

Neu gesehen: Ein Fragment der Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht in Florenz

Schon bald nach der Entdeckung der ersten Überreste von Fresken an einer Seitenschiffwand von Santa Croce in Florenz im Jahre 1911 stand fest, dass es sich hierbei um das von Vasari beschriebene Werk Andrea di Ciones, genannt Orcagna, handeln musste (erstmalig hierzu: Nello Tarchiani, *Prima del centenario Vasariano*. A Santa Croce si scoprono gli avanzi degli affreschi dell'Orcagna descritti dal Vasari nelle „Vite“ e da lui distrutti riordinando la chiesa, in: *Il Marzocco* 30, 1911, 1–2). In hohen Tönen lobte Vasari die Arbeit Orcagnas, dem er bereits in den vorhergehenden Zeilen das Fresko des Campo Santo in Pisa zugeschrieben hatte. Hier in Florenz jedoch hätte der Künstler mit mehr Fleiß und nach besserer Zeichnung gearbeitet, die *invenzione* aber sei die gleiche geblieben (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Bd. I, Florenz 1906, 600). Bekanntlich hinderte dieses Lob Vasari später nicht daran, das Fresko in Santa Croce den eigenen Plänen zur Umgestaltung zu opfern, so dass nur noch jene Teile des Werks erhalten sind, die zum Vorschein kamen, als die von Vasari aufgestellten Altäre wieder abgerückt wurden.

BRUCHSTÜCKHAFTE ÜBERLIEFERUNG

Die inhaltliche Bestimmung der im Rahmen von Restaurierungsmaßnahmen gefundenen Fragmente gestaltete sich aufgrund der Ähnlichkeit mit dem besagten Pisaner Fresko, das heute Buffalmacco zugeschrieben wird, und Vasaris Beschreibung nicht allzu schwierig. Es handelt sich um ein

dreiteiliges Bild, das ursprünglich links den Triumph des Todes, in der Mitte das Jüngste Gericht und rechts die Hölle zeigte. Vollständig in einen illusionistisch gestalteten Rahmen mit breiter Bordüre gefasst, wurden die einzelnen Felder durch gedrehte Säulen voneinander getrennt. Diese Fragmente sind Partien des linken Rands mit Rahmen, Medaillons und einem Bruchstück des Triumphs des Todes, sowie Teile des Bereichs rechts von der linken Säule mit Höllenszenen, der Säule selbst und der sich darüber befindenden Rahmung. Vom Mittelteil, dem Jüngsten Gericht, ist nur ein marginaler Abschnitt links von der genannten Säule erhalten (vgl. *Abb. 5*).

Von den Bildmedaillons, die hier im Mittelpunkt des Interesses stehen, sind nur noch vier mehr oder weniger fragmentarisch vorhanden. Die wohl in regelmäßigen Abständen in den Rahmen eingefügten Bildfelder sind – im Gegensatz zu jenen in Pisa – nicht mit Portraits, sondern mit szenischen Darstellungen ausgefüllt, die „in einem apokalyptischen Sinn zu verstehen sind“, wie Gert Kreytenberg resümiert (*Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000, 42). Das erste Medaillon (*Abb. 1*) befand sich links in mittlerer Höhe. Es zeigt eine einstürzende Stadt und eine von Rissen durchzogene Stadtmauer. Aus einem achteckigen Bau mit zusammenbrechendem Turm flieht eine Person, weiter hinten liegt eine Gestalt – womöglich bereits von Trümmern erschlagen – auf dem Boden. Im Vordergrund, noch innerhalb der Stadtmauer, wendet eine gelb gewandete Person dem Betrachter den Rücken zu. Ihr rechter Arm ist in einer Geste des Erschreckens oder der Abwehr erhoben, der Kopf und Teile des Oberkörpers sind nicht erhalten. Sie ist um ein Vielfaches größer als die anderen Figuren und steht somit auch in keinem natürlichen Verhältnis zu der Architektur, insbesondere nicht zur Stadtmauer.



Abb. 1 Orcagna, 6. Zeichen, 1344/45. Florenz, Museo di Santa Croce (Gert Kreytenberg, *Orcagna*. Andrea di Cione, Mainz 2000, Taf. 13b)

In der oberen linken Ecke der Bordüre befand sich das zweite Medaillon (Abb. 2). Hier blicken zwei Männer, in antikisierende Gewänder gehüllt, auf eine dunkle Scheibe, die über einem dunkel schattierten, konvex gewölbten Horizont steht. Beide beschirmen die Augen mit ihrer rechten Hand. Eine dritte Person hat sich von der Szene abgewandt und bedeckt ebenfalls ihr Gesicht mit der Hand. Das dritte Medaillon (Abb. 3) befand sich im oberen Bordürenrahmen, über jener gedrehten Säule, die das Jüngste Gericht von der Höllenszene trennt. Hier fehlt ein größeres Stück der linken Hälfte. Auch in diesem Bildfeld stehen rechts mehrere Menschen im Vordergrund. Die zentrale Figur dieser Gruppe blickt dem Betrachter entgegen und hat ihre Hände zum Gebet gefaltet. Die übrigen Personen sind der eigentlichen Szene zugewandt. Sie befinden sich am Ufer eines größeren Gewässers, auf dem ein fischähnliches Wassertier schwimmt. Es ist mit seinem ganzen Körper nach oben ausgerichtet, aus seinem weit geöffneten Maul strömt ein verwaschenes weißes Strahlenbündel in den Himmel und trifft dort auf

den Ansatz einer großen hellen runden Scheibe, ebenso wie weitere derartige Strahlenbündel, deren Ausgangspunkte allerdings außerhalb des erhaltenen Bereichs liegen. Vom vierten Medaillon schließlich ist nur ein kleiner Teil erhalten. Es befand sich in der linken unteren Rahmenecke, nur ein Streifen des unteren Abschnitts ist noch vorhanden. Es lassen sich in Gewänder gehüllte Beine und Füße erkennen, die Figuren sind vom Betrachter ab- und einem unbekanntem Ereignis im Bild zugewandt.

KEINE APOKALYPSE

Die Betrachtung der Darstellungen ergibt, dass es sich aus bildimmanenten Gründen hier kaum um Szenen aus der Apokalypse handeln kann, wie die Forschung bislang annahm (Übersicht bei Kreytenberg, *Orcagna*, 42; dort nicht berücksichtigt sind Jean Michel Massing, *Der Stern des Giotto*. Naturschilderung und Symbolik in der Kometenikonographie des XIII. und XIV. Jahrhunderts, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, hg. v. Wolfram Prinz/Andreas Beyer, Weinheim 1987, 159–179 und Ulrike Ilg, „Multum valet laicis, qui similitudinibus gaudent externis...“. Andrea di Ciones Fresko des „Inferno“ in Santa Croce als Mittel der Katechese, in: *Bruckmanns Pantheon* 56, 1998, 10–24). Diese Deutung lag insofern nahe, als die Szenen die Trias aus den letzten Dingen Tod, Gericht und Hölle in idealer Weise zu ergänzen schienen. Sie zeigen außergewöhnliche Ereignisse und Zerstörungen und damit Inhalte, die auch in den einzelnen in der Offenbarung geschilderten Episoden zu finden sind. Die Zerstörung von Städten, eine sich verdunkelnde Sonne und verheerende Veränderungen des Wassers im Kontext des Jüngsten Gerichts lassen eine biblisch-apokalyptische Deutung plausibel erscheinen. Doch wie schon Kreytenberg zu Recht bemerkt, ist „bei keiner der überkommenen Rahmendarstellungen ... mit Sicherheit auszumachen, daß sie sich ausschließlich auf einen Text der ‚Offenbarung‘ des Johannes bezieht“ (*Orcagna*, 42). Gewichtige Argumente sprechen für eine andere Lesart, die davon ausgeht, dass hier nicht die Apokalypse, sondern die Fünfzehn Zeichen vor



Abb. 2 Orcagna, 9. Zeichen, 1344/45. Florenz, Museo di Santa Croce (Kreytenberg, Taf. 13a)

Gräfllich von Schönbornsche Bibliothek, cod. 215) im oberbayerischen Kastl. Illustriert wurden die Fünfzehn Zeichen vor allem in Süddeutschland, Südtirol, im südlichen Schweden, in England und Frankreich.

Italienische Darstellungen waren bisher nicht bekannt, obwohl Texte über die Fünfzehn Zeichen auch in Italien verbreitet waren – es sind sowohl lateinische als auch volkssprachige Versionen nachgewiesen, ins-

besondere für den heute toskanischen Raum (siehe hierzu Stefano Carrai, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Neapel 1985), was erneut zu den Rahmenbildern aus Santa Croce führt, bei denen es sich damit nicht nur um die erste in Italien aufgefundene Darstellung handelt, sondern auch mit der Entstehungszeit 1344/45 um eine der ältesten überhaupt.

TEXTQUELLEN

Bereits seit der Mitte des 13. Jh.s sind mehrere Texte in Florenz bzw. von Florentiner Autoren belegt, welche die Fünfzehn Zeichen behandeln, darunter auch ein Traktat Bono Giambonis (dokumentiert von 1261–1291), *Della miseria dell'uomo* (Paolo Divizia, *I quindici segni del Giudizio: appunti sulla tradizione indiretta della Legenda aurea nella Firenze del Trecento*, in: *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*, hg. v. Paolo Rinoldi/Gabriella Ronchi, Rom 2005, 47–64). Das entsprechende Kapitel über die Vorzeichen findet sich nur in fünf späteren Ausgaben der *miseria*, diese lassen aber Rückschlüsse auf den ursprünglichen, nicht erhaltenen Text zu. Bei diesem Text *q* handelt es sich um eine Übernahme der frühesten

dem Jüngsten Gericht als Vorlage für die Darstellungen gedient haben. Dem Motiv wurde in der kunsthistorischen Forschung bisher nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt, Studien gingen über monografisch-deskriptive und quellenkundliche Ansätze kaum hinaus. Dem soll das Dissertationsprojekt der Autorin entgegengesetzt werden, das sich mit den Fünfzehn Zeichen als Bildphänomen beschäftigt.

Bildliche Darstellungen der Fünfzehn Zeichen sind vor allem aus dem späten Mittelalter bekannt. In schriftlichen Quellen kommen sie bereits seit dem frühen 9. Jh. vor, gewinnen jedoch erst mit der Entstehung der *Legenda aurea*, in der sie im Kapitel über den Advent Christi aufgezählt werden, an Popularität. Etwa zur gleichen Zeit beginnt auch die Verbreitung volkssprachiger Versionen. Im zweiten Viertel des 14. Jh.s entstehen unabhängig voneinander die beiden ältesten heute bekannten vollständigen Bildreihen: das Holzkham Bible Picture Book in London (1326–1331; British Library, London Ms. Add. 47682) und eine Sammelhandschrift (1340–1350, Pommersfelden,

Abb. 3 Orcagna, 3. Zeichen, 1344/45. Florenz, Museo di Santa Croce (Kreytenberg, Taf. 13c)



volgare-Version der *Legenda aurea* in das *miseria*-Korpus. Es zeigt sich also, dass die Fünfzehn Zeichen in der Literatur in ihrer Verbreitung nicht auf die *Legenda aurea* beschränkt waren, sondern auch in andere Schriften übernommen wurden und somit einem größeren Kreis von Florentiner Bürgern und Klerikern bekannt waren.

Bei einem Blick auf die Fresken von Santa Croce lässt sich feststellen, dass das Bild mit den Fischen dem dritten Zeichen der *Legenda aurea* entspricht, also jener Version, die am häufigsten bildlich dargestellt worden ist, und die im Folgenden die Referenz für Abfolge und Inhalt der Zeichen sein wird. Am dritten Tag erscheinen dort die Meerestiere auf dem Wasser und brüllen gen Himmel, bemerkt werden sie jedoch nur von Gott (*Tertia marine belue apparentes super mare dabunt mugitus usque ad celum et earum mugitus solus deus intelligent*, dies und auch die folgenden Zitate nach der Ausgabe Giovanni Paolo Maggionis, Florenz 1999). In Bono Giambonis *q* (und somit auch in der volkssprachigen Version der *Legenda aurea*) lassen sich überraschend genaue Übereinstimmungen mit Orcagnas Darstellung des dritten Zeichens erkennen: *El terço di i pesci del mare in alto aparianno di sopra e metteranno sì grandi i mughi, ch'andranno infino al cielo, e i lor mughi solo Idio intenderà* (zit. n. Divizia, *I quindici segni*, 56). Während das dritte Zeichen üblicherweise mit auf einer Wasseroberfläche schwimmenden Fischen oder anderen Meerestieren dargestellt wird, die mit weit geöffneten Mäulern ihre Köpfe gen Himmel recken, ist Orcagnas Bild noch ausführlicher. Die in anderen Darstellungen nicht vorkommenden Strahlen, die dem Mund des einzig erhaltenen Fisches entströ-

men und oben auf den Ansatz der hellen runden Scheibe treffen, illustrieren „i grandi mughi“, die Klagen, die so groß sind, dass sie bis zum Himmel reichen.

Die Szene der einstürzenden Stadt folgt dem sechsten Zeichen der *Legenda aurea*: Gebäude stürzen ein, von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang fahren Blitze in den Himmel (*Sexta ruent edificia; in hac etiam sexta die, ut dicitur, flumina ignea surgent ab occasu solis contra faciem firmamenti usque ad ortum concurrentia*). Das Zeichen entspricht in seiner Darstellung hier weitgehend der üblichen Ikonografie. Zwar fehlen die des öfteren in Texten erwähnten, in den Himmel fahrenden Blitze, doch auch in anderen Illustrationen sind diese eher selten zu finden. Eine Besonderheit ist allerdings die Stadt selbst. Für gewöhnlich werden die einstürzenden Gebäude zwar in einem einer Ortschaft ähnelnden Verbund dargestellt, sind aber nicht von einer Mauer umgeben. Zuweilen ist die sie weitläufig umgebende Landschaft erkennbar, manchmal wird das Umfeld nur angedeutet, doch eine Stadtmauer ist nicht vorhanden. In diesem Zusammenhang muss auf eine Darstellung der Zeichen in Tramin, Südtirol, hingewiesen werden, die um 1440/50 entstand. An der südlichen Chormauer der Pfarrkirche sind die Zeichen ebenfalls als Medaillons in einem Rahmen um die Szene des



Abb. 49. Zeichen, Blockbuch *Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen*, ca. 1450. Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer, OS 372, fol. 18r (Digitalisat der BSB München)

Jüngsten Gerichts angelegt. Das sechste Zeichen bedient sich der gleichen Bildsprache wie jenes in Florenz. Auch hier ist es eine von einer Mauer umgebene Stadt, deren Gebäude einstürzen und von Rissen durchzogen sind. Im Vordergrund, nun allerdings außerhalb der Stadtmauer, erhebt eine in ein langes Gewand gekleidete Figur den rechten Arm über den Kopf, schützend oder in einer Geste des Erstaunens; die zumindest noch zum Teil erhaltene Körpersprache der Florentiner Figur wird wiederholt.

Für das Medaillon mit dem verfärbten Himmelskörper kann zunächst das neunte Zeichen der *Legenda aurea* angeführt werden: *Nona equabitur terra et omnes montes et colles in puluere redigentur*. Die Erde ist eingeebnet, so dass nur der Horizont und die Gestirne zu sehen sind. Allerdings muss eingewandt werden, dass es eher ungewöhnlich ist, in der Darstellung des neunten Zeichens nur einen einzelnen Himmelskörper zu finden. Dessen dunkle Verfärbung lässt darauf schließen, dass wir es hier mit einer Vermischung verschiedener Quellen oder Versionen zu tun haben, findet sich doch keine Entsprechung in der *Legenda aurea*, und auch die anderen populären Versionen nach Pseudo-Beda, Petrus Damianus und Petrus Comestor, aus denen jene der *Legenda aurea* hervorgegangen ist, beschreiben kein vergleichbares Ereignis. Aufschlussreicher ist die nur volkssprachig überlieferte Version, deren älteste bekannte Nie-

derschrift ein Anhang am anglo-normannischen Adamsspiel aus dem 12. Jh. ist (Tours, Bibliothèque municipale, MS 927, fol. 40v–46v). Die hier genannten Zeichen weichen von den sonst verbreiteten Versionen stark ab, sowohl bezüglich der Abfolge als auch des Inhalts. Das dritte Zeichen beschreibt die sich verdunkelnde Sonne: *Lo terso giorno fi ueramente / Che l sole, ch e cusi lucente / Che tucto lo mondo fa uedere, / Allora non si potra parere. / Si fi nero in quello giorno / Che l mondo quanto gira attorno / Non u arra nulla chiaressa; / Anti fi si gran buiessa / Che neiente non uedrano / Quelli che allor serano* (Zeilen 145–153, zit. n. Carrai).

INTERTEXTUELLE SPURENSUCHE

Es ist davon auszugehen, dass diese Version auch in Florenz bekannt war, ist doch die oben zitierte italienische Fassung in einem Dialekt gehalten, welcher der Region Pisa/Lucca zuzuordnen ist; der Text entstand also nicht weit von Florenz entfernt. Eine andere Möglichkeit ist die Vermischung mit einem in der Apokalypse beschriebenen Phänomen: *Als es das sechste Siegel öffnete, da entstand ein großes Erdbeben, und die Sonne wurde schwarz wie ein härener Sack, und der Mond wurde ganz wie Blut, und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde wie ein Feigenbaum seine unreifen Früchte abwirft, wenn er von einem starken Sturm geschüttelt wird.* (Off. 6, 12–13) Bereits in diesem kurzen Abschnitt tritt die Ähnlichkeit der Fünfzehn Vorzeichen zu den in der Apokalypse beschriebenen Ereignissen hervor. Eine Kombination von Apokalypse und

Fünfzehn Vorzeichen ist bisher nicht bekannt, doch ist es durchaus denkbar, dass sich Orcagna bei seiner Interpretation des neunten Zeichens von der Bildsprache der Apokalypse hat beeinflussen lassen.

Neben den klar mit den Texten korrespondierenden Bildinhalten finden sich auch in den Darstellungen selbst Hinweise darauf, dass es sich um die Fünfzehn Zeichen handelt. So ist glücklicherweise in allen Fragmenten der Medaillons ein Schlüsselement erhalten, das die Fünfzehn Zeichen von anderen Darstellungen apokalyptischer Ereignisse unterscheidet: die Menschen im Vordergrund. In vielen Darstellungen der Fünfzehn Zeichen finden sich entsprechende Gestalten, die auch allein, häufiger aber in eng stehenden Gruppen von drei bis fünf Personen auftreten (Abb. 4). Sie wohnen den Zeichen bei, sind aber Beobachter und nicht Opfer der Zeichen, da sie das Geschehen meist aus einer sicheren Position heraus betrachten, also außerhalb des Ereignishorizonts stehen. Zuweilen sieht man aber auch, wie die Menschen ängstlich gestikulieren oder, wie auch in der Darstellung des sechsten Zeichens, die Flucht ergreifen. Diese Figuren müssen unterschieden werden von denjenigen, die in die Ereignisse involviert sind, wie etwa jene, die sich in der einstürzenden Stadt befinden. Eben hierin liegt auch der Unterschied zu Apokalypsedarstellungen: Während in

letzteren nur Johannes und der ihn zuweilen begleitende Engel außerhalb des Geschehens stehen und weitere Anwesende den Katastrophen ausgesetzt sind und – wie auch in der Offenbarung beschrieben – ihnen zum Opfer fallen, finden sich bei den Fünfzehn Zeichen sowohl eben jene außenstehenden, nicht heiligen oder in die Ereignisse verstrickten Beobachter, als auch, wenngleich seltener, direkt von den Geschehnissen betroffene Opfer.

REKONSTRUKTION DES RAHMENS

Abschließend sei noch auf die Rekonstruktion des Rahmens eingegangen, die in der bisher angenommenen Form eher gegen die Fünfzehn Zeichen sprechen würde. Es sind zwei verschiedene Zeichnungen bekannt, die beide davon ausgehen, dass es insgesamt 18 Bildfelder im Rahmen gegeben hat (Abb. 5, nach Umberto Baldini in: Kreytenberg, *Orcagna*, Abb. 29 bzw. Brigitte Klesse in: Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century. Section IV. Volume I. Andrea di Cione*, Glückstadt 1962, Tafel III). Wenn es sich um Fünfzehn Vorzeichen handelt, bleibt die Frage, wie die einzelnen Felder ausgefüllt und inhaltlich geordnet waren. Grundsätzlich stellen die überzähligen drei Bildfelder kein Problem dar, es geschieht im Gegenteil häufiger, dass den 15 Bildfeldern weitere angeschlossen sind.

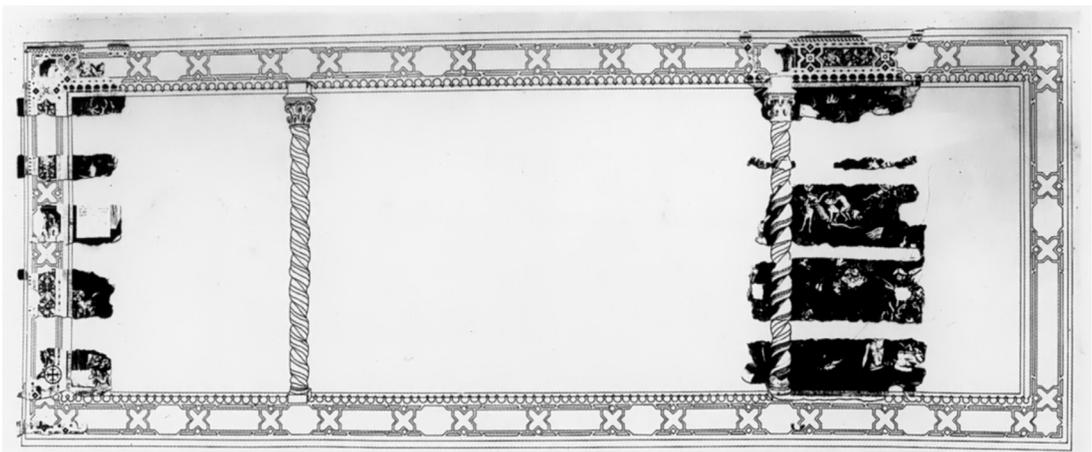


Abb. 5 Rekonstruktion von Umberto Baldini, 1958 [Kreytenberg, Abb. 29]

Beispiele hierfür sind die Fenster von St. Martha, Nürnberg (1390) und All Saints, York (1410), in denen ebenfalls 18 Felder vorhanden sind, von denen drei Stifterbilder zeigen.

Dass die übrigen Bildfelder in Florenz mit ergänzenden apokalyptischen Szenen ausgefüllt waren, ist kaum denkbar; wie bereits erwähnt, ist bisher kein Beispiel bekannt, bei dem die Fünfzehn Vorzeichen durch weitere entsprechende Ereignisse oder auch andere Vorzeichen ergänzt worden wären. Wahrscheinlicher ist, dass es nur 15+1 bzw. 14+2 Medaillons gab, also insgesamt nur sechzehn Bildfelder. Die Variante 15+1 würde eine vollständige Serie von 15 Zeichen voraussetzen, mit einem zusätzlich zu füllenden Feld. Möglichkeiten wären hier etwa ein Engel, ein Prophet oder Hieronymus, also in der Darstellungstradition häufiger anzutreffende Figuren. Die Variante 14+2 hingegen geht von 14 Zeichen aus, das 15. würde seine Darstellung im Gerichtsbild selbst finden (*Quintadecima fiet celum nouum et terra et resurgent omnes*). Die beiden übrigen Medaillons wären dann wieder alternativ auszufüllen.

Ausgehend von 16 Medaillons würden sich im Mittelteil, also über und unter dem Jüngsten Gericht, anstelle der zwei, von denen in der Rekonstruktion ausgegangen wird, nur jeweils ein Bildfeld befinden. Diese beiden Medaillons wären dann direkt auf der Mittelachse zu denken, die ebenso den Weltenrichter im Hauptbild durchschneiden würde. Ob es, wie in Pisa, ein gleich gewichtetes Paar von Weltenrichter und Gottesmutter gab, ist ungewiss (vgl. die Diskussion bei Kreytenberg, *Orcagna*, 46, und Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, 45), aber in Bezug auf die Rahmensymmetrie auch nicht von größerer Bedeutung, da in Pisa ebenfalls eine auf die Mitte ausgerichtete Rahmenstruktur angestrebt worden ist. Die das dortige Jüngste Gericht rahmenden Medaillons sind zwar oben verschoben, also nicht auf der jeweils gleichen Senkrechtachse angeordnet, was mit den örtlichen Gegebenheiten zu tun hat, ragen doch die Konsolen des Dachgebälks in das Fresko hinein. So war es nicht

möglich, in der oberen Borte ein Medaillon auf die Mittelachse zu setzen, da sich dort auch eine Konsole befindet. Im unteren Rahmen ist die Symmetrie zwischen Hauptbild und Medaillons aber wieder hergestellt. Eine entsprechende Organisation der Bildfelder ist in der Freskenmalerei des 14. Jh.s durchaus üblich. Immer wieder wird das Schema der Schmuckborte wiederholt und Bildfelder in den Rahmen eingefügt. Meist zeigen die Medaillons menschliche Figuren im Brustbild, eher selten szenische Inhalte. Sobald Medaillons in der Rahmung vorhanden sind, sind diese auch fast immer auf die vertikale Mittelachse ausgerichtet. So muss die Rekonstruktion des Freskos von Santa Croce mit 18, entgegen aller Wahrscheinlichkeit nicht auf die Mitte ausgerichteten Bildfeldern in Frage gestellt werden.

Offen bleibt schließlich die Frage nach der Abfolge der Zeichen, die sowohl nach der ersten als auch nach der oben vorgeschlagenen Rekonstruktion weiterhin Rätsel aufgibt. Weder ist der Anfangs- noch der Endpunkt der Reihe bekannt, noch lassen das dritte, sechste und neunte Zeichen in ihrer jeweiligen Position eine stimmige Übertragung einer der bekannten Abfolgen in die Rahmenstruktur zu. Ob dies der Vorlage oder dem Künstler geschuldet ist, lässt sich aufgrund der Quellenlage und des fragmentarischen Zustands des Freskos kaum mehr beantworten.

DANIELA WAGNER, M.A.