

# EIN MADONNENBILD IM DOM VON PADUA - ROM UND BYZANZ

von Irene Hueck

Professor Ulrich Middeldorf zum 65. Geburtstag

Im Dom von Padua wird seit Jahrhunderten ein Gnadenbild der Muttergottes verehrt (Abb. 1).<sup>1</sup> Man sieht es, in einem reichen, barocken Rahmen, hoch über dem Altar im rechten Querhaus. Das Thema der Hodegetria ist verwandelt und in neuer Eindringlichkeit vorgetragen. Die aufrechte Gestalt des Kindes wurde zum Sammelpunkt geballter Kraft. Der Bewegung der Mutter, die das Kind vorweist, antwortet die Architektur.

Die Photographie kann einen Eindruck von der Qualität der Zeichnung und dem kunstvollen Aufbau des Bildes geben, verschweigt dagegen, was den Betrachter zunächst vor allem erstaunt: die eigentümlich gespannte Farbigkeit. Dem hellen, kühlen Himmelblau des Marienmantels steht das leuchtende Rot des Nischengewändes entgegen. Das Rot ist zwischen das zarte Rosa der Stirnwand und den schwärzlichen Nischengrund eingebunden. Das Blau dagegen dominiert über den bräunlichen Ton des Inkarnats und die sanften Farben der Tücher, in die das Kind gehüllt ist (taubenblau schimmernde Wickel überspannen ein rötlich-gelbes Umschlagtuch).

Das Madonnenbild ist auf grobe Leinwand gemalt.<sup>2</sup> Die dünn aufgetragenen Temperafarben lassen die Textur des Stoffes erkennen. Die Leinwand ist an den Rändern glattgeschnitten, um genau in das vom Rahmen ausgesparte Feld der Holzplatte zu passen. Sie wurde wohl nachträglich auf diese Holzplatte übertragen, auf die sie nicht aufgenagelt sondern aufgeklebt ist.<sup>3</sup> Die Farben sind verkratzt, abgerieben und vom Schmutz etwas verdunkelt, aber durch keine Übermalungen entstellt.

Als Bildträger dient eine solide Tafel, anscheinend aus Pappelholz. Ihr ist, aus anderem Holz, der Rahmen sorgfältig angefügt.<sup>4</sup> Der Rahmen ist mit einer Leinwand überzogen, die

<sup>1</sup> Ich danke auch hier der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Stipendienzeit, in der die Vorarbeiten zu diesem Aufsatz begannen. Mein besonderer Dank gilt dem hochwürdigsten Erzpriester des Doms von Padua, der es in grosszügigster Weise gestattete, das Madonnenbild mit Musse aus der Nähe zu betrachten. Ausserdem möchte ich Dr. Prosdocimi und Dr. Grossato, Padua, sehr herzlich danken. Ohne ihre Hilfe hätte ich weder das Bild eingehend studieren dürfen noch mit guten Photographien arbeiten können.

<sup>2</sup> Vgl. *Wart Arslan*, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, VII, Prov. di Padova, Comune di Padova, Rom 1936, p. 61; ergänzende, aber nur zum Teil zuverlässige Beobachtungen bei *Sergio Bettini*, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padua 1944, p. 92 u. 124, Anm. 8.

<sup>3</sup> Am unteren Rand ist das Bild bestossen, die Farbe z.T. abgesprungen, und an einer Stelle hebt sich die Leinwand ca. 1 cm vom Grund. Rechts sind ein paar kleine Löcher ausgefüllt worden. Man sieht Kratzer und Nagellöcher, die sich zu Seiten der beiden Köpfe häufen, wo einst Schmuckstücke und Stoffmäntelchen am Gnadenbild befestigt wurden. Der Grund der Nische, der heute fast schwarz wirkt, hat vielleicht eine empfindliche Farbveränderung erlitten. Bei einigen Kratzern kommt rote Farbe darunter zutage. Vielleicht hat man ihn sich ursprünglich violett zu denken? Abgesehen davon muss man sich vor allem das Gold der Nimben, das stumpf geworden ist, in der Vorstellung ergänzen.

<sup>4</sup> Der Rahmen ist fest mit der Holzplatte verbunden und nicht abnehmbar wie ein moderner Bilderrahmen. Deshalb ist *Bettinis* Vermutung, der Rahmen habe ursprünglich zu der von ihm wiederentdeckten Madonna des Giusto de' Menabuoi gehört, nicht recht verständlich (s. *Bettini*, a.a.O., 1944, und *derselbe*, *Una Madonna di Giusto de' Menabuoi nella Biblioteca Capitolare di Padova*, in: *Boll. d'Arte X*, 1930, p. 70-75). Abgesehen davon, ist das Bild Giustos auch zu klein. Der Holzrahmen hat die Masse 117 × 82 cm insgesamt, 106 × 71 cm für den Bildausschnitt. Das Madonnenbild Giustos misst nur 100 × 70 cm, besitzt noch seine gemalte Rahmung und kann deshalb kaum beschnitten worden sein.





1 Madonnenbild. Padua, Dom.





2 Anton Francesco della Seta, Silberrahmen von 1498 für das Madonnenbild Abb. 1. Padua, Domschatz.

sehr viel feiner ist als die des eigentlichen Bildes. Am untern Rand entziffert man die gemalte Inschrift: „Hic Deus est et homo quem virgo puerpera promo“. Nach dem Charakter der Buchstaben wird man wohl nur vorsichtig sagen dürfen, dass der Rahmen im 14. oder 15. Jahrhundert angefertigt sein kann. 1498 wurde aus den Votivgaben ein Silberrahmen gestiftet, der bei grossen Festen oder Prozessionen vor das Bild gesetzt werden konnte.<sup>5</sup> Damals war der Holzrahmen bereits vorhanden, denn der Silberrahmen wurde ihm angepasst (Abb. 2).

<sup>5</sup> W. Arslan, a.a.O., p. 83 f.; Andrea Moschetti, Il tesoro della Cattedrale di Padova, in: Dedalo VI, 1925, p. 287, 289 f.



Das technisch Ungewöhnliche am Paduaner Bild ist nicht, dass es, wie moderne Bilder, auf ein einziges Stück Leinwand gemalt ist. Das kommt im Osten und Westen bei mittelalterlichen Werkstätten vor, die auf sorgfältige Ausführung bedacht waren. Auffällig ist vielmehr, dass die Farben anscheinend ohne Grundierung auf die Leinwand gesetzt wurden. Das erinnert an vormittelalterliche Bilder in Rom, die freilich Wachs- und nicht Temperafarben aufweisen.<sup>6</sup> Mittelalterliche, italienische Maler scheinen diese Technik nie in Tempera imitiert zu haben. Deshalb ist es wahrscheinlich, dass der Maler des Paduaner Bildes seine Methode von einem byzantinischen Vorbild übernahm. Es haben sich z.B. in Georgien und im Sinai-Kloster Ikonen aus mittelbyzantinischer Zeit erhalten, die technisch vergleichbar sind.<sup>7</sup> Solche Leinwandbilder besaßen sicher stets eine Holzplatte als Schutz und Träger, konnten aber, wenn die Leinwand stark genug war, im Notfall auf eine neue Platte übertragen werden. Das geschah im 13. Jahrhundert mit den Fragmenten des alten Bildes von S. Francesca Romana in Rom<sup>8</sup>, und ähnlich stellen wir es uns auch für das Paduaner Bild vor. Es scheint schon bald nach seiner Entstehung an den Kanten beschädigt worden zu sein, so dass man es für nötig hielt, den Rand ein wenig zu beschneiden und das Bild einem neuen, stärkeren Bildträger einzufügen.

Das Madonnenbild muss schon in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in Padua grosses Ansehen genossen haben, da sonst Giusto de' Menabuoi es kaum kopiert haben würde (Abb. 3).<sup>9</sup> Das Bild Giustos ist das Musterbeispiel einer Nachahmung, die sich in Einzelheiten getreu an das Vorbild hält und dann doch durch ein paar Änderungen den Charakter völlig verändert. Das Bildformat wird ein wenig geweitet, Maria in die Mitte gerückt — und schon ist aus dem spannungsreichen Gleichgewicht im Bild des Vorgängers eine beruhigte Giusto-Komposition geworden.

Der ältere Meister hat sein Bild kühn und streng gebaut. Unter Verzicht auf alle vermittelnden Übergänge zeichnet er bildparallel, schräg oder in strikter Verkürzung. Die Körperlichkeit ist verhalten. Wo ein Arm die Illusion des sich rundenden Körpers geben könnte, wird er gleich durch ein kunstvolles Zackengewirr verschleiert. Die Bewegung entwickelt sich aus der Tiefe der Nische und dämmt sich an der Stirnwand wieder ein.

Giusto war an seinem Vorbild fremd, dass es so dynamisch war und die Körperlichkeit so unbestimmt blieb. Er selbst verzichtet auf Bewegung und auf einen abgegrenzten Raum. Statt die Gruppe der Muttergottes und des Kindes auf eine Vorderfläche, die Stirnwand der Nische, zu beziehen, setzt er sie vor eine Fläche, deren gemalten Rahmen sie überschneidet. Das hebt die ganz selbstverständliche Körperlichkeit, die seine Figuren besitzen, noch hervor. An zwei Stellen ist Giusto die Umsetzung des Vorbildes nicht geglückt. Die Mantelfalten am Hals setzen eine Kopfdrehung voraus, wie sie Giusto beim Vorbild sah, selbst aber nicht übernehmen

<sup>6</sup> Literatur zu den frühen Leinwandbildern auf Holztafeln ist übersichtlich zusammengestellt bei *Carlo Bertelli*, in: *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* XI (41-44), 1960 (1964), p. 193 ff.

Quellen, die sich vermutlich auf frühe Leinwandbilder beziehen, und Literatur zu den Acheiropoieten bei *Ernst Kitzinger*, *On Some Icons of the 7th Century*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton 1955, s. bes. p. 140 f. Das auf Seide gemalte Bild des hl. Justus in Triest (vgl. Katalog „L'Art Byzantin“, Athen 1964, Nr. 251) hat Ikonencharakter, auch wenn es angeblich aus dem Grab des Heiligen stammt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es, z.B. als Prozessionsfahnen, ähnliche mittelalterliche Leinwand-, „Tüchlein“ gab, die nicht auf Holzplatten gespannt waren.

<sup>7</sup> *S. Georg Tschubinaschwili*, *Die georgische Goldschmiedekunst des 8.-18. Jhs.*, Tiflis 1957, Tf. 32, 45-6, 48, 63, 81, 152; *Kurt Weitzmann*, *Manolis Chatzidakis u.a.*, *Frühe Ikonen*, Wien und München 1965, Tf. 25-29 (Ikonostasisbalken des 12. Jhs.).

<sup>8</sup> *Pico Cellini*, *Una Madonna molto antica*, in: *Proporzioni* III, 1950, p. 1-6.

<sup>9</sup> *Bettini* entdeckte das Bild in der Biblioteca Capitolare und schrieb es überzeugend Giusto zu (s.o. Anm. 2, 4). Heute befindet es sich in der Sagrestia dei Canonici des Doms. Lit: *Bettini*, a.a.O.; *Arslan*, a.a.O., p. 167; *Cecchi*, *Gaudenzio*, *Grossato* u.a., *Padova, guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venedig 1961, p. 557.





3 Giusto de' Menabuoi, Kopie des Madonnenbildes. Padua, Dom, Sagrestia dei Canonici.



wollte. Ebenso hätte er besser, als er die Verkürzung des linken Arms Mariens in eine weit-ausladende Bewegung änderte, auch die Faltenschlucht des Mantels mit verwandelt, die jetzt ganz unmotiviert ist. Solche Details zeigen deutlich, dass nicht etwa Giustos Madonna und das Gnadenbild auf einen gemeinsamen Urtyp zurückgehen, sondern dass Giusto wirklich dieses Bild kopierte.

Giustos Kopie ist das älteste und auch zuverlässigste Zeugnis dafür, dass sich das Gnadenbild schon im 14. Jahrhundert in Padua und wahrscheinlich auch schon im Dom befand. Die schriftlichen Quellen sind zwar so reich wie für wenige mittelalterliche Bilder, aber sie lassen an Eindeutigkeit zu wünschen übrig.

Als älteste Urkunde ist das Testament der Antonia Zabarella von 1441 auf das Bild bezogen worden.<sup>10</sup> Die Familienkapelle der Zabarella war im rechten Querhaus des Paduaner Doms, dem Ort, an dem man das Bild noch heute sieht. Anscheinend befanden sich dort im 15. Jahrhundert zwei Altäre, der eine Paulus (nach späteren Guiden: beiden Apostelfürsten), der andere der Madonna geweiht. Antonia hinterliess eine Tafel für den Paulusaltar (Moschetti<sup>11</sup> hat gezeigt, dass das nicht das Madonnenbild gewesen sein kann, wie es Scardeone und die spätere Guidenliteratur voraussetzen). Sie bestimmt ausserdem, dass aus dem Erlös eines Mantels Kleider für die „imagines“ der Madonna und Christi, die sich über dem Marienaltar befanden, gekauft werden sollten. Mit diesen „imagines“ könnte an sich natürlich eine skulptierte Gruppe gemeint sein. Moschetti weiss aber zu berichten, dass noch zu seinen Lebzeiten ein Stoffmantel an das Gnadenbild geheftet war, wenn auch nicht derselbe, so doch ein ähnlicher wie der im Testament gewünschte. Vom 16. Jahrhundert an ist das Bild mit Sicherheit in der Zabarella-Kapelle nachweisbar, und es spricht nichts dagegen, dass es mit dem im Testament erwähnten Marienbild identisch ist.

Nur wenige Jahre nach dem Tod der Antonia Zabarella verfasste Michele Savonarola seinen „Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue“.<sup>12</sup> Er berichtet von der als Lukasbild verehrten Madonna in S. Giustina in Padua und fügt hinzu: *Nam, cum illustris pictor Iustus Patavus etiam magna cum devotione eam retrahere niteretur, aiunt continuis momentis novis se configurationibus demonstrare, ut sic, que per Iustum imago picta fuit, illi sic manibus sanctis depicte non assimiletur. Ego quidem ambas vidi, et, que Iusti est, ab illa Luce in similitudine multum distare non comprehendit. Et que a Iusti manibus exivit in cathedrali ecclesia nostra etiam magna cum devotione colitur.*

Diese Geschichte, die seit Scardeone<sup>13</sup> auf das Gnadenbild in Dom, neuerdings von Bettini<sup>14</sup>, zunächst vorsichtig, dann zuversichtlich, auf das von ihm entdeckte Madonnenbild Giustos bezogen wurde, hat einen recht zweifelhaften Quellenwert. Das sogenannte Lukasbild in S. Giustina ist bis auf die Köpfe der Madonna und des Kindes fast ganz zerstört (Abb. 4).<sup>15</sup> Man sieht immerhin, dass die Kopfhaltung ganz anders ist und dass dort Maria das Kind auf ihrem rechten Arm trug. Bei aller Freiheit, die mittelalterliches „Kopieren“ einschloss, wären solche

<sup>10</sup> A. Moschetti, La Madonna trecentesca del duomo di Padova..., in: Padova in onore di Fr. Petrarca MCMIII, vol. II, Padua 1909, p. 141-156 (Abdruck des Testaments: p. 155).

<sup>11</sup> S. o. Anm. 10.

<sup>12</sup> M. Savonarola, Libellus..., in: Muratori, Rerum italicarum scriptores, tom. XXIV, p. XV (zitiert nach der erw. Neuauflage ed. A. Segarizzi, Città di Castello 1902, p. 14).

<sup>13</sup> Bernardini Scardeonii De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis, Basel 1560, p. 370.

<sup>14</sup> Bettini, a.a.O. (s. Anm. 2, 4).

<sup>15</sup> Vgl. Moschetti, a.a.O. (s. Anm. 10); Edward B. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting, Florenz 1949, Nr. 99. Das Bild ist neuerdings gereinigt worden und wird provisorisch in der Sakristei von S. Giustina aufbewahrt. Es scheint ein Bild der Mitte des 13. Jhs. gewesen zu sein.





4 „Madonna di Costantinopoli“. Padua, S. Giustina.

grundsätzlichen Abweichungen vom Vorbild doch wohl undenkbar, und Savonarola hätte weder vom Dombild noch von der Kopie Giustos sagen können, sie seien Kopien des Lukasbildes und er sähe keinen grossen Unterschied zwischen ihnen und der Madonna in S. Giustina. Lassen wir es auf sich beruhen, ob Savonarola an die Kopie Giustos nach dem Gnadenbild im Dom dachte und es mit dem Lukasbild verwechselte, oder ob er tatsächlich ein Madonnenbild Giustos im Dom kannte, das das Lukasbild kopierte. Wenn es ein solches Bild je gegeben hat, dann war es schon zu Scardeones Zeiten verschollen, da dieser die Geschichte ja schon mit dem Gnadenbild im Querhaus des Doms in Verbindung brachte.



Die späteren Notizen der Paduaner Lokalliteratur sind kaum zuverlässiger. Immerhin kann, angefangen mit Scardeone<sup>16</sup>, kein Zweifel mehr bestehen, dass von unserm Bild die Rede ist. Sein Ort wird genannt, und man erfährt, das Bild sei verehrt und werde in Zeiten der Dürre oder bei Überschwemmungen in Bittprozessionen getragen. Es gilt bis zum 17. Jahrhundert als ein Werk Giustos, das Antonia Zabarella 1341 (sic!) dem Dom gestiftet habe. Moschetti berichtet, er habe eine Kopie des 17. Jahrhunderts nach dem Dombild gesehen, auf der zum ersten Mal Giotto als Autor des Originals genannt wurde. Auf diese neue Version stützte sich offenbar Ferrari<sup>17</sup>, der mit erstaunlichem Kombinationsgeschick eine scheinbar einwandfreie Provenienz des Bildes von Petrarca bis zu den Zabarella nachwies, die erst von Moschetti endgültig widerlegt wurde. Die folgenden Guiden<sup>18</sup> schliessen sich mehr oder weniger kritisch einer der beiden Meinungen an.

Die Datierungen, die in der neueren Literatur für das Bild vorgeschlagen wurden, gehen recht weit auseinander. Moschetti<sup>19</sup>, der gezeigt hatte, wie unbegründet die angebliche Autor-

<sup>16</sup> Scardeone, a.a.O. (s. Anm. 13); von ihm abhängig die Nachrichten bei:

*A. Cittadella*, *Descrittione di Padova...*, 1605 (Padua, Bibl. Civica, Ms. B.P. 324, p. 63);

*Antichi e moderni pregi ed onori della R. città di Padova*, 1623 (nach einem Ms. der Universitätsbibl. Padua, Ms. I. 7, herausgegeben, Padua 1839), p. 20 (nennt Giusto nicht als Autor);

*A. Portenari*, *Della felicità di Padova*, Padua 1623, p. 382;

*W. Gumpfenberg*, *Atlas Marianus* (in der Erstausgabe, München 1657, die ich nur in einem unvollständigen Exemplar benutzen konnte, scheint das Madonnenbild in Padua nicht erwähnt zu sein. Die Ausgabe 1840 zitiert als „alten Text“ die Überlieferung frei nach Scardeone (s.u. Anm. 17);

*A. Monterosso*, *Memorie di varie chiese e pitture di Padova* (Ms. in Padua, Bibl. del Seminario, Cart. sec. XVII [Cat. No. DCLXXXIV], Cod. Miscell.; *Monterosso* lässt den Namen Giustos aus);

*P. Saviolo*, *Thesaurus urbis paduanae...*, Padua 1682, p. 39 f.;

*J. Salomonius* O.P., *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et prophanae*, Padua 1701, p. 11 f., Randglosse.

<sup>17</sup> *G. Ferrari*, *Istoria compendiosa della città di Padova...*, 1734 (Ms., das nur das 4. Buch des geplanten Werks enthält, in Padua, Bibl. Universitaria, Ms. 2188, p. 7).

Von Ferrari abhängig:

*Fl. Cornaro*, *Apparitionum et celebriorum imaginum Deiparae Virginis Mariae in civitate et dominio Venetiarum enarrationes...*, Venedig 1760, p. 124;

*idem*, *Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini più celebri di M. V. SS. nella città e dominio di Venezia*, Venedig 1761, p. 154, 157 ff.;

*Gumpfenberg*, *Atlante mariano*, erw. Ausgabe von *A. Zanella*, Verona 1840, Europa, t. II, p. 13 (Zufügung zum älteren Text [s.o. Anm. 16]; gibt als Quelle *Flaminio Cornaro* an).

<sup>18</sup> Guiden in der Tradition *Ferraris*:

*Storica dimostrazione della città di Padova...*, Padua 1767, fasc. 3, p. 10;

*G. B. Rossetti*, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padua 1776, p. 129 (ähnlich in der Ausgabe 1780, gekürzt 1786; die Erstausgabe 1765 habe ich nicht eingesehen. *Rossetti* gibt als Quelle ausser *Ferrari* ein Ms. *Picchi* an, das mir nicht bekannt ist.)

*J. J. Volkmann*, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd. III, Leipzig 1779, p. 706 (in der von Goethe benutzten Ausgabe von 1770/1, p. 642). Darauf bezieht sich die — bei *Volkmanns* merkwürdiger Ortsangabe nicht verwunderliche — Notiz in Goethes Tagebuch von 1786 für Frau v. Stein: „Maria von Giotto hab ich nicht finden können“ (s. Ausgabe rororo-Klassiker 98/99, Reinbek 1961, p. 139).

Die 1. kritische Stellungnahme bei *P. Brandolese*, *Le cose più notabili di Padova*, Padua 1791, p. 2; *idem*, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padua 1795, p. 126 (*Brandolese*, der sich hinter den „intendenti“ versteckt, schreibt das Bild Giotto ab — offenbar aus stilistischen Gründen. Er meint vorsichtig, es sei „di incerto autore“).

S.a. *G. A. Moschini*, *Guida per la città di Padova*, Venedig 1817, p. 69, 76 f. (*Moschini* schreibt, dass noch zu seiner Zeit der Silberrahmen bei Prozessionen vor das Bild gesetzt wurde);

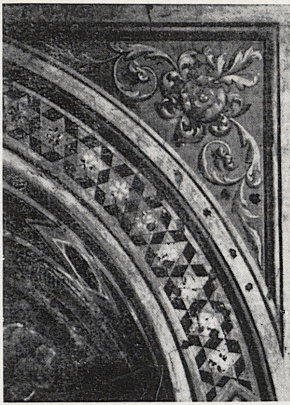
*Furlanetto*, *Menin, Selvatico* u.a., *Guida di Padova e della sua provincia*, Padua 1842, p. 204 (Zuschreibung wieder eher an Giusto);

*A. de Marchi*, *Nuova guida di Padova*, Padua 1855, p. 63 (meint „con evidenza quasi perfetta“ die Manier Giustos zu erkennen);

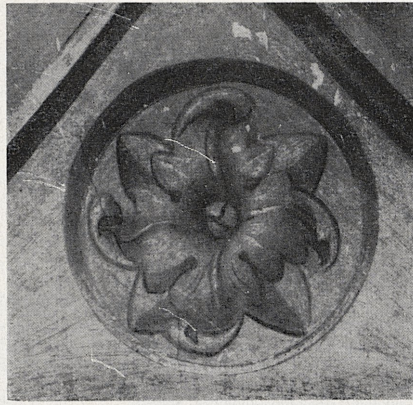
*P. Selvatico*, *Guida di Padova*, Padua 1869, p. 119 f. (versteckt sich bei der Zuschreibung an Giusto wieder vorsichtig hinter *Scardeone*).

<sup>19</sup> A.a.O. (s. Anm. 10).





5 Ausschnitt einer Fensterrahmung. Padua, Arenakapelle.



6 Ausschnitt aus dem Fresko der „Vertreibung der Händler“. Padua, Arenakapelle.

schaft Giustos oder Giotto's ist, bezeichnete das Bild als trecentesk. Toesca<sup>20</sup> nennt es im Anschluss an die oberitalienischen Miniaturisten des späten 13. Jahrhunderts und weist darauf hin, dass der Meister die Neuerungen Giotto's kenne. Arslan<sup>21</sup> schloss sich Toesca an. Bettini<sup>22</sup> hält es für eine Kopie der Madonna Giustos, die ein „Madonnero“, frühestens des 15. Jahrhunderts, gemacht habe. Der Padua-Führer von 1961<sup>23</sup> trägt einen Kompromiss vor: die byzantinisierende Gruppe von Maria mit dem Kind könne wohl von einem Dugentomalere des Veneto stammen, aber die Nische sei etwa um 1400 zugefügt worden. Hier wird die Geschlossenheit des Bildgefüges verkannt.

Wir halten das Bild für eines der seltenen Werke, in denen ein grosser Künstler Italiens von der schöpferischen Auseinandersetzung mit der byzantinischen Malerei der Paläologenzeit Zeugnis ablegt. Wir meinen, dass bei Toescas Vergleich mit den oberitalienischen Miniaturen die gleichzeitigen byzantinischen Vorbilder das tertium comparationis sind.

Toesca verweist mit Recht auf Giotto. Der Maler wird nicht unabhängig von ihm zu der neuen Bildauffassung gekommen sein, die nicht komponiert sondern baut, alles Zufällige ausschliesst, allem seinen Ort zuweist und es mit dem Ganzen in Beziehung setzt.<sup>24</sup> In seinem festgefühten Bildaufbau nähert sich der Maler Giotto mehr als die meisten seiner engeren Schüler.

Die alten Zuschreibungen des Bildes an Giotto sind gar nicht so unverständlich. Die Nischenarchitektur hätte Giotto sehr ähnlich malen können. Die nächsten Parallelen zu dem Zwickelornament, das auf den ersten Blick so klassisch anmutet und doch so antikenfern ist, findet man an den Fensterrahmungen und Architekturdarstellungen der Arenakapelle (Abb. 5 und 6).<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, II Medioevo, II (Nachdruck Turin 1965), p. 992; *idem*, II Trecento, Turin 1964, p. 733 f. und Anm. 262.

<sup>21</sup> *Inventario...*, a.a.O. (s. Anm. 2).

<sup>22</sup> A.a.O. (s. Anm. 2, 4).

<sup>23</sup> A.a.O., p. 549 f. (s. Anm. 9).

<sup>24</sup> Vgl. Dagobert Frey, *Giotto und die maniera greca*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIV*, 1952, p. 73-98; Martin Gosebruch, *Giotto*, Köln 1962, bes. p. 82.

<sup>25</sup> Frau Meoli, Padua, die eine Arbeit über das Ornament der Arenakapelle vorbereitet, machte mich auf die Ähnlichkeit des Motivs aufmerksam. Nach ihren Ergebnissen ist es ausgeschlossen, dass das Ornament in dieser klassischen Form vorher in der Malerei zu finden war.





7 Jacopo Torriti, Ausschnitt aus der „Marienkrönung“. Rom, S. Maria Maggiore.

in Rom erhaltenen Werken steht dem Gnadenbild die Madonna aus der Marienkrönung der Apsis von S. Maria Maggiore (Abb. 7)<sup>28</sup> am nächsten. Beiden Figuren ist ein etwas kühler Klassizismus eigen. Die Proportionierung einer Gestalt — und im einzelnen: der Gesichter — ist verwandt, ähnlich werden die Gewänder mit den dünnen Faltenraten gemalt. Aber welches andere künstlerische Temperament hat der Maler des Paduaner Bildes! Man wird ihn gewiss nicht als Torritischüler abtun wollen.

Das Fresko der Engel bei Abraham, in der Oberkirche von Assisi, ist wohl das grossartigste Werk, das mit Torriti in Verbindung gebracht worden ist (Abb. 8). Der mittlere Engel hat eine Typenähnlichkeit mit der Madonna, der rechte mit dem Kind im Paduaner Bild. Solch ein Werk mag zu den Vorbildern gehört haben, an denen der Maler sich schulte, lange Zeit bevor er das Paduaner Bild schuf.

Freilich hat die schräg gesehene, ausstrahlende, der Bewegung der Madonna antwortende Nische ein Mitspracherecht im Bild, wie es ihr Giotto vielleicht doch nicht zugebilligt hätte.<sup>26</sup>

Wenn der Maler Giotto kennen und auf seine Weise auch verstehen lernte, ohne doch in seinen Bannkreis zu geraten, dann war seine Persönlichkeit wohl schon vor der Begegnung geformt. Woher kam er? Im Veneto gibt es nichts, das sich mit dem Madonnenbild des Paduaner Doms vergleichen liesse. Dagegen scheint uns, dass es zur römischen Malerei Verbindungen gibt.

Das Bild hat eine Eigenschaft, die, verglichen mit Giotto, mit Cimabue, ja selbst mit drittrangigen toskanischen Malern, archaisch anmutet: Die Linie geht nicht im Dienst der Verdeutlichung von Körpern als kubischen Gebilden auf. Sie besitzt eine Freiheit, die den Duktus der Hand des Zeichners verrät und dem Bild Leben verleiht. Das hat nichts mit einer gotischen Freude an der schön fließenden, ornamentalen Linie zu tun, sondern erinnert eher an ältere, romanische Werke. Der Maler weiss der Linie im ausgeführten Bild noch die Frische und Energie des ersten Entwurfs zu bewahren. Vergleichbares kennen wir im späten 13. Jahrhundert in Rom.<sup>27</sup>

Der Maler des Paduaner Bildes scheint dem Kreis um Torriti angehört zu haben. Unter den

<sup>26</sup> Vgl. die hl. Klara in der Bardikapelle von S. Croce, Florenz, bei der die Nische nur Rahmen, Gehäuse der Figur ist (Roberto Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Mailand 1962, Tf. 216).

<sup>27</sup> Vgl. Werke der Gruppe, die Garrison (s.o. Anm. 15) p. 29 dem „S. Saba Master“ zuschrieb, und in deren Umkreis wohl auch die Freskenfragmente der Madonna und eines Heiligen in S. Gregorio Nazianzeno in Rom und die Mosaiklunette über dem Seitenportal von S. Maria in Aracoeli gehören.

<sup>28</sup> Lit. übersichtlich im Artikel „Torriti“, *Thieme-Becker* Bd. 33, 1939, p. 307-09; s.a. Rigas Bertos, Jacopo Torriti, Versuch einer Interpretation seiner Werke, Diss. München 1963.





8 Jacopo Torriti (?), Die drei Engel bei Abraham (Ausschnitt). Assisi, S. Francesco, Oberkirche.



Seinem persönlichen Stil stehen zwei Putten näher, die man in den Zwickeln des Doktorengewölbes von S. Francesco sieht (Abb. 9, 15)<sup>29</sup>, so nahe, dass der eine eine frühere Arbeit des Meisters sein könnte (Abb. 15). Man kann den Putto mit dem Christuskind im Paduaner Bild vergleichen. Schon physiognomisch sind sie ähnlich; die Köpfe sitzen tief zwischen den Schultern; Kugelaugen schauen ein wenig mürrisch unter hängenden Lidern hervor; die Körper sind gedrunken und haben kindliche Speckfalten. Die sehr geschickte Modellierung ist nur bestrebt, den Körpern Relief zu geben, und verzichtet auf eine Überbetonung des Vollplastischen.<sup>30</sup>

Wenn dieser Putto ein früheres Werk des Malers wäre, er also aus der Werkstatt der Ornamentmeister in Assisi kam, so würde das vieles am Paduaner Bild verständlicher machen. Die Ornamentmaler hatten mit Torriti zusammengearbeitet und sahen die ersten Werke Giotto entstehen. — Das Paduaner Bild setzt die Kenntnis beider voraus. Sein Maler ist ein vorzüglicher Ornamentzeichner, der Rosetten und Ranken elegant und sicher in ein Feld zu setzen weiss. Das würde man von einem Mitglied gerade dieser Werkstatt, die die fortschrittlichste ihrer Zeit war, erwarten. Man darf vielleicht noch hinzufügen, dass die römischen Dekorationsmaler an einem bescheidenen Objekt, dem alten Motiv des Konsolenfrieses, mit den Möglichkeiten der Raumdarstellung experimentiert hatten.<sup>31</sup> Das mag den Maler des Paduaner Bildes befähigt haben, Giotto's neue Architekturbilder zu begreifen und seine eigene Bildvorstellung zu formen.

Schliesslich erklärt die Herkunft des Malers aus der Ornamentwerkstatt von Assisi vielleicht, wie das Bild eines Römers nach Padua kommen konnte. Wäre es nicht möglich, dass Giotto Ornamentmaler, die er aus Assisi kannte, nach Padua holte? Er konnte annehmen, dass sie sich besser als jede andere Werkstatt seinem neuen Dekorationssystem anzupassen wussten.

Das Gnadenbild im Paduaner Dom stand schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in solchem Ansehen, dass Giusto de' Menabuoi es kopierte (Abb. 1, 3). Wir müssen deshalb damit rechnen, dass es damals schon seit geraumer Zeit in Padua war, ja dass es vermutlich sogar in Padua gemalt wurde. Es entstand wohl gleichzeitig oder kurz nach den Fresken Giotto in der Arenakapelle, im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Die Datierung ergibt sich, weil man das Bild zeitlich nicht zu weit vom Kirchenvätergewölbe in Assisi abrücken möchte, und sich erst recht die Verbindung zu Werken Torriti bei einer späteren Datierung schwer erklären liesse. Auf der anderen Seite kommt eine frühere Datierung nicht in Frage, da das Ornament wohl nicht vor den Fresken der Arenakapelle denkbar ist. Es wird noch davon zu reden sein, dass der Maler byzantinische Werke der Stilstufe des frühen 14. Jahrhunderts gekannt haben muss, so dass sich auch von daher die Entstehungszeit des Bildes eingrenzen lässt.

Wir können die Handschrift des Dombildmalers in der Arenakapelle nicht entdecken. Es bleibt denkbar, dass er an der verlorenen Ausstattung des Palazzo della Ragione oder des Santo mitgearbeitet hat<sup>32</sup> und gleichzeitig das Dombild als selbständigen Auftrag übernahm — gleich,

<sup>29</sup> P. Toesca, *Gli affreschi del vecchio e del nuovo testamento nella chiesa superiore del Santuario di Assisi* (Artis monumenta photographice edita, IV), Florenz 1948, Foto Bencini-Sansoni 133, 134.

<sup>30</sup> Darin unterscheidet sich die Ornamentwerkstatt auf dieser Stilstufe generell von ihren älteren Arbeiten im Heiligengewölbe.

<sup>31</sup> Gegenüber den Konsolenfriesen im Heiligengewölbe von Assisi oder im Querhaus von S. Maria Maggiore in Rom ist das Motiv im Doktorengewölbe von Assisi weiterentwickelt und tektonisiert; vgl. den Fries in S. Maria Maggiore in Tivoli (Foto Luce [Gab. Fot. Naz.] E 2883).

<sup>32</sup> Textstellen und kritische Stellungnahme bei *Cesare Gnudi*, Giotto, Mailand 1958, p. 241 ff.





9 Gewölbezwickel des 1. Jochs der Oberkirche. Assisi, S. Francesco.



10 Gewölbezwickel des 3. Jochs der Oberkirche. Assisi, S. Francesco.

ob es schon für den Dom bestimmt oder von einem privaten Auftraggeber bestellt war. Wir meinen, dass es weniger abwegig ist, eine Zusammenarbeit mit Giotto zu postulieren, als sich vorzustellen, ein römischer Maler, der offensichtlich von Giottos Kunst beeindruckt ist, habe rein zufällig gleichzeitig mit ihm Aufträge in Padua bekommen.

Mag die Zusammenarbeit des Malers mit Giotto in Padua als unbeweisbare Annahme stehenbleiben, so müssen wir doch zu der anderen These noch einmal zurückkehren, dass der Meister aus der römischen Werkstatt kam, die das Ornament im Kirchenvätergewölbe von S. Francesco in Assisi malte, und dass er dort schon mit Giottos Kunst vertraut wurde. Es ist oft die Meinung vertreten worden, der junge Giotto habe erst mit der Arbeit in Assisi begonnen, nachdem die römischen Werkstätten abgereist waren. Die Äusserungen zu den Fresken sind so mannigfaltig und, was das Ornament betrifft, oft so flüchtig, dass man uns gestatten möge, nur auf die Arbeiten zweier Forscher näher einzugehen, die ihre sehr gegensätzlichen Auffassungen zur Frage der Ornamentmaler klar formuliert haben.<sup>33</sup>

Gnudi<sup>34</sup> geht auf das Ornament im 1. Joch der Oberkirche im Zusammenhang mit seiner Chronologie der Frühwerke Giottos ein. Nach seiner Ansicht hat Giotto vor 1290 an den

<sup>33</sup> S. aber auch zum Ornament *Toesca*, a.a.O. (s. Anm. 29), mit Angabe der älteren Lit.; *Lidia Lochoff*, *Gli affreschi dell'antico e nuovo testamento della basilica superiore di Assisi*, in: *Rivista d'Arte* XIX, 1937, p. 240-70.

<sup>34</sup> A.a.O. (s. Anm. 32), p. 235 ff.





11 Isaak verweigert Esau den Segen (Ausschnitt).  
Assisi, S. Francesco, Oberkirche.



12 Heilige im Schildbogen des 1. Jochs der  
Oberkirche. Assisi, S. Francesco.

Fresken im 2. Joch mitgearbeitet (Kalvarienberg), um 1290 die Josephszenen und die Beweinung Christi im 1. Joch gemalt und danach, um 1292-93, die Isaakszenen, wieder im 2. Joch, ausgeführt. Man malt ein Gewölbe aus, ehe man mit den Fresken der Wände beginnt, damit die tieferliegenden Bilder nicht nachträglich der heruntertropfenden Farbe ausgesetzt sind. Die Bilder der vier Kirchenväter können aus dogmatisch-kirchenhistorischen Gründen nicht vor 1295, wahrscheinlich sogar erst nach den Dekretalien Bonifaz' VIII. von 1297, entstanden sein.<sup>35</sup> Deshalb folgert Gnudi, es habe eine ältere, vor den Josephszenen entstandene Dekoration des 1. Gewölbes gegeben, in die die Kirchenväter nachträglich eingefügt worden seien. Diese These lässt sich mit unseren Beobachtungen nicht in Einklang bringen.

In die Ornamentstreifen der Schildbögen sind Halbfiguren von Heiligen eingefügt. Sie werden selten beachtet, obwohl sie helfen können, die zeitliche Abfolge der Freskenausstattung zu klären.<sup>36</sup> Unter den Halbfiguren, die sich im ersten Joch, rechts und links über den Langhauswänden, erhalten haben, gleicht keine der anderen. Man gewinnt beim Vergleich der Bildauffassungen einen Eindruck von der Vielzahl und Verschiedenartigkeit der Maler, die — manche vielleicht nur als wandernde Gesellen — nach Assisi kamen und dort für einige Zeit beschäftigt

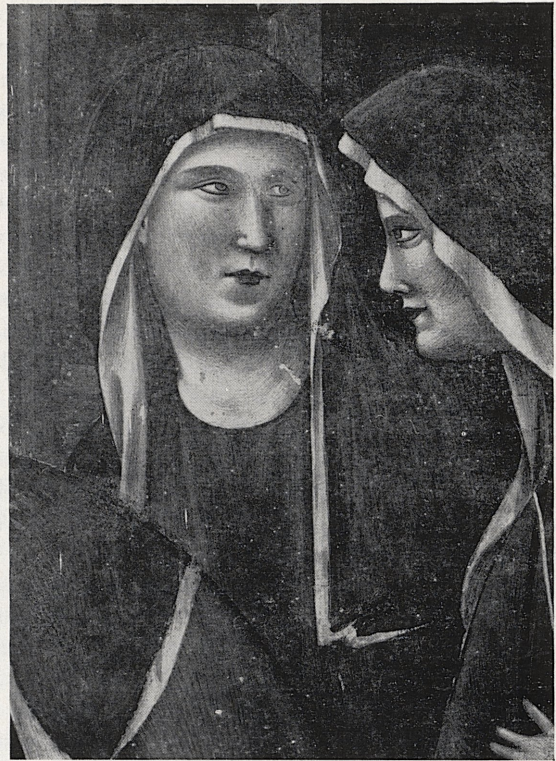
<sup>35</sup> Gnudi, a.a.O. (s. Anm. 32), bes. p. 237 (dort ältere Lit.).

<sup>36</sup> Auch hier war es Prof. Middeldorf, der mündlich immer wieder darauf hinwies, wie wichtig eine Untersuchung dieser Halbfiguren wäre.





13 Giotto (?), Heilige im Schildbogen des 1. Jochs der Oberkirche. Assisi, S. Francesco.



14 Giotto (?), Die Klage der Klarissen. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.

wurden. Greifen wir zwei der Heiligenfiguren heraus. Man sieht sie im für den Eintretenden rechten Schildbogen, der die Wand mit den Josephszenen überfängt. Die zweitoberste Heilige rechts (Abb. 12) erinnert an die Rebekka der Isaakszene im 2. Joch (Abb. 11). Nicht, dass die gleiche Hand beide gemalt hätte! In dem Heiligenbild scheint vielmehr ein tüchtiger Gehilfe den Körperbau, die metallisch schimmernden Oberflächen und die charakteristische Farbgebung solch einer Figur nachgeahmt zu haben. Davon unterscheidet sich ganz wesentlich das Bild einer anderen Heiligen, der drittobersten auf der Gegenseite des Bogens (Abb. 13). Die Gestalt erfüllt in einer ganz anderen Weise als ihre Nachbarinnen das für den Maler ungünstige Bildfeld. Die strenge Achsenbezogenheit wird durch die leichte Verschiebung des Nimbus, durch Blick und Handbewegung gemildert. Bei der Grossartigkeit der Bilderfindung und der Sorgfalt der Ausführung überrascht es, dass der Gewandstil so altertümlich und die Bewegung der Arme ein wenig unbeholfen ist. Wir möchten in der Figur eine der frühesten Arbeiten Giottos sehen — den wir nicht mit dem Isaakmeister gleichzusetzen vermögen. Der Schritt zu bestimmten Gestalten der Franzlegende ist von dort her nicht gar zu gross (Abb. 14). Hier sei, zur Erläuterung, angemerkt, dass wir uns die Rolle Giottos bei der Ausführung der Franziskus-Szenen als die eines jüngeren Partners des Malers der zweiten bis vierten Szene denken. Im Bild der Absage an den Vater wurden ihm einige der Figuren übertragen, und erst von der Szene des Weihnachtsfestes in Greccio an hat er selbständig den grössten Teil der Szenen entworfen.



Mag es immerhin technisch möglich sein, die Doktorenbilder nachträglich einzufügen<sup>37</sup>: die Dekoration der Schildbögen des 1. Jochs muss, aus praktischen Gründen, vor den Fresken der darunterliegenden Wände ausgeführt sein. Die Betrachtung des einen Halbfigurenbildes führte uns zu dem Ergebnis, dass die Schildbögen des 1. Jochs nach den Isaakszenen ausgemalt wurden, genauso wie die Doktorenbilder selbst. Das Datum „nach 1295“, das die Kirchengeschichte für die Darstellung der vier Kirchenväter nahelegt, ist für die ganze Dekoration annehmbar. Damit rückt die Arbeit der Ornamentmaler noch in die Zeit der Frühwerke Giotto. Die Nachbarschaft mit dem Heiligenbild, das wir beschrieben, macht es sinnfällig. Wenn man, wie wir es annehmen, einen der Putti im Gewölbezwickel dem Maler des Paduaner Madonnenbildes zuschreiben kann, dann hat er Giotto und seine ersten Arbeiten in Assisi kennengelernt.

Während sich Gnudi nur zur Ausführungszeit des Ornaments äusserte, hat Wolfgang Schöne<sup>38</sup> das Dekorationssystem beschrieben, das für die Oberkirche neu erfunden wurde und das ihr gemäss ist. Das System ist in Vierung, linkem Querhaus, Gewölben und Obergaden des Langhauses so einheitlich, die Abweichungen so wohl durchdacht, dass ein Meister für den Entwurf verantwortlich gewesen sein muss, der wahrscheinlich auch die Ausführung überwachte. Schöne setzt voraus, dass dieser Meister Cimabue selbst gewesen sei. Von allen Fresken würden nur die von ihm und seiner Werkstatt gemalten der spezifischen Bildpotenz der gegebenen Bildfelder gerecht.

Schöne hielt es für gesichert<sup>39</sup>, dass Cimabue das Evangelistengewölbe um 1290 ausmalte. Da sich dann die gesamte Ausstattung der Oberkirche auf wenig mehr als ein Jahrzehnt ausgedehnt hätte, war es wohl vorstellbar, Cimabue habe noch eine Weile die Oberleitung behalten, als schon römische Werkstätten im Langhaus arbeiteten. Neuerdings sind nun sehr gute Argumente beigebracht worden, die die alte Datierung der Vierungsfresken in die Zeit Papst Nikolaus' III. stützen.<sup>40</sup> Wenn fast zwanzig Jahre von der Ausmalung des Evangelistengewölbes bis zur Arbeit am Kirchenvätergewölbe verstrichen, dann wird es unwahrscheinlich, dass man sich so lange nach dem Entwurf des längst nicht mehr anwesenden Cimabue gerichtet hätte.

U. Middeldorf hat bei Ferienkursen in Assisi darauf hingewiesen, dass die Ornamentmaler wohl schon im Vierungsgewölbe unabhängig von Cimabue waren. Sie benutzen andere Farben als er und seine Werkstatt, sie verzichten zum Beispiel fast ganz auf das Bleiweiss, das Cimabue im Übermass verwendete und dessen Oxydation seine Fresken entstellt hat. Cimabues Ornamente innerhalb der Fresken und an den Tafelbildern sind dürrtig und konventionell. Sie waren ihm, der sich mühte, Menschen und Dinge in ihrem gespannten Verhalten zueinander darzustellen, wohl nicht wichtig. Vom Dekorationssystem in Assisi ist aber das völlig neue und für die Zukunft wichtige Ornament nicht zu trennen, dessen Entwurf man Cimabue schlechthin nicht zutraut.

Wenn Cimabue der Bildpotenz der Felder besser gerecht wird als die römischen Werkstätten des 4. und 3. Langhausjochs, dann scheint uns das eine Qualitätsfrage zu sein. Und er wird ihr nur besser, nicht völlig gerecht. Das neue System war ihm sicher lieber als das, dem er sich im Chor zu fügen hatte. Aber anscheinend beengte ihn jedes gegebene Bildfeld, so dass er immer bereit war, den Rahmen architektonisch umzudeuten, wie man es im Chor sieht, oder das Bildfeld auszuweiten — das tat er z. B. zu Füßen der Evangelisten.

<sup>37</sup> Gnudi, a.a.O.; Decio Gioseffi, Giotto architetto, Mailand 1963, p. 111.

<sup>38</sup> W. Schöne, Studien zur Oberkirche von Assisi, in: Festschrift Kurt Bauch, 1957, p. 50-116, bes. p. 76 ff.

<sup>39</sup> Mit Berufung auf C. Brandi, Duccio, Florenz 1951, p. 127 ff., Anm. 10; Robert Oertel, Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart 1953, p. 50 f.

<sup>40</sup> Gioseffi, a.a.O. (s. Anm. 37), p. 108.



Wir meinen, dass Cimabue nicht der Urheber des Dekorationssystems von Assisi sein kann und dass das Verdienst wohl dem Leiter der römischen Ornamentwerkstatt zukommt. Die Werkstatt scheint die einzige gewesen zu sein, die vom Ende der siebziger Jahre bis zum Jahrhundertende in Assisi blieb. Auch wenn die Mitarbeiter wechselten, war die Kontinuität gewahrt. Es mag überraschen, dass wir schon vor der Ankunft Torritis mit einer römischen Werkstatt in Assisi rechnen. Aber das scheint uns die brauchbarste These zu sein, da das Ornament Vorstufen und Parallelen in Latium hat<sup>41</sup> und da anscheinend noch dieselben Gehilfen, die einige Engelsköpfchen im Ornament des Evangelistengewölbes malten, an der Dekoration des Heiligengewölbes arbeiteten.<sup>42</sup> — Und es ist nie angezweifelt worden, dass im Heiligengewölbe ausschliesslich römische Werkstätten die Fresken ausführten.

Das Verhältnis der Ornamentwerkstatt zu den andern Malern scheint von der Arbeitsökonomie bestimmt worden zu sein. Es ist möglich, dass man die Figürchen in den Ornamentzwickeln des Evangelistengewölbes von einem Cimabue-Mitarbeiter ausführen liess.<sup>43</sup> Später wurden die Halbfiguren von Heiligen in den Ornamentstreifen der Schildbögen nicht den Ornamentmalern sondern den jeweils neben ihnen arbeitenden Werkstätten übertragen. Führen wir als Beispiel für die Arbeitsaufteilung, wie wir sie uns vorstellen, Torriti und Rusuti an. Die Medaillons im Heiligengewölbe und die ersten alttestamentarischen Szenen sind ihnen abwechselnd zugeschrieben worden.<sup>44</sup> Uns scheint, dass beide, hier wie dort, beteiligt waren. Warum sollte man auch nicht zwei Arbeitsgruppen nebeneinander, vom gleichen Gerüst aus, malen lassen, um das Gerüst möglichst rasch wieder versetzen zu können? Das Christusbild im Heiligengewölbe lässt sich gut mit dem thronenden Christus vom Fassadenmosaik Rusutis an S. Maria Maggiore in Rom vergleichen, der Franziskus dagegen mit Torritis Apsismosaik der gleichen Kirche.<sup>45</sup> Die Ornamentwerkstatt wiederum ist von beiden unabhängig. Die frei sich bewegenden, prall modellierten Putten in den Gewölbezwickeln passen weder zu Torriti noch zu Rusuti und wurden wohl von den Dekorationsmalern selbst ins Rankenwerk eingefügt. Einer der Putten (Abb. 10) kommt in Bewegung, Gewanddrapierung, Farbgeschmack und Lichterspiel antik-römischen Fresken näher als irgendein anderes Werk der Zeit. Das ist auch nicht verwunderlich, da die Ornamentmaler nicht nur frühchristliche sondern auch antike Werke studiert haben müssen und den ganzen Formenschatz der Putten, geflügelten Genien und Tiere in Ranken von dorthier übernahmen.

<sup>41</sup> Ornament in einer Bogenleibung der linken Arkadenreihe von S. Angelo in Formis; Dom von Anagni (*Toesca*, Medioevo, Abb. 674); Parallelen: am ähnlichsten der Apsisbogen von S. Maria Maggiore in Rom (s.u.; vgl. *Wilh. Paeseler*, Der Rückgriff der römischen Spätjugentomalerei auf die christliche Spätantike, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl 1948, Berlin 1950, p. 158).

<sup>42</sup> *Toesca*, a.a.O. (s. Anm. 29), Foto 23 (oberster Kopf links in der Rahmung des Lukasbildes) und Foto 22 (2. und 3. Kopf links in der Rahmung des Johannesbildes), vgl. mit Foto 87 (links oben: Flügelwesen, das Ranke heranzieht). Oder vgl. Foto 24 (3. Kopf links in der Rahmung des Markusbildes) mit Foto 89 (Putto im Zwickel des Heiligengewölbes).

<sup>43</sup> *Toesca*, a.a.O., Foto 27, 28, oder Gab. Fot. Naz. E 10 037.

<sup>44</sup> Die meisten Forscher schreiben die Fresken im Heiligengewölbe Torriti zu, und oft auch die Schöpfungsszenen, für die mit Gehilfen gerechnet wird (so z.B. *Toesca*, a.a.O. [s. Anm. 29], *Bertos* [s. Anm. 28] u.a.). *Alfred Nicholson* (The Roman School at Assisi, in: Art Bulletin 12, 1930, p. 270 ff.) schrieb die Tondi des Heiligengewölbes Torriti, dagegen einige der Schöpfungsszenen Rusuti zu. Für *L. Lochhoff* (a.a.O, s. Anm. 33) gehören alle diese Werke Rusuti, und Torritis Anteil begänne erst mit den Noahszenen (ältere Lit. s. *Toesca*).

<sup>45</sup> Vergleichsabbildungen bequem bei *Nicholson* (s. o. Anm. 44).



Gelegentlich scheinen Mitglieder der Ornamentwerkstatt als „Spezialisten für Kinder und Ignudi“ an andere Maler ausgeliehen worden zu sein.<sup>46</sup> Wahrscheinlich übernahmen sie zwischen- durch auch Aufträge ausserhalb von Assisi. Das Ornament des Heiligengewölbes, das etwa 1285-88 datiert werden kann<sup>47</sup>, war in den 90er Jahren noch so modern, dass es wortwörtlich für den Apsisbogen von S. Maria Maggiore in Rom übernommen wurde.<sup>48</sup> Dort gibt es unter den kleinen Figuren einige, die recht gut zum Stil der Torriti-Werkstatt passen. Andere ähneln denen in Assisi so sehr, dass wohl nicht nur der Entwurf von dort kopiert wurde, sondern dass auch Werkstattmitglieder zeitweise nach Rom zurückkamen. — Die Zusammenarbeit der Ornamentwerkstatt mit Torriti ist, wie uns scheint, noch im Paduaner Bild spürbar.

Zwischen der Ausmalung des Heiligen- und des Kirchenvätergewölbes liegen etwa zehn Jahre, wenn man Torritis datierte Werke in Rom als *Terminus ante quem* für das Heiligengewölbe und die Jahre 1295 oder 1297 als *Terminus post quem* für die Darstellung der Kirchenväter wertet. Die Stilentwicklung, die sich in diesen Jahren vollzog, lässt sich auch an den Arbeiten der Ornamentwerkstatt ablesen. Schon das Ornament des 3. und 2. Jochs unterscheidet sich — der nächste Schritt zum Ornament des Eingangsjochs ist nicht so gross. Aus den vegetabilisch verschlungenen Ranken wird mehr und mehr ein abstraktes Muster. Der Konsolenfries trennte im Heiligengewölbe, kraft seiner Eigenbewegung und des scharfen Kontrastes zwischen Konsolen und Schattenzone, die Rippe und das Gewölbesegel optisch voneinander (Abb. 10). Im Kirchenvätergewölbe sind die Nischen, die sich zwischen den Konsolen bilden, überschaubar und so wichtig wie diese selbst geworden. Der Fries scheint nun Rippe und Gewölbefeld, struktives und füllendes Element, miteinander zu verzahnen (Abb. 9). Das ist aber eine Entwicklung, die sich wohl innerhalb der gleichen Werkstatt vollziehen kann. Bei den Putten in den Gewölbezwickeln wird der Unterschied zwischen 3. und 1. Joch noch deutlicher (Abb. 9, 10, 15), ohne dass wir sie deshalb einer anderen Werkstatt zuschreiben möchten. Die Putten im 1. Joch unterscheiden sich sehr deutlich vom metallisch scharfen Figurenstil der Doktorenbilder, so dass sie wohl von den Ornamentmalern ausgeführt wurden. Der altertümlichste unter ihnen gibt sich in der überstarken Modellierung der Einzel- formen durchaus noch als der jüngere Bruder der Putten im 3. Joch zu erkennen.<sup>49</sup> Die Maler folgen nun aber dem neuen Farbgeschmack, der kreidige Fleischtöne bevorzugt, und es ist ihnen selbstverständlich geworden, einen Körper als organische Einheit zu sehen, statt ihn jeweils gleichsam neu aus den Gliedern konstruieren zu müssen.

Bis hierher meinen wir das Wirken der Ornamentwerkstatt verfolgen zu können, die schon am Evangelistengewölbe gearbeitet hatte und zu der, etwa vom Ende der achtziger Jahre, von der „Torriti-Phase“ an, der Maler des Paduaner Dombildes gehört haben mag.

\*

<sup>46</sup> Vgl. das Christuskind der Geburtsszene (*Toesca*, a.a.O., Foto 222) mit den Köpfen im Scheitel des 4. Gewölbes (Foto 29) oder dem Putto (Foto 85). Die Figürchen von Licht und Finsternis im Schöpfungsbild (Foto 167/8, 172) lassen sich in Bewegung und Modellierung besser mit den Putten des Heiligengewölbes (Foto 83, 88, 90) als mit Werken Torritis oder Rusutis, die als Maler des Bildes vorgeschlagen sind, vergleichen. *Toesca* (a.a.O., p. 15) setzte die Figur des Lichts unmittelbar mit dem Christuskind der Geburtsszene in Parallele.

<sup>47</sup> Die Fresken Torritis in Assisi sind, meines Erachtens, älter als die datierten Mosaiken in Rom (so auch z.B. *Gnudi*, a.a.O., p. 46, und *Gioseffi*, a.a.O., p. 109).

<sup>48</sup> Foto Anderson 147; s.o. Anm. 41.

<sup>49</sup> *Toesca*, a.a.O. (s. Anm. 29), Foto 131, 88.





15 Putto im Gewölbezwickel des 1. Jochs der Oberkirche. Assisi, S. Francesco.





16 Hl. Helena. Venedig, S. Zan Degolà.

einem Fresko des frühen 14. Jahrhunderts in Venedig (Abb. 16)<sup>52</sup>, ohne dass ein Bild vom andern abhängig zu sein scheint. Im Bereich der Tafelmalerei gibt es ein vormittelalterliches

Der Maler des Paduaner Bildes hat mindestens eine, erst kurz zuvor entstandene, byzantinische Vorlage benutzt. Das wäre leicht verständlich, wenn er, auf Wunsch seines Auftraggebers, ein bestimmtes byzantinisches Marienbild kopiert hätte. Eben das ist aber aus ikonographischen Gründen unwahrscheinlich. So weit ich sehe, gibt und gab es unter den Ikonen der Ostkirche nie einen Typ des halbfigurigen Marienbildes, bei dem die Madonna in dieser Bewegung, das Kind frontal stehend und im Wickelbund dargestellt ist.

Die möglichen ikonographischen Vorbilder für das Paduaner Bild sind rasch aufgezählt: Der Darstellung liegt der Typ der Hodegetria, oder genauer: die frühe Form dieses Typs, zugrunde.<sup>50</sup> Für das Kind, das feierlich im Wickelbund zur Schau gestellt wird, gab es gewiss kein genaues Vorbild.<sup>51</sup> Die sehr ungewöhnliche Darstellung eines Halbfigurenbildes in einer Nische hat die nächste Parallele in

<sup>50</sup> Vgl. z.B. London, Brit. Museum, Add. 19 352, fol. 106r (*David Talbot Rice* und *Max Hirmer*, Kunst aus Byzanz, München 1959, Tf. XVII); Jerusalem, Bibliothek des griech. Patriarchats, Hag. Taphou 1927 (*Victor Lasareff*, Two Newly-discovered Pictures of the Lucca School, in: Burlington Mag. LI, 1927, p. 56 ff., Pl. III B; vgl. zur Handschrift den Ausstellungskatalog „L'Art Byzantin“, Athen 1964, Nr. 345). Noch besser vergleichbar ist ein frühchristliches Beispiel, die Marienikone der Akademie in Kiew, auf die *Lasareff* als eine Vorform des Hodegetria-Typs hinwies (a.a.O., p. 61, Anm. 11). Zu der Ikone s.a. *Walter Felicetti-Liebenfels*, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne 1956, p. 29 u. Tf. 31 C; *Oskar Wulff* und *Michael Alpatoff*, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau 1925, p. 30, 259 u. Abb. 12, vertreten dagegen die Ansicht, die Ikone sei das Fragment einer Darstellung der Anbetung der Könige, wäre also nicht als selbständiger Typ eines Marienbildes zu werten. Die Madonna in S. Maria Maggiore in Rom spiegelt einen vormittelalterlichen Typ wieder, gleich, ob wir heute eine 13. Jh.-Übermalung oder -Kopie vor Augen haben (Frühdatierungen des Bildes: *Felicetti-Liebenfels*, a.a.O., Tf. 33 A; *Pico Cellini*, La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore, Rom 1943 (dort Rekonstruktion zum ganzfigurigen Bild). Spätdatierungen: *Guglielmo Matthiae*, Pittura romana del medioevo, Bd. I, Rom (1965/66), p. 246; *Garrison*, a.a.O., Nr. 116).

<sup>51</sup> Darstellungen von Wickelkindern in Marienbildern sind im 14. Jh. nicht selten (vgl. z.B. die Lorenzetti-Bilder der Brera in Mailand oder des Lindenau-Museums in Altenburg), aber das Paduaner Kind ist in seiner hieratischen Strenge weit vom Kindlich-Verspielten entfernt, das dem Motiv sonst anhaftet. Der Typ des Dombildes wirkt in Padua nach (s. ausser der Kopie Giustos auch die freie Umwandlung in einem Bild Guarientos im Metropolitan Museum, New York (*Rodolfo Pallucchini*, La pittura veneziana del Trecento, Venedig-Rom 1964, Abb. 326). Der Bildtyp hat merkwürdigerweise einen vereinzelt barocken Nachfahren in einem Marienbild des Niccolò De Simone in Neapel (Quadreria dei Gerolamini; s. Katalog der Ausstellung „La Madonna nella pittura del '600 a Napoli“, Neapel 1954, Abb. 41).

<sup>52</sup> Venedig, S. Zan Degolà (*Gius. Fiocco*, Gli affreschi bizantini di San Zan Degolà, in: Arte Veneta V, 1951, p. 7-14, Abb. 4; zur Datierung s. *V. Lasareff*, Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV..., I, in: Arte Veneta XIX, 1965, p. 17-43).



Halbfigurenbild, das man zwar nicht in, sondern vor einer Nischenarchitektur sieht.<sup>53</sup> Es wäre denkbar, dass der Maler sich von einem frühchristlichen — uns heute verlorenen — Bild anregen liess, das er dann freilich nicht kopiert sondern frei nachgeschaffen hätte. Er kam ja aus dem Künstlerkreis Roms, in dem — man denke an Cavallinis Fresken in S. Paolo oder Torritis Apsismosaik von S. Giovanni in Laterano — frühchristliche Werke restauriert und nachempfunden wurden.

Die eigentliche Bilderfindung gehört dem Maler selbst, und er hat sein byzantinisches Vorbild nicht aus ikonographischen Gründen gewählt. Warum tat er es dann, da man doch nun der überragenden Qualität byzantinischer Werke, die früher oft der Grund zur Nachahmung war, endlich Gleichwertiges, wenn nicht Besseres entgegenzustellen hatte?<sup>54</sup> Er muss wohl persönlich eine künstlerische Wahlverwandtschaft zu den paläologischen Bildern empfunden haben, die er kennenlernte.

Das nervöse Spiel der dünngratigen, zuckenden Falten zeigt, dass ein byzantinisches Werk, wohl des frühen 14. Jahrhunderts, dem Maler besonderen Eindruck machte (als Beispiel: Abb 17).<sup>55</sup> Das Vorbild



17 Konstantinopel (?), Anfang 14. Jh., Ikone der zwölf Apostel (Ausschnitt). Moskau, Kunstmuseum.

<sup>53</sup> Petrusikone des Sinai-Klosters (*Weitzmann* u.a., a.a.O. [s.o. Anm. 7], Tf. 5). Solche Nischenarchitekturen scheinen im 6. — 8. Jh. beliebt gewesen zu sein: vgl. das Bild der Madonna mit Heiligen des Sinai (*Weitzmann* u.a., a.a.O., Tf. 1) oder ein Freskenfragment der Madonna in S. Maria Antiqua in Rom (*Cellini*, a.a.O. [s.o. Anm. 50], Abb. 4).

<sup>54</sup> Noch um 1260 gab es wirklich in der italienischen Malerei nichts, das sich mit den besten der byzantinischen Werke, etwa den Fresken von Sopoćani, messen konnte (s. dazu *Otto Demus*, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, in: Berichte zum XI. Internat. Byzantinistenkongress, München 1958 [IV, 2], p. 37).

<sup>55</sup> Die Stilphase der byzantinischen Malerei scheint recht kurz zu sein, in der die Falten nervös zu zucken beginnen, aber, so unwahrscheinlich sie auch geführt sein mögen, doch noch als Stoffalten charakterisiert werden. Schon bald werden aus den Falten die typischen, motivisch nicht mehr bestimmbareren Linienkonfigurationen der reifen Paläologenzeit. Wir meinen, die Vorform des für das Paduaner Bild wichtigen Stilmittels schon im 1285 datierten cod. Burney 20 des Britischen Museums in London zu erkennen (vgl. den Ärmel des Lukas auf fol. 142v: *John Beckwith*, *The Art of Constantinople*, London 1961, Abb. 174). Bei der Ikone der zwölf Apostel im Kunstmuseum Moskau (unsere Abb. 17) besitzen die Falten, ähnlich wie beim Bild in Padua, noch eine Geschmeidigkeit, die etwa bei der Verkündigungskone in Ohrid oder den Fresken der Kariye Camii schon aufgegeben ist.



muss seiner eigenen zeichnerischen Begabung, seiner Auffassung vom Eigenwert der Linie, die nicht nur der Verdeutlichung von Körpern dient, entgegengekommen sein. Es entstehen, wie bei byzantinischen Werken der gleichen Zeit, vibrierende Flächen, die eine durchaus glaubhafte Körperlichkeit verschleiern und die räumliche Relation der Glieder bald ahnen lassen, bald überspielen.

Während dieser besondere Faltenstil im byzantinischen Bereich anscheinend erst gegen 1300 aufkommt, könnten andere Eigenschaften des Bildes ebenso gut von frühpaläologischen Bildern angeregt sein. Dazu zählen wir die Rolle der Architektur, die durch ihr energisches Vorstossen oder Ausgreifen Raum suggeriert<sup>56</sup> und der Bewegung der Figuren antwortet, statt, wie es in italienischen Bildern üblich ist, sich passiv zu verhalten, die Bühne abzugeben, den Ort der Handlung anzudeuten oder Akzente, die ohnehin durch die Handlung gegeben sind, zu überhöhen.

Der Maler kann seine Kenntnis der paläologischen Malerei nicht nur auf dem Umweg über venezianische Bilder bezogen haben<sup>57</sup>, sondern er muss neue byzantinische Importstücke aus einem der bedeutenden Kunstzentren gekannt haben. Wir denken uns, dass darunter eine Ikone mit dem Halbfigurenbild Mariens oder eines Heiligen war, denn die auffällige Überlängung der Halbfigur im Paduaner Bild lässt sich wiederum am besten mit einer Ikone des 13. Jahrhunderts vergleichen (Abb. 18).<sup>58</sup> Die gleiche Ikone hat eine eigentümliche Farbigkeit. Die Hauptfarbe, ein zum Weiss aufgehelltes Altrosa, ist gegen ein kräftiges Blau und Braun gesetzt. Das Kolorit, das so verschiedenwertige Farben ins Gleichgewicht zwingt, kommt dem Paduaner Bild näher als italienische Werke, so dass wir annehmen, die Farbgebung des Marienbildes sei von einer paläologischen Ikone angeregt, wenn auch sicher nicht kopiert. Das Bewegungsmotiv der Madonna und die Darstellung des farbig und zeichnerisch so kunstvollen Wickelbundes mag von einer Szene übernommen sein.<sup>59</sup>

Der Maler des Paduaner Bildes ist der bedeutendste, aber nicht der einzige unter den römischen Künstlern, der sich byzantinische Werke der Paläologenzeit zum Vorbild nahm. In Assisi, wo er gearbeitet hatte, ist bei einer der römischen Werkstätten die Kenntnis eines byzantinischen Modells des 13. Jahrhunderts vorauszusetzen. Bei dem Fresko vom Bau der Arche Noahs (Abb. 19) ist darauf verwiesen worden, dass es in der Tradition der frühchristlichen Bilderzyklen steht.<sup>60</sup> Es unterscheidet sich von der in der Nachzeichnung überlieferten Szene von St. Paul vor den Mauern von Rom durch den Versuch, das ikonographische Schema zu dramatisieren. Das entsprach dem Temperament dieses Meisters — man vergleiche die Szene des Isaakopfers — und ein byzantinisches Vorbild half ihm dabei. Wir wissen nicht, ob er eine neue Redaktion der byzantinischen Fassung des Zyklus zur Hand gehabt haben kann.<sup>61</sup> Das Gewand des sitzenden Noah hat die für die Paläologenmalerei so charakteristischen

<sup>56</sup> S. z.B. das Fresko des Marientods in Sopoćani (*Richard Hamann-Mac Lean* und *Horst Hallensleben*, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jh., Giessen 1963, Abb. 127) oder die Madonna in Washington (*O. Demus*, a.a.O. [s.o. Anm. 54], Abb. 17; s. dort auch p. 14 f.).

<sup>57</sup> Venedig nimmt paläologische Motive erstaunlich spät und zögernd auf (s. *Demus*, a.a.O., p. 38 f.; *Lasareff*, a.a.O. [s.o. Anm. 52]).

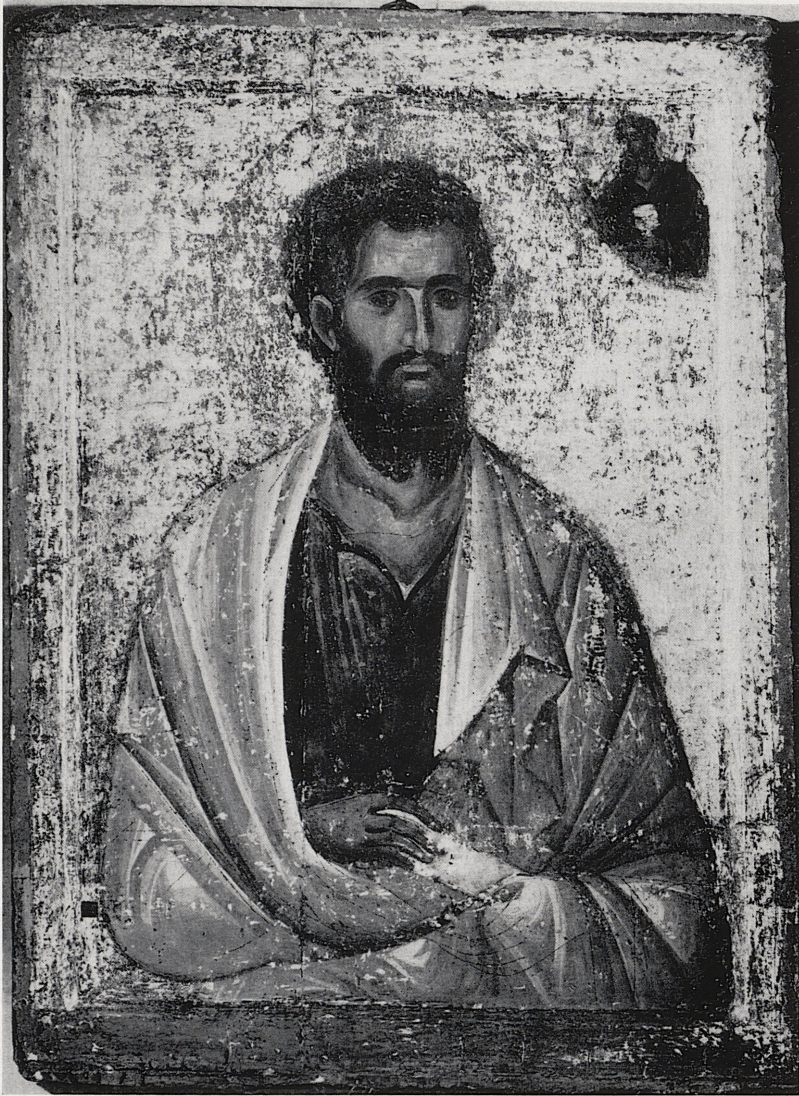
<sup>58</sup> Farbaufnahme: *Weitzmann, Chatzidakis* u.a., a.a.O. (s.o. Anm. 7), Tf. 39; s.a. Ausstellungskatalog „L'Art Byzantin“, Athen 1964, Nr. 235.

<sup>59</sup> Der Wickelbund könnte motivisch einer Darstellung des auferstandenen Lazarus nachgezeichnet sein. Das Bewegungsmotiv von Mutter und Kind kommt vergleichbar bei einer Darstellung der fliehenden Elisabeth mit dem Johannesknaben vor (*André Grabar* und *Tania Velmans*, Mosaici e affreschi nella Kariye-Camii ad Istanbul [L'Arte Racconta, Nr. 33], Mailand 1965, Tf. 17).

<sup>60</sup> *Jos. Garber*, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- u. Pauls-Basiliken in Rom, Berlin-Wien 1918, p. 44.

<sup>61</sup> Zu byzantinischen Redaktionen des Zyklus s. *O. Demus*, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, p. 245 ff.





18 13. Jh., Jakobusikone. Patmos, Johanneskloster.

Querzüge an Knien und Knöcheln; die aufgeblähten, gekrümmten Gestalten der Noahsöhne, die den Stamm zersägen, folgen wahrscheinlich ganz genau dem Vorbild.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Ähnliche Querzüge am Gewand hat z.B. ein Apostel der Ölbergsszene in Mileševa (*Hamann* u. *Hallensleben*, a.a.O., Abb. 89) oder ein Engel der Abrahamszene in Sopoćani (*Gabriel Millet* und *A. Frolow*, *La peinture du moyen-âge en Yougoslavie*, Fasc. II, Paris 1957, Tf. 6.3). Für die dramatisierend-verkrümmten Gestalten der Noahsöhne mit den sehnigen, dünnen Armen und Beinen, die in Kontrast zu dem aufgeblähten Gewand stehen, vgl. z.B. den alten Hirten im Geburtsbild von Sopoćani (*Millet* u. *Frolow*, a.a.O., Tf. 7.2) oder den herabgebeugten Soldaten in dem — später als das Fresko von Assisi entstandenen — Mosaik des Kindermords der Kariye Camii in Istanbul, bei dem ähnlich, der Ausdruckskraft zuliebe, in anatomisch unwahrscheinlicher Weise Seiten- und Rückansicht verquickt sind (*Grabar* u. *Velmans*, a.a.O. [s.o. Anm. 59], p. 20).





19 Bau der Arche. Assisi, S. Francesco, Oberkirche.

Die Fresken in S. Salvatore Minore zu Capua (Abb. 20)<sup>63</sup>, die vermutlich auch dem römischen Kunstkreis zuzuzählen sind, zeigen eine andere Art der Interpretation paläologischer Vorbilder. Diesem Maler war nicht das Dramatische wichtig, das byzantinische Bilder der Zeit haben können. Er ahmte das reiche Spiel der Falten und die weiche Modellierung nach, die sein Vorbild — wohl eine byzantinische Arbeit des 3. Viertels des 13. Jahrhunderts<sup>64</sup> — ihm zeigte.

Um nicht gar zu kühn in der Rekonstruktion paläologischer Vorlagen in Mittelitalien zu erscheinen, sei auf zwei byzantinische Arbeiten des 13. Jahrhunderts verwiesen, die schon früh nach Italien kamen und die beide als Modelle für die Tafel- oder Wandmalerei geeignet waren.

<sup>63</sup> Die Fresken wurden zunächst als Werk Cavallinis veröffentlicht (*A. O. Quintavalle*, *Un affresco ignorato di Pietro Cavallini a Capua*, in: *Boll. d'Arte*, XXVII, 1933-34, p. 412-431). *P. Toesca* (Trento, a.a.O., Abb. 583 u. p. 686) wehrt sich mit Recht gegen diese Zuschreibung, geht aber m. E. zu weit, wenn er schreibt, nichts als die Beziehungen zur byzantinischen Kunst verbinde die Fresken mit Cavallini. Einige Kopftypen schliessen sich, noch enger als es in Neapel üblich ist, römischen Werken des späten 13. — frühen 14. Jhs. an.

<sup>64</sup> Vgl. z.B. ein Werk der älteren Stilstufe der Fresken von Sopoćani (*Demus*, a.a.O. [s.o. Anm. 54], Abb. 9).





20 Apsisfresko, Ausschnitt. Capua, S. Salvatore Minore.



Die Silberstiftzeichnung, die als Palimpsestblatt dem Cod. Barb. lat. 144 der Bibliothek des Vatikans eingefügt ist (Abb. 21)<sup>65</sup>, ist sicher byzantinisch, und man möchte sie in die Mitte des 13. Jahrhunderts datieren.<sup>66</sup> Sie kopiert ein älteres Vorbild im Stil ihrer Zeit, und Pauslinien zeigen, dass auch sie selbst wiederum als Vorlage benutzt wurde<sup>67</sup>, ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass sie eigens als Musterblatt nach Italien kam. Das Blatt hatte eine Grösse, die eine Übertragung unmittelbar auf ein Tafelbild erlaubte.<sup>68</sup>

Die kolorierten Federzeichnungen zweier Heiligen (Abb. 22)<sup>69</sup> befinden sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, wenn nicht schon länger, in Gubbio, also nicht weit von Assisi. Die Byzantinisten scheinen bisher nicht auf sie aufmerksam geworden zu sein, obwohl die Fragmente Beachtung verdienen. Gesichter und Hals sind weich gerundet, die Köpfe eiförmig

<sup>65</sup> W. F. Volbach, *Le miniature del cod. vat. pal. lat. 1071...*, in: *Atti della Pontif. Accademia Romana di Archeologia*, ser. III, Rendiconti, vol. XV, 1939, p. 172, Anm. 50 (vgl. dazu Notiz *Hanns Swarzenksis* in: *Art Bull.* XXIV, 1942, p. 298); *Bernhard Degenhart*, *Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern*, in: *Münchener Jahrbuch III. F. Bd. 1*, 1950, p. 98; O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960, p. 104.

Prof. *Campana*, Rom, teilte mir freundlicherweise mit, dass die Schrift, die auf fol. 127 und 130v über der Zeichnung liegt und den Terminus ante quem für die Ankunft der Zeichnung in Italien bietet, vielleicht nicht dem 14. sondern erst dem 15. Jh. angehöre und möglicherweise nach Neapel zu lokalisieren sei.

<sup>66</sup> Wir stimmen nicht mit *Degenharts* Ansicht überein, der schrieb, das Blatt sei in Mittel- oder Süditalien, im spätesten 13. Jh., entstanden. *Degenharts* Vergleich mit Werken Cimabues scheinen uns zu zeigen, wie Cimabue den Kontur auskostet, der Zeichner dagegen in einer Art, wie es kein Italiener des 13. Jhs. täte, den Kontur in kleine Bögen auflöst und mit der Linie den Körper zu umgreifen sucht. Uns scheint der Vergleich mit den Fresken in Capua aufschlussreich zu sein, für die wir ein byzantinisches Vorbild des 3. Viertels des 13. Jhs. voraussetzen — ein Vorbild also, das wenig später als die Zeichnung entstand. Einige Köpfe der Zeichnung sind den Fresken in Capua ähnlich genug (vgl. *Quintavalle*, a.a.O. [s.o. Anm. 63], p. 425, Abb. 12, u. p. 429, Abb. 13). Aber auch in Capua ist das Linienspiel wieder flächig geworden, ganz anders als bei der Zeichnung oder z.B. den Fresken in Sopoćani, wo der Linie die Illusionierung der Dreidimensionalität des Körpers zukommt.

<sup>67</sup> *Degenhart* (a.a.O.) schreibt, dass gewisse Differenzen zwischen Zeichnung und Pauslinien nur die Abfolge Pause — Zeichnung, nicht die umgekehrte, annehmen lassen. Wir hatten den entgegengesetzten Eindruck. Auf fol. 130v z.B. ist, bei dem Bärtigen rechts, der Umriss des rechten Arms auch dort, wo er eigentlich durch die linke Hand verdeckt wird, mit dem Stift durchgezogen. Die Pause dagegen gibt den endgültig sichtbaren Umriss wieder. Wäre der Zeichner von der Pause ausgegangen, hätte er diese Hilfslinie nicht gebraucht. Die Pauslinien haben eine Schärfe, wie man sie leichter beim durchzupausenden als beim durchgepausten Blatt erzielt. Da sie das Pergament tief eindrücken, hätten die sie kreuzenden Silberstiftstriche, wären sie nachträglich aufgesetzt, notwendig an dem „Graben“ ausrutschen oder aussetzen müssen — was nicht der Fall ist.

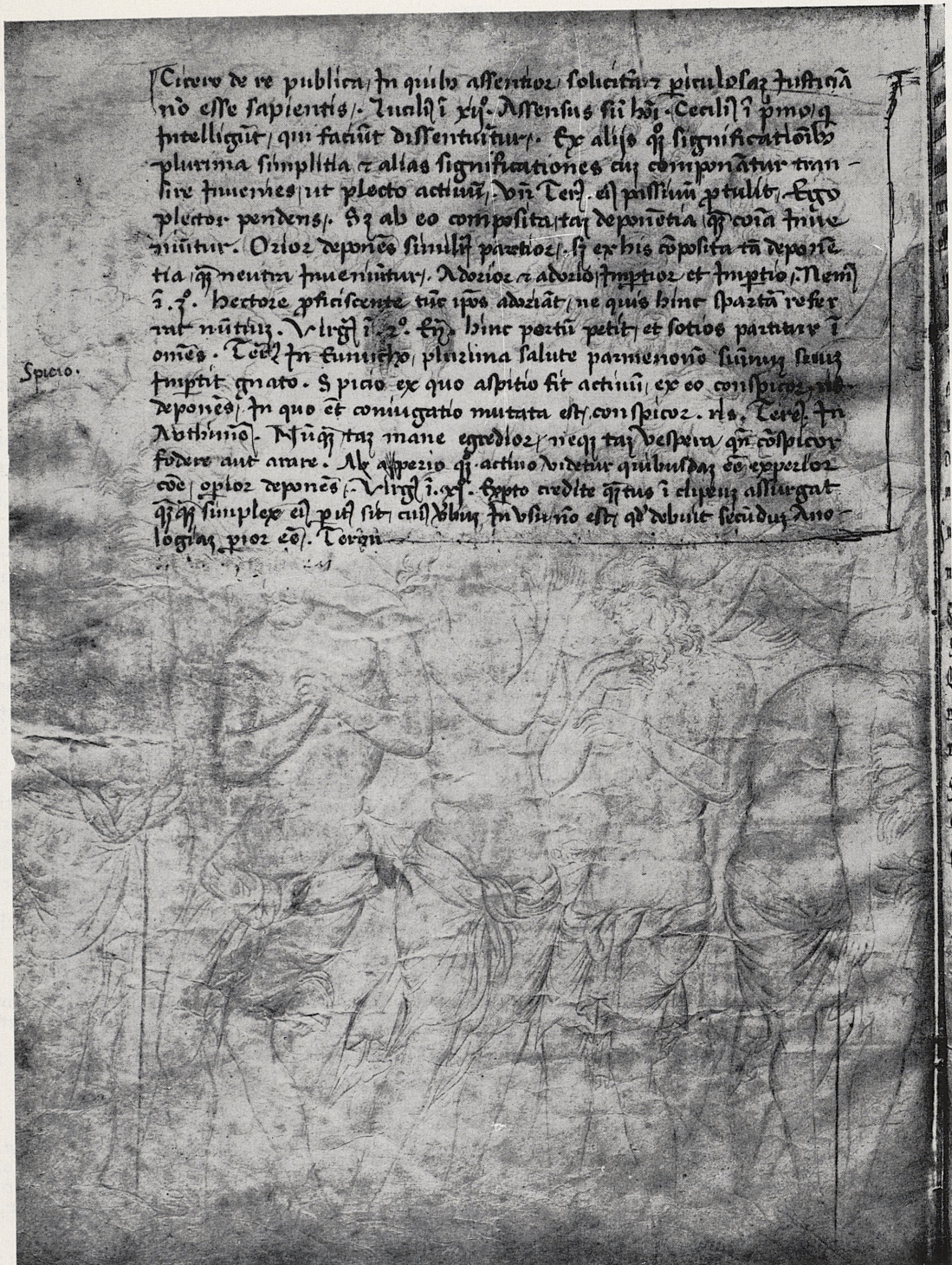
<sup>68</sup> Fol. 127 und 130v messen zusammen  $44 \times 29$  cm. Das Blatt könnte ursprünglich sogar die doppelte Höhe gehabt haben (vgl. *Volbach*, a.a.O.).

<sup>69</sup> Der Reliquienschrein von S. Francesco in Gubbio — heute in der Pinacoteca Comunale — ist mit Werken der verschiedensten Herkunft geschmückt: einem venezianischen Diptychon, umbro-sienesischen Goldgläsern und Miniaturen. Da die meisten der verwendeten Arbeiten aus der 1. Hälfte des 14. Jhs. stammen, mag die Zusammenfügung in der Mitte des 14. Jhs. geschehen sein. Um die Zeit besass man auch die Zeichnungen. Sie wurden auf die gleiche rote Seide geklebt wie die Trecento-Miniaturen der Innenseite und bekleideten die Aussenflügel des Reliquiars. Die Stoffborten und Nägel gehen wohl auf spätere Flickarbeiten zurück. Im 14. Jh., als man das Reliquiar verzierte, wurden wohl auch die rot gekritzelten Beischriften der Heiligen angebracht: *Sanctus virgo et martir Crisantus*; *sanctus Abuntius (?) martir*. Die Zeichnungen sind teils rötlich, teils braun angelegt und dann, fast nur in den beschatteten Flächen, koloriert (die Gesichter haben grünliche Schatten; die Faltenäler des Untergewandes sind beim „Crisantus“ grünblau, beim „Abuntius“ bläulich mit weissen Höhungen; Besatzstücke: goldgelb).

Literatur: O. *Agostini*, *Scoperta d'un reliquario in S. Francesco di Gubbio*, in: *Giornale d'Italia*, 12. März 1910; wieder abgedruckt in: *Rassegna d'Arte Umbra I*, 1910, p. 67 f. (Datierung der Zeichnungen: 5. Jh.); R. *van Marle*, *Il reliquario di S. Francesco della Pinacoteca di Gubbio*, in: *Rassegna d'Arte Umbra III*, 1921, p. 81-83 (Zeichnungen: „koptisch, vielleicht 7. Jh.“); P. *Toesca*, *Medioevo*, a.a.O., II, p. 1056, Anm. 51 (Zeichnungen: „byzantinisch, vielleicht 12. Jh.“); P. *Toesca*, *Trecento*, a.a.O., p. 821, Anm. 27 („vielleicht byzantinisch, Ende 13. Jh.“).

Zum Reliquiar s.a. R. *van Marle*, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Bd. II, Den Haag 1924, p. 598 ff.; zum Diptychon der Innenseite: *Garrison*, a.a.O., Nr. 244.





21 Die vierzig Märtyrer von Sebaste (Ausschnitt). Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. Lat. 144, fol. 130v.



überlängt, fast deformiert, wie es die paläologischen Maler gern tun. Die Art, wie ein Mantel in wenige Falten gegliedert und kleine Falten wulstartig aufgelegt werden, erinnert an den Stil des 1. Drittels des 13. Jahrhunderts.<sup>70</sup> Eine Datierung der Zeichnungen ins 2. Viertel des Jahrhunderts könnte zutreffen.

Das Blatt — oder die Blätter — aus denen man die Figuren schnitt, müssten etwa 50 cm hoch gewesen sein.<sup>71</sup> Das ist etwas mehr als selbst die grossen unter den byzantinischen Lektionaren messen.<sup>72</sup> Deshalb halten wir es für wahrscheinlich, dass die Figuren nicht aus einem Buch geschnitten wurden, sondern dass es sich auch hier, wie bei der Zeichnung im Vatikan, um Musterblätter handelte, gleich, ob sie für die Tafelmalerei oder für den Heiligenzyklus eines Freskenprogramms dienen sollten.

Man würde erwarten, dass es gerade von byzantinischen Werken dieser Zeit viel mehr in Italien gegeben hat, als uns erhalten ist. Die politischen Beziehungen zum lateinischen Kaiserreich und die kirchenpolitischen zum lateinischen Patriarchen von Konstantinopel brachten es wohl mit sich, dass byzantinische Ikonen und Miniaturen nach Italien kamen. Die byzantinische Kunst der ersten Jahrhunderthälfte kam dem nahe, was die italienischen Maler selbst anstrebten — und nicht immer ins Bild zu setzen vermochten: eine neue Körperhaftigkeit und Monumentalität der Figuren und eine Verdichtung der Handlung in den Szenen. Demus hat darauf hingewiesen, dass noch Cimabue einen byzantinischen Evangelistentyp des 13. Jahrhunderts aufgriff und abwandelte.<sup>73</sup>

Rom und Byzanz sind gelegentlich als Gegenpole hingestellt worden, zwischen denen sich die Entwicklung der frühchristlichen und mittelalterlichen Malerei vollzogen habe.<sup>74</sup> Das Beispiel des Paduaner Madonnenbildes ist geeignet, die Übersteigerungen und unrechtmässigen Vereinfachungen, die solch eine Gegenüberstellung mit sich bringt, ein wenig zurechtzurücken. Ein Maler, der aus der „Renaissance-Bewegung“ des späten Dugento in Rom kam, konnte trotzdem eine Wahlverwandtschaft zu gleichzeitigen byzantinischen Bildern empfinden, und die angeblichen Gegensätze verschmolzen in einem Werk, das künstlerischen Rang besitzt.

<sup>70</sup> Für die Köpfe vgl. Mileševa (*Millet u. Frolow*, a.a.O., fasc. I, Paris 1954, Tf. 75, 76), für den Gewandstil vgl. z.B. den hl. Nikephoros der Marienkirche in Studenica (ebenda Tf. 42). Das byzantinische Vorbild des Wolfenbüttler Musterbuchs, das der sächsische Zeichner in seinen harten Zackenstil umgesetzt hat, mag auch vergleichbar gewesen sein (s. *Kurt Weitzmann*, Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuchs, in: Festschrift Hans R. Hahnloser 1959, Basel u. Stuttgart 1961, p. 223-50, Abb. 5).

<sup>71</sup> Die Reliquiarflügel messen je 46 × 15,5 cm. Die Figuren selbst werden ursprünglich, einschliesslich der Nimben, ca. 38 cm hoch gewesen sein.

<sup>72</sup> Masse einiger Lektionare bei *Weitzmann*, a.a.O. (s.o. Anm. 70), p. 249, Anm. 4.

<sup>73</sup> *Demus*, a.a.O. (s.o. Anm. 54), p. 40 u. Abb. 18, 32.

<sup>74</sup> Der Gegensatz, im Keim schon in Cennino Cenninis Giotto-Charakterisierung enthalten, wurde am entschiedensten in dem Buch von *Giuseppe Galassi* (Roma o Bisanzio, Rom 1930, 1953) herausgekehrt.

#### Bildnachweis:

*Gabinetto Fotografico del Museo Civico di Padova*: Abb. 1, 2, 3. — *PP. Benedettini, S. Giustina, Padua*: Abb. 4. — *Anderson*: Abb. 5. — *Brogi*: Abb. 6. — *Alinari*: Abb. 7. — *Bencini-Sansoni, Florenz*: Abb. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19. — *Soprintendenze alle Gallerie, Venedig*: Abb. 16. — *Max Hirmer, München*: Abb. 17, 18. — *Hutzel, Rom*: Abb. 20. — *Biblioteca Vaticana*: Abb. 21. — *Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom*: Abb. 22.





22 Aussenseiten der Flügel eines Reliquiars. Gubbio, Pinacoteca Comunale.



## RIASSUNTO

Una copia di Giusto de' Menabuoi e fonti scritte posteriori provano che il quadro della Madonna, conservato nel Duomo, si trovava a Padova già dal 14° secolo. Sebbene il quadro sia stato presumibilmente dipinto a Padova, l'artista non è originario dell'alta Italia, ma si tratta invece di un romano appartenente alla cerchia di Jacopo Torriti. Il pittore probabilmente faceva parte di quella bottega di decoratori che lavorò nella Chiesa Superiore di S. Francesco ad Assisi; un putto nella volta della prima campata di questa chiesa si avvicina moltissimo al quadro di Padova. Questo risale ad una data posteriore agli affreschi di Assisi e dovrebbe essere contemporaneo dei cicli di Giotto nella cappella dell'Arena. La rigorosa costruzione del quadro ed in particolare l'ornamento dimostrano che il pittore conosceva l'opera di Giotto. L'artista sembra essere stato fortemente impressionato, così come da Giotto, anche dalle pitture bizantine allora di recente esecuzione, anzi il quadro è una delle poche opere importanti italiane dei primi del 14° secolo, che testimoniano le assonanze artistiche con la pittura dell'epoca paleologa. Il pittore poteva avere già visto opere paleologhe prima di giungere nell'Italia Settentrionale, poiché anche altri romani, fra cui uno degli artisti di Assisi, conoscevano esempi della prima pittura paleologa e ancora oggi si possono segnalare opere bizantine del 13° secolo, giunte molto presto in Italia, per esempio a Gubbio.