

dition der Königsmemoria nachgewirkt hat, die in eigenen Annexräumen stattfand (San Juan de la Peña), welche teilweise über den Kreuzgang betreten wurden (León, S. Isidoro, Panteón de los Reyes). Die sicher umfangreiche Gebetsmemoria des Kapitels für das Königspaar im Kreuzgang dürfte wohl in Form von Stationsprozessionen stattgefunden haben: Wie ist dann aber die Reihung eines aufeinander bezogenen Ensembles vor allem am Westende des Nord- sowie im West- und Südflügel und wie die raum- und betrachterbezogene Ansichtigkeit der Königsgruppe liturgisch-funktional zu verstehen? In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, daß das Kreuzgangeensemble wohl noch andere ikonographische Aspekte beinhaltet als die von der Autorin behandelten: so bilden beispielsweise die *prima vista* ohne erkennbare Systematik angebrachten Reliefdarstellungen in einigen Jochen einen (lückenhaften) christologischen Zyklus. Bei der prominent in die Mitte des Südflügels gesetzten Statue der hl. Katharina handelt es sich um eine auffällig frühe Darstellung der Heiligen im Medium der Großskulptur, die bestimmte Gründe gehabt haben dürfte. An einigen Stellen (Südflügel S 7) ist zudem zu sehen, daß die Standfiguren zumindest teilweise von zeitgenössischen Wandmalereien und Inschriften umgeben waren, die wohl wichtige – heute nur noch rudimentär entzifferbare – Informationen zu dem Zyklus bereitstellten. Doch dies sind Bemerkungen und Fragen eines neugierigen Lesers, der ansonsten an der Reichhaltigkeit und Fruchtbarkeit von Abeggs Beobachtungen kaum einen Zweifel anzumelden hat.

CHRISTIAN FREIGANG
Universität Göttingen

Serena Romano: La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative; Rom: Viella 2001; 271 S., 208 SW-Abb., 26 Farbabb.; ISBN 88-8334-041-8; € 36,50

Die Wandbilder der Mutterkirche des Franziskanerordens, von kaum zu überschätzender Bedeutung für die Geschichte der italienischen Malerei des 13.–14. Jahrhunderts, wurden durch das Erdbeben von 1997 beschädigt, und die Zusammenfügung der Fragmente aus den beiden eingestürzten Gewölbesegele ist noch nicht abgeschlossen. Bis zum Frühjahr 1999 war die Oberkirche innen voll eingerüstet, und das Istituto Centrale del Restauro ermöglichte es auf großzügige Weise allen Fachleuten, die seit Jahrzehnten diskutierten Probleme in unmittelbarer Nähe der Werke zu überdenken und Einzelheiten zu überprüfen. Viele der neuen Beobachtungen wurden vom 22.–24. September 1999 anlässlich der Studententage im Sacro Convento vorgebracht¹.

Serena Romano legt nun ein Buch vor, das in sieben Studien ihre Ergebnisse zu den Zyklen des 13. Jahrhunderts in Unter- und Oberkirche vereinigt. Kapitel 1 und 5

¹ *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*; a cura di Giuseppe Basile, P. Pasquale Magro; Assisi 2001.

sind Nachdrucke bereits publizierter Aufsätze. Zuschreibungsfragen behandelt sie mit Zurückhaltung, das gilt besonders für die umstrittene Rolle des jungen Giotto während der Ausmalung der Oberkirche. Es geht ihr vielmehr um eine genauere Kenntnis, wie die mittelalterliche Werkstatt funktionierte, welchen Einfluß technische Neuerungen hatten und wie man sich die Zusammenarbeit von Malern verschiedener Schulung denken kann. Ihr zweites Anliegen ist das Aufzeigen von Wirkungsabsichten, die während der einzelnen Ausmalungsphasen im Vordergrund standen. Die Ikonographie interessiert als Bild gewordene Geschichte, als politisches Programm eines Papstes oder des Ordens.

1. *Die Zyklen des Franziskusmeisters.* Beat Brenk hatte 1980 in einem Kongreßbeitrag nachgewiesen, daß die Franziskusszenen der Unterkirche gemalt sein müssen, ehe die *Legenda maior* Bonaventuras (ab 1263) Verbreitung fand. 1982–83 erschienen in dichter Folge der hier wieder abgedruckte Beitrag sowie die Aufsätze von Joanna Cannon und Joachim Poeschke, die alle, wenn auch mit unterschiedlichen Begründungen, die Zyklen zur Passion Christi und dem Leben des heiligen Franz in der Nachfolge des Gekreuzigten kurz nach 1260, jedenfalls vor 1266 datierten. Serena Romano hat ihrem unveränderten Text eine auf den neuesten Stand gebrachte bibliographische Liste beigefügt. Lesenswert bleiben ihre Beobachtungen zur Werkstatt des Franziskusmeisters, zu seinem eigenen Anteil an der Ausführung der Wandbilder, seiner Kenntnis von Werken der byzantinischen Tradition und der Kreuzfahrerkunst, aber auch der frühgotischen Ornamententwicklung in Frankreich.

2. *Der Beginn einer Ausmalung der Oberkirche.* Die neuen Ergebnisse, die Serena Romano 1998–99 auf den Gerüsten im Gespräch mit den Restauratoren erzielte, lassen die zeitliche Einordnung der Arbeitsphasen anders erscheinen, als bisher angenommen worden war. Der „Maestro Oltremontano“, der Leiter der gotischen Werkstatt, wird zwar im Nordquerhaus seine illusionistische Interpretation der Architektur entworfen haben, ehe Cimabue auf dem Plan war, aber technische Beobachtungen sprechen dafür, daß dann beide Werkstattgruppen nebeneinander tätig waren und Mitarbeiter des „Oltremontano“ mit soeben abgeguckten, anderen Arbeitsmethoden experimentierten, ohne sich gleich endgültig umzustellen. Auf der Vierungsseite der Rippe zum Nordquerhaus imitiert die Cimabue-Werkstatt das Ornament des gotischen Meisters, aber es sieht so aus, als hätte sie das in der ganz neuen Freskotechnik getan, ehe die Gerüstenachbarn mit ihrer Seccomalerei fertig waren. Der Nachweis der Gleichzeitigkeit macht ein frühes Datum für die oberen Bilder im Nordquerhaus (wie ich es ehemals auch angenommen habe) so unwahrscheinlich wie eine Spätdatierung der Zyklen Cimabues. Man kann nicht mehr mit einem abgebrochenen, älteren Bildprogramm rechnen. Die Autorin deutet in knapper Form an, was das Gesamtkonzept für das Nordquerhaus gewesen sein muß, an das sich noch die Cimabue-Werkstatt hielt. Die „*Maiestas Domini*“ ist vorbereitet durch Szenen, in denen die Jünger die göttliche Natur Jesu und seine Überwindung des Todes sahen, von der „Verklärung“ über seine „Erscheinungen nach der Auferstehung“ bis zur „Himmelfahrt“. Dies ist die Überhöhung für die unten dargestellte Kreuzigungs-szene und das römisch-apostolische Programm.

1279 fand zu Pfingsten in Assisi das Generalkapitel des Ordens statt: In jenen Tagen muß die Oberkirche als der einzige Raum, der alle Angereisten fassen konnte, frei von Gerüsten gewesen sein. Serena Romano rechnet sogar damit, die Ausmalung habe erst nach dem 14.8.1279, dem Datum der Bulle „Exiit qui seminat“, begonnen und sei für Apsis, Vierung und Querhaus um 1281 abgeschlossen gewesen. Ich finde wahrscheinlicher, daß die enge Bindung des Ordens an Rom und die Papstkirche, die man in den Bildern erkennt, mit voller Absicht den zum Generalkapitel Versammelten vor Augen gestellt worden war, und daß deshalb die Jahre 1277 bis Anfang 1279 für die Ausführung naheliegen. Die Bulle „Exiit qui seminat“ dehnte den päpstlichen „usus juris“ auf alle Franziskanerkonvente aus und war ohne besondere Bedeutung für die Basilika von Assisi, die ja längst schon unmittelbar dem Apostolischen Stuhl unterstellt war. Serena Romano hat selbst aufgezeigt, daß die Wandbilder der von Nikolaus III. gestifteten Cappella Sancta Sanctorum in Rom nicht nur im Dekorationsystem die Kenntnis der oberen Malereien im Nordquerhaus von Assisi voraussetzen. Läßt man die Arbeit der gotischen Werkstatt erst im Herbst 1279 beginnen, so wird es schwer, sich vorzustellen, wie vor dem Tode des Papstes im August 1280 die Ausmalung seiner Kapelle beim Lateran und mindestens der Hauptteil von Cimabues Zyklen in der Franziskuskirche noch beendet werden konnten.

An Szenen und Figuren im Gewölbe, den Lünetten und der Galeriezone des Nordquerhauses müssen, außer dem gotischen Hauptmeister, mehrere Mitarbeiter beteiligt gewesen sein, darunter mindestens einer, der entweder selbst Römer war oder, wie es im Buch vorsichtiger ausgedrückt ist, die malerische Kultur in Rom um 1280 mitgeprägt hat. Auffällig ist, daß auch er sich weitgehend der in Mittelitalien nicht üblichen Maltechnik des „Oltremontano“ anpaßte. Serena Romano überlegt sogar, ob die Vorzeichnungen, die zutagekommen, wo die ölhaltige Malschicht abgefallen ist, auch in der Galeriezone vom gotischen Hauptmeister stammen. Dann wäre bei derselben Figur zwischen Entwurf des „Oltremontano“ und Ausführung durch den „Römer“ zu unterscheiden. Der Vorschlag leuchtet mir nicht ein, denn der Grundunterschied zwischen gotischem Schwung oder massiverem Figurenaufbau muß ja auf den Entwurf zurückgehen. Die Vorzeichnungen in den Lünetten haben weich fließende Linien, nicht die scharfbrüchigen Falten, die für die skizzierten Gewänder bei einem Propheten der Nordwand und den Aposteln der Ostgalerie charakteristisch sind. Auch die Hände sind anders gebildet: expressive, organisch mögliche Beweglichkeit der Finger beim „Oltremontano“, seltsam knochenlose Finger mit nach außen gebogenen Kuppen beim „Römer“. Die Autorin hat offenbar erwogen, ob die Propheten der Nordwand nicht doch Frühwerke von Torriti seien, entschied sich aber dagegen beim Vergleich mit dem oft fälschlich Sinopia genannten Kopf des Schöpfers aus dem Langhaus. Das ist aber ein „secondo strappo“: die bei der Abnahme der oberen Schicht zutagegekommene, schon chromatisch abgestufte Untermalung, bei der die Linearität einer Vorzeichnung nicht zu erwarten ist. Serena Romano hebt zu recht hervor, daß schon in der „Maiestas Domini“ der „Oltremontano“ einen italienisch geschulten Mitarbeiter hatte, und von solchen Gehilfen scheint auch jemand bei der Ausmalung des Apsisgewölbes beteiligt gewesen zu sein.

3. *Die Kreuzigungsbilder und Cimabues Programm.* Auch andere hatten schon den Einfluß von Bonaventuras Schriften auf die Querhausbilder vorausgesetzt, aber Serena Romano gelingt es, vieles zu präzisieren. Sie meint, die Nebenaltäre im Querhaus, auf deren Titel das Programm Bezug nimmt, hätten noch nicht zu den 1253 geweihten Altären gehört. Erst in der *Legenda maior* findet sich die Nachricht vom Fasten des Franziskus zu Ehren Mariens, vom Fest Peter und Paul bis Mariä Himmelfahrt, und vor Bonaventura gab es keinen Hinweis darauf, daß die Stigmatisation des Heiligen während seiner Fasten zu Ehren Michaels, am Tag der Kreuzerhebung, stattfand. Cimabues Kreuzigungsbilder schließen in Assisi zwei Programme ab, dasjenige zu Ehren Michaels und seiner Engel wie auch das der Apostelszenen, und zugleich ist in den Darstellungen von Franziskus zu Füßen des Gekreuzigten auf die Stigmatisation und die glühende Liebe des Heiligen zum Erlöser hingewiesen. Serena Romano legt Wert darauf, daß die Marienszenen in der Apsis ekklesiologisch gelesen werden müssen.

4. *Assisi und Rom.* Es wird versucht aufzuzeigen, daß Cimabues Romansichten im Evangelistengewölbe und in der Szene der „Kreuzigung Petri“ den politischen und ideologischen Vorstellungen des Papstes Nikolaus III. entsprechen, die Werke also in seiner Amtszeit, nicht erst unter Nikolaus IV. entstanden sein müssen.

Den Evangelisten im Vierungsgewölbe ist jeweils das Land oder der Erdteil beigegeben, in dem sie ihr Evangelium geschrieben haben sollen. Abbildhaft charakterisiert wurde im Markusbild die „Ytalia“ in der Gestalt Roms. Die Identifizierung der dargestellten Gebäude kann schon seit einigen Jahren als gesichert gelten. Neu ist die Interpretation der getroffenen Auswahl. Schon im „Ordo Romanus“ in der Redaktion des späten 12. Jahrhunderts sind als zu schützende „Regalia Beati Petri“ außer der Peterskirche das „Castellum Crescentii“, also die Engelsburg, das Pantheon Sancta Maria Rotunda und der Senat genannt, die Cimabue alle wiedergibt. Gerade weil nichts dafür spricht, daß wirklich außen am Senatorenpalast Orsiniwappen angebracht waren, ist ihre deutlich erkennbare Präsenz im Bild wohl auf Nikolaus III. zu beziehen, der 1278–79 selbst das Senatorenamt ausübte. Nur zwei der dargestellten Gebäude passen auf den ersten Blick nicht ins Konzept der vom Orsini-Papst beherrschten Stadt: die Torre delle Milizie, möglicherweise damals nicht im Besitz der Annibaldi, sondern noch Eigentum der Crescenzi, und die zum Einflußbereich der Colonna zählende Kirche Santi Apostoli. Serena Romano deutet sie als Hinweis auf den Pakt für ein ausgewogenes Gleichgewicht in der Macht der großen römischen Familien, ein Pakt, der unter Nikolaus III. noch gehalten habe. Für die Torre delle Milizie ist das wohl die einleuchtendste Erklärung, die bisher vorgetragen worden ist. Die Kirche Santi Apostoli würde meines Erachtens auch zu einem anderen Gedankenangang passen. Wie Florentiner Chronisten die Romähnlichkeit ihrer Stadt durch gleichnamige Kirchen und deren Verhältnis zum Mauerring aufzuzeigen suchten, mag Cimabues Auftrag gewesen sein, die Romnähe der Oberkirche als päpstlicher Kapelle vor Augen zu führen. Er zeigt Sancta Maria Rotunda im Zentrum Roms, und unten steht in der Vierung ein Marienaltar. Unterhalb vom Pantheon sind im Bild Santi Apostoli und die Engelsburg in Parallele gesetzt. Liegt es nicht nahe, daran zu denken, daß

die Seitenaltäre der Kirche dazu in Bezug stehen? Einer ist Michael geweiht, der andere mit großer Wahrscheinlichkeit allen Aposteln oder Petrus und Paulus.

Serena Romano weist nach, daß als Ort des Petrusmartyriums in den älteren Quellen die Naumachia südlich der römischen Grabeskirche des Heiligen galt, während er in den mittelalterlichen Beschreibungen näher zur Engelsburg und der „Meta Romuli“ gerückt wird. Anhand der „Mirabilia urbis Romae“ ergibt sich eine neue Parallelisierung zwischen Petrus und Paulus. Wenn die Kreuzigung Petri dicht bei der „Meta Romuli“ stattfand, mußte die „Meta Remi“ mit dem Martyrium des zweiten römischen Apostels in Verbindung gebracht werden. Die Grabmäler der ersten Gründer der Stadt galten nun als nahe den Gedenkstätten der Apostel, der Begründer des christlichen Rom. Für die Wandbilder der Nordwand in Assisi ist der Hinweis auf die in einer Nachzeichnung überlieferten Mosaiken im Oratorium Johannes' VII. in der vatikanischen Basilika interessant, denn hier war, vermutlich im späten 12. Jahrhundert, schon die gleiche Auswahl der Szenen getroffen: der Sturz des Simon Magus und die Martyrien von Petrus und Paulus. Erst die unter Nikolaus III. entstandenen Zyklen in Rom und Assisi fügten, nach Ansicht der Autorin, der Kreuzigung Petri die römischen Monumente hinzu, die den Ort seines Leidens kennzeichnen. Wie schon Jens Wollesen, hält sie das Wandbild der Cappella Sancta Sanctorum für das Vorbild, dem Cimabue und der Maler der Apostelszenen im Vorhof der Peterskirche gefolgt wären.

5. *Der Tod des Franziskus.* Diese vorzügliche Studie zum Gesamtprogramm des Langhauses der Oberkirche erschien bereits 1998 in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Allen Interessierten werden die präzisen Vergleiche einzelner Franziskusszenen mit den Schriftquellen und das Aufweisen von Beziehungen zu den biblischen Zyklen (Beispiel: Tod des Franziskus – Isaakszenen) deutlich genug in Erinnerung sein, so daß es sich erübrigt, hier näher darauf einzugehen. Franziskus und sein Orden sind undenkbar ohne die enge Bindung an die römische Kirche.

6. *Die Ekstase des Franziskus.* Betritt man die Kirche, so sieht man im ersten Joch an der linken Wand das zentrale Ereignis im Leben des Heiligen dargestellt, die Stigmatisation, an der rechten Wand die von den Gefährten beobachtete Entrückung im Gebet, die Serena Romano zu recht als Vorstufe zur Stigmatisation beschreibt. Sie hebt im Vergleich mit der *Legenda maior* die vom Quellentext abweichenden Bildelemente hervor und fragt sich, welche Vorlagen für diese noch neue Szene der Maler benutzt und umgewandelt haben könnte. Sie meint, die Darstellung einer „*Elevatio animae*“ oder die Entrückung der heiligen Magdalena kämen in Betracht. Wäre es nicht näherliegend, daß sich der Maler am Bild der „*Himmelfahrt Christi*“ an der Eingangswand der Oberkirche orientiert hat? Die kreuzförmig ausgebreiteten Arme des Franziskus zeigen, daß er sich im Gebet in Christi Leiden versenkt hatte. Wie in der Himmelfahrtsszene erhebt sich die Gestalt aus einer Wolke. Wie Christus im oberen Bild dem Himmelssegment entgegenstrebt, so ist er es nun, der sich aus dem Himmel Franziskus zuneigt und ihn segnet.

7. *Die Programmredaktion und der Arbeitsablauf der Langhausausmalung.* Im italienischen Titel ist das Wort „*cantiere*“ als Oberbegriff für eine Gruppe nebeneinander

tätiger oder sich ablösender Maler verschiedener Schulung benutzt, die nicht zu einer Werkstatt im engeren Sinne gehört haben können. Wie entstand trotz dieser Vielzahl der Beteiligten ein beziehungsreiches Ganzes? Gleich anderen vor ihr, ist Serena Romano davon überzeugt, daß ein Gesamtkonzept für die Ausmalung von Chor und Langhaus vorlag, das in den Grundvorstellungen noch auf den 1274 verstorbenen Bonaventura zurückging. An der – ihrer Ansicht nach um 1280 vorgenommenen – Programmredaktion könnten Vertreter der römischen Kurie, der Ordensleitung und des Konventes beteiligt gewesen sein. Wurden im 5. Kapitel Sinnbeziehungen zwischen den Zyklen am Beispiel der Bilder im (vom Eingang gezählt:) zweiten Joch benannt, so ist hier Vergleichbares für das dritte Joch versucht (Eva – Maria – Klara).

Die Ausmalung des Obergadens im Langhaus muß in das Pontifikat Nikolaus' IV. (1288–92) fallen. Es ist nicht mit einem Hauptmeister zu rechnen, sondern, angefangen mit Torriti, eher mit kurz dauernden Arbeitsphasen verschiedener Maler. An den Bildern im Eingangsjoch versucht Serena Romano zu zeigen, daß sowohl das Verhältnis von Figuren und Landschaft in der „Beweinung Christi“ als auch jene Vorstufe zu einem die Menschen umfassenden Raum, die man bei den Darstellungen der Brüder vor Joseph, des Pfingstwunders und des zwölfjährigen Jesus im Tempel beobachten kann, dem römischen Erbe und besonders den Erfahrungen derjenigen Werkstatt verpflichtet sei, die in den siebziger Jahren bis circa 1285 die frühchristlichen Zyklen in San Paolo fuori le mura erneuerte. Nun sind das Wandbilder, die oft, mindestens im Entwurf, dem jungen Giotto zugeschrieben werden, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Maler damals schon Rom gesehen hatte. Aber Serena Romano verzichtet bewußt auf eine Attribution, und ihre Hypothese wird eigentlich zu vorsichtig angedeutet, um für den Leser ganz verständlich zu sein. Kann ein um 1280 ausgearbeitetes Gesamtkonzept für ein Programm gegen Ende der Ausführung noch künstlerische Impulse der römischen Malerei zur Zeit Nikolaus' III. vermitteln, die innerhalb einer vielschichtigen Malergruppe plötzlich bei einem unter ihnen etwas ganz Neues ausgelöst hätte? Man wüßte gerne genauer, wie das gemeint ist. Anscheinend sollen auf den Gerüsten um 1290 noch Zeichnungen von circa 1280 benutzt worden sein. Sie hätten sehr detailliert sein müssen, um so neuartige Bildfindungen anzuregen.

Als Anhang ist Serena Romanos 1997 in der Zeitschrift *Storia dell'Arte* erschiene Besprechung des Buches von BRUNO ZANARDI beigefügt². Der Wiederabdruck im neuen Kontext ist berechtigt, denn er zeigt besonders klar, wie wichtig ihr die Informationen sind, die Restauratoren bei der Arbeit auf dem Gerüst gesammelt haben. Hier sei nur genannt, was das im 7. Kapitel Angedeutete erhellt. Dort las man, zwischen der Ausmalung des Obergadens und dem Beginn der Arbeit an den Bildern der Franzlegende sei mit einer Unterbrechung zur Reorganisation der Werkstatt zu rechnen, und der untere Zyklus könne nicht mehr im Pontifikat Nikolaus' IV. vollendet

2 BRUNO ZANARDI, *Il cantiere di Giotto*; Presentazione di FEDERICO ZERI, note storico-iconografiche di CHIARA FRUGONI; Mailand 1996 (besprochen von FRANK MARTIN in: *Journal für Kunstgeschichte* 2, 1998, S. 25–29).

worden sein. Die Rezension bekräftigt, zwischen den Isaakszenen und den auch in der Maltechnik ähnlichen, zuerst ausgeführten Bildern der Franzlegende sei ein zeitlicher Abstand notwendig. Nun ist aber ganz eindeutig, daß im Obergaden die Ausmalung jochweise vom Chor zum Eingang fortschritt. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Brüder des Konventes über Jahre dicht beim Hochaltar ein Vollgerüst geduldet hätten, das gar nicht mehr gebraucht wurde. Nichts hindert anzunehmen, daß in den Langhausjochen nahe der Vierung um oder bald nach 1290 das hohe Gerüst schon entfernt war und man nur ein niedriges vor der Nordwand stehenließ, um bald mit den Franziskusszenen zu beginnen. Gerade die von Zanardi beobachtete maltechnische Ähnlichkeit zwischen der „Beweinung Christi“ im Eingangsjoch und der von ihm als „zweite Ausführungsart“ bezeichneten in den Franziskusszenen spricht dafür, daß Maler, die bis dahin noch im Obergaden tätig waren, nun frei wurden, um unten Mitarbeiter der zuerst ausgeführten Legendenbilder abzulösen.

Serena Romano weiß gut, wieviel in der Erforschung der Zyklen der Oberkirche noch offen bleibt. Ihr Buch ist ein wichtiger Beitrag zur Interpretation des Gesamtprogramms. Für den Beginn der Ausmalung im Pontifikat Nikolaus' III. sind Argumente beigebracht worden, an denen meines Erachtens nicht zu rütteln ist.

IRENE HUECK

*Kunsthistorisches Institut
Florenz*

John Richards: Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento; Cambridge University Press 2000; 324 S., 8 Farb- und 127 SW-Tafeln, 84 Textabb.; ISBN 0-521-35649-0

„Nicht entwicklungsgeschichtlich, aber in seiner künstlerischen Erscheinung steht Altichiero auf der Mitte des Weges zwischen Giotto und Masaccio“. Dieser Satz von Hanno-Walter Kruft (*Altichiero und Avanzo. Untersuchungen zur oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento*; Bonn 1966, S. 146) könnte auch dem vorliegenden Buch als Motto vorangestellt werden. Denn obwohl Altichieros Gestaltungsprinzipien im frühen Quattrocento nicht aufgegriffen wurden, trägt sein Œuvre doch zweifellos Züge, die als Vorwegnahme der künstlerischen Problemstellungen des 15. Jahrhunderts gelten können. Und eben darum geht es – allerdings unter anderen Gesichtspunkten – auch in John Richards' Studie.

Anders als im italienischen und deutschsprachigen Raum, wo man sich der Bedeutung Altichieros dank der Arbeiten Ernst Försters, Pietro Selvaticos, Paul Schubrings, Julius von Schlossers, Plinia Pettenellas, Gian Lorenzo Mellinis, Hanno-Walter Krufts u. a. stets bewußt war, wurde dem Künstler im englischen Sprachraum kaum Beachtung geschenkt. Dennoch mutet es ein wenig sonderbar an, daß Richards dies in seinem Vorwort als entscheidenden Beweggrund für die Erstellung seiner Monographie präsentiert – selbst wenn der Leser sich hinzudenken mag, daß diese Aussage die Ankündigung eines spezifischen methodischen Ansatzes impliziert. Zwar ist die