

Luciano Bellosi: Cimabue (mit einem wissenschaftlichen Apparat von Giovanna Ragionieri); Mailand: Federico Motta 1998; 304 S. 281 Abb. (davon 150 in Farbe); ISBN 88-7179-142-8; Lit. 240.000

„Manca su di lui uno studio completo veramente moderno: annunciata ma mai apparsa una monografia di Ferdinando Bologna“, schrieb SERENA ROMANO zum Thema Cimabue in ihrem 1984 erschienenen Forschungsbericht über die frühe Ausstattung von S. Francesco in Assisi („Pittura ad Assisi 1260-1280: lo stato degli studi“, in: *Arte medievale* 2, 1984, S. 109-141), damals wohl nicht ahnend, daß weitere 15 Jahre vergehen würden, ehe jetzt seit 35 Jahren erstmals wieder eine Monographie zu Cimabue vorliegt. Geschrieben hat sie Luciano Bellosi, der als einer der großen Kenner der italienischen Malerei des Mittelalters und als ausgewiesener Assisi-Spezialist kaum weniger als Ferdinando Bologna dieser Herausforderung gerecht wird.

In Aufmachung und Ausstattung übertrifft das Buch alle Erwartungen. Mit 281 Abbildungen, von denen 150 farbig sind, darf man es getrost das nennen, was im angelsächsischen Raum als „lavishly illustrated“ bezeichnet würde. Aufwendig sind auch die doppelseitigen Kapitelanfänge und der außergewöhnlich großzügige Satzspiegel, der für die untere Seitenhälfte ausschließlich Abbildungen vorsieht und entsprechend über weite Teile (wie beispielsweise bei den Fußnoten) blank bleibt. So sehr das optische Erscheinungsbild von diesem editorischen Einfall auch profitieren mag, so wäre es doch wünschenswert gewesen, wenn man deswegen nicht auf Abbildungsverweise verzichtet hätte. Denn obschon das im Text angesprochene Werk in der Regel auf der betreffenden Seite auch abgebildet ist, kommt es mitunter vor, daß erst nach vielen Seiten und in anderem Zusammenhang eine Tafel reproduziert wird, von der man vorne schon gerne gewußt hätte, worum es sich genau handelt. Wer, um nur ein Beispiel anzuführen, auf S. 61 nicht aus dem Gedächtnis weiß, wie die Giunta Pisano zugeschriebene Madonnentafel im Art Institute in Chicago aussieht, wird es frühestens auf S. 116 erfahren, wo von ihr ein zweites Mal die Rede ist.

Zum Thema Benutzerfreundlichkeit sei bei dieser Gelegenheit gleich noch ein zweiter Kritikpunkt angemerkt: Wer in der Hoffnung, einen in den Fußnoten „op.cit.“-Verweis aufschlüsseln zu können, in der Bibliographie am Ende des Buches nachschlägt, wird aus zwei Gründen herb enttäuscht; zum einen, weil die Suche ohnehin sehr schnell aufgibt, wer sich – nur mit Autorennamen und Kurztitel versehen – einer nach Erscheinungsjahren geordneten Bibliographie gegenüber sieht, zum anderen und noch mehr, weil die Bibliographie zwar die im *catalogue raisonné*, nicht aber die in den Fußnoten zitierten Titel führt. Wer Genaueres über einen „op.cit.“-Verweis in Erfahrung bringen möchte, der muß also wohl oder übel die Fußnoten des entsprechenden Kapitels durchkämmen (es mag im übrigen Zufall sein, daß sich bei der einzigen, vom Rezensenten nachgeschlagenen Bibliographie zu Kat. Nr. 11 gleich zwei Fehler eingeschlichen haben, wobei weniger gravierend ist, daß sich der dort zitierte Aufsatz von Irene Hueck nicht in Bd. 3, sondern in Bd. 13 der Florentiner Mitteilungen befindet, als vielmehr, daß sich „Todini 1982“ schlichtweg nicht aufschlüsseln läßt).

Der Aufbau des Buches folgt im Großen und Ganzen der vom Autor rekonstruierten Werkchronologie. Eingeleitet von einer die Forschungslage referierenden Übersicht und ausklingend in einer Schlußbemerkung („considerazioni conclusive“), nimmt es in einem Post Scriptum des Autors und einer kurzen Bilanz des Soprintendente von Florenz, Antonio Paolucci, dann noch auf das Erdbeben bezug, das Assisi im September 1997 heimsuchte, wodurch – nach der für das Tafelkreuz in S. Croce verheerenden Überschwemmung in Florenz (1966) – das Cimabue-Œuvre nun schon zum zweiten Mal innerhalb weniger Jahrzehnte empfindlich dezimiert wurde. Der bereits erwähnte, von Giovanna Ragionieri zusammengestellte *catalogue raisonné* referiert in einem ersten Teil die ältere Forschungsliteratur zu den einzelnen, von Bellosi dem Cimabue-Œuvre zugeschriebenen Werken. Ein zweiter Teil zählt die von Bellosi abgeschriebenen und ein dritter die lediglich aus den Schriftquellen bekannten Werke auf. In einem letzten Teil finden sich schließlich die wenigen bislang bekannten, Cimabue betreffenden Dokumente transkribiert.

Insgesamt umfaßt das von Bellosi rekonstruierte Cimabue-Œuvre 13 Werke, von denen die Tafelkreuze in Arezzo und Florenz, die Maestà-Tafeln in Paris, Bologna und Florenz sowie die Fresken in Assisi und die Mosaikfigur in Pisa über jeden Zweifel erhaben sind. Im Fall der kontroverser diskutierten Frick-Geißelung hat man kein Problem damit, Bellosis vorsichtigem Urteil zu folgen („non escludono [...] la possibilità che la Flagellazione della collezione Frick di New York sia effettivamente opera del grande pittore fiorentino“, S. 118, 119). Das trifft nach Dafürhalten des Rezensenten auch auf einige Szenen der Florentiner Baptisteriumsmosaik zu. Jedenfalls sollte der Umstand, daß sich das eine oder andere Detail der (ohnehin stark restaurierten) Mosaiken nicht bedingungslos mit dem Cimabue-Œuvre in Einklang bringen läßt, nicht zu der jüngst von Anna Maria Giusti (I mosaici della cupola, in: Il battistero di San Giovanni a Firenze, hrsg. von Antonio Paolucci, Modena 1994, S. 281-342, bes. S. 315ff.) vorgenommenen Zuschreibung an einen *collaboratore* oder *seguace* Cimabues Anlaß geben, gilt es doch zu bedenken, daß man es hier mit einem Werkprozeß zu tun hat, bei dem die Handschrift des Entwurfs durch das Vergrößern und Übertragen am Ende ohnehin nur mehr mittelbar in Erscheinung tritt. Etwas mehr Skepsis an einer Urheberschaft Cimabues ist hingegen bei der Franziskustafel in S. Maria degli Angeli bei Assisi angebracht, und zwar nicht nur angesichts der für das Cimabue-Œuvre ungewöhnlichen Nimbenornamentik, sondern auch was die rechte Hand des Heiligen anbetrifft, die das Buch zu greifen scheint, anstatt es – wie üblich – mit der flachen Hand (und dem nach oben gekehrten Daumen) lediglich an den Körper zu pressen. Erklärungsbedürftig ist zudem der von der Kutte bis zu den Zehen bedeckte rechte Fuß des Heiligen, ein Detail, das bei Cimabue, wo besonders die Gewänder der männlichen Figuren stets auf Knöchelhöhe enden, so kein zweites Mal vorkommt. Angesichts des heterogenen Charakters der Tafel wird man das Gefühl nicht los, es könnte sich um eine (wann auch immer entstandene) Kopie handeln, die lediglich stilistisch auf Cimabues Franziskus-Ikone der Unterkirche rekurriert. Gänzlich fremd nehmen sich nach Ermessen des Rezensenten schließlich die beiden auf Pergament gemalten Heiligen Abbondio und Crisanto im Cima-

bue-Œuvre aus. Schon mit ihrer hohen Stirn sind sie sehr viel byzantinischer als alles, was mit Cimabue in Zusammenhang gebracht werden kann. Hinzu kommen Details wie die Applikation auf der Schulter des Heiligen Abbondio oder die kunstvoll über die Ohren gelegten Locken (der ansonsten eher schütterten Haartracht) beider Heiliger, die im Cimabue-Œuvre ebenso ungewöhnlich wie für die byzantinische bzw. italo-byzantinische Kunstproduktion charakteristisch sind. Im Gegensatz dazu hat man keine Probleme damit, Bellosis Bedenken gegenüber der Tafel in der Sammlung Contini Bonacossi zu teilen, deren Abschreibung im übrigen als einzige im Text und nicht nur im Katalog vorgenommen wird.

Da der Katalog GIOVANNA RAGIONIERIS nur vom Umfang des von Bellosi rekonstruierten Cimabue-Œuvres eine Vorstellung gibt, nicht aber von dessen Datierung, muß, wer Genaueres über die Chronologie erfahren will, notgedrungen im laufenden Text nachlesen, (leider wird es dem Leser auch in diesem Punkt nicht gerade leicht gemacht). Demnach wäre das Tafelkreuz in Arezzo in den 60er Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden („questa prima opera di Cimabue potrà collocarsi negli anni sessanta del Duecento“, S. 41), noch vor der Romreise also, wo Cimabue 1272 in einem notariellen Akt dokumentiert ist. Aus Rom zurück („rientra a Firenze con ogni probabilità ancora entro gli anni Settanta“, S. 97), hätte Cimabue das Tafelkreuz für S. Croce sowie etwas später, um 1280, die „Maestà“ ausgeführt, die sich heute im Louvre befindet. Ferner wäre in dieser Zeit nicht nur die Kreuzigungstafel in der Frick Collection entstanden, in diesen Jahren („poco dopo il 1280“, S. 128) hätte Cimabue auch die Entwürfe für einige Szenen der Florentiner Baptisteriumsmosaiken angefertigt und die „Maestà“ für die Bologneser Servitenkirche sowie die Madonnen tafel in Castelfiorentino in Angriff genommen. Zwischen 1288 und 1290 setzt Bellosi Cimabues Assisiaufenthalt an (S. 162-63, 166), wobei die „Maestà“ im Querhaus der Unterkirche und die davon abhängige Tafel in S. Maria degli Angeli dem Autor zufolge eventuell erst im Anschluß an die Oberkirchenfresken ausgeführt wurden. Während Cimabues Assisiaufenthalt nimmt Bellosi schließlich auch die Entstehung der beiden (weiter oben bereits behandelten) auf Pergament gemalten Heiligen Abbondio und Crisanto an. Wieder zurück in Florenz hätte Cimabue in den 90er Jahren die „Trinità-Madonna“ ausgeführt, ehe er 1302, wenige Wochen vor seinem Tod, an dem einzigen überhaupt für ihn dokumentierten Werk, der Figur des Evangelisten Johannes in der Apsiskalotte des Pisaner Doms, arbeitete.

Bellosi sieht die Anfänge Cimabues nicht, wie bislang angenommen, in Florenz, sondern in Pisa. Die in diesem Zusammenhang vorgetragenen, stilistischen Übereinstimmungen des Tafelkreuzes in S. Croce mit Giunta Pisanos Tafelkreuz in Bologna sind in der Tat sehr viel augenfälliger als die mit dem Tafelkreuz des Florentiners Coppo di Marcovaldo in San Gimignano. Um Cimabue noch zusätzlich stilistisch in Pisa zu verankern, wird auf den Maestro di San Martino verwiesen, dessen Œuvre zu diesem Zweck entsprechend früher angesetzt werden muß (und für den darüber hinaus bei dieser Gelegenheit gleich noch eine Identifizierung mit Ugolino di Tedice vorgeschlagen wird). Ähnlich wie beim Franziskusmeister also, der, obschon sich der größte Teil seiner Werke in Umbrien erhalten hat, möglicherweise aus dem Pisaner

Raum stammt, scheint demnach auch für Cimabue zu gelten, daß die Florentiner Werke, das Tafelkreuz in S. Croce und die „Madonna“ aus Santa Trinita, nicht zwingend zu der Annahme einer Florentiner Provenienz Anlaß geben. Man wird sich angesichts dessen einmal mehr fragen müssen, ob die Pisaner Malerei von der Forschung nicht möglicherweise zu Unrecht vernachlässigt worden ist, und ob man in Zukunft besonders für die Zeit vor 1260/70 nicht sogar von der lieb gewonnenen Vorstellung wird Abschied nehmen müssen, daß Florenz das *Dugento* über den Primat auf dem Gebiet der Malerei innegehabt habe.

Ob Cimabue indirekt auf die Ausstattung von Sancta Sanctorum gewirkt hat, wie Bellosi es noch vor Inangriffnahme der Restaurierungskampagne des römischen Allerheiligsten angenommen hatte, ist eine Frage, die sich nach der Restaurierung eigentlich kaum mehr jemandem gestellt hat. Um so mehr überrascht es, wenn Bellosi erneut, und fast noch vehementer, die Auffassung vertritt, bei dem von ihm selbst in die Diskussion eingeführten „Maestro del Sancta Sanctorum“ könnte es sich um ein Werkstattmitglied Cimabues handeln, das in Rom geblieben war, als der Meister nach Florenz zurückkehrte („induce a pensare a un pittore romano che abbia collaborato con Cimabue e sia rimasto nella città papale dopo il ritorno in patria del grande pittore fiorentino“, S. 80). Schon die Argumentation, die von Bellosi beschworene „novità del chiaroscuro“, die als „aspetto più evidente dell’impatto cimabuesco dell’oratorio di Niccolò III“ (vgl. S. 68), angeführt wird, macht an und für sich deutlich, wie wenig sich die vermeintlichen Übereinstimmungen am konkreten Detail nachweisen lassen.

Gemessen daran können Bellosis Beobachtungen zu Assisi sehr viel mehr Gültigkeit beanspruchen. Zu großen Teilen bereits in seinem Buch „La pecora di Giotto“ (Turin 1985) zur Diskussion gestellt, zielen sie darauf ab, die Oberkirchenfresken als Ergebnis einer Serie rasch aufeinander folgender Ausstattungskampagnen zur Zeit des Pontifikats Nikolaus IV. (1288-92) darzustellen. Die „Cimabue-Frage“, wie Andras Aubert 1907 das Problem der Sanktuariumsfresken im Titel seines Buches bezeichnet hat, steht und fällt dabei bekanntlich mit der Interpretation der (vom Erdbeben zum Glück verschont gebliebenen) Romvedute neben dem Evangelisten Markus im Vierungsgewölbe. Nimmt man nämlich die darin zu erkennende Wappenkonstellation an der Fassade des Senatorenpalastes als Hinweis auf den Initiator oder Stifter, so wären die Cimabuefresken zwischen 1278 und 1280 entstanden; ist man hingegen wie Bellosi geneigt, darin lediglich einen Reflex auf einen von Cimabue während seines Romaufenthaltes abgezeichneten Gebäudeprospekt zu erkennen, dann müßte Cimabue tatsächlich bis in die späten 70er Jahre in Rom geblieben sein und wäre möglicherweise erst in den 80er Jahren in der Oberkirche engagiert gewesen. In diesem Fall hätte ihn Jacopo Torriti, dessen Tätigkeit in Assisi schon immer für die frühen 90er Jahre der Oberkirche angenommen wurde, im Langhaus unmittelbar abgelöst. Hingegen müßte man, wäre Cimabue bereits Ende der 70er Jahre in Assisi gewesen, von einer längeren Unterbrechung der Oberkirchenausstattung zwischen Vierung und Langhaus ausgehen. Recht hat Bellosi sicherlich, wenn er den noch immer mysteriösen „Maestro Oltremontano“ ausklammert, hätte eine Spät-

tierung der Cimabuefresken für diese Gotische Werkstatt doch nur insofern Folgen, als die zweifellos davor entstandenen gotischen Wandmalereien im Obergaden des Nordquerhauses dann nicht mehr zwangsläufig vor 1278/80 entstanden sein müssen, sondern auch noch in den 80er Jahren entstanden sein könnten.

Wenn man Bellosis Chronologie der Presbyteriumsausstattung der Oberkirche nichts entgegenhalten kann, dann deshalb nicht, weil es nichts entgegenzuhalten gibt, was nicht mindestens ebenso spekulativ wäre. Überzeugung hin, Emphase her: fest steht, daß es derzeit nicht ein Argument gibt, das in der Lage wäre, die Ausstattungschronologie verbindlich zu klären. So sehr wir es uns auch wünschen würden, und so sehr uns Bellosis Position auch überzeugen mag, so trägt sie doch – und das muß mit Nachdruck festgestellt werden – nichts wirklich Neues zur „Assisi-Frage“ bei.

Und dennoch folgt man, wie immer, Bellosis Darlegungen gern (nicht zuletzt auch wegen ihrer Anschaulichkeit). Selbst dort, wo man als Leser vielleicht anderer Meinung ist, bleibt man beeindruckt von der Leidenschaft und Akribie, mit der der Autor versucht, den auf den ersten Blick stereotypen und nicht selten schlecht erhaltenen Tafeln und Fresken ihre Geheimnisse zu entlocken. Dabei schafft er sich mitunter durch recht unverblümt vorgebrachte Kollegenschelte Luft. Er geizt auch nicht mit persönlichen Urteilen oder Bekenntnissen, wenn er beispielsweise im Zusammenhang mit dem Lendentuch Christi am Aretiner Tafelkreuz von der „nonchalance con cui una donna d'alto rango avvolgerebbe intorno al collo un foulard di impalpabile leggerezza“ (vgl. S. 98) schwärmt, Simone Martinis „Guidoriccio“ in der Sala del Mappamondo des Sieneser Palazzo Pubblico im Vergleich mit Duccios „Castello di Giuncarico“ als mit dem Besen gemalt beschreibt („sembra dipinto con una scopa“, vgl. S. 99/100), oder aber, um sich dem Vorwurf *campanilismo* zu entziehen, u.a. bekennt, jedwede „Madonna“ Giovanni Bellinis Botticellis „Primavera“ vorzuziehen (vgl. S. 12).

Als weitere Leistung dieses Buches ist sodann herauszustreichen, daß auch der Künstler Cimabue Kontur gewinnt (was angesichts dessen, daß wir im Grunde nur *ein* gesichertes und datiertes Werk von ihm kennen, Respekt verdient). Dabei entsteht das Bild eines Freidenkers, der, durch das Romerlebnis gleichsam geläutert, Darstellungstraditionen anhand selbst angestellter Beobachtungen in Frage stellt und korrigiert („È scattata l'idea di 'ritrarre' una cosa come appare nella realtà“, S. 89). So romantisch sich ein solches Bild auch ausnehmen mag, im Fall Cimabues läßt sich in der Tat eine Veränderung von Faltenschemata und Körpermodellierung beobachten, weg von der „maniera greca“, hin zu einem Realismus, wie er von Giotto nicht viel später zu einem ersten Höhepunkt getrieben wird, wenn Gewandfalten jetzt plötzlich den Gesetzen der Schwerkraft folgen und Gesichter und Körper mittels differenziertester Farbübergängen modelliert und nicht mehr, wie noch bei Cimabues Aretiner „Kruzifix“, durch markante Binnenlinien parzelliert werden. Die entscheidenden Weichen auf diesem Weg scheinen von Cimabue gestellt worden zu sein, so daß ihm, dem „Lehrer“, das Verdienst zukommt, der eigentlich erste Maler der Neuzeit zu sein, auch wenn sein Schüler Giotto noch zu seinen Lebzeiten über ihn hinauswächst.

Alles in allem bestätigt sich der erste Eindruck von dem aufwendig im Schuber präsentierten, reich und bunt bebilderten und bereits in mehrere Sprachen übersetzten Buches nach der Lektüre. Es wird seinen Platz unter den Cimabue-Monographien behaupten. Um als „veramente moderno“ bezeichnet werden zu können, hätten allerdings neben Fragen der Zuschreibung und Datierung auch solche nach Auftraggeber und Aufstellungsort in Betracht gezogen werden müssen.

FRANK MARTIN
Bibliotheca Hertziana
 Rom

Ingrid Sedlacek: Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters (*Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte. Bd. 14*); Diss. Marburg 1995; Marburg: Jonas 1997; 160 S., 106 SW-Abb.; ISBN 3-89445-215-3; DM 38,-

Die Zyklen der Neun Guten Heldinnen und Helden lassen sich in zwei Typen einordnen. Dem klassischen Typus entspricht der Triadenzyklus, dem die drei Heiden Hektor, Alexander der Große und Julius Cäsar, die drei Juden Josua, Judas Makabäus und David sowie die drei Christen Artus, Karl der Große und Gottfried von Bouillon angehören. Der Kanon entstammt der um 1312 von Jacques de Longuyon verfaßten Romanze *Les voeux du paon*. Seine Helden dienten als *exempla bonorum* besonders für Herrscher und Bürgertum.

Als weibliches Pendant zum männlichen Triadenzyklus entstand um 1470 die Reihe mit Lukrezia, Veturia, Virginia, Esther, Judith, Jael und den Hll. Helena, Brigitte und Elisabeth. Hans Burgkmair stellte sie 1519 in zwei Holzschnittfolgen dar.

Früher als der triadische Heldinnenzyklus und einige Jahrzehnte nach dem männlichen Zyklus bildete sich in Frankreich ab den 1380er Jahren bereits ein Zyklus mit Heldinnen aus, der in der Auswahl völlig verschieden war und keiner Triadeneinteilung folgte. In ihm traten ausschließlich antike oder mythologische Gestalten auf wie die Amazonen Sinope, Lampeto, Penthesilea, Hippolyte, Menalippe sowie die Königinnen Semiramis (Babylon), Tomyris (Skythien), Teuta (Illyrien) und die Argiverin Deipyle. Ihre Tugenden Mut und Tapferkeit sind kriegerischer Natur.

Diesen Preuses widmete Ingrid Sedlacek ihre Aufmerksamkeit mit dem berechtigten Hinweis darauf, daß die bisherige Forschung ihre Eigenständigkeit nicht erkannt hätte. Sie wurden zum einen als Gegenstück zur Heldentriade behandelt und dabei mit den späteren Neun Guten Heldinnen gleichgesetzt; zum anderen wurden die weiblichen Gestalten im Einzelfall aber auch schlichtweg zu männlichen Helden uminterpretiert. Sofern sie in die einschlägigen Untersuchungen einbezogen wurden, behandelte man sie als Anhängsel der Heldenzyklen.

Ohne auf alle in der Arbeit vorgestellten Thesen einzugehen, sollen die wesentlichen besprochen werden, da sie richtungsweisend sind. Vier Schwerpunkten wendet sich Ingrid Sedlacek zu. Sie untersucht eine mögliche ikonographische Herleitung und bespricht die erhaltenen und urkundlich erwähnten Zyklen. Zudem stellt