die Sakristei gebracht oder hinter

²⁷⁹ Zu der Forschungslage siehe u. a.: Kees VAN PLOEG, *Architectural and Liturgical Aspects of Siena Cathedral*, in VAN OS, *Sienese Altarpieces* (zit. Anm. 144), S. 145 – 147. – TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk* (zit. Anm. 276), S. 219.

²⁸⁰ Die erste Erwähnung eines Chorgestühls stammt aus dem Jahr 1380. Weiters gibt es eine Auftragurkunde aus dem Jahr 1407 und eine Beschreibung des Chorgestühls aus dem Jahr 1506. GARANI, *Il bel San Francesco* (zit. Anm. 30), S.70f. u. S. 105.

²⁸¹ RUBBIANI, *La chiesa* (zit. Anm. 12), S. 57.

²⁸² Siehe Abschnitt „4.4 Die Architektur als Ergebnis der Funktion“.

²⁸³ Zu der Entwicklungsgeschichte der Säule siehe: BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur* (zit. Anm. 25), S. 76f.

dem Altar aufgestellt. TRIPPS erklärt damit die oft vorkommende Darstellung der Kreuzigung beziehungsweise des Schweiß­tuchs der Veronika in der Predellenzone²⁸⁴. Es ist hier also ein weiterer Bezug zwischen Eucharistie und Retabelrückwand in der Liturgie gegeben und es lässt auch nochmals die Rolle Mariens im eucharistischen Kult evident werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass eine Aufbewahrung des Allerheiligsten in der Rückseite von Retabeln durchaus Vorläufer hatte, wenn auch meist in Verbindung mit bildlichen Darstellungen, die als Hinweis auf das eucharistische Opfer verstanden werden konnten. Hier wurde auf eine weitere, explizit bildliche Ausformulierung verzichtet und es wurde alleine der architektonischen Wirkung des Retabels und der Macht der Hostie selbst vertraut. Die Ausstellung der Hostie auf der Rückseite macht im Prinzip nur Sinn, wenn diese von den Laien gesehen werden konnte, vor allem wenn das Marmorretabel den gängigen Reliquienkulten entgegenwirken sollte. Der Klerus hatte andere Möglichkeiten in Kontakt mit dem *corpus Christi* zu treten, während den Gläubigen hier eine Möglichkeit geboten wurde die wertvolle Eucharistie – ohne jegliche Ablenkung – anzubeten. Die Hostie ist hier gleichsam der Angelpunkt der christlichen Welt, durch die eine Ordnung und Hierarchie hergestellt werden konnte, ein Einklang in der Glaubenswelt, inklusive den heilbringenden Aspekten einer Reliquie.

²⁸⁴ TRIPPS, Das handelnde Bildwerk (zit. Anm. 276), S. 220.

6. Schlussbetrachtung

In seiner Gesamtheit betrachtet scheint das Retabel der Brüder Dalle Masegne ein außerhalb der Entwicklung stehendes Dasein zu fristen. So zukunftsweisend es für die Betonung des eucharistischen Kults als eines der frühesten Beispiele für ein Sakramentsretabel und in dem skulpturalen Programm mit der trinitarischen Marienkrönung zu sein scheint, prägt es doch kein Formenvokabular für spätere Sakramentsretabel. Gerade noch die Rahmengestaltung der Vivarini Retabel erinnert an die des bologneser Altaraufsatzes und es findet sich vielleicht auch in dem später entstandenen Sakramentsretabel in San Zaccharia gewisse Parallelen in der Ausgestaltung. Die allgemeine Entwicklung des Sakramentsretabel in Italien schlägt in seiner Gestaltung aber gänzlich andere Wege ein und orientiert sich mehr an einer Triumphbogenarchitektur²⁸⁵.

Ist die Gliederung des Retabelkorpus in die bestehende Tradition der italienischen Polyptychen einzuordnen, bricht die hohe Bekrönung in Form einer Turmtrias aus den bekannten Schemata der vorgeprägten Gestaltungsarten aus. Die nächsten Parallelen finden sich in frühen norddeutschen Schnitzretabeln der monastischen Kultur und in späteren Beispielen im Süddeutschen Raum. So verlockend es wäre, eine direkte Orientierung an den Reliquienaltären der Zisterzienser anzunehmen, so unwahrscheinlich scheint dies. Als Vermittlung für die Ausgestaltung wurden Werke der Kleinkunst vorgeschlagen, deren Rolle bei der Verbreitung von formalen Lösungen sicher nicht unterbewertet werden kann. Insbesondere in einer Stadt wie Bologna, selbst geprägt von regen künstlerischen Aktivitäten unter der Herrschaft der Kommune und gleichsam im Mittelpunkt verschiedener wichtiger Zentren. Auch wenn heute kein konkretes Vorbild mehr festgemacht werden kann, so ist dies doch eine nicht allzu weit hergeholte Möglichkeit, wie eigentlich für den Norden typische Formen auch in Bologna wirksam werden konnten. Das grundsätzliche Vorhandensein der Einzelformen, lässt aber vor allem die Frage aufkommen, welche Gründe für die Auswahl dieser tätig waren.

Es wurde daher nicht versucht, das Retabel in eine lineare Entwicklungsreihe zu stellen, sondern das Werk als Sammelbecken vorhandener Einzelformen zu einem ganzen Gefüge für spezifische Bedürfnisse zu interpretieren. Die Gestaltung wurde hier vor dem Hintergrund des

²⁸⁵ CASPARY, Das Sakramentsretabel (zit. Anm. 192).

eucharistischen Kults und der Situation der Franziskaner in Bologna betrachtet, nachdem ein Altar als Sinnbild der Institution die ihn besitzt, verstanden werden kann²⁸⁶.

Als Antriebsfeder für die Errichtung des Mamorretabels wurde die Konkurrenzsituation zu den verschiedenen Heiligen, wie Dominikus und vor allem Petronius angenommen. Sind die Ursprünge für das Aufblühen von lokalen Heiligen im 13. Jahrhundert als Gegenbewegung zu den in den Städten immer einflußreicheren Bettelorden zu suchen, so mussten jetzt die Franziskaner selbst ihre Position in Bologna stärken.

Den mächtigen Reliquien der Heiligen Petronius und Dominikus hatten sie kaum etwas entgegenzusetzen. In der Betonung der eucharistischen Frömmigkeit folgten sie einerseits der Forderung ihres Ordensgründers und andererseits einer generell immer stärker anwachsenden Verehrung des *corpus Christi*. So scheint es schlüssig, dass die Minoriten ihr ohnehin schon bestehendes Tabernakel durch einen würdigen Schrein ersetzten. Grundsätzlich kann in der späteren Entwicklung beobachtet werden, dass der eucharistische Kult immer prunkvollere Behältnisse hervorbringt²⁸⁷.

Die Hostie hatte nicht die Einzigartigkeit einer Reliquie und konnte nicht mit einer Stadt oder einer Institution identifiziert werden, sondern war überall derselbe leidende Körper Christi. Sie hatte aber trotzdem den Vorteil der Exklusivität durch klerikale Vermittlung und symbolisierte eben dadurch, dass sie in jeder Kirche die auf die gleiche Art und Weise wirkende Hostie war, im Gegensatz zu spezifischen Heiligen, eine größere Einheit. Außerdem wurde durch die mit immer stärkerer Macht aufgeladene Hostie, das Objekt selbst zu einer Art übergeordneten Reliquie, welche Hierarchie artikulierte und sie zu einem Kennzeichen von Ordnung und Macht werden ließ, dem die verschiedenen lokalen Heiligen untergeordnet werden konnten.

Diese Botschaft sollte über das Medium des Retabels an ein Publikum vermittelt werden, wobei sich dieses aus den Franziskanern selbst und den die Kirche besuchenden Laien zusammensetzte. Der Altaraufsatz hatte die Ansprüche des Ordens zu repräsentieren, indem es die Funktion eines Schreins für das Allerheiligste kommunizierte und gleichzeitig geistiger Mittelpunkt und bildlicher Ausdruck der Messfeier war. Wenn davon ausgegangen wird, dass der Inhalt die Anwendung bestimmter Formen hervorbrachte, so ist hier eine Verkettung von Funktion und formaler Struktur in der Gestaltbildung zu beobachten.

Die Tradition der italienischen Polyptychen wird mit einer hohen Bekrönung verbunden, welche Assoziationen mit Reliquiaren erzeugt und mit ihrer Höhe und ihren Skulpturen eine erklärende Aufgabe erhält. Durch die leichtere Lesbarkeit der aufgegliederten Architektur mit

²⁸⁶ Hans BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte vor dem Zeitalter der Kunst, München 1993, S. 500.

²⁸⁷ NUSSBAUM, Die Aufbewahrung (zit. Anm. 64), S. 414.

den wenigen Skulpturen ist die Turmtrias vor allem als auf die Gläubigen ausgerichtet zu verstehen. Die durch die Engel gekennzeichnete himmlische Zone mit Verkündigungsgruppe, Maria und Kind und Kruzifix vermittelt das eucharistische Gedenken in den gängigen Vokabeln. Maria wurde hier in ihrer Rolle als Tabernakel für den Sohn Gottes und damit als Verweis auf die Hostie interpretiert.

Für die, die Liturgie vollziehenden Franziskaner verschiebt sich der Inhalt im Retabelzentrum weg von einer konkreten Betonung des eucharistischen Opfers hin zu einer universelleren Programmatik. Im Mittelpunkt der versammelten Heiligen befindet sich die gesamte Göttlichkeit in Gestalt einer trinitarischen Marienkrönung. Es wird im Gegensatz zu einem bestimmten Heiligenkult die Gesamtheit der himmlischen Hierarchie betont mit der alles übergeordneten Trinität, zu der in dieser Darstellung auch die Muttergottes gehört. Maria nimmt hier als Braut Christi ihren Platz bei der Dreifaltigkeit ein und symbolisiert in ihrer Vermittlungsfunktion auch die Kirche und die Seele des Einzelnen.

Diesem Allerheiligenhimmel am nächsten ist Franziskus selbst, dessen Stigmatisation sich direkt unter der trinitarischen Marienkrönung befindet. Hier schließt sich der Kreis mit der Kreuzigung an der Spitze des Retabels und gleichzeitig eröffnet sich ein Zugang für das Selbstverständnis der Franziskaner. Franziskus ist hier nicht nur ein – wenn auch vielleicht unerreichbares – Vorbild für die eigene Frömmigkeit, sondern er rückt an die Stelle von Christus und wird zum *alter Christus*. Seine Stigmata sind Ausdruck seiner Heiligkeit und wurden direkt von Gott gegeben, welches nicht nur seinen Ausdruck in der Darstellung selbst findet, sondern auch in seiner Position direkt unter der Vierfältigkeit. Die Bestätigung des Ordensgründers ist eine Bestätigung für den Orden selbst, dessen von Gott gegebenes Recht es ist, zu predigen und Seelen zu retten.

Es wird hier eine Botschaft über Architektur und Skulptur vermittelt. Durch das umfangreiche Bildangebot und der unterstützenden Symbolik des Gehäuses wird ein anspruchsvolles Konzept umgesetzt. Die Architektur dient als Ordnungsmittel und ist aber auch gleichzeitig Bedeutungsträger. Die Skulpturengruppe des zentralen Felds ist als ikonografisches und übergeordnetes Zentrum zu verstehen, dem sich die Heiligenfiguren beordnen. Die Bildzone der Bekrönung erweitert den Entwurf und dient als zusätzliches Kommunikationsmittel, indem sie durch ihre Höhe weithin sichtbar ist und in ihrer Wirkung einem Ausrufezeichen gleichkommt.

Das Zentrum des Gehäuses bildet auf beiden Seiten das Übergeordnete in Form des Abbilds der trinitarischen Marienkrönung und in Form des Symbols der Hostie, welches alles in eine Ordnung bringt und die Verehrung von Einzelheiligen gleichsam ausschaltet. Mit der

eucharistischen Frömmigkeit versuchten die Franziskaner ein Gegengewicht zu den in Bologna wirksamen Heiligen herzustellen, welches in ihrem Retabel den bildlichen Ausdruck fand.

ANHANG

Dokument I. - Auftragsurkunde

Instrumentum pro tabula facienda altaris maioris cum misuris et ornamentis suis pro pretio 2150 ducatorum solvendorum varijs temporibus et modis sub anno 1388.

1388. 16 Novembre.

In Christi nomine amen. Eiusdem nativitatis, anno millesimo trecentesimo otuagesimo otavo, inditione undecima, die sextodecimo mensis novembris, pontificatus domini Urbani pape sexti.

Ser Thomas quondam Duzoli de Vaginis civis bon. de capella Sancti Ysaie syndicus ordinis fratrum minorum conventus et ecclesie Sancti Francisci de Bononia, ut constat ex instrumento ipsius sindicatus hodie scripto manu Azonis quondam Nicholai de Buvaellis notarius bon. sponte ex certa scientia et nullo ductus errore sindicario nomine dictorum fratrum dicti conventus, presentibus volentibus et consentientibus venerabilibus et religiosis viris fratre Facio de Montanario, ad preensu guardiano dicti conventus, fratre Matheo de Quartirolo, fratre Jacobo de Thedrisiis, sacre teologie magistro, fratre Castelano de Zambecharis, sacre pagine professore, fratre Francischo de Signorellis, fratre Jeminiano de Sancto Johanne, fratre Matheo de Saragotia, fratre Dominicho de Sancto Ysaia, fratre Francischo armarista, fratre Francischo de Burgo Arienti, fratre Bernardino de Bechadellis, fratre Christoforo de Sancto Prochullo, et fratre Martino de Cavaleriis de Cento omnibus de ordine et conventu predictis concessit et locavit magistris Jacobello et Petro Paulo de Masignis, ambobus fratribus et filiis quondam Antonii de Veneciis ibidem presentibus et conducentibus ad faciendum et de novo fabricandum et construendum unam tabulam novam marmoream deputandam ad altare maius ipsorum fratrum dicti conventus sub modis, forma, temporibus, quantitibus pecunie ac pactis et conventionibus inferius ordinate describendis et declarandis sub tenore et ordine infrascriptis videlicet:

In prima promete li diti maestri a li fra de fare per substentamento de la dita tavola dexevo colonegli cum una lastra sotto grossa cinque unze e lunga quanto serà tuto lo ceppo de la tavola, zoè tra li pilieri che vano in testa, e sia larga fino al pe de l'altaro e sovro la dita lastra siano posti li diti colonegli cum basse, capitiegli e sia una altra lastra grossa quanto è la piola de l'altaro e larga fino a la dita piola, tagliando via tuta quella cornixe che à al presente la dita piola, e sia tanto lunga che la crova lo pe de qui duy pilieri che vano de fuora da l'altaro in testa de quello, e sia scornisada de driedo e in testa sì che ella faza adorno nasemento al pe di diti duy pilieri, el cui nasemento da questa in zoso sia gintile cum siegue a tale overa. E questa piola sia posta cum lo piano de la piola del dito altaro e tuto questo de esser de bona preda ystriana.

Item, de comenzare suxo la dita lastra e la piola del dito altaro lo pe de la dita tavola, lo qual pe de esser lungo cum li suoi sporti tanto che la lungheza de tuto lo nudo de la dita tavola sia lungo tredexe piè e sie unze, e questo cum tuti li duy torisini, over pilieri antediti che vano in testa de l'altaro, e de esser elto lo dito pe dui piè e lavorando cum soazze, e l'istoria de sam Francescho sì como apparerà in lo disignado che de fare designare li diti fra, conformo a quello facto per li diti maestri salvo che de misure, in lo quale pe de comenzare lo nasemento di pilieri e di qui duy turisini antediti, li qual pilieri deno esser lunghi nove piè e mezo dal pe in suxo, e grossi unze quatro, e de esser in zaschuno di diti pilieri sie figure e in cima de zaschuno de esser uno fiorone.

Item, de esser lunghi li duy turisini antediti dal dito pe in suxo quindexe piè e mezo, e deno esser grossi li suo nudi uno pe e tre unze, e de esser in li diti duy tabernaculi in li quali sia la

Anunciada, e in cima di diti de esser duy angili, sichè serà tra l'uno di quisti turisini e l'atro, lungho lo nudo de la dita tavola, undexe piè meno doe unze, e deno esser quisti duy cum quello de mezo lavoradi de drido como denanci.

Item, de andare in lo corpo de la dita tavola otto figure che deno esser zaszuna lunga dui piè e tre unze, e sovro la testa de queste de esser otto covette, e sovro queste se de ritrovare uno piano de cornixe, e li sovro fare otto meze figure cum otto ciburni sovro le so teste, e in cima di diti ciburni de esser otto profieti posti in otto fioroni e deno esser elti quisti dal pe de la dita tavola in suxo undese piè e mezo.

Item, de esser in mezo de la dita tavola la Incoronazione de nostra Donna cum tri angili soto li piè e cum cinque angili sovro la testa, cum una covetta sovro e po uno piano de cornixe e li sovra uno mezo Christo, e sovro questi sia uno ciburnio. E facto lo dito ciburnio dese ritrovare uno piano de cornixe e li suxo fare uno tabernacholo cum quatro colonelli e li dentro de esser nostra Donna, e sovro la cima del dito tabernacolo de esser Christo in croxe cum nostra Donna e sam Zohanne, lo quale tabernacolo de esser lungho dal pe de la dita tavola in suxo dexedotto piè e mezo, e deno fare in questo de mezo uno tabernacholo dove se pona lo corpo de nostro Signore. E tute queste parti che no se posseseno intendere per scriptura in quela fiada si se dibia reduce al designado antedito che se farà. E dibia esser tuto lo dito lavoriero de marmoro fino de Charara, salva quella parte antescrpta da la piola de l'altaro in zoso, che de esser de preda ystriana, e de esser posta in overa lustrada et profilada d'oro in tute quelle parti che serà de hexogno cum onne altro compimento necessario al dito lavoriero, si che ello sia lodado per uno per parte o per più, al piasure de le parti, esser bene et diligentemente e fedelemente fato segondo la forma di li pacti antiscripti. Si veramente che lo dito lavoriero de esser compido da calendi del mese de setembre proximo che de vignire in fino a duy anni che seguirano, et a quello tempo sia lodado como è scripto se de fare l'ultimo pagamento. Promitentes predicti magistri Jacobellus et Petrus Paulus et uterque ipsorum per pactum principaliter et in solidum eidem sindicho dictorum fratrum dicti conventus sindicario nomine dictorum fratrum dicti conventus stipulanti predictam tabullam et laborerium predictum totum laborare facere, complere et perficere modo, forma et tempore ac pactis et conventionibus superius descriptis et declaratis. Et hec omnia ideo fecerunt ipsi magistri Jacobellus et Petrus Paulus et uterque ipsorum quia ex adverso predictus syndicus dictorum fratrum dicti conventus sindicario nomine quo supra promisit predictis magistris Jacobello et Petro Paulo ibidem presentibus pro se et suis heredibus stipulantibus dare et solvere eisdem magistris Jacobello et Petro Paulo vel suis heredibus aut cui voluerint pro eorum salario et mercede facture et fabrice tabulle predictae et laborerii antedicti in civitate Bononie, Ymole, Faventie, Florentie, Pistori, Pesarum, Venetiarum, Mutine et Ferarie et alibi ubicumque locorum et fori ubi ab eodem sindico dicto nomine seu fratribus dicti conventus contingerit postulari duomilia centum quinqueginta ducatorum auri bonos legales et iusti ponderis modo, forma ac temporibus et terminis inferius declarandis, de qua quantitate et summa ducatorum ipsi magistri Jacobellus et Petrus Paulus et uterque ipsorum ex nunc in presentia testium et mei notari infrascriptorum dixerunt, asseruerunt et confessi fuerunt se ab eodem sindicho habuisse et recepisse pro emendo et causa emendi et laborandi colonellos predictos ponendos et qui poni debent sub dicta tabulla pro eius substentatione ducentos quinqueginta ducatos auri de parte et pro parte quantitatis predictae duorum milium centum quinqueginta ducatorum auri. Residuum vero tocus ipsius quantitatis, quod residuum est mille nonigenti ducati auri, idem syndicus dicto nomine promixit eisdem magistris Jacobello et Petro Paulo presentibus et stipulantibus dare et solvere modo et forma ac temporibus et terminis infrascriptis videlicet: ducatos quadringentos quinqueginta auri de ipsa summa, predictis colonellis factis completis et laboratis ac positis in laborerio pro ut poni debent ut superius dictum est, et hinc ad octo menses proxime venturos ducatos ducentos auri de summa predicta; et hinc ad quatuordecim menses ducatos quadringentos auri de eadem summa; et hinc ad decem octo menses proxime venturos ducatos ducentos auri de ipsa summa; et hinc ad duos annos proxime venturos ducatos ducentos auri de ipsa summa; et hinc ad duos annos cum dimidio proxime venturos ducatos centumquinquaginta auri de ipsa summa; et hinc ad tres annos proxime venturos ducatos trecentos auri de ipsa summa et pro integra et ultima solutione ipsius summe. Ita tamen quod dicta ultima solutio per ipsum sindichum dictis magistris fieri non debeat nisi facto completo ac laudato laborerio antedicto iuxta formam et tenorem pactionum et conventionum predictarum. Et ita etiam quod solutiones predictae ipsis magistris fieri debeant terminis suprascriptis secundum et pro ut continget eos laborare in laborerio antedicto. Quod

si solutio et integra satisfatio totius dicte quantitatis et summe ducatorum dictis loco et terminis eisdem magistris facta non fuerit ex nunc promixit idem syndicus sindicario nomine predicto eisdem magistris Jacobello e Petro Paulo stipulantibus infra octo dies statim quemlibet ex dictis terminis immediate sequentes dare deferre et presentare, consignare et libere relapsare eisdem magistris vel suis heredibus Bononie domui sue habitationis tot et tanta pignora aurea vel argentea manualia que vice qualibet valebunt quantitatem ducatorum que tunc solvi debuerit penas, damna, expensas et interesse sub pena tante quantitatis ducatorum quanta vice qualibet fuerit illa que tunc solvi debuerit quam penam per stipulationem sindicario nomine predicto eisdem magistris stipulantibus dare et solvere promisit vice qualibet infra tertiam diem postquam ipsam penam inciderit et ipsa pena soluta vel non nichilominus predicta firma perdurent. Convenientes ad invicem preterea partes predictae et utraque ipsarum modo, forma et nominibus quibus supra quod dicti magistri Jacobelus et Petrus Paulus et uterque ipsorum teneantur et debeant dare et prestare eidem sindicho dicto nomine vel alteri nomine dictorum fratrum recipienti bonos et ydoneos fideiussores in civitate Venetiarum qui pro ipsis magistris et eorum precibus et mandatis fideiubere et intercedere debeant tam de dicta prima solutione eis facta de dicta quantitate et summa ducentorum quinquaginta ducatorum auri quos ipsi magistri confessi fuerunt habuisse ab eodem sindico pro parte supradicte quantitatis et summe eis promisse pro salario et mercede laborerii antedicti ut superius dictum est quasi de dando et solvendo penam in presenti instrumento appositam et contentam in casu quo contigat ipsos magistros ipsam penam incurere ex eo quod ipsi magistri promissa per eos in presenti instrumento integraliter non servarent. Qui fideiussores se ad premissa obligare debeant solemniter et legiptime et per publicum instrumentum. Que omnia et singula supra scripta predictus syndicus sindicario nomine dictorum fratrum dicti conventus ex una et pro una parte et predicti magistri Jacobellus et Petrus Paulus et uterque ipsorum per pactum principaliter et in solidum per se et suos heredes ex alia et pro alia parte et utraque parcium predictarum modo, forma et nominibus quibus supra sibi ad invicem promiserunt solemnibus stipulationibus hinc inde intervenientibus perpetuo firma et rata habere, tenere, atendere, observare et adimplere et in nullo contrafacere, dicere, opponere vel venire per se, vel alium aliqua ratione, vel causa, de iure vel de facto, in iudicio sive extra, sub pena trescentorum ducatorum auri solemnium stipulatione vicisin modo, forma, et nominibus quibus supra in singulis et pro singulis huius instrumenti et contractus capitulis partibus atque membris promissa, que pena tocies comitatur et per partem obedientem et servantem promissa a parte contrafaciente peti et exigi possit quociens in predictis vel aliquo predictorum fuerit contrafactum et ipsa pena comissa vel non soluta, vel non nichilominus predicta firma perdurent. Item modo forma et nominibus quibus supra reficere et restituere promiserunt sibi ad invicem partes predictae et utraque ipsarum omnia et singula damna expensas et interesse, que et quas una pars occasione alterius et altera alterius fecerit vel substinuerit in iudicio sive extra. Pro quibus omnibus et singulis firmiter observandis et adimplendis obligaverunt sibi ad invicem partes predictae et utraque ipsarum modo forma et nominibus quibus supra videlicet predictus syndicus sindicario nomine dictorum fratrum eisdem magistris Jacobello et Petro Paulo presentibus et recipientibus, omnia dictorum fratrum et dicti monasterii bona mobilia et immobilia presentia et futura et predicti magistri Jacobellus et Petrus Paulus et uterque ipsorum eidem sindicho dicto nomine recipienti omnia ipsorum et utriusque eorum bona mobilia et immobilia presentia et futura cuiuscumque conditionis; renunciantes insuper partes predictae et utraque ipsarum sibi ad invicem in his et super his omnibus et singulis videlicet predicti magistri Jacobelus et Petrus Paulus et uterque ipsorum exceptioni eis et utrique ipsorum non datorum, non solutorum, non traditorum et penes ipsos non dimissorum dicte quantitatis ducatorum a dicto sindico dicto nomine ut dictum est et dicta de causa. Et ipse ambe partes exceptioni doli mali quod metus, causa, conditioni in debiti, et sine causa, aut ex iniusta causa, in factum actioni, fori privilegio, feriis et diebus feriatis inductis et inducendis, beneficio novarum constitutionum, de fideiussoribus, de pluribus reis debendi, epistole divi Adriani et omni alii legum et iuris auxilio. Ad hec nobilis miles dominus Gerardus de Confortis filius quondam nobilis viri Bartolomei bon. civis de capela Sancti Laurentii porte Steri, Philippus quondam Jacobi Muzareli de Seta civis bon. de capela Sancte Marie Porte Ravenatis, Zordinus quondam ser Lentii de Cospis mercator sirrici civis bon. de capela Sancti Stephani, Henrichus quondam Peregrini de Filisinis campsor et bononiensis civis de capela Sanctorum Petri et Marcelini, Laurencius quondam Mathei de Mathaselanis draperius civis bon. de capela Sancti Marini, dominus Brancha quondam Petri de Theucis civis bon. de capela Sancti Ysaie, Ugolinius quondam Bartolomei

de Castrofranco civis bon. de capela Sancti Marini, et Azo quondam Nicolai da Buvaellis notarius civis bon. de capela Sancti Andree de Ansaldis et quilibet ipsorum omnium precibus, instantia et mandatis predicti sindici dictorum fratrum dicti conventus volentes huic obligationi accedere et se principales constituere et pro ipso sindicho in his et pro his omnibus et singulis per ipsum Sindichum superius factis et promisis et conventis eisdem magistris Jacobello et Petro Paulo fideiubere et intercedere videlicet quilibet ipsorum quantum est tantum pro rata et parte quemlibet ipsorum tangente de dicta quantitate et summa duorum milium centum quinquegiuta ducatorum auri eisdem magistris promissa pro salario et mercede laborerii antedecti, sponte et ex certa scientia et nullo ducti errore precibus, instantia et mandatis eiusdem sindici dictorum fratrum dicti conventus ibidem presentis instantis et petentis eisdem magistris Jacobello et Petro Paulo fideiuserunt et pro ipso sindico dicto nomine fideiussores exstiterunt. Videlicet quilibet ipsorum quantum est tantum pro rata et parte ipsum tangente de quantitate predicta, ut superius dictum est. Sub ypotheca et obligatione omnium suorum bonorum et renumpciaverunt beneficio de fideiussoribus de pluribus reis debendi epistolle divi Adriani et omni alii legum et iuris auxilio.

Actum Bononie in sacristia ecclesie fratrum minorum conventus et ecclesie Sancti Francisci de Bononia, presentibus Lanzalotto quondam ser Andrioli de Mantua habitatore Bononie in capella Sancti Laurentii Porte Steri, Guidone quondam Pauli olim Primirani notario et Bononie cive, Guasparino quondam Rodulfi merzario de capela Sancti Marini, magistro Anthonio quondam Vicentii muratore cive Bononie de capela Sancte Caterine de Saragotia qui dixit et asseruit se dictos contrahentes cognoscere et Nicolao Petriboni de Veneciis habitatore civitatis Bononie in capela Sancti Ysaie, testibus omnibus ad hec vocatis et rogatis.

(L. ✠ S.) Ego Nicolaus Arpineti olim Nicolay de Folia publicus imperiali et comunis Bononie auctoritate notarius predictis omnibus interfui eaque rogatus scribere publice scripsi et subscripsi, etc.

Archivio di Stato di Bologna - Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso K. n. 16.

Nach Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. I.

Dokument II. – Mancamenti Liste I.

Questa si è la scripta de la forma modi et pacti de la tavola de l'altaro de San Francesco che se de fare per maestri Jacomello e Pier Polo ambi duj fradelli Viniesia

In prima promette li diti maestri a li fradi de fare per sustentamento de la dita tavola XVIII colonegli eum una lastra sotta grossa (1) unze, e lunga quanto serà tuto lo ceppo de la tavola, zoè tra li pilieri che vano in testa, e sia larga fino al pe de l'altaro, e sovro la dita lastra sia posti li diti colonelli cum bassi, capitelli, li diti capitelli sia una altra lastra grossa quanto è la piola de l'altaro e largo fino a la dita piola, taglando via tuta quella cornise che à al presente la dita piola e sia tanto lunga che la crova lo pe de qui dui pilieri che vano de fuora da l'altaro in testa de quello, e sia scornisada de driedo in testa sì che la faza adorno nasemento al pe de diti dui pilieri, el chu nasemento da questa in zoxo sia gintile cum siegue a tale overa, e questa piola sia posta cum lo piam de la piola del dito altaro e questo tuto de essere de (2) preda ystrianana.

Item de comenzare suxo la dita lastra e la piola del dito altaro lo pe la dita tavola lo qual pe de esser lungo cum li suo sporti tanto che la lungheza de tuto lo nudo de la dita tavola sia lunga XIII piè et onze iiij (3) e questo cum tuti li duj turixinj overo pilieri antediti che vano in testa da l'altaro. Et de esser elto lo dito pe ij piè e lavorato cum soazze e listoria de sam Francescho sicome apparerà in lo designado che de far designare li diti fra conformo a quello facto per li diti maestri, salvo che de mexure; in lo qual pe de comenzare lo nasemento de pilieri e di qui dui turisini antediti li quali pilieri deno esser lunghi nove piè e mezo dal pe in suxo e grossi unze quatro. E de esser in zashuno di diti pilieri siei figure e in cima de zashuno de esser uno fiorone.

Item de esser lunghi li duj turixinj antediti dal dito pe in suxo XV piè e mezo, e deno esser grossi li suo nudi uno pe e tre unze. E de esseer in li diti duj tabernachuli in li quali sia la Anunciada e in cima di diti de essere duj angili siche serà tra l'uno di quisti torisini e l'altro lungo lo nudo de la tavola XI piè meno doe unze. E deno essere quisti duj cum quello de mezo lavoradi di drieto como denanzi.

Item de andarein lo corpo de la dita tavola otto figure che deno esser zashuna lunga dui piè e iiij unze, e sovro la testa de queste de esser otto covette e sovro questo desse trovare uno piano

ed cornixe e li sovro fare otto meze figure cum otto ziburni sovro le soe teste. Et in cima di diti ziburni de esser otto profieti posti in otto fioroni, e deno esser elti quisti dal pe de la dita tavola in suxo XJ piè mezo.

Item de esser in mezo de la dita tavola la incoronazione de Nostra Dona cum IIIJ angelli sotto li piè e cum V angili sovro la testa cum una covetta sovro epò uno piano de cornixe e li sovro uno mezo Christo. E sovro questo sia uno zibornio, e fatto lo dito zibornio desse ritrovare uno piano de cornixe e li suxo fare uno tabernacholo cum iiiij colonelli e li dentro de esser nostra Donna. E sovro la cima del dito tabernacholo de esser Christo in croxe cum nostra Donna e sam Zoane lo qual tabernacholo de esser lungo dal pe de la dita tavola in suxo XVIIIJ piè e mezo. E deno fare in questo de mezo uno tabernacolo dove se pona lo corpo de nostro Signore.

E tute quele parti che non se possono intendere per scrittura in quella fiada si se dibia ridurre al designado antedito.

E dibia esser tuto lo dito lavoriero de marmoro fino da Carrara, salvo quella parte antiscripta da la piola de l'altaro in zoxo che de esser de preda ystriana.

E de esser posta in overa lustrado et porfilado d'oro in tuto quele parti che serà per bisogno, cum omne altro compimento necessario al dito lavoriero, si che el sia lodado per uno per parte o per più, al piaxere de le parti, esser bene e diligentemente e fedelmente fato secondo la forma di patti antiscript si veramente ch'l dito lavoriero de esser compiuto da calendi del mexe de stembre proximo che vigniri in fino a dui anni che seguiranno. Et quello tempo, siando lodado come è scripto, se de fare l'ultimo pagamento.

Infrascripti eno li manchamenti che pare ai fra che siano in la tavola, secondo la convencione e pati che sono tra loro e i maestri de la dita tavola e secondo lo dessegnado ch è fato in iesa.

primo, Chel fondamento de la dita tavola non è lavorato seguente a la tavola e secondo che se contene in la carta di pati.

- 2° Che in li toresini overo pilieri si de essere VJ figurete intiere, e cussì apare in lo dessegnado e i non ano fato se no zingue per zaschaduno.
- 3° Che i pilieri overo i toresini da lado non eno lavoradi secondo neguno di dessegnadi e anche manchano forte
- 4° Che la pare che tute le figure doraveno avere la dyademe e cussì apare in dessegnado, e de questo sono avisadi li maistri e igli no niano fato neguna.
- 5° Che secondo che appare per la scripta di pati la incoronada dorave avere zingue angeli sovro la testa e tri de sotto e igli non àno fato se no tre de sovra e neguno de sota.
- 6° Che i àno manchado forte in lo tabernacholo che iano fato per tegnire lo corpo del nostro Signore
- 7° Che li toresini o pilieri quanto ai soi frontespici e a la cima non lavoradi secondo i dessegnadi.
- 8° Che torisini overo i pilieri che eno sovro le figure no àno fenestradi ne lavoradi a le soe extremitade secondo lo dovevano secondo li dissegnadi.
- 9° Che ai fradi par defeto in le figure in questo, ch'el vi molte zumte mal poste e pare a loro che i scabeli de le figure intiere no siano bene posti ne secondo lo dessegnado.
- 10° Che loro pare che le figure siano bene proporcionade secondo la soa misura.
- XJ° Che i toresini da lado èno chomezadi a VIIj chantuni e da mezo in suxo no eno menadi se no a VI chantuni e questo appare manchamento a zascheduno che se conosce.
- XIJ° Ch'el pare che le figure del Crucifixio e de la Dona e de san Zoane e la crose siano molto manche.
- XIIJ° Si appare ch'el inssia molti altri deffeti e specialmente in lo lustro ch'ela pare mal lustrada dal mezo in suso.
- XIIIJ° Appare ai diti fra e a molte perssone intendenti che la predita tavola quanto a la depintura no sia ornada suficientemente e specialmente da mezo in suso.
- 15° Anche appare che i pilieri da lado no siano grossi secondo i pati ch'eno scripto.
- 16° Anche appare che i fieri che ch'eno posti de driedo da la tavola per forteza di quella no siano sufficienti.
- 17° Anche se lamentano i fradi che la tavola con lo so fondamento no è tuta di preda viva, zoè marmora e preda ystriana secondo i pati, anche lo fondamento si pieno di rechalzo ben cativo ed e quello di fradi si chel no ie se no la scorza di fiora de preda. E

similmente è fati i toresini da lado infino al mezo. E questa pensa i fradi che sia la casone per la quale i maistri de la dita tavola no àno fenestradi nè figuradi i diti toresini secondo lo dessegnado. E de questo se reputa li fradi essere forte inganadi.

(1) lacuna

(2) acuna

(3) *in calce*: no, che dove dixè une IIIJ de dire V

Archivio di Stato di Bologna - Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta n. 218/4305, doc. n. 2.

Nach Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. X.

Dokument III. – Mancamenti-Liste II

- p° Che lo pe de la tavola, del quale se fe novo pacto, che li fradi li dovessem zunzere LXXXX ducati sovro lo pagamento che in li pacti primi dare colonelli in la forma salda, ma doveam fare quello intavolado e soazado chomo apare quelle parti salde ch eno in lo desegnado e doveam fare de bona preda ystriana la quale non è de bona predina ne suffitiente de grosseza.
- 2° Anchora che lo pe che comenza sovro la piola de l'altaro in che è l'istoria di sam Francescho si de essere elto IJ piè et ello non è se no XXIIJ unze, si che manca J^a unza che grandissimo danno a manchare de le XXIIJ parti l'una, senza che manca molto la beleza de lavoro.
- 3° Mancha li pilieri hovero li torexini che eno in testa de la dicta tavola, si mancham de la
soa grosseza J^a unza e meza che deno essere grossi XV unze e non sono se non XIII unze e ½, e si mancham in lungheza ½ pe. Ancora manca multi lavoreri de mazonaria in li dicti torixini, e chusi è notabele machamento e grande erore che li torexini siam a 8 faze e po in li tabernaculi mudam forma e no àno se non VJ faze, si che per lo manchamento de la grosseza e de qusta mutatione de VIIIJ faze in VJ si vem li colonelli di tabernaculi sì stretti insieme che quelle figure non gli pono stare, e sono sì strette che stam molto male.
- 4° Mancha la largheza é tuta la tavola J^a unza, che la dovea esere largha XIII piede e mezo e la non è se non XIII piè e V unze.
- 5° Mancha li pilieri pizoli in lungheza zascum III J^a unze e si manca a zascum una figura per che de avere zascum VJ figure e non àno se non V.
- 6° Mancha li torexini de mezo in lungheza VIJ unze e si no è bem lavorato chomo apare in lo desegnado e maximamente le figure le quali sieno molti menuri che non sono quelle che sono in lo desegnado al quale se de recorere quando le scritue non parlassem, e maximamente l figure del Crucifisso e la Donna e sam Zohanne e cusì lo fogliame che è sotto la croxe lo quale si è in soza e vituperoxa forma.

7° Mancha a tute le figure intiere J^a unza e meza, che deno essere lunghe XXVIJ unze e non sono lunghe se non XXV unze e meza, li quali manchamenti sono molto da notare e si è in le dicte figure multi manchamenti in li soi acti.

8° Che le infrascripte figure sieno rotte e zuntade insieme sì sozamente che tute a pare a one persona per la quale in luogo de lodo se ne recevene molto biaxemo, e le figure rotte siem queste:

L'anzelo de l'Annuntiada si a lo pe tuto de gesso.

Sam Petronio si a spezada la testa.

Sam Lorenzo si a spezada la testa.

Sam Agustino si a spezada la testa.

Sam Zohanne Evangelista si a spezà la testa.

Sam Zohanne Baptista sia rotta la gamba.

Li profeti si am molto rotte le carte in mam.

9° Mancha a l'incoronatione de nostra Donna IIIJ angeli sotti le piè e sovro la testa si ne manca dui, per che li vi dovea essere V non gline se non IIIJ, e li dui de questi tri, zoè quelli da lado stano molto male e non àno so relevo.

10° Mancha de driedo uno tabernaculo in lo quale dovea stare lo corpo del nostro Signore, in luogo del quale si è una soza fenestrella.

11° Àno in pieno in le mam de le prime cornixe che chomezam suxo la piola de l'altaro de calzadure che dovea essere tuto de marmore fino.

12° Àno comesso grandissimo manchamento in la grosseza del corpo de la dicta tavola, la quale per soa sotiglieza si à abiudo necessitade de IIIJ ferri, li quali non seram suffitienti a lungo andare, che se l'avesse abiuda la debita grosseza s'era sostentada per si medexema, la quale cosa porave essere ruyna de tuto questo lavoro.

13° Àno posto in la dicta tavola socissimo marmore e tuto machiado e male lustrado e non compiudamento ornado chomo se siguerava a tanta ovra.

- 14° Che le cime de qui torixim e certe figure che èno in cima non sono fermi in hovera e lizeramente si cazeriam.
- 15° Item gli pilieri che èno in testa de la dicta tavola e li torixim che deno essere trafforadi non sono trafforadi anche sono masici.
- 16° Item pare ai fradi e la comunitade de le persone che le figure de la dicta tavola doraveno avere la diadema, e cusì apare intrambedui gli designadi e non àno facto chevelle.
-

Archivio di Stato di Bologna - Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta n. 218/4305, doc. n. 3.

Nach Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. XI.

Quellenverzeichnis

*) Nachricht über das erste Tabernakel in der Kirche, 1312

Archivio di Stato di Bologna, Libro rosso E. n. 137.

Zitiert bei RUBBIANI, La chiesa (zitiert. Anm. 12), S. S. 65

*) Nachricht über die Stiftung einer Geldsumme für den Altar aus dem Testament von

Corrado di Andree über 1000 Lire, 1370

Archivio di Stato di Bologna, Spogli Carrati II, ms. B. 491.

Zitiert bei Rubbiani, La chiesa (zit. Anm. 12), S. 66.

*) Auftragsurkunde, 16. November 1388

Archivio di Stato di Bologna - Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso K. n. 16.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. I

*) Zahlung, 2. Dezember 1388

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta n. 102/4234, doc. n. 53.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. II.

*) Zahlung, 12. August 1390

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta n. 103/4235, doc. n. 28.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. III.

*) Zahlung, 19 Juni 1391

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta 103/4235, doc. n. 42.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. IV.

*) Prüfung durch Ser Niccolò di Vandinio da Bologna und Meister Lorenzo di Filippo da Firenze , 5 Juni 1392

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta 103/4235, doc. n. 50.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. VI

*) Prüfung durch Padre Andrea Manfredi da Faenza und Antonio di Vicenza, 27. August 1392

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta 103/4235, doc. n. 52.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. VII.

*) Beschluss der 2. Prüfung, 29. September 1392

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta 103/4235, doc. n. 53.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. VIII.

*) Mancamenti – Liste I, 1392-1396 (?)

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta 218/4350, doc. n. 2.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. X

*) Mancamenti – Liste II, 1392-1396 (?)

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta 218/4350, doc. n. 3

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. XI.

*) Letzte Zahlung, 10. Mai 1396

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta 104/4236, doc. n. 30

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. XII.

*) Testament des Kardinals Filippo Guastavillani, 8. August 1587

Archivio di Stato di Bologna – Demaniale PP. Minori Conventuali di S. Francesco – Libro Rosso, Busta 133/4265, Doc. n.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), S. 119.

*) Auftrag an Lazaro Casario, 1590

Archivio di Stato di Bologna, Arch. notarile, rogiti di Ercole Cavazza, Protocollo Y, c. 147-150.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), S. 119.

*) Nachricht über den Ersatz des Kruzifix an der Spitze, 24. August 1603

Biblioteca Comunale di Bologna, ms. B. 417, Cronica del Monastero e chiesa di San Francesco.

Zitiert bei Rubbiani, La chiesa (zit. Anm. 12), S. 142.

*) Nachricht über Reinigung und Ausbesserung, 1784

Biblioteca Comunale di Bologna, Biblioteca Gozzadini ms. 371, Stato del Convento dei RR. PP. Minori Conventuali di San Francesco, I, c. 130.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), S. 120.

*) Auftrag an Carlo Chelli, 1. Juli 1844

Archivia Davia Bargellini, busta 5, Diritti e jus onorfici inserto 6.

Publiziert bei Supino, La pala (zit. Anm. 1), Doc. XV.

Literaturverzeichnis

Leandro ALBERTI, Libro primo della deca prima delle Historie di Bologna, Bologna 1541.

Ausstellungskatalog Bologna 2005/06

Massimo MEDICA (Hrsg.), Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertando del Pogetto, Bologna 2005/06.

Ausstellungskatalog Köln 1972/73,

Anton LEGNER (Hrsg.) Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800 – 1400, Bd.1, 2, Köln 1972/73.

Günter BANDMANN, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951 (unveränderter Nachdruck 1997).

Ingeborg BÄHR, Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönung vor 1475, in: Städel – Jahrbuch 15, München 1995, S. 85 - 120.

Oliver BEIGBEDER, Elfenbein, Stuttgart 1973.

Hans BELTING, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981.

Hans BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte vor dem Zeitalter der Kunst, München 1993.

Hans BELTING, Franziskus. Der Körper als Bild, in: Kirstin MAREK u. Raphaële PREISINGER u. a. (Hrsg.), Bild und Körper im Mittelalter, München 2006, S. 21 – 36.

Sergio BETTINI, L'ultima e la più bella opera di Pier Paolo dalle Masegne, in: Dedalo XII., 1932, S. 347-359.

Jan BIALOSTOKI (Hrsg.), Propyläen Kunstgeschichte – Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Bd. 6, Berlin 1990.

David BOMFORD u. a., Art in the Making. Italian Painting before 1400, National Gallery, London 1989/90.

Louise BOURDA, The Franciscans and Art Patronage in late medieval Italy, Cambridge 2004.

Josef BRAUN, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 1 u. 2, München 1924.

Peter S. J. BROWE, Die eucharistischen Wunder des Mittelalters, Breslau 1938.

Jacob BURCKHARDT, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basel 1898.

Monika CÄMMERER - GEORGE, Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento, Straßburg 1966.

Hans CASPARY, Das Sakramentstabenakel in Italien bis zum Konzil von Trient, München 1964.

Leopoldo CICOGNARA, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone I, Venedig 1813.

Rosa D'AMICO, La Pinacoteca Nazionale di Bologna, Venedig 2001.

Virgilio DAVIA, Memorie storico-artistiche intorno alla tavola figurata già esistente sul maggiore altare della chiesa di San Francesco in Bologna prima del 1796. Scultura del XIV secolo di Jacobello e Pier Paolo Veneziani, Bologna 1843.

Virgilio DAVIA, Cenni intorno alla recente erezione dell'antica ancona di marmo figurato nel tempio di San Francesco in Bologna, Bologna 1845.

Walter DELIUS, Die Geschichte der Marienverehrung, München 1963.

Hanna EGGER, Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen, in: Niederösterreichische Landesausstellung 800 Jahre Franz von Assisi: Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters, Wien 1982, S. 471-505.

Mario FANTI u. Deanna LENZI (Hrsg.), Una Basilica per una Città. Sei Secoli in San Petronio, Bologna 1994.

Ingrid FLOR, Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung, Graz 2007.

Giovanni FRENI, The Reliquary of the Holy Corporal in the Cathedral of Orvieto: Patronage and Politics, in: Joanna CANNON u. Beth WILLIAMSON, Art, Politics and Civic Religion in Central Italy 1261-1352, Aldershot 2000, S. 117-178.

Johann M. FRITZ, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München 1982

Johann M. FRITZ, Kunsthandwerk, in: Otto von Simson, Das Mittelalter II., Propyläen Kunstgeschichte Bd. 5, Frankfurt am Main – Berlin 1990, S. 408-414.

Carla FRUGONI, Franz von Assisi. Die Lebensgeschichte eines Menschen, Zürich 1997.

Hans von der GABELENTZ, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903.

Luigi GARANI, Il bel S. Francesco di Bologna. La sua storia, Bologna - Parma 1948.

Julian GARDNER, Some Franciscan Altars of the 13th and 14th centuries, in: Alan BORG u. Andrew MARTINDALE (Hrsg.), The Vanishing Past. Studies of medieval Art, Liturgy and Methodology presented to Christopher Hohler, BAR International Series, Oxford 1981, S. 29-38.

Cherubino GHIRADACCI, Della historia di Bologna, II, Bologna 1657.

Cesare GNUDI, Jacobello e Pietro Paolo di Venezia, in: La Critica d'Arte, II; Februar 1937, S. 26-38.

Alfred HACKL, Die Trinität in der Kunst eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1931.

Helmut HAGER, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München 1962.

Marcia B. HALL, The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Functions, in: Sergio BERTELLI u. Gloria RAMAKUS (Hrsg.), Essays presented to Myron P. Gilmore, Bd. 2, Florenz 1978, S: 213-218.

Peter HAWEL, Lexikon zur Kunst und Geschichte abendländischer Kultur, München 2005.

Lutz HEUSINGER, Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne, München 1967 (Diss.).

Hans P. HILGER, Zur Goldschmiedekunst am Rhein und Maas, in: Ausstellungskatalog Köln 1972/73, Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800 – 1400, Bd. 2, Köln 1972/73, S. 457-466.

Peter HUMFREY, The Altarpiece in Renaissance Venice, London 1993.

Jacqueline F. JUNG, Beyond the Barrier: The Unifying Role of Choir Screen in Gothic Churches, in: The Art Bulletin 82, 2000, S. 622-657.

Renate KROOS, „Gotes tabernackel“: zu Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen, in: Nobile claret opus: Festgabe für Ellen Judith Beer, Zürich 1986, S. 58 – 64.

Klaus KRÜGER, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992.

Klaus KRÜGER, Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst, in: Otto G. OEXLE u. Andrea von HÜLSEN-ESCH, Die Repräsentation der Gruppe. Texte-Bilder-Objekte, Göttingen 1998, S. 127-186.

Jacques LE GOFF, Die Geburt Europas im Mittelalter, München 2004.

Annegret LAABS, Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250 – 1430, Petersberg 2000.

Ernö MAROSI, Zum Prinzip des „pars pro toto“ in der Architektur des Mittelalters“, in: Friedrich MÖBIUS u. Ernst SCHUBERT (Hrsg.), Architektur des Mittelalters – Funktion und Gestalt, Böhlau 1983, S. 286-306.

Antonio di Paolo MASINI, Bologna perlustrata, I, Bologna 1666.

Massimo MEDICA, Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna, in: Ausstellungskatalog „Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertando del Pogetto“, Bologna 2005/06, S. 37-53.

Millard MEISS, Malerei in Florenz und Siena nach der großen Pest, Princeton 1951.

Wilhelm MESSERER, Das Relief im Mittelalter, Berlin 1959.

Anita Fiderer MOSKOWITZ, Italian Gothic Sculpture c. 1250 – c. 1400, Cambridge 2001.

Otto NUSSBAUM, Die Aufbewahrung der Eucharistie, Bonn 1979.

Andreas ODENTHAL, Von der Messfeier zur Messfrömmigkeit. Aspekte der mittelalterlichen Liturgieentwicklung im Spiegel liturgischer Quellen, in: Nicolas BOCK u. a (Hrsg.), Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28. – 30. September 1997, München 2000, S. 9-18.

Henrik van OS, Sienese Altarpieces 1215–1460: Form, Content, Function, Bd. 1,2, Groningen 1990.

Otto PÄCHT, Die historische Aufgabe Michael Pachters, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen I, Frankfurt 1931, 95-132.

Nicholas PENNY, Die Geschichte der Skulptur, Leipzig 1955.

Kees van PLOEG, Architectural and Liturgical Aspects of Siena Cathedral, in: Henrik van OS, Sienese Altarpieces 1215 – 1460: Form, Content, Function, Bd. 2, Groningen 1990, S. 106-156.

Joachim POESCHKE, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2, München 2000.

Arno PREISER, Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei, Hildesheim 1973.

Renato ROLI, La pala marmorea di San Francesco in Bologna, Bologna 1964.

Jörg ROSENFELD, Malerische Retabel – Rückseiten. Prolegomena zu Bedingungen und Möglichkeiten des Abseitigen vornehmlich nordalpiner Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: Anna MORAHT-FROMM (Hrsg.), Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung, S. 253-338.

Alfonso RUBBIANI, La chiesa di San Francesco in Bologna, Bologna 1886.

Alfonso RUBBIANI, La chiesa di San Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna: restauri dall'anno 1886 al 1899; dedicate al IX Congresso nazionale degli ingegneri ed architetti italiani il 1 Ottobre 1899 / note storiche ed illustrative di Alfonso Rubbiani, Bologna 1899.

Miri RUBIN, Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture, Cambridge 1991.

Herbert SIEBENHÜNER, Deutsche Künstler am Mailänder Dom, München 1944.

Wolfgang SCHENKLUHN, Ordines Studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert, Berlin 1985.

Willhelm SCHLINK, The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction in German Art History, in: *Jewish Art* 23/24, 1997/98, S. 275-285.

Michael V. SCHWARZ, Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. Bis 16. Jahrhundert, Wien – Köln – Weimar 2002.

Giovanna N. SCIRÈ, The Accademia Galleries in Venice, Venedig 2006

Richard M. SOUTHERN, Kirche und Gesellschaft im Abendland des Mittelalters, Berlin – New York 1976.

Igino Benvenuto SUPINO, La pala d'altare di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne nella chiesa di San Francesco di Bologna, in: *Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze morali, sezione storiche, filosofiche, Serie I, IX, 1914/15, S. 111-131.*

Igino B. SUPINO, *L'Arte nelle chiese di Bologna*, Bd. 1,2, Bologna 1932 (Nachdruck 1990).

Rolf TOMAN (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik. Architektur-Skulptur-Malerei*, Köln 1998.

Henry THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge in der Kunst der Renaissance in Italien*, Wien 1934.

Johannes TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998.

Anna Laura TROMBETTI BRUDRIESI, I primi anni del cantiere di San Petronio (1390-1397), in: Mario FANTI u. Deanna LENZI (Hrsg.), *Una Basilica per una Città. Sei Secoli in San Petronio*, Bologna 1994, S. 51-75.

Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*. Florenz, 1568, ed. A cura di Pio Pecchiai, Bd. 1, Mailand 1928.

Diana WEBB, *Patrons and Defenders. The Saints in the Italian City-States*, London – New York 1996.

Evelyn WELCH, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford 1997.

Hans WENTZEL, *Der Cismarer Altar*, Hamburg 1941.

John WHITE, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth, Middlesex 1966 (Nachdruck 1987).

Norbert WOLF, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin 2002.

Wolfgang WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, Venezia 1976.

Wolfgang WOLTERS, *Über zwei Figuren des Jacobello dalle Masegne in S. Stefano zu Venedig*, In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1965, S. 113-120.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 2 Bologna, San Francesco, Grundriss, 1236 – 1263
- Abb. 3 Nicola Pisano Werkstatt und Fra Guglielmo, Arca di San Domenico, 1264-1267, Bologna, San Domenico (Aufsatz stammt von Niccolò dell' Arca, 1469-73)
- Abb. 4 Giovanni di Balduccio, Altaraufsatz (Rekonstruktion), 1320 – 1325, Bologna, Museo Civico
- Abb. 5 Jacobo Roseto, Reliquiar des Hl. Petronius, Bologna, nach 1380
- Abb. 6-14 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel: Detail Predella, 1388 – 92, Bologna, San Francesco:
- Abb. 6 „Lossagung vom Vater“
- Abb. 7 „Traum Innozenz IV.“
- Abb. 8 „Franziskus vor dem Sultan“
- Abb. 9 „Bestätigung der Ordensregeln“
- Abb. 10 „Stigmatisation des Hl. Franziskus“
- Abb. 11 „Tod des Edlen von Celano“
- Abb. 12 „Der Frieden von Arezzo“
- Abb. 13 „Tod des Franziskus“
- Abb. 14 „Traum Gregors IX.“
- Abb. 15 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Marienkrönung, 1388 – 92, Bologna, San Francesco

- Abb. 16 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: 1. Register linke Seite, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
 Hl. Antonius von Padua – Antonius der Einsiedler – Hl. Petronius – Johannes der Täufer
- Abb. 17 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: 1. Register rechte Seite, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
 Hl. Dominikus – Hl. Ludwig – Jacobus der Ältere – Hl. Franziskus
- Abb. 18 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Gottvater, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 19 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: 2. Register linke Seite, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
 Hl. Augustinus – Hl. Justina von Padua – Hl. Laurentius – Petrus
- Abb. 20 Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne, Retabel, Detail: 2. Register rechte Seite, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
 Paulus – Bartholomäus – Klara von Assisi – Bonaventura
- Abb. 21 Antonio Barbieri (?), Zeichnung des Retabels von San Francesco in Bologna, 18. Jahrhundert, Sammlung Gozzadini
- Abb. 22 Antonio Bolognini Amorini, Zeichnung des Retabels von San Francesco in Bologna, 1838, Sammlung Zuccini
- Abb. 23 Luigi Manetti, Stich des Retabels von San Francesco in Bologna, 1843, Archivio Davia Bargellini, Bologna
- Abb. 24 Zeichnung des Retabels von San Francesco in Bologna, 17. Jahrhundert, Biblioteca Comunale, Bologna
- Abb. 25 Andrea Pisano, Südportal Baptisterium, Detail „Fides“, 1336, Florenz

- Abb. 26 Andrea Pisano, Südportal Baptisterium, Detail „Temperantia“, 1336, Florenz
- Abb. 27 Andrea Pisano, Südportal Baptisterium, Detail „Johannes vor Herodes“, 1336, Florenz
- Abb. 28 Bologna, San Petronio, Holzretabel, Anfang 15. Jahrhundert
- Abb. 29 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel Rückwand, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 30 Arezzo, Dom, Altaraufsatz, 1364/75
- Abb. 31 Paolo Veneziano, Polyptychon, um 1350, Venedig, Accademia
- Abb. 32 Michele di Matteo, Polyptychon, 1. Hälfte 15. Jahrhundert, Venedig, Accademia
- Abb. 33 Lorenzo Veneziano, Lion Polyptychon, 1357, Venedig, Accademia
- Abb. 34 Giovanni del Biondo, Polyptychon, Florenz, S. Croce
- Abb. 35 Lippo Vanni, Fresko eines Polyptychons, um 1350, Siena, San Francesco
- Abb. 36 Doberan, Ehemalige Zisterzienser-Abteikirche, Schnitzretabel, um 1300
- Abb. 37 Cismar, Ehemalige Benediktiner-Abteikirche, Schnitzretabel, um 1310/20
- Abb. 38 Aachen, Domschatz, Karlsreliquiar, um 1350
- Abb. 39 London, Victoria and Albert Museum, Elfenbeindyptychon, Anfang 15. Jahrhundert
- Abb. 40 Jacobo di Cione, Kreuzigungstafel, 1368 – 70, London, National Gallery

- Abb. 41 Ugolino da Vieri, Reliquiar des SS. Corporale (Rückseite), 1337 – 38, Orvieto, Kathedrale
- Abb. 42 Eltz, Burgkapelle, Hostienmonstranz, um 1370
- Abb. 43 Venedig, San Zaccharia, Tarasiuskapelle, Sakramentsretabel, 1443
- Abb. 44 Feltre, S. Vittore, Sakramentstabernakel, 1400
- Abb. 45 Trissino, Parrochiale, Sakramentstabernakel, um 1438
- Abb. 46 Bologna, San Francesco, Innenansicht, 1236 – 1263
- Abb. 47 Bologna, San Francesco, Innenansicht, ehem. Mönchskirche, 1236 – 1263
- Abb. 48 Bologna, San Francesco, Querschnitt, 1236 – 1263
- Abb. 49 Bologna, San Francesco, Rekonstruktion des Lettners nach Alfonso Rubbiani
- Abb. 50 Assisi, San Francesco, Oberkirche, „Die Weihnachtsfeier von Greccio“, 1296 – 1304
- Abb. 51 Maestro dei Crocefissi francescani, Kruzifix, 13. Jahrhundert, Bologna, Pinacoteca Nazionale
- Abb. 52 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Marienkrönung, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 53 Giotto, Altaraufsatz, Detail: Mitteltafel mit Marienkrönung, 1333, Florenz, S. Croce, Baroncelli Kapelle
- Abb. 54 Venedig, Accademia, Altaraufsatz, Detail: Mitteltafel mit Marienkrönung, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts

- Abb. 55 München, Bayrische Staatsbibliothek, Honorius Augustodunensis, Expositio in Cantica Canticorum, Clm 4550, fol. 1, 1165 – 1175
- Abb. 56 Rom, Santa Maria in Trastevere, Apsismosaik, Detail, um 1140
- Abb. 57 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Marienkrönung – Sockel, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 58 Maestro dell’ undicesimo nicchione, Trinitarische Marienkrönung, Parma, Baptisterium, 14. Nische, 1370 – 80
- Abb. 59 Paris, Louvre, Zeichnung einer trinitarischen Marienkrönung, Ende 14. Jahrhundert
- Abb. 60 Michele Giambono, Trinitarische Marienkrönung, ca. Mitte des 15. Jahrhunderts, Accademia, Venedig
- Abb. 61 Tommaso Pisano, Altaraufsatz, 1360 – 1370, Pisa, San Francesco
- Abb. 62 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Maria der Verkündigung, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 63 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Gabriel der Verkündigung, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 64 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Gabriel der Verkündigung, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 65 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Linker Posaunenengel, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 66 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Maria der Kreuzifixgruppe, 1388 – 92, Bologna, San Francesco

- Abb. 67 Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, Retabel, Detail: Johannes der Kruzifixgruppe, 1388 – 92, Bologna, San Francesco
- Abb. 68 Alatari, Madonna mit Schreinflügeln, 1. Hälfte des 13. Jahrhundert
- Abb. 69 Schloss Tirol, Altaraufsatz, vor 1370
- Abb. 70 Doberan, Ehemalige Zisterzienser-Abteikirche, Schnitzretabel, Detail: ehemalige Schreinmadonna, um 1300
- Abb. 71 Andrea Vanni, Polyptychon, 1400, Siena, San Stefano alla Lizza
- Abb. 72 Assisi, San Francesco, Oberkirche, „Stigmatisation des Franziskus“, 1296 – 1304
- Abb. 73 Assisi, San Francesco, Oberkirche, „Traum Gregors IX“, 1296 – 1304
- Abb. 74 Giotto, „Stigmatisation des Franziskus“, 1320-1325, Florenz, Santa Croce, Bardi Kapelle
- Abb. 75. Duccio di Buoninsegna, Maestà Rückseite – Rekonstruktion nach J. White, 1308 – 1311

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 30: Poeschke, *Die Skulptur in Italien* (zit. Anm. 140) – Abb. 2, 48: Schenkluhn, *Ordines Studentes* (zit. Anm. 31) – Abb. 3, 5, 49: Supino, *L'arte nelle chiese*, Bd. I (zit. Anm. 205) – Abb. 4: Ausstellungskatalog Bologna 2005/06 (zit. Anm. 41) – Abb. 6–15, 18, 29, 47, 52, 57: Verfasserin – Abb. 16–17, 19–20, 44–45, 62–63, 65–66: Wolters, *La scultura veneziana* (zit. Anm. 15) – Abb. 21–24: Supino, *La pala* (zit. Anm. 1) – Abb. 25–27, 50, 53, 72, 73–75: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien – Abb. 28: Supino, *L'arte nelle chiese*, Bd. 2, Bologna 1932 – Abb. 31–33, 60: Giovanna N. Scirè, *The Accademia Galleries in Venice*, Venedig 2006 – Abb. 34–35, 71: van Os, *Sienese Altarpieces* (zit. Anm. 144), Abb. 36–37, 70: Wolf, *Deutsche Schnitzretabel* (zit. Anm. 153) – Abb. 38, 46: Toman, *Die Kunst der Gotik*, Köln 1998 – Abb. 39: Beigbeder, *Elfenbein* (zit. Anm. 170) – Abb. 40: Bomford u. a., *Art in the Making*, London 1989/90 – Abb. 42: Johann M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982 – Abb. 43: Braun, *Der Altar* (zit. Anm. 39) – Abb. 51: Rosa D'Amico, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Venedig 2001 – Abb. 55–56, 58: Flor, *Glaube und Macht* (zit. Anm. 210) – Abb. 59: Pächt, *Die historische Aufgabe Michael Pachters* (zit. Anm. 216) – Abb. 61: Moskowitz, *Italian Gothic Sculpture* (zit. Anm. 24) – Abb. 64, 67: Roli, *La pala marmorea* (zit. Anm. 6) – Abb. 68: Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus* (zit. Anm. 240) – Abb. 69: Universität Wien, *Diasammlung*