

genommene Einbauten konnte das nach 1945 bisher noch nicht wieder ausgebaute Stockwerk eine Gliederung entsprechend der Vielgestaltigkeit barocker Räume und Enfiladen erfahren. Die Farbgebung der Wände kann überwiegend als glücklich bezeichnet werden; wenn auch durchweg zurückhaltende, zarte, dem Rokoko nahestehende Töne gewählt wurden, so hätte man doch wenigstens in einigen Räumen eine etwas kräftigere, dem Barock zuneigende Farbskala erwarten dürfen.

Hans Reuther

REZENSIONEN

NEUE LITERATUR ZUR OBERITALIENISCHEN MALEREI DES TRECENTO

FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Guariento*. Vorwort von Sergio Bettini (Profili e Saggi di Arte Veneta III), Venedig (Edizioni Alfieri) 1965. 98 S., 148 Abb., 12 Farbtaf. Lt. 8.000.

GIAN LORENZO MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi* (Studi e documenti di storia dell'arte 7), Mailand (Edizioni di Comunità) 1965. 119 S., 352 Abb., 24 Farbtaf. im Text. Lt. 15.000.

Die oberitalienische Trecento-Malerei stand bisher in ihrer Beachtung weit hinter der toskanischen Malerei des gleichen Jahrhunderts zurück. Es fehlte nicht an Einzeluntersuchungen, aber die unzureichende Publikation der Denkmäler erschwerte die Forschung und machte eine künstlerische Beurteilung nur für einen kleinen Kreis von Kennern möglich. In jüngster Zeit hat sich dies grundlegend geändert. 1964 erschien Palluchinis umfangreiche Darstellung der "pittura veneziana del Trecento" und die große Publikation über den "Palazzo della Ragione di Padova", 1965 fast gleichzeitig die beiden hier angezeigten Monographien. Wenn man die etwas älteren Darstellungen Colettis und Bettinis über Tomaso da Modena und Giusto de' Menabuoi hinzunimmt, steht heute – was die Abbildungen angeht – für das Veneto ein ausreichender Arbeitsapparat zur Verfügung.

Francesca d'Arcais hat die erste Monographie über Guariento geschrieben. Man war bisher auf den Aufsatz von Anne Fitzgerald in den *Memoirs of the American Academy in Rome* (Bd. 9, 1931, S. 167 ff.) angewiesen, der auch einen – allerdings recht knappen – Werkkatalog enthält. Es ist erstaunlich, wie umfangreich jetzt das Werk Guarientos präsentiert wird, zumal sich die Kenntnis an Dokumenten und Quellen kaum vergrößert hat. Das aus einer Dissertation hervorgegangene Buch von Francesca d'Arcais ist mustergültig aufgebaut. Auf eine in drei Kapitel gegliederte Übersicht über Leben und Werk Guarientos folgen Abschnitte über seine künstlerische Nachwirkung und seine Würdigung in der Literatur. Aus den anschließenden Regesten notarieller Akte, bei denen Guariento als Zeuge anwesend war, geht das wichtige Faktum hervor, daß sich der Künstler den größten Teil seines Lebens in Padua aufhalten haben muß.

Der vierteilige Werkkatalog unterscheidet „gesicherte“, „zugeschriebene“, „zerstörte“ Werke und solche mit „unbekanntem Aufenthaltsort“. Die Bibliographie ent-

hält alles Wesentliche und ist nahezu vollständig. Die Abbildungen bieten gute Gesamt- und Detailaufnahmen außer von den im zweiten Weltkrieg zerstörten Fresken. Ein so wichtiges Werk wie die „Bestätigung der Augustinerregel“ in den Eremitani in Padua fehlt leider ganz (abg. bei Luigi Coletti, *I primitivi*, Bd. 3, Novara 1947, Taf. 109). Der Katalog der „gesicherten“ Werke ist nicht eine Liste des objektiv Gesicherten, sondern dessen, was die Verf. für „sicher“ hält.

Da wir nur eine signierte Arbeit und wenige durch Quellen gesicherte Werke Guarientos besitzen, empfiehlt es sich zu rekapitulieren, was wirklich über den Meister bekannt ist. Aus vierzehn Regesten geht Guarientos Anwesenheit in Padua von 1338 bis 1367 hervor. 1338 war er bereits „maestro“. Er starb vor dem 22. September 1370; denn zu diesem Zeitpunkt fand eine Verhandlung der Stadt Venedig mit seinen Erben statt. – Das einzige signierte, aber nicht datierte Werk ist die „croce dipinta“ im Museo Civico in Bassano. Bei Marcanton Michiel, der wichtigsten Quelle für Guariento, finden sich im Abschnitt Padua die folgenden Angaben: in der Eremitanikirche habe er die Cappella Maggiore ausgemalt (Anonimo Morelliano [Michiel], ed. Frimmel, Wien 1888, S. 26); in der Sala dei Giganti des Carrara-Palastes stammten nach der Überlieferung Campagnolas zwölf Cäsarenbildnisse von seiner Hand (ebenda, S. 34), die Ausmalung der Kapelle des Palastes sei von ihm und „Jacomo Davanzo Padoan“ (ebenda, S. 36), in der Kirche Sant' Agostino „La capella maggiore fu dipinta da Guariento padoano, secondo el Campagnola, oue sono gli monumenti delli Signori da Carrara“ (ebenda, S. 36). Eines der erwähnten Monumente ist das Grabmal des Jacopino da Carrara, für das der Bildhauer Andriolo de' Sanctis im Februar 1351 bezahlt wurde. Die Malereien sind nach diesem Zeitpunkt anzusetzen.

Eine weitere Notiz zum Carrara-Palast ist auf Guariento zu beziehen: „La Sala Thebana, che contiene l'istoria de Thebbe, fu di mano di . . . (Lacuna) della qual mano par che fussi l'istoria de Spoliti nel consiglio de Venetia“ (ebenda, S. 34). Durch F. Sansovino wissen wir, daß das erwähnte Bild der Schlacht von Spoleto im Dogenpalast von Guariento stammte (Venetia città nobilissima et singolare, Venedig 1581, S. 123). Die Sala Thebana war also von Guariento ausgemalt. Eine frühe Erwähnung des Saales von 1347 (vgl. A. Schiavon in *Archivio Veneto* 35, 1888, S. 315) stellt sicher, daß es sich dabei um ein Werk des Künstlers zwischen 1338, dem Baubeginn des Carrara-Palastes, und 1347 handelte. Durch Sansovino (a. a. O.) und andere Quellen sind die Marienkrönung und die Schlachtenbilder in der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast von Venedig für Guariento gesichert. Da eine Aufschrift auf der Marienkrönung den Dogen Marco Cornaro als Auftraggeber bezeichnet, kann das Werk in die Amtszeit Cornaros 1365 – 1368 datiert werden. Von Wichtigkeit ist auch Sansovinos Erwähnung von zwei Arbeitsphasen in der Sala del Maggior Consiglio. In der ersten Phase habe Guariento „a verde di chiaro e di scuro“ gearbeitet, in der zweiten Phase seien „diversi colori“ verwandt worden. – Dies sind die Aussagen der Quellen.

Nur ein Teil der in den Quellen erwähnten Werke ist erhalten. Die verlorenen Werke werden von der Verf. nur am Rande behandelt, in einigen Fällen begnügt sie

sich damit, sie im Katalog aufzuzählen. Hier wäre eine eingehendere Betrachtung wünschenswert gewesen. Die Quellenaussagen ließen im Fall der Sala del Maggior Consiglio in Venedig und der Sala Thebana in Padua – vor allem in bezug auf die Grisaille-Dekoration – wichtige Rückschlüsse zu. Unberechtigt ist die Einordnung der verlorenen Carrara-Porträts in das Werk Guarientos (S. 81). Der Name des Künstlers fehlt bei Michiel (a. a. O., S. 34).

Bei den gesicherten erhaltenen Werken Guarientos kann man gut von den beiden fest datierbaren Marienkrönungen ausgehen, dem Freskofragment aus Sant'Agostino in Padua (heute in den Eremitani; um 1351; d'Arcais Abb. 35) und dem großen Fresko in Venedig (1365–68; d'Arcais Abb. 131 ff.). Schon bei dem früheren Werk ist die ikonographische und stilistische Vorbildlichkeit von Darstellungen des Themas bei Paolo Veneziano offensichtlich (vgl. Pallucchini, a. a. O., Fig. 144, Taf. VII); die „byzantinische“ Komponente ist gleichermaßen bei dem späten Fresko spürbar. – Zieht man nun die undatierte *croce dipinta* in Bassano heran, so überrascht hier gerade das Fehlen des Byzantinischen und die große Nähe zu Giotto, die man bei anderen Werken nicht sieht. Das Werk in Bassano ist unter dem Eindruck von Giottos Kreuz aus der Arena-Kapelle entstanden – die Heranziehung des Kreuzifixus im Tempio Malatestiano in Rimini ist m. E. nicht erforderlich – und dürfte als Frühwerk der „vorvenezianischen“ Periode Guarientos angehören. – Die Ausstattung der Kapelle des Carrara-Palastes darf wohl in zeitlicher Nähe zu den verlorenen Fresken der Sala Thebana angenommen werden (um 1345; d'Arcais Abb. 41 ff.). Zwischen den Fresken der Wände, die durch Tintoris Restaurierung 1964/65 ihre farbige Frische wiedergewonnen haben, und den Tafeln der Deckenzone ist jener stilistische Einbruch des Venezianischen bei Guariento deutlich spürbar. Die entscheidenden Jahre seiner künstlerischen Entwicklung sind demnach etwa zwischen 1345 und 1350 einzugrenzen. Die von der Verf. im Zusammenhang mit einem Notariatsakt im Carrara-Palast erwogene Datierung 1357 erscheint mir zu spät. – Für die ursprüngliche Anordnung der heute größtenteils im Museo Civico von Padua aufbewahrten Tafeln war bisher keine Rekonstruktion möglich. Aufgrund der verschiedenen Blick- und Bewegungsrichtungen der Engel dürfte eine in der Zone oberhalb der Fresken umlaufende Anordnung mit einem oder mehreren Zentren (d'Arcais Abb. 41, 42) am wahrscheinlichsten sein. Man denke zum Vergleich an die Dominikanerbildnisse von Tomaso da Modena im Kapitelsaal von San Niccolò in Treviso (1352).

Die Chorfresken der Eremitani gehören der letzten Schaffensperiode Guarientos an. Vor allem in der Organisation des Bildraumes gehen sie weit über die Fresken des Carrara-Palastes hinaus. An die Stelle der reihenden, kompositionell zerfließenden Darstellungsweise der Carrara-Fresken tritt in den Eremitani ein strenges Rahmensystem. Die Räumlichkeit der gemalten Architekturen ist in den sechziger Jahren des Trecento ohne Vergleich und bildet die unmittelbare Vorstufe für die Architekturmalerei Giustos de' Menabuoi, Altichieros und Avanzos. Im Figurenstil ist – vor allem in den Massenszenen – eine erstaunlich differenzierende Typisierung erreicht, mit der Guariento auch hier die Voraussetzungen für die figurenreichen Szenen Altichie-

ros schafft. – Coletti hat 1930 (*Rivista d'arte* 12, S. 323 ff.) Guarientos Autorschaft für die Heiligenzyklen an den Wänden des Presbyteriums in Zweifel gezogen und eine Zuschreibung an Semitecolo vorgeschlagen. Der Vergleich mit den von Semitecolo signierten und 1367 datierten Tafeln in der Kanonikersakristei des Domes von Padua (abg. bei Pallucchini, a. a. O., Abb. 372 ff.) ist einleuchtend. Pallucchini lehnt die Mitautorschaft Semitecolos bei den Eremitani-Fresken ab. Francesca d'Arcais hält die Beteiligung von Mitarbeitern nicht für ausgeschlossen, "la cui mano però non è in alcun modo chiaramente riconoscibile" (S. 62). Die Verf. schreibt aber die *croce dipinta* im Chor der Eremitani Semitecolo zu! Ein vernünftiger Kompromiß, der dem stilistischen Befund und den chronologisch gesicherten Fakten gerecht würde, besteht vielleicht darin, mit einem Auftrag an Guariento zu rechnen, dessen Ausführung durch die Übernahme des neuen Auftrags für den Dogenpalast in Venedig (um 1365) oder durch den Tod des Künstlers (um 1370) unterbrochen und von seinem Schüler und Mitarbeiter Semitecolo abgeschlossen wurde.

Die Grisaille-Malereien der Sockelzone mit den sieben Planetenbildern und den zugeordneten Lebensaltern wurden von Adolfo Venturi mit einer Handschrift "De Phisionomia" in Modena (Bibl. Estense, ms. lat. 697) in Beziehung gebracht (*L'Arte* 17, 1914, S. 49 ff. mit Abb. aller fraglichen Miniaturen, z. T. mit unrichtiger Benennung). Da die Handschrift dem 15. Jahrhundert angehört, ist das von Venturi angenommene Abhängigkeitsverhältnis ausgeschlossen. Die Übereinstimmungen in der Anordnung, der Ikonographie und einzelnen Motiven machen jedoch eine Beziehung zwischen den Fresken und der Handschrift in Modena wahrscheinlich. Die Miniaturen lassen sich aber in Umkehrung von Venturis These nicht von den Fresken abhängig machen. Eine Beobachtung kann dies beweisen: die Handschrift in Modena gibt jeweils zu Seiten der Planetenfiguren ihre genaue Konstellation zum Zodiakus an, in Padua sind an den entsprechenden Stellen – offensichtlich durch ein Mißverständnis – nicht näher bezeichnete Sterne dargestellt. Eine mißverstandene Form kann aber nicht als Vorlage für präzise Angaben gedient haben. – Francesca d'Arcais, die das Verhältnis der Handschrift zu den Fresken in der Schwebe läßt (der Hinweis auf die Salone-Fresken ist unbegründet), zieht mit Recht eine Sammelhandschrift von 1435 in der Bodleian Library in Oxford heran (Ms. Can. Misc. 554, fol. 171 ff.; vgl. Fritz Saxl und Hans Meier, Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, III, Bd. 1, London 1953, S. 341 ff.; Bd. 2, Taf. 76 Abb. 192). Die Verf. betont die Übereinstimmungen der Oxforder Handschrift mit den Paduaner Fresken; vor allem die profilartige Rahmung an den Ecken der Seiten weist auf eine Freskovorlage von der Art der Paduaner Planetenbilder hin; doch das Hochformat der Miniaturen in Oxford, motivische und ikonographische Abweichungen schließen die Paduaner Fresken als Vorlagen aus. Da andererseits die Figuren der Oxforder Handschrift offensichtlich nach Trecentovorlagen kopiert sind, wird die Existenz eines weiteren, den Paduaner Planetenbildern verwandten Zyklus' wahrscheinlich. Der Zusammenhang der Handschriften und der Fresken ließe sich durch ein Stemma erklären, in dem der Archetypus und verschiedene Zwischenglieder

unbekannt sind. Für das Verständnis der Darstellungen, die Einteilung des Lebens in Planetenstufen und die literarische Überlieferung sei auf die grundlegende Arbeit von Franz Boll: *Die Lebensalter. Ein Betrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen*, Leipzig und Berlin 1913, S. 40 ff. hingewiesen (Sonderdruck aus: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 31, 1913).

Unter den Zuschreibungen ist die des Czernin-Polyptychons (vorübergehend im Kunsthaus Zürich, gegenwärtig im amerikanischen Kunsthandel) am problematischsten. Heute, da uns die Entwicklung Guarientos verhältnismäßig klar vor Augen steht, ist m. E. für das Polyptychon im Oeuvre Guarientos kein Platz. Das Werk ist 1344 datiert, aber unsigniert (die Zweifel von Heribert Hutter an der Originalität der Aufschrift und die Datierung ins 3. Viertel des 14. Jahrhunderts erscheinen mir, wie auch Francesca d'Arcais, unberechtigt [vgl. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 60, 1964, S. 35 ff.]). Die Verf. betont, ebenso wie Pallucchini 1964, das romagnolische Stilgepräge des Polyptychons und rechnet daher mit einer Lehrzeit Guarientos in der Romagna, wohl in Rimini. Aufgrund der sicheren Werke besteht zu dieser Annahme jedoch kein Anlaß. Der Versuch, die frühe *croce dipinta* in Bassano mit dem giottesken Kreuz in Rimini zu verbinden, ist im Hinblick auf die Zuschreibung des Czernin-Polyptychons verständlich, aber nicht überzeugend. M. E. wäre das Polyptychon mit der Bezeichnung „romagnolisch, 1344“ richtiger bestimmt. – Ähnliche Einwände ließen sich gegen das Triptychon in Mailänder Privatbesitz vorbringen, dessen Attribution sich z. T. auf das Czernin-Polyptychon stützt. – Überzeugend erscheint mir die Zuschreibung der zerstörten Fresken in Bozen (d'Arcais Abb. 30 ff.) und der Malereien am Grabmal des Dogen Dolfino in SS. Giovanni e Paolo in Venedig (etwa 1361/62; d'Arcais Abb. 85 f.; leider nicht abgebildet ist der an die etwas spätere Marienkrönung erinnernde gemalte Architekturaufbau; vgl. Franca Zava Boccazzi, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venedig 1965, Abb. 23).

Die Guariento-Monographie von Francesca d'Arcais erweist sich trotz der vorgebrachten Einwände als – vor allem in den Datierungen – stichhaltiges und im Katalog als gründliches und zuverlässiges Buch.

Mellini Monographie über Altichiero und Avanzo ist aus einer bereits 1959 an der Universität Pisa fertiggestellten Dissertation hervorgegangen. Ferner hat Mellini in mehreren Aufsätzen zu den Handschriften und Zeichnungen des Altichiero-Kreises Stellung genommen (*Critica d'arte* 1962/63). Wenn Mellini in der Einführung zu seiner Monographie sagt, er habe zunächst erwogen, die Dissertation Schubrings (Altichiero und seine Schule, Leipzig 1898) ins Italienische zu übersetzen (S. 20), so ist dies ein Eingeständnis dafür, daß er glaubt, die Thesen Schubrings seien noch vertretbar und die Forschung der folgenden Jahrzehnte sei eigentlich vergeblich gewesen.

Außerordentlich begrüßenswert ist der vorzügliche Abbildungsteil, der in Gesamt- und Detailaufnahmen eine optimale Darbietung des Werkkomplexes Altichiero-Avanzo bringt. Bisher war der Mangel an brauchbaren Abbildungen für die Beschäftigung mit diesem Thema sehr hinderlich. Leider sind nahezu alle Farbreproduktionen zu hell oder

farbstichig und geben ein falsches Bild vom Kolorismus Altichieros. Erheblich besser sind die Farbtafeln in dem von Fabbri und Skira verlegten Bildheft "L'Oratorio di San Giorgio a Padova" (mit einer Einführung von Francesca d'Arcais; in der Reihe "L'arte racconta", Heft 17, Mailand 1965).

Der Textteil des Buches gibt in zwei Teilen eine Übersicht über das Werk Altichieros und Avanzos. Leider fehlt im Text jeder Hinweis auf die Abbildungen, so daß sich der Leser diese selbst suchen muß. An den Verzicht auf Anmerkungen hat man sich in italienischen Monographien der letzten Jahre gewöhnt; doch da das Buch keinen Katalog enthält, ist über den Forschungsstand kein Aufschluß zu gewinnen. Man ist angewiesen, den Thesen des Verf. auf Glauben oder Unglauben zu folgen. Die umfangreiche Auswahlbibliographie enthält manches Entbehrliche, dagegen fehlen einige grundlegende Arbeiten, deren Nicht-Kennntnis den Text beeinträchtigt und einige Abschnitte gegenstandslos macht. Es geht nicht an, die bisher umfangreichste Altichiero-Monographie (Léo Bronstein, Altichiero. L'artiste et son oeuvre, Paris 1932) einfach zu verschweigen, auch wenn dieses Buch nicht besonders gut ist.

Bedauerlicherweise erhält man über die bekannten Dokumente und Quellen nur unzureichend Auskunft. Mellini läßt sich die Möglichkeit entgehen, chronologische Fixierungen vorzunehmen. Warum fehlt jeder Hinweis auf die rekonstruierbare Baugeschichte des Oratorio di San Giorgio? – Für die Dokumente ist weiterhin Bernardo Gonzati (La Basilica di S. Antonio di Padova, 2 Bde., Padua 1852–54) und Antonio Sartoris Veröffentlichung wichtiger Neufunde (in: Il Santo 3, 1963, S. 291 ff.) zu benutzen. Ein Abwägen der Dokumente und Quellenaussagen habe ich in meiner Dissertation versucht, die wenige Monate nach Mellinis Buch erschienen ist (Altichiero und Avanzo. Untersuchungen zur oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento, Bonn 1966).

Es ist unmöglich, in einer Rezension das komplexe Problem Altichiero-Avanzo in der notwendigen Breite auseinanderzulegen. – Wie es scheint, haben die neugefundenen Dokumente mehr Verwirrung gestiftet, als zur Klärung beigetragen.

Die Abschlußzahlung von 1384 an Altichiero für die Arbeiten im Oratorio di San Giorgio wird von Fiocco, Sartori und jetzt auch Mellini zum Anlaß genommen, die Quellenaussagen und die umstrittene Avanzo-Signatur unter dem Fresko der „Leichenfeier der hl. Lucia“ beiseite zu schieben und die gesamte Dekoration Altichiero zuzuschreiben. Man wird m. E. mit diesem Denken den mittelalterlichen Werkstattverhältnissen kaum gerecht. Es ist damit zu rechnen, daß in der Werkstatt eines leitenden, geschäftlich verantwortlichen Meisters durchaus andere Künstler weitgehend selbständig arbeiten konnten. Es sei an Taddeo Gaddi erinnert, der bis zum Tode Giotto dessen Werkstatt angehörte. Es ist m. E. deutlich genug, daß im Oratorio di San Giorgio neben Altichiero ein „modernerer“ Künstler tätig war, der aus der Altichiero-Werkstatt hervorgegangen ist; Avanzo (vgl. meine Ausführungen a. a. O., S. 84 ff.).

Die alten Thesen Schubrings aufgreifend und mit denen Toescas (Il Trecento, Turin 1951, S. 786) kombinierend, schreibt Mellini einen Teil der Lünettenfresken in der Cappella di San Giacomo im Santo dem Bolognesen Jacopo Avanzo zu, dessen signierte

Kreuzigungstafel sich in der Galleria Colonna in Rom befindet. Mir scheint die „bolognesische“ These Toescas und Mellinis kaum akzeptabel. Wenn man vor Beginn der Kapellenausmalung mit einer Florenzreise Altichieros rechnet – die Architekturdarstellung der „Taufe des Hermogenes“ setzt die Kenntnis von Taddeo Gaddis Fresken in der Baroncelli-Kapelle in Sta. Croce voraus –, fügen sich die Lünettenfresken in der Capp. di S. Giacomo organisch in das Werk Altichieros ein. – Das Problem „Avanzo“ entstand bereits durch Verwirrungen in den Quellen, da es gleichzeitig mehrere Maler dieses Namens mit verschiedenem Ursprungsort gab. Ich habe einige Überlegungen zugunsten des Vicentiners Avanzo zusammengetragen (a. a. O., S. 120 ff.), den man m. E. im Oratorio di San Giorgio fassen kann. Beweiskräftig kann das Problem nicht entschieden werden, da Avanzo in keiner Urkunde gemeinsam mit Altichiero genannt wird.

Unhaltbar ist die Frühdatierung des Votivfreskos in Sta. Anastasia in Verona. Es ist aus historischen und stilkritischen Erwägungen in die nachpaduanische Spätzeit Altichieros zu datieren (vgl. meine Begründung a. a. O., S. 127 ff.; übersehen wurde von Mellini die wichtige Arbeit von Giuseppe Corso, *La Cappella Cavalli in Sta. Anastasia*, Verona 1910).

Die Fresken in den Fensterleibungen am ehemaligen Skaligerpalast in Verona, auf die Mellini schon 1959 (*Critica d'arte*, S. 313 ff.) aufmerksam machte, können nicht mit den von Vasari erwähnten Medaillons im *Innern* der Sala grande des Palastes identifiziert werden. Ihre Zuschreibung an Altichiero ist fraglich. Eine Reihe von Nachzeichnungen vermag einen Eindruck von den verlorenen Fresken der Sala grande mit der Belagerung Jerusalems (nach Flavius Josephus) zu vermitteln. Besonders typische „Altichiero-Motive“ zeigt das Blatt im Besitz von Prof. Miotti in Udine (Mellini Abb. 48), das die Aufschrift trägt: „di maestro Altichiero qual dipinse la sala del Podestà“. Vielleicht läßt sich ein Blatt aus dem Umkreis Pisanellos in der Ambrosiana (vgl. Ausst. Katalog „Italienische Zeichnungen der Frührenaissance“, München 1966, S. 56 Nr. 25 r) mit den Fresken der Sala grande in Beziehung setzen, zumal in der Pisanello-Werkstatt wiederholt nach Werken Altichieros gezeichnet wurde.

Das Problem der Petrarca-Handschriften und der verlorenen Dekoration der Sala Virorum Illustrium des Carrara-Palastes in Padua ist von Ernst Theodor Mommsen in einem historisch erschöpfenden Aufsatz behandelt worden (*Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, *The Art Bull.* 34, 1952, S. 95 ff.; E. Th. Mommsen, *Medieval and Renaissance Studies*, New York 1959, S. 130 ff.). Da Mellini diesen Aufsatz nicht kennt, erübrigt sich die Diskussion. Zur Frage der Zuschreibung vgl. auch meine Ausführungen a. a. O., S. 133 ff.

Leider geht Mellini nicht auf die von Evelyn Sandberg-Valalà vorgeschlagene Bestimmung der beiden Votivfresken im Castelvecchio in Verona als Frühwerke Altichieros ein (*La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, S. 145 ff.). Bisher ist diese Zuschreibung m. W. nicht bezweifelt worden.

Da ich zu den meisten in der Literatur erörterten Zuschreibungen schon früher Stellung genommen habe, soll hier nur die von Mellini erwogene Attribution des Kreuzi-

gungsfreskos in S. Zeno in Verona an Altichiero erwähnt werden (Mellini Abb. 295). Die Qualität des Werkes ist hervorragend, doch die Kopftypen weisen eher auf Martino da Verona, den bedeutendsten Schüler Altichieros.

Auf die grundsätzlichen Fragen, die Stellung Altichieros in der Malerei des Trecento, seine künstlerische Herkunft und Wirkung, geht Mellini nur am Rande ein. Die Mentalität Altichieros ist mit dem Schlagwort „Realismus“ nur zum Teil erfaßt, es läßt sich in seinem Werk eine zunehmend psychologische Durchdringung des Stoffes und, damit Hand in Hand, eine Individualisierung der Figuren beobachten. – Kaum etwas ist über Altichieros Kolorit gesagt, das mit seiner differenzierten Farbstufung die venezianische Malerei einleitet.

Vor wenigen Monaten ist in der Cappella di San Giacomo im Santo der den Blick verstellende Altaraufbau vor dem dreiteiligen Kreuzigungsfresko niedergelegt worden. Nach 460 Jahren wird man nun das Hauptwerk Altichieros wieder als Ganzes sehen können.

Hanno-Walter Kruff

ARBEITEN ZUR AUGUSTINUS-IKONOGRAPHIE

JEANNE et PIERRE COURCELLE, *Scènes anciennes de l'iconographie Augustinienne*. Rev. Ét. August. 10 (1964) 51 – 71, 24 Tafeln. (Im folgenden: C. I.)

JEANNE et PIERRE COURCELLE, *Iconographie de St. Augustin. Les Cycles du XIV^e Siècle*. Paris 1965, Études Augustiniennes. 249 S., 105 Tafeln. (Im folgenden: C. II.)

Vita Sancti Augustini imaginibus adornata. Manuscrit de Boston, Public Library, nr. 1483, s. XV, inédit. Texte critique établi par Pierre Courcelle, commentaire iconographique par Jeanne Courcelle-Ladmirant. Paris 1964, Études Augustiniennes. 256 S., Tafeln. (Im folgenden: C. III.)

Geschichtliche Bedeutung und ein literarisches Werk von ungewöhnlichem Umfang weisen Augustin im Kreis der vier lateinischen Kirchenlehrer einen besonderen Platz zu. Seine durch das ganze Mittelalter hindurch spürbare Wirkung bezeugen nicht zuletzt die zahllosen, heute über die Bibliotheken des abendländischen Kulturraumes verstreuten Handschriften. Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch die Kunst, vorab die Miniaturmalerei, der Stellung A.s im mittelalterlichen Geistesleben Rechnung getragen hätte, und dies um so mehr, als er in den *Confessiones* zwar keine Biographie im strengen Sinn gegeben, aber ein reiches, zur Illustration verlockendes lebensgeschichtliches Material im Dienst seines religiösen Grundgedankens verwertet und in seinem Schüler Possidius einen Biographen gefunden hat, dem der Blick für das Individuelle nicht versagt war. Wer jedoch mit der Erwartung einer reichen Ernte an die A.-Hss herantritt, wird enttäuscht bleiben. Schon Émile Mâle hat diesen Tatbestand hervorgehoben, und denselben Eindruck hinterlassen die für das Mittelalter wenig ergebnisreiche Artikel zur A.-Ikonographie bei Künstle, Réau und Aurenhammer. Das Verdienst, die Untersuchung auf diesem weithin noch unerschlossenen Gebiet neu belebt zu haben, gebührt Pierre Courcelle, dem die *Confessiones*-Forschung unserer Zeit den