

die Holzblöcke schnitt. Tat es — wie wir bei Dürer vermuten — ein gewerbmäßiger Holzschneider oder Lucas selbst, was Filedt Kok glaubt. Anhaltspunkte dafür haben wir jedoch nicht; auch die qualitätvollen Blätter „Aristoteles und Phyllis“ (B 19) oder „Abrahams Opfer“ (B 3) sind kein Beweis für diese Vermutung. — Ein weiteres Betätigungsfeld für Lucas war der Buchholzschnitt, für den Dülberg 1898 einen ersten Katalog zusammenstellte, den Campbell Dodgson erweiterte und präzierte. Ergänzungen, die später noch hinzugekommen sind, faßt Filedt Kok in der wichtigen Anmerkung 131 seines Kataloges zusammen.

Verdienstvollerweise sind am Schluß alle Grafiken in der Bartsch-Reihenfolge abgebildet, leider — wohl aus verlagstechnischen Gründen — vom Verzeichnis getrennt, was die Benutzung etwas erschwert. — Nicht zuletzt die abgebildeten Wasserzeichen der Amsterdamer Blätter mit Angaben über deren Vorkommen sowie Verweise für die Wasserzeichen von Drucken in anderen Kabinetten machen den Katalog dieser grundlegenden Ausstellung für die nächste Zeit zum unentbehrlichen Arbeitsmittel.

Konrad Renger

REZENSIONEN

HANS BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*. Gebr. Mann, Berlin 1977. 254 Seiten, 120 Abb., 8 Farbtafeln. DM 99,—.

Das neue Buch von Hans Belting zur Ausstattung der Oberkirche von San Francesco in Assisi ist eine bemerkenswerte Leistung. Es bietet einen erfrischend neuen Zugang zu den vielfältigen Problemen eines Ensembles, dessen Ausführung sich über einen beträchtlichen Zeitraum erstreckte und dessen Bestandteile sorgfältig aufeinander abgestimmt sind. Dennoch handelt es sich nicht, wie der Autor in der Einleitung ausdrücklich klarstellt, lediglich um ein weiteres Buch über Giotto. In der Tat wird das Zuschreibungsproblem der Franzlegende (und ein solches bleibt es) nur auf den beiden letzten Seiten des Schlußkapitels behandelt. Beltings Argument, die wesentlichen Ergebnisse seines Buches würden nicht erschüttert, selbst wenn sich seine Hypothese einer führenden Rolle Giotto in der Legende als falsch erweisen sollte, ist gewichtig. Das reiche Spektrum an Argumenten findet seine Ergänzung in Abbildungen, von denen einige von großer Seltenheit, andere zum ersten Mal publiziert sind. Bei einigen handelt es sich um Photographien des neunzehnten Jahrhunderts mit Szenen aus dem Querschiff und dem Chor, die aufgenommen wurden, als das Chorgestühl des frühen sechzehnten Jahrhunderts zwischen 1873 und 1892 entfernt worden war. Die Abbildungen untermauern den Text an vielen Stellen

und bilden einen wesentlichen kritischen Apparat für die intensive Beschäftigung des Autors mit dem Ausstattungsprogramm.

Obzwar eine Gesamtsicht der Oberkirche in dem **tiefschürfenden Aufsatz** Wolfgang Schönes (in: Festschrift Kurt Bauch, Berlin 1957, S. 50—116) und dem wegweisenden Buch John Whites (The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London 1957, Kap. 1) bereits vorliegt, die beide auf verschiedene Weise wesentliche Teile der Beltingschen Analysen vorwegnehmen, vor allem im Hinblick auf die gemalten Umrahmungen und die Beziehung zwischen Bild und Betrachter, wurde ein derartig umfassender Versuch bisher nicht unternommen. Eine wesentliche Lücke der Untersuchung — die der Autor freimütig zugesteht — besteht ironischerweise im Fehlen einer gründlichen technischen Untersuchung der Wandmalerei im Sanktuarium und in den oberen Zonen des Schiffs — einer Untersuchung, wie sie für die Franzlegende bereits in vorbildlicher Weise von Tintori und Meiss durchgeführt wurde und die jetzt infolge des laufenden Restaurierungsprogramms des Istituto di Restauro möglich wäre. Ohne diesen wichtigen Unterbau mangelt es einigen von Beltings Arbeitshypothesen an letzter Überzeugungskraft. Trotzdem muß man den außerordentlichen Beitrag, den dieses bewundernswerte Buch zu dem Thema leistet, dankbar vermerken. Im folgenden werde ich zunächst die Hauptthesen des Autors darlegen und anschließend diskutieren.

(I) In einem einleitenden Kapitel umreißt Belting den methodischen Aufbau seiner Arbeit. Nicht nur die Architektur von San Francesco in Assisi war ein Novum für Italien, sondern allein die Tatsache, daß ein Bauwerk dieser Art überhaupt geplant wurde, bedeutet sehr real eine Negierung von vielem, was Francesco Bernardone repräsentiert. An dieser Stelle skizziert Belting kurz seine wichtigsten Thesen, darunter die, daß Kardinal Matteo Rosso Orsini, der Kardinalprotektor des Franziskanerordens, ein wichtiger Förderer der Wandmalerei der Oberkirche war, oder — noch zentraler — daß „die Innovationen in Assisi, selbst wenn sie in römischer Sprache ausgedrückt waren, weniger importiert als vielmehr in überraschend großem Maße in Assisi selbst entwickelt wurden“ (S. 12).

(II) Der Status von San Francesco als „Hauskirche des Papstes und Mutterkirche des Bettelordens“ wird in einem zweiten Kapitel diskutiert. Einige der hier vorgebrachten Argumente rekapitulieren Arbeiten von Frutaz und Hertlein, aber hier wie an anderen Stellen seines Buches verleiht Belting durch seine eigenen scharfsinnigen Kommentare ihren Schlußfolgerungen eine neue Dimension. (A. P. Frutaz, La chiesa di S. Francesco in Assisi, (Basilica Patriarcale e Cappella Papale), in: Miscellanea Francescana, 54, 1954, S. 399—432; E. Hertlein, Die Basilika von S. Francesco in Assisi. Gestalt — Bedeutung — Herkunft, Florenz 1964, S. 110 ff.). Assisi stellte nicht nur als gotische Kirche, sondern auch als Doppelkirche für Italien eine „zweifache Abweichung von der Norm“ dar. Dazu kommt die Polarität zwi-

schen einer hochgotischen Architektur mit nördlicher Glasmalerei und einem von der einheimischen frühchristlichen Tradition abgeleiteten System der Wandmalerei. Die Notwendigkeit, die in den großen römischen Basiliken entwickelten Ausstattungsschemata mit einem fortgeschrittenen gotischen Aufriß zu verbinden, war nach Beltings Meinung einer der Hauptgründe, weshalb Assisi sozusagen zu einem Schmelztiegel wurde, in dem eine revolutionäre Leistung entstehen konnte. Belting handelt in Kürze die bekannten Daten für die Chronologie der Kirche ab, wobei er gelegentlich deren Signifikanz überschätzt. Es wird im allgemeinen übersehen, daß Innozenz IV. im Juli 1253 nicht nur die Oberkirche, sondern auch die anderen Hauptkirchen von Assisi weihte. Diese überraschende Nachricht bezeugt der päpstliche Beichtvater, Niccolò da Calvi, der spätere Bischof von Assisi. „Maiorem quoque ecclesiam ipsius civitatis, Sanctum Rufinum, et ecclesias Sancti Petri et Sancti Pauli monasteria de Assisio ordinis sancti Benedicti ibidem etiam consecravit“ (F. Pagnotti, Niccolò da Calvi e la sua Vita di Innocenzo IV, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, XXI, 1898, S. 7—120, S. 110 [= ASRSP]). Dies zeigt, daß das Datum ähnlich wie im Fall der Deutschlandreise Urbans II. sich eher auf die Anwesenheit des Papstes bezieht als von wirklicher Signifikanz für den Bau von S. Francesco ist. Wertvoll ist in diesem Abschnitt Beltings genaue Prüfung der relevanten Papstbulen. Zurecht betont er die Einmaligkeit und Bedeutung der Tatsache, daß eine Bettelordenskirche nach Art römischer Kirchen einen Papstthron in der Mitte der Apsis aufweist, was die römischen Zusammenhänge, die vor allem von Hertlein betont werden, unterstreicht (op. cit. S. 113 ff.).

(III) Vor der Untersuchung des Bildprogramms prüft Belting in einem sorgfältig argumentierten Abschnitt die Hypothese, daß ein Ausstattungsprogramm als solches tatsächlich existierte (S. 31 ff.), und kommt zu dem Schluß, daß es berechtigt sei, die Malereien der Oberkirche als Einheit zu betrachten, obwohl er hier, wie auch später im Buch, sich nicht in vollem Umfang mit der Schwierigkeit auseinandersetzt, daß die Franzlegende möglicherweise fast drei Generationen später als die Vollendung des Baus sein könnte. Man könnte hinzufügen, daß bestimmte Elemente wie der Mosaikdekor der Schlußsteine in der Vierung die Vermutung nahelegen, es sei in einem frühen Stadium keine malerische Ausstattung geplant gewesen. Für Belting muß das Programm „nicht nur in seiner internen Logik, sondern auch in seiner geschichtlichen Bedingtheit und kirchenpolitischen Verfaßtheit“ (S. 38) verstanden werden. In diesem Sinn betont er die Bedeutung des Gedankenguts des Hl. Bonaventura für die Ausmalung der Oberkirche, ohne dabei jedoch so weit zu gehen wie ein jüngst erschienenenes Buch (G. Ruf: Franziskus und Bonaventura. Die heilsgeschichtliche Deutung der Fresken im Langhaus von San Francesco in Assisi. Assisi 1974). Zu Recht weist er auf die Schwierigkeiten einer Joachimischen Exegese der Fresken

hin und verwirft die weitgehenden Hypothesen Monferinis zu diesem Punkt (A. Monferini, *L'Apocalisse di Cimabue*, in: *Commentari*, 17 1966, S. 25—55. Vgl. jetzt auch R. Brooke, *St. Bonaventure as Minister General*, in: *San Bonaventura Franciscano. Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale XIV*. Todi 1974, S. 75—105, S. 90 ff.). Die theologischen und die künstlerischen Komponenten des Bildprogramms dürfen nicht miteinander vermengt werden.

Von grundlegendem Wert ist der folgende Abschnitt, in dem die Glasmalereien in das Programm der Wandmalerei miteinbezogen werden. Als älteste erhaltene Ausstattung der Oberkirche betonen die Glasfenster des Langhauses die Apostolizität der Franziskaner. Belting unterstreicht auch die ikonographische Kühnheit einiger Fenster; besonders bemerkenswert ist die Darstellung des Hl. Franziskus in den Armen Christi, die die zeitgenössische umbrische Mystikerin Angela von Foligno so tief beeindruckte (*Acta Sanctorum*. II. 4. Januar. De B. Angela de Fuligno. S. 186 ff. S. 194. "Igitur secunda vice quando veni ad ecclesiam S. Francisci, statim quando ego genuflexi in introitu ostii ecclesiae, et vidi S. Franciscum pictum in sinu Christi...").

Das Himmelfahrtswindow im rechten Querhaus wird als Angelpunkt im ältesten Ausmalungsprogramm der Oberkirche — demjenigen des rechten Querhauses — gesehen. Es folgt eine intensive Suche nach einer Interpretation, die die Fensterikonographie, sowie *Majestas Domini* und Verklärung zusammenfaßt. Letztere bildet ein Verbindungsglied zu einer abschließenden Parousie und definiert so die *Majestas* nicht nur als zeitloses Ereignis, sondern bezieht sie ausdrücklich auf das Jüngste Gericht. Zwischen diesen beiden Aspekten der letzten Erscheinung Christi fungiert das Himmelfahrtswindow als Mittler und Vorläufer. Die stehenden Apostel im Triforium darunter symbolisieren die *Ecclesia militans*. In den drei Altären des Sanktuariums, einem Marienaltar zwischen rechts einem Apostel- und links einem Michaelsaltar (nur letzterer trägt eine zeitgenössische Inschrift), sind drei von Franziskus besonders geübte Kulte verkörpert (der Michaelsaltar mißt 106 cm in der Höhe, 223,5 cm in der Breite und 121 cm in der Tiefe; die Inschrift lautet: *HOC:ALTARE:ERECTUM EST:/IN HONORE:BEATI:MICHAELIS ARCHANGELI*). In seiner Charakterisierung des Programms des Sanktuariums setzt Belting eine Argumentation Charles Mitchells fort (*The Imagery of the Upper Church at Assisi*, in: *Giotto e il suo Tempo. Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto*. Firenze 1971. S. 113—134. [=Giotto e il suo tempo]). Zum ersten Mal werden hier alle Szenen, von denen viele in den oberen Zonen übermalt und zerstört sind, abgebildet und diskutiert. Die drei zusammenhängenden Räume sind durch ihre Bildprogramme zu einer Einheit verbunden, die zahlreiche Berührungspunkte mit dem System des Bonaventura aufweist; die zeitliche Symmetrie zwischen der frühen apostolischen Kirche

und der zukünftigen Engelskirche bildet zugleich auch eine räumliche Symmetrie zwischen der irdischen und der himmlischen Kirche. Der Zusammenhang zwischen beiden wird kompositorisch und theologisch durch die vermittelnde Anbringung der Marienszenen in der Apsis hergestellt. Vieles von den ikonographischen Analysen in diesem Teil des Buches wird von bleibendem Wert sein.

Die biblischen Szenen des Langhauses bilden „ein genuin römisches Programm an genuin römischem Bildort“ (S. 68), obwohl gerade hier die Fortsetzung des neutestamentarischen Zyklus über die Eingangswand hinweg eine nach Ansicht des Autors in römischen Denkmälern nicht vorgebildete Neuerung ist. Darüber sind die figürlich ausgestatteten Gewölbe durch anikonische Gewölbefelder unterbrochen, mit Märtyrern, Bekennern und Jungfrauen in den Schildbögen. Das schmale Tonnengewölbe des Vorjochs definiert die spirituelle Autorität des Ordens, indem hier Franziskus, Klara und Antonius an signifikant hervorgehobener Stelle erscheinen. Belting zeigt, daß das mittlere Langhausjoch der „Deësis“ mit Franziskus zwischen den Evangelisten der Vierung und den Kirchenvätern trotz des bedeutenden zeitlichen Abstands ihrer Entstehung ein zusammenhängendes Schema bildet. Er zieht einen überzeugenden Vergleich zwischen den Gewölbemosaiken von Hosios Lukas und dem mittleren Langhausgewölbe von Assisi, in dem die byzantinische Konvention eine franziskanische Nuancierung erfährt. Unter den vielen Vorzügen des Buches sind die zahlreichen Verbindungen, die der Autor als Byzantinist zwischen der Assisi-Wandmalerei und Werken des östlichen Mittelmeerraumes herzustellen imstande ist, nicht an letzter Stelle zu nennen. Auf diese Weise versetzt er dem von der älteren, vor allem italienischen Forschung betonten absurden Gegensatz zwischen dem modern-„naturalistischen“ italienischen Duecento und den erschlafften Formeln einer veralteten byzantinischen Kunst den Gnadenstoß (Vgl. jetzt O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970, Kap. 6).

Zusammengefaßt stellt das Langhaus-Programm eine Vision der Kirche dar, ein in sich abgeschlossenes Teilprogramm, das dem Gesamtprogramm der Oberkirche untergeordnet ist. Es ist eine etablierte Konvention, die auf überkommenen Vorstellungen beruht, in ihrer Bildsprache manchmal radikaler als in der ihr zugrunde liegenden theologischen Konzeption.

Diesem Ensemble wurde die Franzlegende hinzugefügt. Aus Raumgründen beschränkt sich Belting auf einige wenige scharfsinnige Bemerkungen. Obwohl es unwahrscheinlich ist, daß die Legende in allen Details geplant war, legt der hohe Sockel nahe, daß in dieser Höhe Malerei beabsichtigt war. Dieser zweite Zyklus aus dem Leben des Ordensgründers in Assisi strebt nicht die typologische Gegenüberstellung mit der Passion wie in der Unterkirche an. Doch durch die quantitative Ausdehnung der Malerei der Oberkirche änderte die Franzlegende qualitativ (Bel-

tings Terminologie) das vorhergehende Programm, indem sie ihm eine spezifisch franziskanische Note verlieh. In ihrer physischen als auch in ihrer theologischen Beziehung zum „Deësis“-Gewölbe entwickelt und bekräftigt sie das Bildprogramm der Oberkirche. Darüber hinaus definiert sie den Ort des Franziskaner-Ordens innerhalb der römischen Kirche, und zu Recht betont der Autor den „offiziellen“ Ton der Legende. „Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß man in Assisi die Chance ergriffen hat, im theologischen Panorama des Bildprogramms das Porträt eines orthodoxen Ordens zu entwerfen“ (S. 86).

(IV) Als nächstes wird ausgehend von einer Prüfung der äußeren historischen Faktoren die chronologische Abfolge der Ausmalung untersucht. Belting betont die Bedeutung von Brandis Beobachtung, daß Farbreste, die bei der Ausmalung der Gewölbe herunterfielen, auf der Wand hinter den biblischen Szenen des Langhauses, als diese abgenommen wurden, gefunden wurden (C. Brandi, *Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superiore di Assisi*, in: *Giotto e il suo tempo*. S. 61—66; S. 64). Aufgrund dieses Arguments sowie einiger anderer Indizien — nach Meinung des Rezensenten jedoch auch durch Weglassen — gelangt Belting wohl etwas zu leicht zu einem terminus post quem für den Abschluß der Ausmalung der Oberkirche vor 1300. Seinen terminus post quem für den Beginn liefert die Datierung des Franz-Zyklus der Unterkirche, der stilistisch eng mit dem Kruzifix von 1272 in Perugia zusammenhängt (*Galleria Nazionale dell'Umbria* Nr. 26: Belting gibt dieses Datum irrtümlich als 1271 an).

Bei der Diskussion der Datierung des Evangelistengewölbes akzeptiert Belting das Orsini-Wappen in der Rom-Ansicht (Ytalia) des Markus-Gewölbezwickels als ausreichenden Beweis. Er vertritt die Meinung, daß es sich hierbei um ein „Orsini“-Panorama handelt. Aufgrund dieses und anderer Indizien wird die Zeit von 1279/80 als Vollendungsdatum für diese Wandgemälde vorgeschlagen. Der Apostelzyklus des Querschiffs wird ähnlich datiert; dies aufgrund seines Zusammenhanges mit römischer Wandmalerei, wobei Belting die Gemälde der päpstlichen Kapelle Sancta Sanctorum, einer neueren Heidelberger Dissertation seines Schülers J. Wollesen (*Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa*. Diss. Heidelberg 1977, S. 70 ff.) folgend, für früher hält als diejenigen des Portikus von Alt-St. Peter. An dieser Stelle wird die neue Theorie eines Patronats des Matteo Rosso Orsini genauer ausgeführt, eine Hypothese, die in Beltings Urteil durch das Orsini-Wappen der Vierung abgesichert ist. Dem Vierungsgewölbe gehen jedoch die oberen Teile des rechten Querschiffes voraus, die das Werk eines „Gotischen Meisters“ und seiner Werkstatt sind. Von der Datierung des „Deësis“-Gewölbes im Langhaus ausgehend, das als Werk Torritis angesehen wird, gelangt der Autor für die beiden dem Querschiff zunächst gelegenen oberen Joche zu einem Vollendungsdatum um 1290. Das Kirchenvätergewölbe ist aufgrund eines Vergleichs seines Ornaments mit der anscheinend datier-

baren Ausmalung der Sala dei Notari in Perugia vor 1297 zu datieren. Dieser chronologische Rahmen wird durch Ähnlichkeiten mit den Querschiffmalereien von Santa Maria Maggiore verstärkt.

Von diesen äußeren Überlegungen wendet sich Belting einer Prüfung der internen Chronologie zu. Um seine Ergebnisse zusammenzufassen: — die Querschiffarme wurden vor der Vierung ausgemalt, ebenso der Chor. Es folgte die Tätigkeit des „Cimabue-Teams“, unter dessen Mitgliedern sich ein römischer Ornament-Spezialist befand. Das Vierungsgewölbe bestimmt den Programmrhythmus für die Gewölbe des Langhauses. Belting behandelt das Problem der Abwesenheit Cimabues in der Langhausmalerei nicht angemessen; hier unterschätzt er, zu Unrecht in meiner Sicht, John Whites scharfsinnige Beobachtung der Übermalung des Ziboriums in der Szene der Darbringung im Tempel (J. White, *The Date of the Legend of St. Francis at Assisi*, in: *Burlington Magazine* 98, 1956, S. 344—351 [= BM], S. 351 u. Abb. 11). Der abrupte Stilwechsel in dem übermalten Baldachin ist sicherlich mehr als nur eine Korrektur, eine verbesserte Fassung *a secco*, die Belting annimmt (S. 104); ein größerer zeitlicher Abstand würde jedoch die engen chronologischen Grenzen, die er postuliert, sprengen. Torriti malt in Assisi während der ersten Jahre des Pontifikats Nikolaus' IV., und der Isaak-Meister ist in der ersten Hälfte der neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts tätig. Dann folgt die Franzlegende in der Zeit, der Vasari sie, vielleicht aufgrund eines jetzt verlorenen Dokuments (welcher Art von Dokument?), zuschreibt, nämlich dem Generalat des Giovanni da Murrovalle (1296—1304). Die großen Linien dieser Chronologie sind zwar weder neu noch von den bisher vorgebrachten erkennbar unterschieden, doch besitzt Beltings Abfolge eine Schärfe und Präzision, die den Problemen eine willkommene Klarheit verleiht.

(V) Das fünfte Kapitel analysiert mit Sorgfalt die Anordnung und Rahmung der Wandgemälde, ausgehend von der Gotischen Werkstatt. Hier macht Belting eine Reihe von fundamentalen Beobachtungen. Die Gotische Werkstatt brachte zwei Rahmenformen hervor, die in Assisi von bleibendem Einfluß waren, eine „konstruierte Scheinarchitektur“ und dazu ein naturalistisches Blattornament von beträchtlicher botanischer Genauigkeit. Von größter Bedeutung war jedoch das Prinzip der „Verwandlung der Real-Architektur mit dem Pinsel des Malers“ (S. 117). Im Chor wird der strukturelle Illusionismus der Gotischen Werkstatt durch „eine bildhaft ansichtige Gehäusewand mit Öffnungen“ und eine archaisierende Oberflächendekoration vom Typus zeitgenössischer römischer *marmorarii* abgelöst. Die Analyse von Cimabues Malerei deckt eine Reihe ihrer wesentlichen Komponenten auf und ist einer der besten Abschnitte des Buches. „Sie gelangt in den Figurenkörpern zu plastischer Wirkung und in den Figurenordnungen zu architektonischer Rhythmik“. Sein Stil kann in kompositorischer Hinsicht als „dynamisches Flächenmuster“ bezeichnet wer-

den, und diese „Tektonisierung des Bildes“ sollte als Entwicklung über die „vergitterten Öffnungen“ der Gotischen Werkstatt hinaus, von der er in beträchtlichem Maße beeinflusst ist, begriffen werden. Im Gegensatz zu den Aposteln des rechten Querschiffs, die „durch“ die Säulen des Triforiums gesehen werden, erscheinen die Engel im linken Querschiff „hinter“ der realen Architektur. Belting lenkt die Aufmerksamkeit auf Ähnlichkeiten mit der S. Trinita-Madonna, die er früher als Duccios Madonna Rucellai datiert. In der Oberkirche werden die Querschiffarme sowohl thematisch als auch räumlich durch die „ungerahmten“ Kreuzigungen verbunden. Cimabues Neuerungen sollten von Einfluß auf die Maler des Langhauses werden. Dort bleibt der Isaak-Meister dem älteren Rahmensystem mit flachen Ornamentstreifen im Gegensatz zu Scheinarchitektur verpflichtet, innerhalb dieses Rahmenwerks deutet jedoch seine Bildarchitektur bereits die Fortschritte der Franzlegende an, wobei die Gewölbefresken des Vorjochs eine Zwischenstufe darstellen.

Die Rahmung der Franzlegende ist revolutionär. „Nirgendwo in Rom ist diese Motivkombination einer kompletten Scheinarchitektur aus Säulen zwischen zwei Konsolgebälken belegt. Nirgendwo ist dort das Rahmenwerk in solcher Weise in die Realarchitektur integriert“ (S. 143). Die Szenen werden hier verbunden durch die Kolonnade und nicht wie in der antiken Malerei als räumliches Continuum gesehen. Die Triptychon-Anordnung der ersten beiden Langhausjochs ist dem Triptychon-Schema des Querschiffs verpflichtet: in der Tat benützt die Franzlegende Elemente aus allen älteren Ausstattungsphasen der Oberkirche. (Dazu könnte man die Unterkirche hinzufügen.) Diese Reaktion ist nicht nur historisch in der Übernahme älterer Ideen, sondern auch funktional in der Anpassung an die architektonische Situation, die durch die andere Malerei geschaffen wurde. „Auch in dieser Hinsicht ist die Franzlegende das logische Schlußglied einer beispiellosen Serie schöpferischer Gedanken, die nur an ihrem Entstehungsort verständlich sind“ (S. 145). Dennoch kann bezweifelt werden, daß die innere Entwicklung der gemalten Ausstattung der Oberkirche tatsächlich ein derartig hermetischer Prozeß war, wie Belting vorschlägt.

(VI) Um die Wandmalerei der Oberkirche in einen Zusammenhang zu stellen, ist ein langes Kapitel der zeitgenössischen Wandmalerei in Rom, Umbrien und der Toskana gewidmet. Dieser Abschnitt enthält viel Bemerkenswertes, darunter eine Kritik an Paeseler's häufig akzeptierter zeichnerischer Rekonstruktion von Cavallinis Dekorationssystem in Santa Cecilia in Trastevere (W. Paeseler, Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan, in: Römisches Jahrbuch II, 1938, S. 311—394; S. 375) sowie eine Untersuchung der Rahmungselemente von Alt-St. Peter und San Paolo fuori le mura. Es finden sich erhellende Bemerkungen über das Dekorationssystem der Sancta Sanctorum. Auch wenn der Überblick über die umbrische Wandmalerei gelegentlich etwas oberflächlich zu geraten scheint, dient er doch

zumindest dem Zweck, den ungewöhnlichen Umfang und die Vielfalt der Malerei in der Oberkirche angemessen hervorzuheben. Zum ersten Mal sind die interessanten Apsismalereien von San Francesco in Gubbio reproduziert: dem Spezialisten wohl nicht unbekannt, sind sie doch hier nutzbringend in ihren künstlerischen Zusammenhang eingeordnet.

(VII) Etwas fragmentarischer, aber nichtsdestoweniger eindrucksvoll ist die „tour d'horizon“ der nördlichen gotischen Malerei der Zeit. Hier entwickelt Belting eine Theorie, der Carlo Volpe als erster ernsthafte Beachtung schenkte, daß nämlich eine Verbindung zwischen der Gotischen Werkstatt und der Malerei in England, genauer gesagt dem Hofstil, wie er in Westminster Abbey überliefert ist, bestünde (C. Volpe, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in: *Giotto e Giotteschi in Assisi*. Ed. G. Palumbo, Rom 1970. S. 15—59; S. 23 ff.). Belting gründet seine **Argumentation fast ausschließlich** auf die grundlegende Arbeit von Francis Wormald aus dem Jahr 1948 (F. Wormald, *Paintings in Westminster Abbey and Contemporary Paintings*, in: *Proceedings of the British Academy XXXV*, 1949, S. 161—176). Auch die zeitgenössische Malerei Frankreichs wird in ähnlich fragmentarischer Weise besprochen. Wichtig ist die Feststellung, daß es hieße, das Problem mißzuverstehen, wollte man den Gotischen Meister als reinen Import ansehen. Die in S. Francesco allein durch die Ausmaße der zu bemalenden Wandflächen gegebenen Möglichkeiten, im Gegensatz zu den skelettartigen Aufrissen nördlicher gotischer Bauwerke, waren ohne jegliche Präzedenz, und das Fehlen eines bildhauerischen Programms erweiterte die programmatischen Möglichkeiten noch. Bildflächen von solchen Ausmaßen waren charakteristischer für die nördliche Profankunst, doch ist in diesem Bereich vieles der Zeit zum Opfer gefallen. Die außerordentliche Bedeutung des Gotischen Meisters erklärt sich aus der künstlerischen Aufgabe ohnegleichen und aus dem Einfluß seiner Lösungen auf die anderen Maler in Assisi.

(VIII) Erst in dem langen Schlußkapitel wird der Versuch einer Händescheidung unternommen. Hier wie überall erweist sich Belting seiner Aufgabe voll gewachsen. Er akzeptiert Irene Huecks Identifizierung des Malers des Portikus von Alt-St. Peter mit dem römischen Maler des Triforiums im nördlichen Querschiff von Assisi, lehnt aber ihre Chronologie ab (I. Hueck, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XIV*, 1969, S. 115—144). Seine Diskussion der Farbigkeit der Gotischen Werkstatt muß jedoch weitgehend einfach geglaubt werden, denn die Farbtafel (VIII) ist unzulänglich, und die übrigen sind auch nur mäßig. Das Kapitel enthält jedoch eine Reihe sehr nützlicher Nachzeichnungen, vor allem in dem Fall, in dem die Photographien (und bedauerlicherweise die Bilder selbst, auch vom Gerüst aus) kaum mehr zu enträtseln sind. Der Gewandstil des Gotischen Meisters wird als einflußreich auf denjenigen Cimabues und seiner Werkstatt angesehen.

Es ist diese Entdeckung, die Belting in der Folge dazu führt, die Zuschreibung der Langhaus-Kreuzigung an Duccio, wie sie zuerst von Roberto Longhi vorgenommen und unter anderen von Volpe und Ferdinando Bologna akzeptiert wurde, kategorisch abzulehnen (Belting S. 212 und Anm. 84. Vgl. Longhi, art. cit. S. 37; Volpe, art. cit. S. 41; F. Bologna, *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio*, in: *Paragone* XI, 1960, S. 3—31, S. 11 ff.). Die Beurteilung von Cimabues Stil ist außerordentlich interessant und bildet einen Hauptbeitrag zum Verständnis dieses wandlungsfähigen Künstlers; einmal mehr verleiht hier die Vertrautheit des Autors mit der Malerei des östlichen Mittelmeerraums und ihren provinziellen Hervorbringungen seinen Ansichten große Autorität. Dem sog. Maestro della cattura wird eine bedeutende Rolle bei der Ausführung des Langhausprogramms zugeschrieben, eine Neueinschätzung, die schon von Miklòs Boskovits, wenn auch mit anderen Schlußfolgerungen, eingeleitet worden war (M. Boskovits, *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, in: *Paragone* XXII, 1971, S. 34—56; S. 37 ff.). Auch der Isaak-Meister und Torriti sind Gegenstand einiger klärender Ausführungen. Nach Beltings Ansicht leitet der Isaak-Meister im Eingangsjoch eher eine Werkstatt als eine Schule. Wie Andreas Aubert, dessen ausgezeichnetem, zu Unrecht unbeachtetem Buch von 1907 Belting großzügigen Tribut zollt, charakterisiert er ihn als einen großen Anonymus und nicht als den zum erstenmal auftretenden jungen Giotto (A. Aubert, *Die male- rische Dekoration der S. Francesco Kirche in Assisi*, Leipzig 1907).

Giotto in Assisi ist das Thema der abschließenden Seiten der Monographie, eine Bestätigung der Behauptung Beltings, daß dies nicht ein weiteres „Giotto-Buch“ sei, — auch wenn es unser Wissen mehr als viele andere dieser Art erweitert. Mit aller gebotenen Vorsicht formuliert er die Meinung, daß Giotto in der Tat der führende Künstler der Franzlegende vor den Malereien der Arenakapelle ist. Dieses Urteil ist von zwei Prämissen abhängig, von denen Belting eine bewiesen zu haben behauptet und die andere durch die von ihm vorgeschlagene Chronologie ermöglicht wird —, nämlich daß Giotto in Assisi im Verband einer größeren, noch traditionell organisierten Werkstatt arbeitet, während er in Padua eine Gruppe von Schülern beschäftigt (der verwendete Begriff ist Schule), und daß die beiden Zyklen durch nicht mehr als ein Jahrzehnt voneinander getrennt sind. Auf der letzten Seite vollführt er einen salto mortale, indem er mögliche Beispiele von Giottos eigener Hand in der Oberkirche vorschlägt.

Selbst eine so ausführliche Zusammenfassung läßt der Vielseitigkeit dieses Buches nur unzureichend Gerechtigkeit widerfahren. Es ist das erste Buch, das so ausführlich und mit solcher Subtilität und Konzentration das in annähernd zwei Jahrzehnten intensiver, wenn auch sporadischer Tätigkeit entstandene Bildprogramm in Assisi als organische Einheit behandelt. Dieser

willkommene (und längstfällige) ganzheitliche Ansatz wird durch ungewöhnlich gründliche Kenntnis der Dokumente, und — was vielleicht noch weniger üblich ist — durch ein umfassendes Studium des franziskanischen Schrifttums der Zeit — sei es theologisch, mystisch, polemisch oder exegetisch — unterstützt, verbunden mit der vollkommenen Beherrschung der älteren kunsthistorischen Diskussion. Dies ist unter vielen Gesichtspunkten das umfassendste Buch über Assisi seit Beda Kleinschmidt. Es vertieft die Diskussion über fast jeden Aspekt, den es berührt. Nur unter ausdrücklicher Anerkennung seiner mannigfachen Vorzüge seien die folgenden kritischen Bemerkungen vorgebracht. Beltings Buch ist provozierend gemeint und straff in seinen Argumenten, und seine radikale These, daß Assisi in der vollen Bedeutung der Worte *fons et origo* der neuen Malerei sei, verdient ernsthafteste Beachtung.

Es ist zwar verständlich, aber dennoch sehr bedauerlich, daß Belting die frühere Malerei der Unterkirche nicht stärker in seine Betrachtung miteinbezog. Wie etwa der Versuch, Hobbes psychologische Voraussetzungen von seiner politischen Theorie zu trennen, verfälscht dies teilweise die Situation. Die Maler der Franzlegende haben offensichtlich sehr genau die Szenen von der Hand des Maestro di San Francesco im Langhaus der Unterkirche studiert; ihre Organisation, ihr Kontext und in gewissem Ausmaß auch ihre Autorität wirkten sich aus. Der Zyklus der Unterkirche wurde schließlich so gut wie möglich erhalten, als die Kapellen der Unterkirche ausgebrochen wurden. Der Autor ist für eine Analyse der Zusammenhänge mit der zeitgenössischen byzantinischen Malerei, sei sie hauptstädtisch oder provinziell, in hohem Maße kompetent. Dies bedeutet daher eine beträchtliche Lücke, die um so deutlicher wird, bedenkt man die eigentliche Stärke der gesamten Methode Beltings: einige der Prämissen und Erwartungen, die im Programm der Unterkirche gegeben sind, wurden in der Folge in die Ausstattung der Oberkirche übertragen. Dieses ist für das kunsthistorische Ambiente zentraler als die Diskussion anderer, entfernterer Ensembles in Umbrien. Unbeantwortet bleibt auch die Frage, warum nach dem epochalen, höchstwahrscheinlich unter dem Generalat Bonaventuras gefaßten Entschluß, die Unterkirche auszumalen, in der Oberkirche ein Wechsel von lokalen Künstlern zu Malern aus Rom, der Toskana und anderen Orten stattfindet (J. Gardner, Battisti's Cimabue, in: BM 102, 1970, S. 52 f.).

Für die Oberkirche wird Matteo Rosso Orsini als mutmaßlicher Förderer vorgeschlagen. Sorgfältige Untersuchungen von Haag und Morghen haben über seine Karriere mehr Informationen ans Licht gebracht als über die meisten Kardinäle des 13. Jahrhunderts. Nichts in den uns bekannten Fakten deutet darauf hin, daß er ein Kunstförderer bedeutenden Ausmaßes gewesen wäre, obwohl er zweifelsohne, wenn man Philipp von Perugia Glauben schenken will, ein tätiger und allgemein geschätzter Kardinalprotektor, ein gewissenhafter Sprecher für die Interessen des Bettelordens an der Kurie

gewesen ist (A. Haag, Matteo Rosso Orsini Kardinaldiakon von S. Maria in Portiku. Diss. Freiburg/Breisgau 1912. R. Morghen, Il cardinale Matteo Rosso Orsini e la politica pontificia del sec. XIII, in: ASRSP XLVI, 1923, S. 271—372. Philipp von Perugia, Epistola de cardinalibus protectoribus ordinis Fratrum Minorum, in: Monumenta Germaniae Historica, Scriptores XXXII, Hannover/Leipzig 1905—1913, S. 678—684; S. 682 ff.). Aber selbst in diesem Tätigkeitsbereich wird er während der Pontifikate Honorius' IV. (1285—1287) und Nikolaus' IV. (1288—1292) so gut wie nicht aufgeführt, zu Zeiten großer Aktivität in Assisi, wenn Beltings Chronologie zutrifft. Was also an Beweisen überprüfbar ist, erweist sich, wenn überhaupt als etwas, dann als negativ. Matteo Rossos Siegel (*Abb. 2 b*) erscheint weniger eindrucksvoll als das seines Vorgängers als Erzpriester von St. Peter, Kardinal Riccardo Annibaldi (*Abb. 2 a*), der in der Tat mit einem prachtvollen Grab von Arnolfo di Cambio im Lateran ein Denkmal besitzt (J. Gardner, Some Cardinals' seals of the thirteenth century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXVIII, 1975, S. 72—96; S. 89, 78; Figs. 12a, 10e [= JWCI]). Der angenommene Zusammenhang zwischen dem Grab Matteo Rossos, anscheinend einer einfachen Marmorplatte, und dem Kardinal Giacomo Stefaneschi, einem der bedeutendsten Kunstförderer des Mittelalters, beruht auf einem sehr schwachen Beweis, nämlich der Zuschreibung eines Epitaphs im gewundenen Latein zeitgenössischer Reimkunst, in der das Wortspiel die Regel ist (Morghen, art. cit. S. 366. Belting, S. 93 Anm. 42). Prüft man den ausführlichen und kunstvollen Nekrolog der Vatikan-Basilika, so erscheinen die Schenkungen Matteo Rossos an die Kirche, die unter seinem besonderen Schutz stand, neben denjenigen Nikolaus' III. Orsini, Orso Orsini, Stefaneschis selbst oder Bonifaz' VIII. so gut wie bedeutungslos. Während uns einiges über seine persönlichen Ansichten und sogar seine unverblühte Ausdrucksweise bekannt ist, gibt es in diesem Beweismaterial nichts, was sich etwa mit den Nachrichten über Kardinal Matteo d'Acquasparta, dessen Schriften Belting vielfach verwendet, vergleichen läßt (Matteo ab Acquasparta, Sermones de S. Francesco de S. Antonio et de S. Clara. Bibliotheca Ascetica Medii Aevi XX. Quaracchi 1962. Sermo II, S. 22. Cf. Gardner JWCI, art. cit. S. 90 ff.). Seine Argumente zugunsten Matteo Rosso Orsinis sind in der Tat nicht stichhaltig. Das „Orsini“-Panorama Roms im Markus-Zwickel des Vierungsgewölbes ist weit weniger beweiskräftig, als man glauben gemacht wird — das von Strzygowski zuerst bemerkte Wappen ist, wie John White feststellte, für das bloße Auge praktisch unsichtbar und befindet sich zweifellos im Hintergrund. Können wir ganz sicher sein, daß die Kirche auf der rechten Seite mit der typisch römischen cavetto-Fassade und der figürlichen Dekoration tatsächlich der Vatikan ist? Sowohl das Pantheon als auch die Cestiuspyramide befinden sich im Vordergrund. Es handelt sich um eine Ansicht Roms tout court ohne parteipolitische Nebenbedeutung (M. Dykmans, D'Innocent III à Boniface



Abb. 1a+b Lucas van Leyden: Ornamentrahmen (rechte Hälfte) zur runden Kupferstich-Passion (B 57—65). a. früher und b. korrigierter Zustand (Fotos: Rijksmuseum, Amsterdam)



Abb. 2b Siegel des Kardinals Matteo Rosso Orsini. Etwas vergrößert (Foto: Courtauld Institute of Art)



Abb. 2a Siegel des Kardinals Riccardo Annibaldi. Etwas vergrößert (Foto: Arch. Fotograf. Gall. Mus. Vaticani)



Abb. 3a Apostel (Ausschnitt). Wandmalerei am östl. Tri-
forium d. nördl. Querschiffes der Oberkirche v. S. Francesco
in Assisi (Foto: De Giovanni, Assisi)



Abb. 3b Apostelkopf. Fragment der Wandmalerei
des Portikus von Alt-St. Peter. Verbleib unbekannt
(Foto: Arch. Fotograf. Gall. Mus. Vaticani)



Abb. 4 Engelskopf vom Apsismosaik von S. Maria Maggiore, Rom (Foto: Arch. Fotograf. Gall. Mus. Vaticani)

VIII. Histoire des Conti et des Annibaldi, in: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome XLV, 1975, S. 19—21; S. 38, Anm. 104).

Wir wissen ganz einfach nicht, ob in der zur Debatte stehenden Zeit der Kardinalprotektor des Franziskanerordens (das Amt mußte für die Dominikaner erst eingerichtet werden) jemals ein bedeutender Kunstförderer ipso facto gewesen ist im Vergleich etwa mit dem Ordensgeneral, dem Papst oder auch interessierten Franziskaner-Kardinälen wie Acquasparta oder Gentile da Montefiore. Für mindestens zwei von den Ordensgenerälen dieser Zeit, nämlich Hieronymus von Ascoli, den späteren Nikolaus IV., und Matteo d'Acquasparta, kann man nachweisen, daß sie in direkterer Weise als Kunstförderer auftraten als Matteo Rosso Orsini. Hier kann Belting nicht überzeugen und verunklärt durch Einführung eines Namens aufgrund unzureichender Beweise das Problem. Später ist er Thomas folgend sogar bereit, eine Verbindung zwischen Enrico Scrovegni und Giotto durch ihre gemeinsame Bindung an Orsini herzustellen, während es viel plausibler erscheint, daß der Kontakt durch päpstliche Bankierskreise zustandekam (Belting S. 235, Vgl. M. Thomas, Contributi alla storia della cappella di Scrovegni a Padova, in: Nuova Rivista Storica 57, 1973, S. 111—128; S. 116 ff. Ein Riccardo Bardi war 1297 Podestà von Padua. Vgl. B. Stahl, Adel und Volk im Florentiner Dugento. Studi Italiani 8, Köln 1965, S. 185).

Gelegentlich empfindet der Leser wohl, daß Belting seinen von ihm vorgeschlagenen Patron bemüht, um ein durchaus glaubwürdiges Datum für die Ausstattung der Vierung zu bestätigen, während seine Chronologie für die unteren Szenen in demselben Querschiff unnötig forciert ist. Belting akzeptiert, wie schon früher bemerkt, die Meinung von Wollesen, daß die Szenen mit der Kreuzigung Petri und der Hinrichtung des Hl. Paulus in Sancta Sanctorum früher als die Darstellungen desselben Inhalts im Portikus-Zyklus von Alt-St. Peter und von diesen unabhängig sind. Die Argumente Wollesens sind für den Rezensenten nicht überzeugend: die Annahme, daß der Künstler der Sancta Sanctorum die vatikanischen Szenen kannte und sie für das päpstliche Oratorium des Laterans adaptierte, erscheint wesentlich überzeugender (Wollesen, op. cit. loc. cit. J. Gardner, Nicholas III's Oratory of the Sancta Sanctorum and its decoration, in: BM 105, 1973, S. 283—294). Dieser Stütze beraubt, wird Beltings chronologisches Gerüst für die Querschiffsszenen bedenklich erschüttert. Dazu kommt, daß er die Identifizierung des Malers des vatikanischen Portikus (dessen Hand wir aus Photographien zweier jetzt nicht mehr auffindbarer Fragmente kennen, die sich ehemals in der Stroganoff-Sammlung befanden) mit dem Künstler der Triforiums-Apostel der Ostseite im nördlichen Querschiff von Assisi akzeptiert. Es gibt ohne Zweifel stilistische Gemeinsamkeiten, die über reine Gattungsähnlichkeiten hinausgehen, aber diese scheinen eher das Ergebnis eines gemeinsamen Stils zu sein, in dem die Assisi-Apostel eine entschieden spätere Phase bezeichnen (Abb. 3 a + b). Bis zur Wiederauffindung

der Fragmente muß dieser Punkt jedoch zwangsläufig ungeklärt bleiben. An keiner Stelle seiner Untersuchung der Sancta Sanctorum schenkt Belting den unterschiedlichen Ausmaßen in der Laterankapelle und der Oberkirche gebührende Beachtung. Die Szenen von St. Peter (für die ich je Szene die ungefähren Maße von ca. 175 x 135 cm anstelle der von Muñoz geschätzten 150 x 135 cm vorschlagen würde) waren in ihren Ausmaßen Tafelbildern nicht unähnlich (Hueck, art. cit. S. 119 ff. A. Muñoz, *Le pitture del portico della vecchia basilica vaticana e la loro datazione*, in: *Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana* XIX, 1913, S. 175—180; S. 178). Die Argumente für die unterschiedlichen Aufrisse in Assisi und Sancta Sanctorum wirken in diesem Zusammenhang etwas gesucht (Belting S. 142).

Bedenklicher für die folgenden chronologischen Schlussfolgerungen ist die implizite Annahme einer Spätdatierung der Fassadenmosaik von Santa Maria Maggiore, die durch das historische Beweismaterial nicht gerechtfertigt erscheint (J. Gardner, *Pope Nicholas IV and the decoration of S. Maria Maggiore*, in: *Zfkg* 36, 1973, S. 1—50; S. 28 ff.). Das Fehlen einer ausreichenden Diskussion der Mosaikszenen und ihres Rahmensystems in der Fassade, die ohne weiteres früher als die Franzlegende sein können, hebt die „innovatorischen“ Elemente des Assisi-Zyklus in eine unberechtigt prominente Position. Hier wird wie im Fall der Diskussion der Wechselbeziehungen zwischen dem Querschiff von Assisi, dem Portikus von St. Peter und Sancta Sanctorum das historische Beweismaterial in einer an Prokrustes gemahnenden Weise behandelt, um Assisi als Stätte des Stilwandels erscheinen zu lassen. Ein Gutteil von Beltings chronologischer Abfolge gründet auf einem begrenzten linearen Entwicklungsmodell von Rahmenstreifen, einem Bereich, aus dem nur ein winziger Bruchteil von Werken erhalten ist und in dem die Künstler der Zeit vielleicht auch weniger beweglich waren als die Photographen des zwanzigsten Jahrhunderts.

Man muß befürchten, daß die jetzt laufende Konservierungskampagne im rechten Querschiff der Oberkirche eine Reihe von Feststellungen in Beltings Untersuchung entkräften wird. Z. B. ist jetzt schon evident, daß die Rippenfläche zwischen Querschiff und Vierung an der Stelle, an der Belting eine stilistische Zäsur erkannte, im Putz keine Naht aufweist. In ähnlicher Weise sind bereits Fakten aufgetaucht, die hoffentlich in einem umfassenden Restaurierungsbericht zur Gänze dargeboten werden, die darauf hindeuten, daß die Gotische Werkstatt und die römischen Maler gleichzeitig auf den Gerüsten arbeiteten, jeder vom anderen lernend und die Technik des anderen imitierend. Auch einige Aussagen zum linearen Duktus in einzelnen Figuren und zur Farbigkeit des Gotischen Meisters werden im Licht der Erkenntnis durch die Restaurierungsarbeiten modifiziert werden müssen. Zur Tätigkeit bekannter römischer Maler im Langhaus sollte bedacht werden, daß im Apsismosaik von Santa Maria Maggiore ein unvollendeter Engelskopf mit voller farbiger Untermalung des Haars gefun-

den wurde (Abb. 4). Wenn Torriti anfangs nur die Komposition festlegte und Spezialisten sie anschließend in Mosaik ausführten — in der Lateran-Apsis sind es schließlich Torriti, der mit dem Zirkel des Entwerfers, und Jacopo da Camerino, der mit dem Hammer des Mosaizisten dargestellt ist —, dann ist es nicht ganz undenkbar, daß die Ausstattung von Assisi und die römischen Aufträge zur gleichen Zeit in Arbeit waren (B. Biagetti, *Intorno ai restauri di Pio XI nella Basilica Liberiana*, II, in: *Illustrazione Vaticana* II, Nr. 6. [März 31. 3. 1931], S. 27—34. Gardner, *ZfKg art. cit.* S. 29 und Abb. 28). Belting überschätzt vielleicht die Qualität des Deësis-Gewölbes in Assisi, wenn er es als „eine Glanzleistung der römischen Dekorationskunst“ bezeichnet. Dem Beschauer wird in beiden Enden des Langhauses unangenehm deutlich, daß die in die gotischen Gewölbefelder eingesetzten Tondi von dort aus einen herzförmigen Kontur haben. Dies steht in deutlichem Gegensatz zu der vorzüglich berechneten „Vertikalität“ des Tondo mit der Marienkrönung in der Apsis von Santa Maria Maggiore (Gardner, *ZfKg art. cit.* S. 7). Die Verzerrung in Assisi beruht auf der nicht kongenialen Krümmung der Gewölbe und der Neuheit der Aufgabe, wie Belting selbst feststellt, und sie kann daher nicht als Beweis für die Priorität des Gewölbes in Assisi vor den römischen Apsiden gewertet werden. Obwohl diese Zusammenhänge von Belting nicht ausführlich untersucht werden, ist in seiner Chronologie implizit enthalten, daß Assisi in Torritis Karriere früher anzusetzen ist als Rom. Es wird übrigens häufig übersehen, daß Hieronymus von Ascoli, der spätere Ordensgeneral, einer der von Bonaventura an den byzantinischen Hof entsandten Legaten während der Vorverhandlungen für das Konzil zu Lyon war, und daß er über ein Jahr in Konstantinopel verbrachte (I. Bekker ed., *G. Pachymeres De Michaele et Andronico Palaeologi*. Bonn 1835. M. Roncaglia, *Les Frères Mineurs et l'Église Grecque Orthodoxe au XIIIe siècle*. Kairo 1954, S. 144 ff. In jüngster Zeit vgl. D. Geneakoplos, *Bonaventura, the two Mendicant Orders and the Greeks at the Council of Lyons*. *Studies in Church History* 13. Oxford 1976, S. 183—211; S. 187 ff.). So ist es weniger überraschend, daß Hieronymus, als er als erster Franziskaner die Papstwürde erhielt, die kolossalen Mosaik-Ausstattungen für den Lateran und Santa Maria Maggiore in Auftrag gab. Sein Eindruck von den großen Mosaiken Konstantinopels war noch frisch und nachhaltig. Hier stellt sich wiederum die Frage, ob der Kardinalprotektor, viel mehr als der Ordensgeneral oder sogar der Papst selbst, die treibende Kraft bei der Ausmalung von Assisi war. Hieronymus von Ascoli als Ordensgeneral (1274—1279) und Papst (1288—1292) wäre in jeder Hinsicht als Protektor einleuchtender als Matteo Rosso Orsini (Mitchel, in: *Giotto e il suo tempo*, art. cit., vermutet, daß Hieronymus „the deviser of the programme at Assisi“ war).

Belting diskutiert kaum die Kirche Santa Maria in Aracoeli in Rom, die über einen Großteil des letzten Viertels des 13. Jahrhunderts als tatsäch-

liches Zentrum des Ordens fungierte. Hier ist nicht der Ort, die außerordentlich fragmentarische Ausmalung von Aracoeli zu besprechen, doch verdient die exemplarische Beschreibung der wahrscheinlich in den achziger Jahren entstandenen Savelli-Kapelle durch Padre Casimiro eine Wiederholung: „Nella parte superiore della gran facciata [der Kapelle] erano dipinti i quattro Evangelisti; nell'inferiore oltre alcune alberi, diversi santi e Cherubini in atto di porger ossequi al nostro Salvatore tra l'una e l'altra finestro colorito. Nella mura laterale erano parimente dipinte varie azioni del Santo [Francesco]“. (P. Casimiro, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Aracoeli*. Rom 1736, S. 109). Die Bedeutung dieses Ensembles in dem Zusammenhang Rom-Assisi kann man nur erahnen.

Carlo Volpe (art. cit. S. 24) hat als erster ausführlich für die Präsenz englischer Künstler im rechten Querschiff von Assisi plädiert, und Belting führt diese Anregungen mit seiner gewohnten Gründlichkeit und Scharfsinnigkeit aus. Francis Wormalds Datierung des Retabels und der Wandmalereien von Westminster gründete sich auf ihre allgemein anerkannte Verwandtschaft mit der Douce-Apokalypse (Bodleian Library, Oxford Ms. Douce 180), doch er drückte sich sehr vorsichtig aus: „There is nothing... intrinsically impossible in dating the monuments about 1270...“ (Wormald art. cit. S. 173). Belting akzeptiert diese frühe Datierung gern. Das Weihedatum des Hochaltars von Westminster Abbey von 1269 ist irrelevant, wie Wormald selbst darlegte, denn es ist höchst unwahrscheinlich, daß die Westminster-Tafel in der Tat das Retabel oder Hochaltarbild der Abtei war (Wormald S. 170). Verwandte Arbeiten in der Painted Chamber im Westminster Palace können aufgrund der Dokumente ebenso plausibel 1290 wie 1260 datiert werden (Wormald S. 172 ff.; cf. H. M. Colvin ed., *The History of the King's Works*. London 1963 ff. I. *The Middle Ages*. S. 495 ff. Zur Beweisführung zugunsten eines früheren Datums cf. P. Tudor-Craig, *The Painted Chamber at Westminster*, in: *The Archaeological Journal*, CXIV, 1957, ersch. erst 1959, S. 92—105). Und noch bedeutsamer: wenn Douce 180 tatsächlich auf ein so frühes Datum wie 1270 festgelegt werden kann, was keineswegs sicher ist, dann zeigt das Westminster-Retabel eine entschieden spätere Phase dieses Stils. In der Tat kann man wohl zu Recht italienischen Einfluß in der Entwicklung dieses späten Westminster-Stils annehmen (Für eine Spätdatierung des Retabels tritt ein M. Rickert, *Painting in Britain*. *The Middle Ages*. Harmondsworth 1954 S. 124 ff.). Beltings englisches Vergleichsmaterial ist deshalb nicht überzeugend und sein Vertrauen in die frühe Datierung wahrscheinlich nicht gerechtfertigt. Trotz der Menge des von ihm beigebrachten neuen Materials sind auch die französischen Vergleichsbeispiele nicht ähnlich genug; inhärent hat es jedoch den Anschein, daß sich künftige Untersuchungen auf dieses Gebiet konzentrieren sollten. Das ungewöhnliche Merkmal der schräg gestellten Fialen in der Scheinarchitektur des Triforiums in Assisi hat

letztlich einen wichtigen Vorläufer in der Fassade von St. Nicaise in Reims (H. Deneux, *L'ancienne église S. Nicaise de Reims*, in: *Bulletin Monumental* LXXXV, 1926, S. 117—142; R. Branner, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*. London 1965, S. 22—23, Abb. des De Son-Stichs; Fig. 22). Auch wenn dieser Abschnitt des Buches im ganzen alles andere als überzeugend ist, muß doch betont werden, daß er unschätzbare Dienste leistet, indem er die Probleme schärfer herausarbeitet.

Ein oder zwei weitere Probleme sollten vielleicht noch kurz erwähnt werden. Belting macht eine Reihe treffender Bemerkungen zu den gepaarten Kreuzigungen und deren Beziehung zum Sanktuarium. Später wurden bedeutende Kreuzigungsszenen von Pietro Lorenzetti und einem Giotto-Nachfolger in identischen Positionen im Querschiff der Unterkirche gemalt. Diese unterstreichen die Tatsache, daß Darstellungen dieser Art eine präzise liturgische Funktion gehabt haben müssen, nicht zuletzt deshalb, weil eine weitere Kreuzigung im Langhaus hinzugefügt wurde; des weiteren, daß solche liturgischen Erfordernisse sozusagen permanent gegen jedes Ausmalungsprogramm der Kirche verstießen. Vielleicht ist die Vermutung erlaubt, daß sogar hier der Maestro di San Francesco vor den Umgestaltungen des Trecento tätig war, wie es mit Sicherheit im nahegelegenen Vierungsgewölbe der Unterkirche der Fall war. Wiederum hätte eine stärkere Miteinbeziehung der Unterkirche Beltings Buch um eine Dimension bereichert.

Der Autor meint zu Recht, daß zum Zeitpunkt der Entstehung der oberen Szenen die Franzlegende noch nicht in allen Details geplant war. Ein Argument hätte man zur Unterstützung dieser Ansicht vorbringen können: Die Dienste des Gewölbes im Eingangsjoche sind genau über den Köpfen der Figuren in den Szenen mit dem Wunder von Greccio (XIII) und dem Tod des Ritters von Celano (XVI) abgeschnitten. Daß dieser drastische Eingriff auf den zu der Zeit leitenden Meister der Franzlegende zurückzuführen ist, wird durch die Tatsache nahegelegt, daß er genau über den Köpfen der Figuren erfolgt, sowie durch den grotesken Effekt, der durch die Scheinkassetten auf dem oberen Teil der Dienste über dem Einschnitt erzeugt wird. Ob man dies als Argument für die gleichzeitige Ausmalung der Langhausmauern werten kann, ist eine andere Sache.

Eine abschließende kritische Bemerkung betrifft einige sprachliche Aspekte. Eine Formulierung der Art wie „forcierte Steigerung der Hoheitsformen“ mag einem nicht-deutschen Ohr mißfallen, von der „Organisation des Gewölbe-Layouts“ zu sprechen, ist jedoch ein Barbarismus in zwei Sprachen und darüber hinaus nahezu eine Tautologie. Grundsätzlicher: der wiederholte Gebrauch des Lehnworts „team“ ohne genaue Definition ist verwirrend, vor allem dann, wenn Belting feine Unterschiede zwischen „Werkstatt“ und „Schule“ macht. Man sollte vielleicht daran erinnern, daß „teams“ im allgemeinen einen Leiter haben.

Dennoch wäre es offensichtlich ungerecht, eine Rezension dieses ausgezeichneten Buches mit einer kritischen Bemerkung abzuschließen. Assisi-Studien können nicht mehr dieselben sein. Das Buch formt bisher anerkannte Denkmodelle um und erschüttert allzu leichte Verallgemeinerungen über die Kirche und ihre Ausstattung. Man ist dankbar, daß es das Augenmerk von der zunehmend scholastischer werdenden Händescheidung ab- und einer Betrachtung des Gehalts in seinem Kontext zuwendet. Belting ist zu seinem hervorragenden Beitrag zum Studium der frühen italienischen Malerei zu beglückwünschen. Ob seine zentrale These, Assisi sei der Schmelztiegel der neuen Malerei gewesen, haltbar ist, erscheint zweifelhaft. Durch die nachdrückliche Fragestellung hat er jedoch eine Weiche für künftige Forschung gestellt.

(Übersetzung: Hella Preimesberger)

Julian Gardner

CHRISTINA THON, *Johann Baptist Zimmermann als Stukkator*. Schnell und Steiner, München/Zürich 1977. 380 S., 248 Abb., DM 78,—.

Die Barock- und Rokokostukkatur hat zwar seit dem späten 19. Jh. lebhaftes Interesse auf sich gezogen, doch fehlen umfassende Monographien über einzelne Künstler bis 1960 fast völlig. Somit ist Christina Thons 1964 in Mainz angenommene Dissertation, die dem Buch zugrunde liegt, ein Erstling einer neuen Phase. Es war ein Wagnis, unter dem vollen Zwang zu corpusartiger Vollständigkeit gerade Johann Baptist Zimmermann als Stukkator anzugehen. Denn dieser Meister, der sich als Freskant klar heraushebt, bietet dem Bearbeiter seiner Stukkaturen außerordentliche Probleme. Sein ausgedehntes, bis 1758 ein halbes Jahrhundert umspannendes Schaffen steht wie kaum das eines anderen im Spannungsfeld kirchlicher und höfischer Kunstübung. Diego Francesco Carlone und die Brüder Asam beeinflussten ihn, mit seinem Bruder Dominikus und Johann Michael Fischer; mit Joseph Effner und François Cuvilliers arbeitete er intensiv zusammen: Über keinen dieser Meister liegt bis heute eine seinem Rang entsprechende Monographie vor. Der Nachtrag zur Literatur (S. 366) gibt Aufschluß, wie weit sich die Forschungssituation zwischen Dissertation und Buchfassung (1975) gebessert hat.

Zur Überwindung des Urteils der älteren Forschung, welche in Zimmermann lediglich einen Hauptvertreter der Wessobrunner Stukkatorenschule mit dem Odium eines von provinziellem Ursprung geprägten Stiles sah, weist die Verfasserin darauf hin, daß Wessobrunn seit dem Beginn des Rokoko kaum noch als stilbildend gelten kann (S. 192). Zwischen den Zentren moderner Ornamentik, Augsburg und München, entwickeln die Wessobrunner Hauptmeister nunmehr ihren persönlichen Stil. Nach einer