

verknüpft darzustellen. Ob daher Wendungen wie „Playboy-Kalif“, „Sandwich-Men“, „Schmachtlocken“ oder „Hochglanz-Pinups“ für späte safawidische Miniaturen dem Leser als angemessen erscheinen, mag dieser selbst entscheiden. Problematischer wird dies vielleicht, wenn beispielsweise der Begriff „Djihad“ in der verengten Definition als „Heiliger Krieg“ verwendet wird.

Zusammenfassend erweist sich Hillenbrands Darstellung als außerordentlich kenntnisreiche und längst notwendige Einführung in einen thematischen Kreis der Kunstgeschichte, der sich teilweise aus den gleichen Wurzeln speist wie die westliche Kunst, sich über Jahrhunderte mit dieser gegenseitig beeinflusste und trotzdem breiten Kreisen westlicher Leser weitgehend unbekannt ist. Hillenbrand ist es gelungen, diese wechselseitigen Beziehungen deutlich sichtbar herauszuarbeiten. Daß dabei im Bereich der Architektur der eine oder andere zusätzliche Grundriß dem Leser weitere Hilfestellungen hätte bieten können und man sich einzelne, mehr technische Fragen, wie jene nach Entstehung und Einsatz der Muqarnas als bedeutendem Dekorationsmotiv und der Trompen als Übergangslösung zwischen Raumviereck und Kuppel, etwas ausführlicher behandelt wünschen würde, soll Hillenbrands Verdienst nicht schmälern.

DIETER MARCOS

Institut für Kunstwissenschaft

Universität Koblenz-Landau Campus Koblenz

The Art of the Franciscan Order in Italy; Ed. by William R. Cook (*The Medieval Franciscans, vol. I*); Leiden – Boston: Brill 2005; 297 S., 130 Abb. auf Taf.; ISBN 90-04-13167-1; € 168,-

Der Band vereint Studien zur Kunst des dreizehnten und frühen vierzehnten Jahrhunderts in mittelitalienischen Kirchen der Franziskaner, und die meisten Aufsätze behandeln Funktion und Ausstattung der Mutterkirche des Ordens in Assisi. Unter den amerikanischen und englischen Gelehrten, die William R. Cook zur Mitarbeit aufgefordert hat, sind neben Kunsthistorikern auch Historiker und je ein Vertreter von Literatur- und Kirchengeschichte. Außer bekannten Autoren kommen jüngere zu Wort, die sich seit wenigen Jahren einen Namen gemacht haben.

Weiß man, daß Donal Cooper und Janet Robson gemeinsam ein Buch zur Basilika San Francesco in Assisi vorbereiten, versteht es sich, daß ihre hier veröffentlichten Beiträge eng aufeinander bezogen sind. Donal Cooper untersucht im Aufsatz „In loco tutissimo et firmissimo“ zunächst die bekannten Quellen zur Translation der Gebeine des heiligen Franziskus und zum Grab in der neuen Basilika. Erstmals wird in diesem Zusammenhang der spanische Pilger Pero Tafur zitiert, der 1436 berichtet, es würde ein Platz der Grablege gezeigt, obwohl in Wahrheit nur der Papst, ein Kardinal und ein Bruder des Konventes den genauen Ort wissen dürften. 1380 konnte der Sakristan dem Stellvertreter eines Pilgers die Erfüllung des Wallfahrtsgelübdes bescheinigen, nachdem dieser die Messe gehört und die Hand auf den Altar gelegt hatte,

„unter dem der Leichnam des hochheiligen Vaters Franziskus liegt“. In den Augen der Pilger stand offenbar der Hauptaltar der Unterkirche für das Heiligengrab, und die „buca delle lampade“ in der oberen Stufe der Ostseite ermöglichte einem Knienden einen geheimnisvoll unbestimmten Eindruck von der Grabkammer. Der um 1300 erfolgte Abriß des Lettners machte in einer neuen Weise den Grabaltar zum Blickpunkt der Ankommenden. Wie heute noch in Santa Chiara, umschlossen vom frühen vierzehnten Jahrhundert an Gitter die Stufen des Hochaltars auf allen Seiten, und Cooper nimmt an, daß nun der Altarbezirk von den Pilgern zu umschreiten war.

Hier knüpft der interessante Artikel von Janet Robson an: „The Pilgrim's Progress: Reinterpreting the Trecento Fresco Programme in the Lower Church at Assisi“. Trotz der Stilunterschiede zwischen der Giotto-Werkstatt und Pietro Lorenzetti ist mit einem Gesamtprogramm für die Erneuerung der Wandbilder im Querhaus zu rechnen. Das legt schon das fast gleich bleibende Dekorationssystem nahe. Gewiß richten sich die Bilder an die Ordensbrüder, doch ist bisher ihre zweite Funktion, die Pilger auf ihrem Weg zum Heiligengrab zu begleiten, nicht genügend beachtet worden. Janet Robson behauptet nicht, die von ihr beschriebene Abfolge des Programms habe zu jeder Zeit dem tatsächlichen Weiterschreiten der Gläubigen entsprochen, aber für Tage des größten Gedränges der Ablasssuchenden hatte der vorgeschlagene Weg den Vorteil, daß Wartende den Gang von den Gräbern der ersten Brüder zum Grabaltar des Franziskus als Steigerung erleben konnten. Die Zyklen im Querhaus sind von Norden nach Süden, von der Verkündigung und der Kindheit Christi bis zu Passion und Auferstehung zu lesen. Es wird die Hypothese aufgestellt, die Pilger könnten vom Langhaus zuerst in die Magdalenenkapelle geleitet worden sein. Das Bildprogramm zur großen Büsserin mit Einzelfiguren anderer reuiger Sünder konnte die Ankömmlinge zur Bußfertigkeit mahnen und die Hoffnung auf Vergebung der Sünden stärken. Wer gerade in der Kapelle die „Auferweckung des Lazarus“ gesehen hatte und nun durch den engen Verbindungsgang das Nordquerhaus betrat, hatte das Bild von Franziskus und dem Tod vor Augen, dicht dabei die Szenen, wie der Heilige als „alter Christus“ Tote zum Leben erweckte. Vom Nordarm sind die Pilger mit großer Wahrscheinlichkeit hinter dem Hauptaltar zum südlichen Querhaus mit den Lorenzetti-Wandbildern von Tod und Auferstehung Christi gegangen, ehe sie zum Ziel, dem Grabaltar des heiligen Franziskus, gelangten.

In seinem Beitrag „Prophecy in Stone: the Exterior Façade of the Basilica of St. Francis in Assisi“ bezeichnet Daniel T. Michaels die Fassadenskulpturen der Oberkirche als Praeambel zum Bildprogramm des Inneren und als Einführung zum Heiligengrab. Nicht immer ist die hineingelesene Bedeutung für den Betrachter nachvollziehbar. Fensterrosen, die von den Evangelistensymbolen umgeben sind, gehörten zur Tradition umbrischer Kirchenfassaden. Waren die älteren von zwei oder drei verschieden breiten und unterschiedlich ornamentierten Kreisen gebildet, so sind es bei der Oberkirche vier, die Daniel Michaels nach Hesekiel 1,16 als die vier Räder deutet, die aussehen, „als wäre ein Rad im andern“. Nur sind sie in der Fassadenrose durchaus nicht „alle vier eins wie das andere“. Für den Innenraum ist die Fensterrose, das Licht, sicher als Symbol Christi zu verstehen, eng bezogen auf die letzten Szenen des

neutestamentlichen Bilderzyklus. Ob die Evangelistensymbole der Fassade gleich auch noch für die Kirchenväter und den vierfachen Schriftsinn stehen (S. 80) und das ganze Langhausprogramm vorbereiten, sei dahingestellt. Die beiden Adler oberhalb des Konsolgesimses der Fassade sind als kaiserlich oder als Wappentier Papst Gregors IX. bezeichnet worden. Hier werden sie auf die bei Hesekiel 17,3–10 genannten Adler bezogen. Das Gesims zeigt Akanthusblätter, keine Weinranken oder Zedernzweige. So fällt es schwer, Daniel Michaels zu folgen, wenn er einen Bezug auf Hesekiel 17,24 zu erkennen meint und die angeblichen Kletterpflanzen als Allegorie auf Franziskus und die Erneuerung der Kirche deutet. Unter den Tieren und Mischwesen zwischen den Konsolen glaubt er Basilisken, Adler, Drachen, Katzen, Bären und Löwen zu erkennen, die er auf Psalm 91(90),13 und die unter dem Papstthron in der Apsis der Oberkirche dargestellten Wesen beziehen möchte. Es werden kühne Vergleiche mit der Grabeskirche in Jerusalem gezogen, und die Fassade der Oberkirche, die doch auch Papstkapelle war, wird einfach mit der Fassade der Grabeskirche des Franziskus gleichgesetzt, als hätte die Unterkirche nicht immer ihren besonderen Eingang gehabt.

Marilyn Aronberg Lavin greift für ihren Artikel „Cimabue at Assisi: The Virgin, the ‚Song of Songs,‘ and the Gift of Love“ auf eigene, ältere Arbeiten zurück¹. Die Zusammenfassung bietet sehr schöne Formulierungen, aber es hat sich auch ein 1999 vermiedener Fehler eingeschlichen: nicht die Apostel als noch lebende Zeugen einer leiblichen Himmelfahrt, sondern die Himmelschöre flankieren in der dritten Marienszene der Apsis das leere Grab. Es empfiehlt sich wohl, immer auch den ursprünglichen englischen Text oder, der besonders guten Abbildungen wegen, die italienische Ausgabe zu benutzen.

Thomas de Wesselow, „The Date of the St. Francis Cycle in the Upper Church of S. Francesco at Assisi: the Evidence of Copies and Considerations of Method“, schrieb den umfangreichsten Beitrag des Bandes. Im alten Giotto-non Giotto-Disput² sucht er neue Argumente für eine Datierung der Bilder der Franzlegende nach Giottos Ausmalung der Paduaner Arenakapelle beizubringen, recht kurz danach, denn in der 1307 datierten Tafel des Giuliano da Rimini ist das Stigmatisationsbild kopiert, Szene 2–19 müssen also bereits sichtbar gewesen sein. De Wesselow vergleicht die Lampen, die in den „Coretti“ der Arenakapelle dargestellt sind, mit ähnlichen in zwei Szenen der Franzlegende, in der „Vision der Throne“ und der „Prüfung der Stigmata“. Nach dem technischen Befund der Überlappung der Tagewerke steht außer Frage, daß die Szenen 2–28 in der Folge der Bilder ausgeführt wurden, die „Vision der Throne“ also früher als die „Prüfung der Wundmale“. Die Lampe in der „Vision der Throne“ ist in

-
- 1 MARILYN ARONBERG LAVIN: Cimabue: La vita di Maria, madre e sposa, in: MARILYN ARONBERG LAVIN E IRVING LAVIN: Liturgia d'amore: immagini dal Cantico dei Cantici nell'arte di Cimabue, Michelangelo e Rembrandt; Modena 1999, S. 17–115. MARILYN ARONBERG LAVIN: Cimabue's Life of Mary: Mother and Bride, in: MARILYN ARONBERG LAVIN AND IRVING LAVIN: The Liturgy of Love: Images from the „Song of Songs“ in the Art of Cimabue, Michelangelo and Rembrandt; (*The Franklin D. Murphy Lectures, XIV*); Lawrence, Kansas, 2001, S. 5–47.
 - 2 RICHARD OFFNER: Giotto, Non-Giotto, in: *The Burlington Magazine* 74, 1939, S. 259–268 und 75, 1939, S. 96–113.

der Struktur derjenigen im linken Paduaner „Coretto“ am ähnlichsten. Wie schon andere vor ihm, glaubt auch de Wesselow, für beide „Coretti“ sei mit einem Betrachter gerechnet, der in der Mitte der Kapelle steht. Das trifft jedoch nur für den rechten Scheinraum zu. Beim linken ist etwas mehr vom vorderen Gewölbeseigel und der Seitenwand zu sehen, die Hängelampe verdeckt deutlich mehr vom oberen Teil der gemalten Fensterbahnen, kurzum: dieser „Coretto“ soll aus dem Blickwinkel desjenigen gesehen werden, der sich von der Kapellenmitte vorwärts und nach links bewegt hat, in Richtung auf die einstige Tür zum Scrovegni-Palast. Für beide Scheinräume ist die Beleuchtung der Arenakapelle durch Südfenster berücksichtigt, deren Licht nur den linken „Coretto“ treffen konnte. Im rechten mußten deshalb die Wände dunkler erscheinen und vom gemalten Fenster überstrahlt werden. Weil de Wesselow den offenbar vom Maler genau bedachten Wechsel von Beleuchtung und Betrachterstandpunkt nicht erkannt hat, nimmt er an, Giotto habe zuerst den rechten „Coretto“, dann, mit größerem illusionistischem Erfolg, den linken gemalt. Daraus wird eine zeitliche Abfolge der Bilder und der dargestellten Lampen vom rechten zum linken „Coretto“, dann weiter zu den beiden Szenen in Assisi abgeleitet. Findet man, das sei nicht erwiesen und die Lampe im Bild der „Vision der Throne“ könne durchaus die früheste der Reihe sein, so gerät man in Gegensatz zu den (S. 133) aufgestellten Wahrscheinlichkeitsregeln, nach denen ein neues Motiv beim qualitätvolleren Werk an ikonographisch bedeutsamer Stelle zu erwarten sei. Man kann erwidern, daß bei all diesen Lampen wichtiger als eine inhaltliche Aussage ihre Rolle bei der Verdeutlichung des gemalten Raumes ist, dessen Achse man sich zwischen einer von ihnen und dem dahinterliegenden Fenster oder der Apsis denkt. Der Maler der Szene von der „Vision der Throne“ war in der Darstellung unterschiedlicher Blickpunkte experimentierfreudig und geradezu versessen darauf, keine Einzelheit des Altarzubehörs auszulasen. Man sieht noch die Hilfslinien für die Konstruktion der Hängelampe, und solch eine Vorbereitung wäre doch überflüssig gewesen, hätte er eine Schablone nach dem Paduaner „Coretto“ zur Hand gehabt. Nach de Wesselow bot der linke Scheinraum der Arenakapelle auch das Vorbild für die seitlichen Gewölbe der Halle, in der Franziskus vor Honorius III. predigt. Weitere Beispiele sollen belegen, die Maler der Franzlegende hätten eindrucksvolle Figuren aus den Paduaner Wandbildern kopiert. Vermutlich wird nichts davon die Vertreter einer früheren Datierung der Bildfolge überzeugen. Es bleibt unklar, was Giotto, nach de Wesselows Ansicht, vor der Paduaner Zeit gemalt hat. Er meint, der Florentiner sei wahrscheinlich mit seiner Werkstatt spätestens im Frühjahr 1305 nach Assisi gekommen, um in der Unterkirche zu arbeiten. Den Malern, die 1305–1306 in der Oberkirche den Zyklus der Franzlegende ausgeführt hätten, seien Paduaner Zeichnungen zugänglich gemacht worden, und Giotto habe ihnen vielleicht gar einen neuen Entwurf für das Bild der „Weihnachtsfeier in Greccio“ zur Verfügung gestellt. Bei solchen Vorstellungen von selbständig nebeneinander arbeitenden und Zeichnungen austauschenden Malern wird vorausgesetzt, daß sehr Verschiedenartiges gleichzeitig entstehen konnte. Der Begriff „Stilentwicklung“ bleibt ausgeklammert.

Im Aufsatz von Beth A. Mulvaney geht es ebenfalls um die Bilder der Franzlegende, für sie keine Arbeiten Giottos, aber noch ins letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu datieren. Besonders an der Szene der „Weihnachtsfeier von Greccio“ soll aufgezeigt werden, wie bedeutsam die realistische Darstellung des Wunderbaren für die im Traktat des Ugo Panciera propagierte, in Stufen bis zur plastischen Vorstellung zu steigende Meditation über das heilige Geschehen war. Der Betrachter kann zum Zeugen der Handlung werden und sie durch Einfühlung miterleben.

Der Literaturwissenschaftler Ronald B. Herzman sucht in seinem Beitrag zu zeigen, daß Dante die Basilika in Assisi gekannt haben muß und daß die Wandbilder bei der Interpretation der „Divina Commedia“ Hilfe leisten können. Paupertas, der Franziskus sich vermählte (Paradiso 11.55–72), begleitete Dante ins Exil. Der Aufsatz behandelt vor allem die Szene 27 im Zyklus der Franzlegende, das Wunder an einer Frau, die wieder zum Leben erweckt wird, um vor ihrem Ende noch beichten zu können. Es wird wahrscheinlich gemacht, daß Dante (Inferno 27.67–120) als bewußten Gegensatz zu diesem Bild Guido da Montefeltro schildert, den Franziskaner, dem das Eingreifen seines Heiligen nichts nützen kann, weil er den päpstlichen Ablass vor der üblen Tat, also nicht als reuiger Sünder, erhalten hat. Herzman nimmt an, die Wandbilder seien um 1291–1292 vollendet gewesen, sie hätten also Guido, der 1296–1298 im Konvent von Assisi lebte, täglich vor Augen gestanden. Auch Guidos Sohn kommt bei Dante vor (Purgatorio 5.88–108), ebenfalls ein Sünder, der jedoch, vergleichbar dem Bild der Franzlegende, gerettet wird, weil er kurz vor dem Tode Reue zeigte.

Der Artikel von Gregory W. Ahlquist und William R. Cook über die Darstellungen der postumen Wunder des Franziskus in italienischen Bildern des 13. Jahrhunderts beginnt mit genauen Vergleichen der Wunderszenen auf den Franziskustafeln, die wohl noch vor Bonaventuras „Legenda maior“ entstanden. Bei Szenen gleichen Inhalts wird besonders auf Einzelheiten hingewiesen, die sich auf den Bestimmungsort des Retabels beziehen. Andere Darstellungen, deren bisherige Deutung nicht befriedigt, werden versuchsweise mit lokalen Ereignissen oder, im Fall der Florentiner Tafel in S. Croce, mit persönlichen Erfahrungen des Auftraggebers in Verbindung gebracht, also mit Wundern, deren Beschreibung man bei Thomas von Celano vergeblich suchen würde. In der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts verschiebt sich in den Bildern das Interesse von thaumaturgischen Fähigkeiten des Franziskus, die auch früheren Wundertätern eigen waren, auf sein vorbildliches Leben und auf nur zu ihm gehörige Ereignisse. Der Zyklus der Franzlegende in der Oberkirche der Basilika von Assisi enthält vier Wunder nach dem Tode des Heiligen. Die ersten beiden zählte Bonaventura zu den *Miracula*, die kraft der Stigmata geschahen. Die beiden letzten sind wohl ausgewählt, weil sie die Rolle von Franziskus und seinem Orden innerhalb der römisch-katholischen Kirche an Beispielen zum Sakrament der Buße und zur Befreiung des reuigen Häretikers verdeutlichen.

Am Aufsatz von Nancy M. Thompson, „Cooperation and Conflict: Stained Glass in the Bardi Chapels of Santa Croce“, ist zu merken, wieviel zur Erforschung der Frühzeit der Florentiner Familienkapellen noch getan werden müßte. Man sollte

die Behauptung vermeiden, bald nach 1310 hätten Bürger die Querhauskapellen der Franziskanerkirche „kaufen“ können, denn für die erste Jahrhunderthälfte fehlt es an eindeutigen Belegen, wo es sich um eine Erwerbung, wo dagegen um eine „concessio et donatio inter vivos“ handelte, die dem Orden die Möglichkeit ließ, Auflagen zum Bestattungsrecht und wahrscheinlich auch für das Bildprogramm zu machen. Ridolfo de'Bardi, Hauptteilhaber der Compagnia dei Bardi, hatte wohl das Patronat über die Franziskuskapelle in S. Croce. Er zahlte wahrscheinlich auch für die Dekoration oberhalb des Kapelleneingangs, wie das Bardiwappen im Fenster nahelegt. Dort sind den großen Ordensheiligen Franziskus, Antonius von Padua und Ludwig von Toulouse je ein segnender Papst gegenübergestellt, vielleicht Innozenz III., Gregor IX. und Bonifaz VIII. Nancy Thompson legt überzeugend dar, daß hier die Bindung des Ordens und seiner Heiligen an die römische Kirche in einer Weise demonstriert wird, die den Konvent von Bestrebungen der Spiritualen distanziert. Da sie betont, die politischen und finanziellen Interessen der Bardi seien eng mit denen der Päpste und König Roberts von Neapel, des Bruders Ludwigs von Toulouse, verknüpft gewesen, scheint sie mit einer Beteiligung des Patronatsherrn der Kapelle an dieser Themenwahl zu rechnen. Sicher ist das aber wohl nicht, handelt es sich doch bei dem Fenster um einen weithin sichtbaren Teil des Gesamtprogramms der Kirche.

Das Fensterprogramm der Ludwigskapelle am Nordquerhaus von S. Croce wird für die oberen Figuren einleuchtend beschrieben. Dann aber benennt Nancy Thompson, wieder unter der Voraussetzung einer Beziehung „der“ Bardi zum Königreich Neapel und dem Hause Anjou, weitere bisher nicht identifizierte oder nicht im Original erhaltene Gestalten als Heilige aus der Verwandtschaft der Anjou und des über Königin Maria versippten ungarischen Königshauses. Das ist ein methodisch bedenkliches Vorgehen. Einem der Wappen am Grabmal der Kapelle ist ein Kastell zugefügt, und so wird es zum Wappen, das in der Folgezeit die Bardi di Vernio führten. Der Stifter Gualterotto de'Bardi und seine Söhne verfolgten mit der Erwerbung der Burgen von Dicomano, Vernio und Mangona eine Politik, die der Stadt Florenz Sorgen bereitete und die sich durchaus von der Handelspolitik der Compagnia dei Bardi unterschied. Im Rahmen des alten Familienunternehmens war Gualterotto nicht persönlich haftender Gesellschafter, sondern nur, um einen modernen Ausdruck zu benutzen, ein Kommanditist, der verfügen konnte, nach seinem Tode solle aus dem Bestand seines persönlichen Kontos bei der Compagnia die Errichtung einer Kapelle bei den Minderbrüdern bezahlt werden. Man weiß nicht einmal, ob die Franziskaner oder Gualterottos Erben den Titelheiligen der Kapelle wählten.

Der vorliegende Band enthält ohne Zweifel einige wichtige Beiträge, aber es fällt doch schwer, William R. Cook (S. VII) zuzustimmen, es sei „the most significant volume on Franciscan art in decades and perhaps the most important ever in the English language“.

IRENE HUECK
Lüdenscheid