

ZUM THOMASFRESKO DES ANDREA BONAIUTI
IN DER SPANISCHEN KAPELLE
AM KREUZGANG VON SANTA MARIA NOVELLA

von Gosbert Arthur Schüssler

*In memoriam amicorum Ettalensium Caroli Gross
magistri, Ogmundae Rhein et Betty Spannraft*

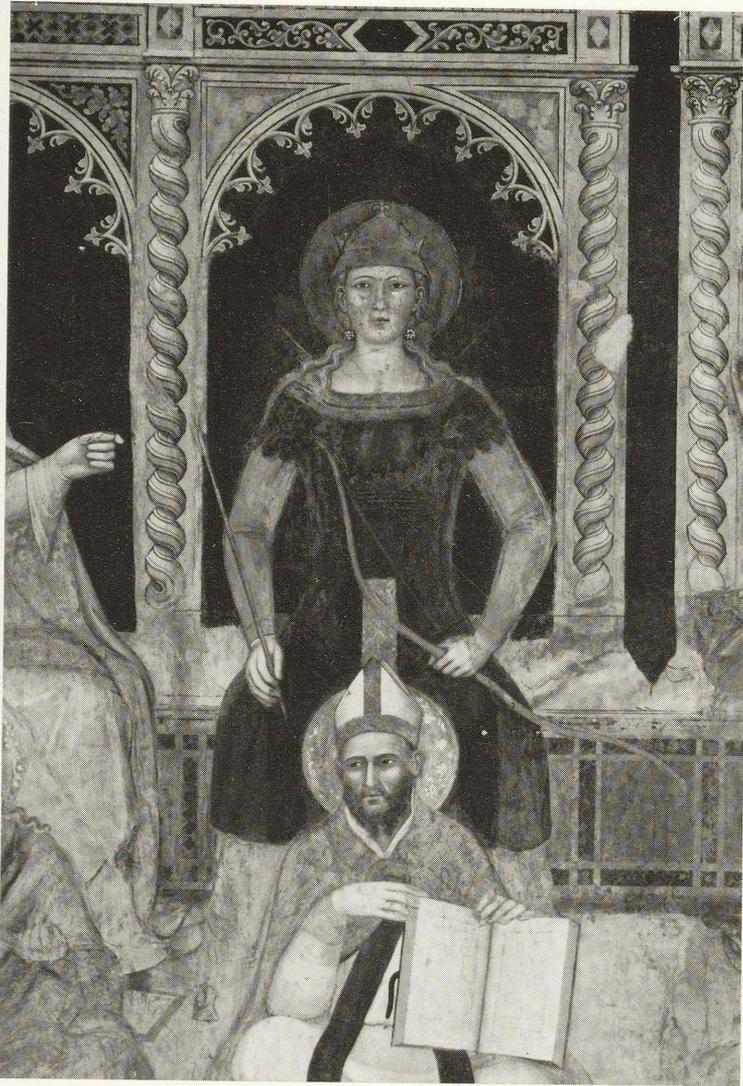
I

Die Publikation des jüngsten Bandes des "Corpus of Florentine Painting", ganz der Freskendekoration des "Cappellone degli Spagnoli" gewidmet¹, fordert heraus, sich erneut mit dem Sinngehalt des Thomasfreskos zu beschäftigen, dem von jeher das besondere Augenmerk der Interpreten gegolten hat. Massgebend für die bisherige Deutung des westlichen Wandfeldes des ehemaligen Kapitelsaales der Dominikaner von S. Maria Novella, dessen Ausmalung durch Andrea Bonaiuti 1366-1367 belegbar ist², blieb ein 1896 erscheinener Aufsatz Julius von Schlossers mit dem Titel: "Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura".³ Trotz der verdienstvollen Untersuchung Schlossers konzentrieren sich die ikonographischen Schwierigkeiten noch immer auf die linke untere Hälfte des besagten Freskos (Abb. 1).⁴ Hier sitzen auf einer durchgehenden Thronbank sieben weibliche Personifikationen nebeneinander, die — in innigem Zusammenhang mit der rechts anschliessenden Reihe der *artes liberales* — von diesen doch durch eine Art Mittelzäsur⁵ getrennt sind. Da sie zur Rechten des darüber thronenden hl. Thomas von Aquin plaziert sind, weisen sie sich als die höherwertigen Prinzipien aus, deren Rang von innen nach aussen abnimmt. Nach Schlossers Ausführungen, deren hypothetischer Charakter auch für den Autor selbst ausser Frage stand⁶, sollten auf der (vom Betrachter) linken Seite Allegorien der im Vergleich zu den *artes liberales* "höheren Wissenschaften"⁷ zu suchen sein, nämlich der Jurisprudenz (*Scientia moralis*), der Medizin (*Scientia naturalis*) und der Theologie (*Scientia divinalis*). So seien also von links nach rechts "Bürgerliches Recht", "Canonisches Recht", "Physik" sowie die vier theologischen Disziplinen⁸ "Historie", "Dogmatik", "Ethik" und "Mystik" dargestellt. Beide Siebenerreihen zusammen bildeten daher die "vier Facultäten, ... von der ersten niedersten Schulkunst, der Grammatik, die an der Pforte des Wissens steht, bis zur höchsten, der Kunst der Schriftauslegung, zu welcher zu gelangen man aller übrigen Lehren bedarf".⁹ Obgleich Schlossers Interpretationen den Eindruck erwecken, als liessen sie sich durch das mittelalterliche Wissenschaftssystem wie das eines Vincenz von Beauvais absichern¹⁰, mangelt es ihnen jedoch — was den (vom Beschauer) linken Septenar anbetrifft — des stichhaltigen Beweises auf ikonographischer und literarischer Ebene. Dass es gute Gründe gibt, die Deutungsversuche Schlossers anzuzweifeln, soll anhand der ersten drei ranghöchsten Allegorien des Septenars der linken Seite aufgezeigt werden. Ich glaube beweisen zu können, dass die drei jugendlichen Frauengestalten Bilder der drei Theologischen Tugenden sind, und zwar in der 1. Kor. 13,13 gemässen Ordnung: *Nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec; maior autem horum est caritas*.¹¹ Eine solche Interpretation ist nun keineswegs



1 Andrea Bonaiuti, Thomasfresko. Florenz, S. Maria Novella, Spanische Kapelle.

neu, sondern kann auf eine jahrhundertealte Tradition zurückblicken. Für uns lässt sie sich erstmals in den Äußerungen des Dominikaners Modesto Biliotti greifen, die sich in seiner "Chronica pulcherrimae aedis magnique coenobii S. Mariae cognomento Novellae florentiae civitatis" (1586) finden: *...moxque fidem, spem et charitatem locavit...*¹² Von nun an werden die drei Personifikationen in der Literatur, welche die auch als Sehenswürdigkeiten gepriesenen Malereien des Kapitelsaales behandelt, häufiger als Darstellungen der Theologischen Tugenden gedeutet¹³, ohne dass jedoch näher auf die ikonographischen Kennzeichen eingegangen würde, die eine derartige Interpretation rechtfertigen könnten. Dabei sind die drei Frauengestalten mit genügend Charakteristika versehen, die ihre Identifizierung ermöglichen.



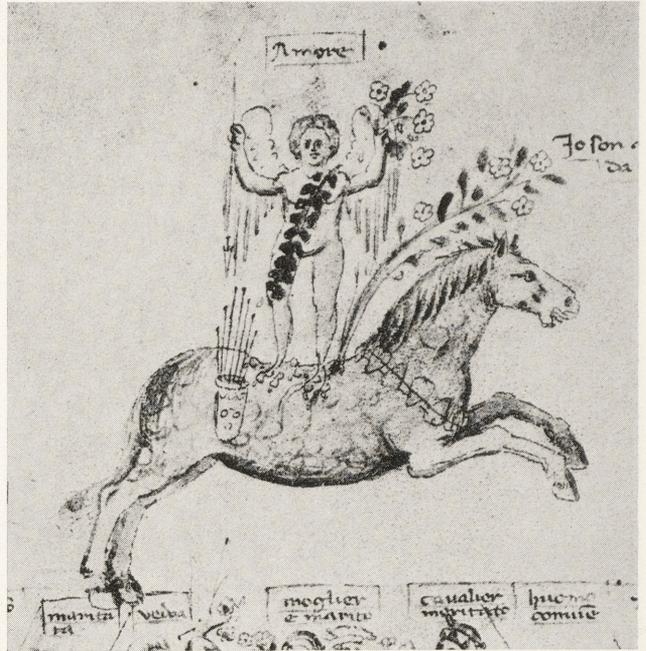
2 Andrea Bonaiuti, Caritas. Florenz, S. Maria Novella, Spanische Kapelle.

II

Die — von innen nach aussen gezählt — erste Allegorie des linken Septenars ist Caritas (Abb. 2). Über einem hellen, bis zum Boden reichenden Unterkleid trägt sie ein kürzeres, beiges¹⁴, langärmeliges Kleidungsstück, das von einem dunkelroten¹⁵, an den Kurzärmeln gezaddelten, dreiviertellangen Obergewand grösstenteils verdeckt wird. Obergewand, kreuzgeschmückter Helm, Pfeil und Bogen¹⁶ verleihen der nimbierten¹⁷ Gestalt ein kriegerisches Aussehen. Pfeil und Bogen zählen nicht zum üblichen ikonographischen Apparat der Caritas, doch sind Waffen, die gewöhnlich den Liebesgott Amor¹⁸ auszeichnen, der italienischen Kunst des Tre- und Quattrocento keineswegs fremd. Den Übergang von



3 Ambrogio Lorenzetti, Maestà (Ausschnitt). Massa Marittima, Palazzo Comunale.



4 Der reitende Amor. Rom, Biblioteca Vaticana, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 88 v (Ausschnitt).

amor in mythologisch-profanem Sinne zu *caritas* als göttlicher Tugend war nicht nur durch die Definition letzterer als *amor dei et proximi*¹⁹ oder *amor divinus*²⁰ erleichtert worden, sondern war auch durch die Adaptation weltlicher Liebesmetaphorik im geistlichen Schrifttum, zumal von seiten der Mystiker, naheliegend. Hatte doch der Kirchenvater Augustinus in seinen "Confessiones" geschrieben: *Sagittaveras cor nostrum caritate tua...*²¹, während Jacopone da Todi in einer Lauda ausruft:

*L'amor ha presa la forteza, — la volontà de grande alteza,
sagitta 'l cor, lancia dolceza, — da c'ha ferito, lo fa 'npazare.*²²

Aus solch symbolischen Spekulationen heraus ist ganz allgemein auch die Bewaffnung der *Caritas* zu erklären. Auf Ambrogio Lorenzettis "Maestà" in Massa Marittima (Abb. 3)²³ hält die Theologische Tugend in der Rechten einen äusserst dünnen Speer, der unter Zuhilfenahme einer Schlaufe geschleudert werden kann. Des gleichen Attributes bedient sich *Caritas* auch auf dem "Buon Governo" - Fresko²⁴ in der "Sala dei Nove" im Palazzo Pubblico in Siena, wo sie zu Häupten der Personifikation der Kommune von Siena schwebt.²⁵ Noch auf den 1406-1407 von Taddeo di Bartolo in der Kapelle desselben Palastes ausgeführten Fresken ist *Caritas* mit einem dünnen Speer gerüstet.²⁶ Bei Francesco da Barberino, der seine "Documenti d'Amore" ausdrücklich *spiritualiter*²⁷ verstanden wissen will, bedeuten die *iacula* des AMOR (Abb. 4) die *effectus iustitiae et effectus amoris*.²⁸

Ein traditionelles Symbol der *Caritas* ist schliesslich die rote Farbe, von der der Dominikaner Johannes von San Gimignano zu berichten weiss: *Rubeus autem color est sicut igneus color: et pretendit dominium calidi in permixto et attribuitur amori et precipue charitatis; que est ut quidam ignis diuinus mentem feruere faciens et rubere.*²⁹



5 Andrea Bonaiuti, Spes. Florenz, S. Maria Novella, Spanische Kapelle.



6 Ausschnitt aus Abb. 5.

Mit leicht angehobenem Antlitz blickt die zweite Gestalt, Spes (Abb. 5), himmelwärts. Die Handfläche ihrer Rechten ist — bei angewinkeltem Arm — gleichfalls nach oben gekehrt, während die Finger mit Ausnahme des Daumens in der Mitte abgebogen sind. Auf ihrer Linken, über die ein Falknerhandschuh gestülpt ist, sass ehemals ein Falke³⁰; von ihm sind heute nur noch geringe Reste der Klauen sichtbar (Abb. 6). Das Vorhandensein des Raubvogels verbürgen zudem nicht nur ältere Beschreibungen wie die von Crowe und Cavalcaselle, sondern es lässt sich auch durch eine Bleistiftzeichnung des Johann Anton Ramboux (1790-1866) dokumentieren, die im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main aufbewahrt wird.³¹ Über der linken Hand der Spes ist auf dem



7 Johann Anton Ramboux, Bleistiftzeichnung nach dem Thomasfresko des Andrea Bonaiuti. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.

Blatt Ramboux' (Abb. 7) deutlich noch der Umriss des Falken auszumachen. Das Untergewand und der von einer Fibel zusammengehaltene Mantel der Tugend changiert in Weiss und Grün.³²

Das Zum-Himmel-Aufblicken zählt zu den bekannteren Attributen der Spes. Als einzige der Theologischen Tugenden ist sie z.B. dergestalt an der Kanzel des Sieneser Domes, 1268 vollendet, gekennzeichnet (Abb. 8).³³ Auch den Gestus der Rechten, der das Gebet³⁴ der Spes veranschaulicht, überliefern zahlreiche Bildwerke des Trecento wie etwa Ambrogio Lorenzettis Spes in der "Sala dei Nove" im Palazzo Pubblico in Siena (Abb. 9).³⁵ Blick zum Himmel und Gestus machen augenfällig, dass das *proprium et principale objectum spei est beatitudo aeterna*.³⁶

Das Falkenattribut konnte man bislang noch in keinem anderen Denkmal, das den Fresken der Spanischen Kapelle voraufginge, nachweisen. Hier macht sich das Fehlen einer eingehenden Untersuchung zur Spes-Ikonographie besonders bemerkbar. Man weiss zwar vom Falken als Spes-Symbol oder -Attribut, doch sind Beispiele erst ab dem 16. Jahrhundert bekanntgeworden.³⁷ Erschwerend kommt hinzu, dass derartige Denkmäler in der Mehrzahl den behaupten Falken wiedergeben, womit — wie das gelegentlich hinzugefügte Motto *post tenebras spero lucem* (Job 17,12) erkennen lässt — ganz direkt auf das Abnehmen der Falkenhaube Bezug genommen wird. Im Falle der Spes des Thomasfreskos muss man jedoch, wie ein weiter unten zitiertes Fresko bezeugen wird, davon ausgehen, dass die Augen des Vogels von keiner Haube verdeckt waren. Natürlich ist damit nicht



8 Nicola Pisano, Spes. Siena, Domkanzel.

gesagt, dass nicht auch für den Falken der Spes des Thomasfreskos das Abnehmen der Haube entscheidend gewesen sein könnte. Da dies nicht mit endgültiger Sicherheit zu behaupten ist, bietet sich als Ausweg an, wichtigere Werke mittelalterlicher Tierlehre durchzusehen, um darin Aufschluss über eine etwaige Verwendung des Falken als *res significans* für Spes zu finden. Einer solchen Suche steht jedoch als Hindernis im Weg, dass es keine einheitliche Terminologie für diese *avis nobilis* gibt. So hat man, um nur die geläufigeren lateinischen Bezeichnungen herauszugreifen, nicht allein unter *accipiter*, *falco* und *gyrfalco*³⁸, sondern auch unter *herodius*³⁹, *fulica*⁴⁰, *aeriphilon*⁴¹, *nisus*⁴² usw. nachzusehen. Wird der Falke in religiösem Sinn *ad bonam partem* gedeutet — meist betrifft es nur die *falcones gentiles* —, so bezeichnet er in aller Regel die *electi* bzw. *sancti*⁴³, ohne dass ausdrücklich von Spes die Rede wäre. Es sei allerdings am Rande vermerkt, dass der ältere Quellen verarbeitende “*Libellus de natura animalium*”⁴⁴, 1508 in Mondovì gedruckt, den Falken, *beati* und Spes miteinander verbindet: die dritte *proprietas* der Falken, die darin besteht, dass sie im ersten Jahr Enten, im zweiten Jahr Kraniche jagen⁴⁵, macht sie den Seligen vergleichbar, die von frühester Jugend an sich immer mehr im Guten vervollkommen und bis ins Alter jede Todsünde vermeiden, weil sie einem Psalmwort gemäss ihre ganze Hoffnung auf Gott gesetzt haben.⁴⁶ Der Falke wird aber auch noch des öfteren bei der Erörterung der Spes als Theologischer Tugend an einer ganz bestimmten Stelle erwähnt, nämlich bei der *spes naturalis*. So führt z.B. Thomas von Aquin in seiner “*Summa theologia*” den Falken neben dem Hund als einziges Beispiel dafür an, dass auch den



9 Ambrogio Lorenzetti, Spes aus dem Fresko des "Buon Governo". Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.

unvernünftigen Tieren eine natürliche Hoffnung innewohne: *Si enim canis videat leporem, aut accipiter avem nimis distantem, non movetur ad ipsam, quasi non sperans se eam posse adipisci; si autem sit in propinquo, movetur quasi sub spe adipiscendi.*⁴⁷

Auch Alexander Neckam hatte bei der Charakterisierung des *aerius miles falco* lobend dessen *spes* gedacht:

*Magnas infestat volucres, spes, impetus, ardor;
Ars vires praebet, excitat, auget, alit.*⁴⁸

Die Zuteilung des Falken an *Spes* könnte aber auch davon angeregt sein, dass man sich seit alters gerade diese Tugend geflügelt vorstellen konnte, um ihre zum Himmel strebende Kraft zu veranschaulichen: *qui sperat in Domino sublevabitur* (Prov. 29,25). Schon Isaias (40,31) hatte von denen, deren Hoffnung Gott ist, gesagt, dass sie *adsumunt pennas sicut aquilae...* (Goldene) Flügel, mit deren Hilfe *Spes* nach der Vernichtung der *Superbia* zum Himmel emporfliegt, beschreibt Prudentius in seiner "Psychomachia":

*...et auratis praestringens aëra pinnis
in caelum se uirgo rapit...*⁴⁹

Auch im Freskenzyklus der Arenakapelle in Padua, gegen 1305, ist *Spes* als einzige der Theologischen Tugenden geflügelt, was die unterhalb der Darstellung angebrachten Verse mit *sursum uolat* kommentieren.⁵⁰ Im Tre- und Quattrocento sind denn auch Flügel nicht selten Attribut der *Spes*, wie dem Beispiel der Cenno di Francesco di ser Cenni zugeschriebenen Tafel in der Vatikanischen Pinakothek (Abb. 10)⁵¹ zu entnehmen ist.



10 Cenzo di Francesco di Ser Cenni zugeschrieben, Marien tafel (Ausschnitt). Rom, Pinacoteca Vaticana.

Die Gewandfarben der Personifikation, in Weiss und Grün schillernd, unterstützen ebenfalls ihre Deutung als zweite der Theologischen Tugenden. Grün besitzt geradezu kanonischen Rang für Spes. Man erinnere sich nur der Verse 124-125 im 29. Gesang des Purgatorios:

*...l'altr'era come se le carni e l'ossa
fossero state di smeraldo fatte; ...*⁵²

So ist denn auch in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi auf dem Fresko der "Vermählung des hl. Franziskus mit der Armut"⁵³ die rechts an der Zeremonie teilnehmende Spes grüngewandet. Auf der "Maestà" von Massa Marittima sind das Gewand der Spes und die zweite Stufe des Marienthrones, die der Tugend zum Sitz dient, von grüner Farbe.⁵⁴ Weiss hingegen wird selten gebraucht, um Spes zu kennzeichnen. Mit weissem Haar, Gesicht und Kleid lässt Francesco da Barberino in den "Documenti d'Amore" die *speranza* auftreten:

*Cavegli abianchi e viso etutta veste
per cha dar luce preste...*⁵⁵

In einer italienischen Handschrift, zwischen 1334-1343 in Neapel entstanden und ein Lobgedicht auf Robert von Anjou enthaltend, findet sich die Darstellung einer weissgekleideten Spes.⁵⁶ Die Kombination von Weiss und Grün, auf Unter- und Obergewand der Spes verteilt, zeigt das Titelblatt einer "Historia plantarum" vom Ende des 14. Jahrhunderts in der Biblioteca Casanatense in Rom.⁵⁷



11 Andrea Bonaiuti, Fides. Florenz, S. Maria Novella, Spanische Kapelle.

Fides (Abb. 11), die dritte Figur des linken Septenars, hat ihre Rechte zeigend erhoben und hält in ihrer Linken einen dreieckigen Gegenstand.⁵⁸ Eine Krone mit drei Zacken zierte ihr Haupt. Das Kleid der Fides ist grün und ihr Mantel rot.⁵⁹ Dass der himmelwärts gerichtete Zeigegestus der Tugend, ihrem göttlichen Ursprung und Ziel geltend⁶⁰, in der Kunst des 14. Jahrhunderts nicht unbekannt war, kann man beispielsweise einem in der Pierpont Morgan Library in New York aufbewahrten Manuskript der "Divina Commedia" entnehmen, das um 1380-85 anzusetzen ist.⁶¹ Die den 29. Gesang des Purgatorio illustrierende Miniatur (Abb. 12) zeigt die Theologischen Tugenden hinter dem Greifenwagen, wobei Fides — dem Text Vers 126 folgend in Weiss gekleidet⁶² — als einzige ihre Linke zum Himmel erhoben hat.⁶³



12 Miniatur zur Divina Commedia, Purgatorio XXIX. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 676, fol. 83 v.



13 Andrea Bonaiuti, Fides (Zustand vor der letzten Restaurierung). Florenz, S. Maria Novella, Spanische Kapelle.

Den dreieckigen Gegenstand, den Fides links vorzeigt, hat man gelegentlich zu Recht als Trinitätssymbol⁶⁴ verstanden. Obwohl dessen heutiger Zustand nach der 1960-65 von Dino Dini durchgeführten Restaurierung nur mehr ein schwach sichtbares gleichseitiges Dreieck erkennen lässt, könnte dieses einst anders ausgesehen haben. Betrachtet man eine ältere Photographie, z.B. Alinari 6693 (Abb. 13), welche Fides so wiedergibt, wie sie Agostino Veracini (1689-1762) restauriert hat⁶⁵, dann nimmt man an dem unteren Ende noch ein kugelförmiges Gebilde wahr. Dieses wäre folglich als Relikt des originalen, sogar von Veracini respektierten Zustandes anzusehen, den man mit Hilfe ähnlicher Trinitätssymbole rekonstruieren kann. So enthält etwa der Codex Rustichi (Abb. 14)⁶⁶, nach 1447, bei der Beschreibung von S. Trinita eine bärtige, nimbierte Greisengestalt, die ein Symbol der heiligen Dreifaltigkeit präsentiert, das an den Enden mit drei kleinen Köpfchen ausgestattet ist. Das Trinitätssymbol kann nicht nur Attribut der Theologia⁶⁷ sein, sondern auch das der Fides, der ja als eine der Hauptaufgaben die *fides sanctae trinitatis*⁶⁸ zufällt. Dies zu verdeutlichen, hat man daher einer Miniatur der *Fides chatholica*, die auf fol. 4 verso der etwa 1355 entstandenen "Cantica... in qua tractatur de Virtutibus et Scientiis vulgarizatis" (Abb. 15)⁶⁹ abgebildet ist, ein dreigesichtiges, bartloses Köpfchen mit der Beischrift *trinus. et unus deus* zugeordnet, das zu Häupten der Tugend zwischen dem Gezweig des von ihr festgehaltenen Baumes der Credoartikel schwebt.



14 Hl. Dreifaltigkeit. Florenz, Seminario Arcivescovile di Castello, Cod. Rustichi, fol. 16 v.

Die das Haupt der Fides schmückende dreizackige Krone, häufig von den Auslegern übergangen, soll nach J. Wood Brown gewählt worden sein, "perhaps because under the guidance of the Holy Ghost the mind of man has access to, and a kind of empire in, the three realms of earth, heaven, and hell: or past, present, and future."⁷⁰ Der augenfälligen Dreizahl kann jedoch unterlegt werden, dass sie mittelalterlicher Zahlensymbolik gemäss auf die Trinität alludieren soll: *Nimirum ternarius numerus (sc. pertinet) ad fidem propter sanctam Trinitatem...*⁷¹

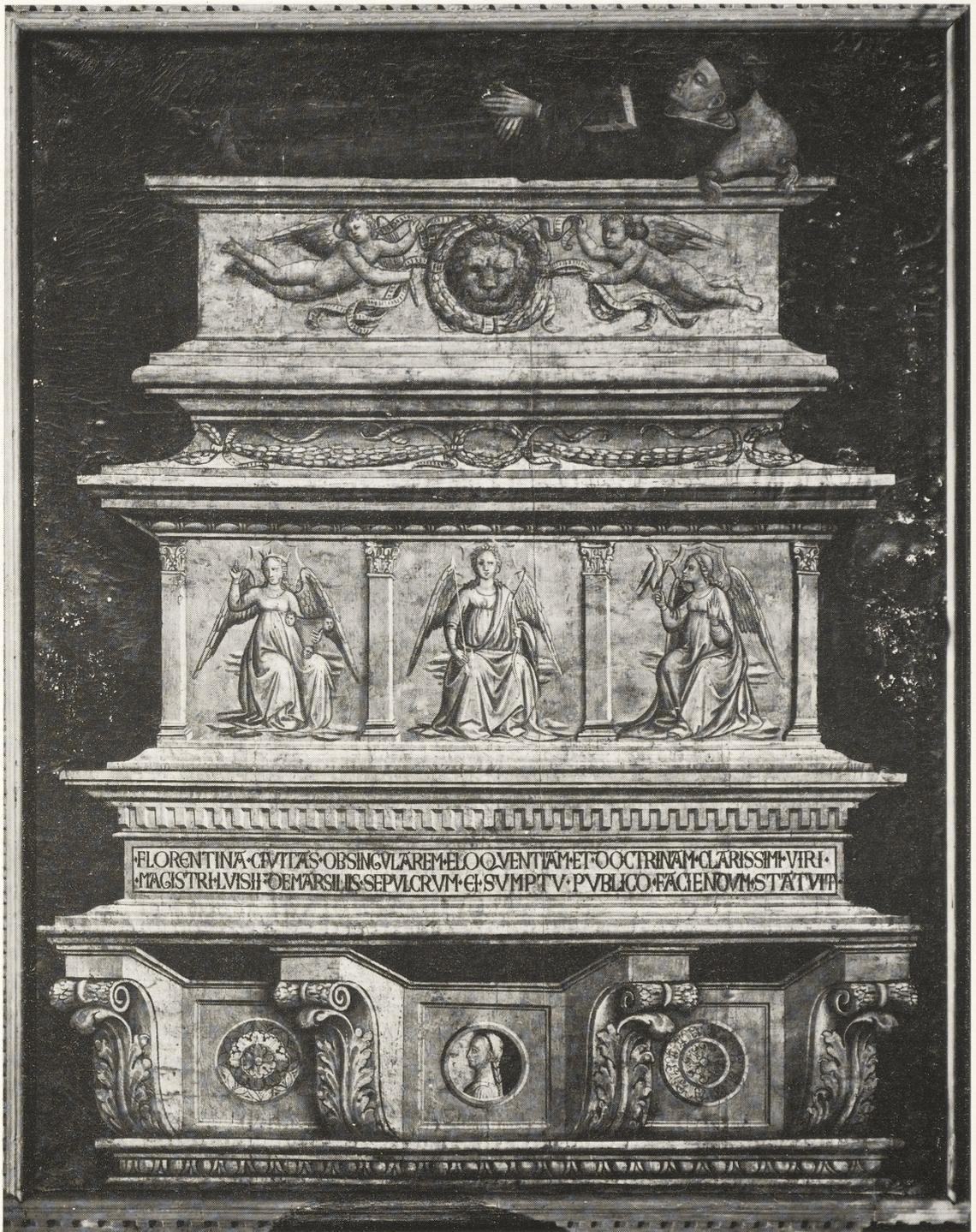
Grün, die Farbe des Untergewandes der Fides, wurde dieser Tugend, deren Hauptfarbe Weiss ist, seltener zugewiesen. Die oben zitierte Miniatur der Handschrift von Chantilly zeigt Fides grüنگekleidet.⁷² Das Titelblatt zum zweiten Teil der von Bartolomeo da Sassoferrato verfassten "Comentaria super codices" in Madrid, das Niccolò di Giacomo da Bologna auszierte, enthält ebenfalls eine Fides in grünem Gewande.⁷³ Dieselbe Gewandfarbe erhielt Fides auch auf einer 1402 entstandenen Miniatur des Michelino da Besozzo in Paris.⁷⁴ In Rot ist Fides gleichfalls nicht allzu häufig gekleidet. In S. Nicola zu Tolentino begegnet man im Freskenzyklus des dem Titelheiligen der Kirche geweihten "Cappellone", 1340-48, einer Fides mit rotem Untergewand.⁷⁵ Ganz in Rot hingegen präsentiert sich die *Fides catholica* in einer italienischen Handschrift von circa 1340 in Wien.⁷⁶ Im Freskenzyklus der Casa Minerbi in Ferrara, um 1370-80, trägt Fides ein hellgrünes Kleid und darüber einen dunkelgrünen Mantel, der purpurrot gefüttert ist.⁷⁷



15 "Fides chatholica" (Ausschnitt). Chantilly, Musée Condé, Ms. lat. et ital. 1426, fol. 4 v.

III

Liessen sich an den drei oben erörterten Allegorien zahlreiche Merkmale aufzeigen, die ihre Deutung auf die Theologischen Tugenden begründeten, so kann nunmehr auch der Beweis für die Richtigkeit dieser These erbracht werden. Ihn liefert ein meines Wissens bisher in der Diskussion um das Thomasfresko noch nicht beachtetes jüngerer Denkmal, dem jenes hinsichtlich der Ikonographie zum Vorbild gedient haben muss. Es handelt sich um das Epitaph für den am 21. August 1394 verstorbenen Augustinermönch Fra' Luigi Marsili im Dom von Florenz (Abb. 16).⁷⁸ Bereits am 27. August 1394 hatten die *magnifici viri priores artium et vexillifer* den Entschluss gefasst, dem gelehrten Theologen und Freund Petrarca's im Dom oder in S. Spirito ein ehrendes Marmorgrab errichten zu lassen.⁷⁹ Die Ausführung indes verzögerte sich beträchtlich: nachdem man sich 1407 erst auf den Standort, das dritte Joch des rechten Seitenschiffes im Florentiner Dom⁸⁰, geeinigt hatte, konnte endlich 1439 — mittlerweile hatte man von einem Marmorgrab abgesehen — Bicci di Lorenzo beauftragt werden, das Monument als Fresko, welches ein gebautes Grabmal fingieren sollte, ins Werk zu setzen.⁸¹ Von seinem ursprünglichen Platz abgenommen, wurde das Monument 1842 in die erste Kapelle der rechten Tribuna gebracht.⁸² Seit 1955 hängt das auf Leinwand übertragene und mit einem einfacheren Holzrahmen versehene Fresko wieder an seinem angestammten Platz im südlichen Seitenschiff des Domes.⁸³ Vergleicht man die Reliefarbeiten vortäuschenden drei Frauengestalten, die den Hauptschmuck des Marsili-Grabmals bilden, näher mit den Allegorien der Theologischen Tugenden des



16 Bicci di Lorenzo, Grabmal des Fra' Luigi Marsili. Florenz, Dom.



17 Tino di Camaino, Caritas (Ausschnitt). Neapel, S. Lorenzo Maggiore, Grabmal der Katharina von Österreich.

Thomasfreskos (Abb. 2, 5, 11), wird man trotz einiger Modifikationen ihre ikonographische Verwandtschaft nicht leugnen können: links aussen sitzt Fides, in ihrer Linken das Trinitätssymbol mit den drei Köpfchen haltend, während ihre Rechte zum Himmel weist. Da diesmal drei Finger — kleiner Finger, Zeigefinger und Daumen — nach oben ausgestreckt sind, ist anzunehmen, dass damit nochmals auf die Trinität angespielt wird. Jedenfalls kannte ein Zeitgenosse des Bicci di Lorenzo, der später heiliggesprochene Dominikaner Antoninus von Florenz, diese Symbolik: *Tres digiti tres personae diuinae, pater (!) & filius & spiritussanctus, de quibus dicitur. Qui appendit molem terrae tribus digitis, id est sustentat mundum virtutae (!) trium personarum quae sunt unus Deus...*⁸⁴ Im Gegensatz zur Fides des Thomasfreskos trägt die des Marsili-Grabmals eine Krone mit fünf Zacken. Möglicherweise hat der Verzicht, die Krone ausschliesslich als Trinitätssymbol zu verwenden, die Vermehrung der Zacken bewirkt.⁸⁵

In der Mitte, zusätzlich durch Frontalität hervorgehoben, thront Caritas, in der Rechten den mit der Spitze nach oben zeigenden Pfeil und in der Linken den gespannten Bogen haltend. Helm und Waffenkleid fehlen, doch züngeln dafür oben an der Stirn mehrere Flämmchen. Drei Feuerbrände, zwei links und rechts des Kopfes, eine auf dem Haupte selbst, konnten noch Gelehrte und Künstler des 19. Jahrhunderts an der Caritas in der Arenakapelle in Padua wahrnehmen.⁸⁶ Eine Bestätigung dafür, dass dieses Attribut zum originalen Bestand des Freskos gehört, liefert uns die "Vermählung des hl. Franziskus mit der Armut" in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi.⁸⁷ Bei der Caritas-Karyatide des Grabmals der Katharina von Österreich in S. Lorenzo Maggiore in Neapel, 1323-34 von Tino di Camaino geschaffen, lodert nur ein einziger Feuerbrand auf dem Haupte der Tugend (Abb. 17).⁸⁸ Die Verbreitung der Caritas mit dem Feuerbrand auf dem Haupte auch in Florenz lässt sich z.B. im Werk des Andrea Orcagna⁸⁹ und des Niccolò di Pietro Gerini⁹⁰ nachweisen.



18 Taddeo Gaddi, Spes und Fides aus dem Tugendzyklus im Deckenfresko der Cappella Baroncelli. Florenz, S. Croce.

Auf Caritas folgt rechts anschliessend das "Relief" mit Spes, auf deren rechter Faust⁹¹ ein Falke sitzt, der seinen Hals zurückgedreht hat und mit aufgerissenem Schnabel nach oben äugt. Wichtig für das Thomasfresko ist hierbei, dass der Raubvogel keine Haube aufhat. Im übrigen blickt Spes wie ihr Vorbild nach oben, was in diesem Falle scheinbar von der Präsenz des Falken bedingt ist. Mit der Linken vollführt die Tugend wiederum einen Gebetsgestus, wobei jedoch einzelne Finger nicht abgewinkelt sind.

Die Wiederholung nur der innersten Dreiergruppe des linken Septenars aus dem Thomasfresko begründet zusätzlich, weshalb es vorher überhaupt sinnvoll schien, diese Trias auszusondern. Für die Annahme, dass es sich bei den drei Frauengestalten des Marsili-Grabmals wirklich um Tugenden handelt — als solche galten sie immer⁹² —, sprechen vor allem drei prinzipielle Kennzeichnungen. Zuerst ist auf die polygonalen (hier oktogonalen) Nimben hinzuweisen, womit in der italienischen Kunst sehr häufig die Köpfe der Tugenden hinterfangen sind. Diesen Brauch mögen die sieben Tugenden von einem Cassonebild des Francesco Pesellino bezeugen, das im Museum of Art in Birmingham (Alabama) aufbewahrt wird.⁹³ Ferner ist die Ausstattung mit Flügeln ein untrügliches Indiz, dass man in den drei Gestalten des Marsili-Monumentes Tugenden zu erkennen hat. Mit Flügeln kommen die theologischen Tugenden beispielsweise schon auf der "Maestà" von Massa Marittima⁹⁴ oder in den Gewölbefresken Taddeo Gaddis in der Cappella Baroncelli von S. Croce (Abb. 18)⁹⁵ vor. Zuletzt helfen auch die Wolkenbänke und -schemel mit, die drei Frauengestalten als *virtutes* zu identifizieren. Ein Beispiel hierfür sind die Tugendenmedaillons am Reliquienkreuz von S. Giovanni in Florenz (Abb. 19)⁹⁶, an denen Antonio del Pollaiuolo 1457-1459 arbeitete. — Entgegen der Reihenfolge in der Spanischen Kapelle lautet die Anordnung der Theologischen Tugenden am Marsili-Monument nunmehr: Fides, Caritas, Spes. Auch diese auffällige Umstellung bekräftigt noch einmal, dass wir es bei dieser Trias mit den göttlichen Tugenden zu tun haben; denn die durch die Mittelstellung beabsichtigte Hervorhebung der Caritas, wiederum auf der aretologischen Hierarchie von 1. Kor. 13, 13



19 Antonio del Pollaiuolo, Fuss des Reliquienkreuzes von S. Giovanni (Detail). Florenz, Museo dell'Opera del Duomo.

basierend, hat auch an anderen Grabmälern eine Parallele. Genau die gleiche Aufreihung der Theologischen Tugenden findet man an einem bedeutsamen Beispiel, das den Florentinern tagtäglich vor den Augen stand, dem Grabmal des Gegenpapstes Johannes XXIII. im Baptisterium.⁹⁷ Die Herausnahme gerade dieser Dreiergruppe aus dem Thomasfresko und ihre Einfügung in das Grabmonument des Luigi Marsili lässt Schlossers Hypothese hinfällig werden, die letzten vier Allegorien der linken Siebenerreihe des Thomasfreskos seien die "vier Arten der von den Scholastikern auf das Spitzfindigste ausgebildeten Kunst der Schriftauslegung".⁹⁸



20 Andrea Bonaiuti, Gläubige am Grabmal des Petrus Martyr, Fresko (Ausschnitt). Florenz, S. Maria Novella, Spanische Kapelle.



21 Giovanni del Biondo, Polyptychon (Ausschnitt). Florenz, S. Croce, Cappella Rinuccini.

IV

Dem etwaigen Einwand, die ersten drei Allegorien des linken Septenars des Thomasfreskos könnten schon allein deswegen nicht die Theologischen Tugenden sein, weil diese ja bereits zu Häupten des hl. Thomas von Aquin vorkommen (Abb. 1) ⁹⁹, und zwar ausserdem noch in einer abweichenden Ikonographie, lässt sich dreierlei entgegnen:

1. Eine zweimalige, unterschiedliche Gestaltung der Theologischen Tugenden kann deswegen kein Gegenargument sein, weil sich schliesslich auch am Südwandfresko mit der Darstellung der "Arca des hl. Petrus Martyr" (Abb. 20) ¹⁰⁰ noch ein drittes Mal Wiedergaben der Theologischen Tugenden finden lassen, wiederum mit divergierender Ikonographie, wobei ihre Identität ausser Frage steht.

2. Die Tugenden mit wechselnden Attributen zu versehen, ist weniger ästhetisch motiviert als durch die Möglichkeit, andere, ebenso gültige "Definitionen" der *virtutes* vorzutragen. So ist offenkundig, dass z.B. eine Fides mit Kelch und Kreuz auf die Eucharistie, das *mysterium fidei* schlechthin, und auf den Erlösungstod Jesu Christi hinweist, während die gleiche Theologische Tugend, wenn ihr nur ein Schild beigegeben wäre, im Hinblick auf Eph. 6,16 zu verstehen ist. ¹⁰¹

3. Den Tugenden um Thomas von Aquin kommt prinzipiell eine andere semantische Funktion zu; sie sollen vor Augen führen, dass die Person des Heiligen selbst von diesen Tugenden erfüllt ist, dass sie in ihm wirken. Vergleichbare Darstellungen können diese Verwendung bestätigen, z.B. das Mittelbild des Altargemäldes der Rinuccinikapelle in S. Croce (Abb. 21), das 1379 von Giovanni del Biondo ¹⁰² ausgeführt wurde, oder die eigentümliche Tafel des Kardinals Francesco Zabarella, zwischen 1411 und 1417, in Padua. ¹⁰³ Die Theologischen Tugenden aber zu Füßen des hl. Thomas von Aquin sind, ohne schon einer weiteren Analyse des vollständigen Freskos vorgreifen zu wollen, als Teilbereiche jener *sapientia* zu verstehen, die der "Doctor angelicus" laut Inschrift des von ihm gehaltenen Buches Reichen und Thronen vorgezogen hatte: *Optavi et datum est mihi sensus et invocavi et venit in me spiritus sapientie et preposui illam regnis et sedibus.* ¹⁰⁴

ANMERKUNGEN

Ho un grandissimo debito di gratitudine verso il Prof. Dino Dini che mi ha dedicato molto del suo tempo e si è impegnato con me in fruttuose discussioni sullo stato attuale e sulla cromia dell'affresco di S. Tommaso; come restauratore del "Cappellone degli Spagnoli", egli è stato in grado di fornirmi informazioni esaurienti, sulle quali ho potuto costruire la mia analisi iconografica del complesso.

Inoltre mi sento in dovere di ringraziare, per la loro disponibilità nell'aiutarmi a reperire materiale fotografico, le seguenti persone: i Professori Umberto Baldini e Miklós Boskovits, la Dott. Monica Bietti e la Dott. Beatrice Paolozzi Strozzi Pellegrini.

- ¹ *Offner*, Corpus, sec. IV, vol. VI: Andrea Bonaiuti, New York/Locust Valley 1979. Im folgenden nach der 1972 verstorbenen Bearbeiterin des Bandes, *Klara Steinweg*, als *Steinweg* zitiert.
- ² *Steinweg*, p. 76 f.
- ³ In: Jb. der Kunsthistorischen Sgn. des Allerhöchsten Kaiserhauses 17, 1896, pp. 13-100. Vom Thomasfresko speziell handeln die pp. 44-52 (im folgenden: *Schlosser*).
- ⁴ *S. Romano*, Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: Problemi iconologici, in: *Storia dell'Arte* 28, 1976, p. 195 ff. (im folgenden: *Romano*); *Steinweg*, p. 22 ff.; *E. Borsook*, The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto, Oxford (die Druckfahnen der 2., im Druck befindlichen Auflage stellte mir freundlicherweise die Autorin zur Verfügung), p. 53, Anm. 36. *J. Gardner*, Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella, in: *Art History* 2, 1979, pp. 107-38 geht nicht auf die uns hier interessierenden Fragen ein.
- ⁵ Die Trennung erfolgt genau in der Mittelachse des Freskos; an der Stelle, wo beide Siebenerreihen zusammentreffen, ist das Dorsale auseinandergeschoben, die Sitzflächen der Allegorien selbst sind jedoch nur durch einen keilförmigen Zwischenraum getrennt, der zwar von hinten her in die gemeinsame Sitzbank einschneidet, sie aber nicht vollständig teilt. Vgl. *Steinweg*, Taf. I¹⁶.
- ⁶ *Schlosser*, p. 48: "Wir wollen im Nachfolgenden versuchen, uns ungefähr auf den Standpunkt eines mittelalterlichen Erklärers zu stellen, und hoffen, so der Wahrheit am nächsten zu kommen, obgleich nicht zu verhehlen ist, dass eine vollkommen, in allen Theilen befriedigende Deutung auch auf diesem Wege nicht erreicht werden kann."
- ⁷ *Schlosser*, p. 49; vgl. *Schlossers* "Uebersicht" auf p. 47.
- ⁸ *Schlosser*, p. 49 ff.
- ⁹ *Schlosser*, p. 52.
- ¹⁰ *Schlosser*, p. 48; vgl. p. 36 ff.
- ¹¹ Vgl. Thomas von Aquin, *Summa theologica*, 1-2 q. 62 a. 4. In der "Summa theologica" behandelt denn auch Thomas die Theologischen Tugenden in folgender Reihe: Fides, Spes, Caritas, wobei der Caritas als letzter der höchste Rang zukommt. Vgl. 2-2 q. 23 a. 4: *charitas est excellentior fide et spe, — et per consequens omnibus aliis virtutibus*. Auch am Thomasfresko selbst ist Caritas die höchste all jener Tugenden, die den hl. Theologen umschweben. Vgl. *Steinweg*, Taf. I³; s. auch unten Kap. IV.
- ¹² In: *Analecta Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum*, XII, 1915-16, p. 246. Biliotti deutet (p. 245 f.) die sieben Personifikationen der linken Reihe — von links nach rechts — als *ius civile, ius canonicum, theologia practica, theologia speculativa, fides, spes* und *charitas*. Zu Biliotti vgl. *H. Geisenheimer*, Fra Modesto Biliotti, cronista di S. Maria Novella (nato nel 1530, morto nel 1607), in: *Il Rosario, Memorie Domenicane*, o.O. 1905, pp. 1-8.
- ¹³ Vgl. *Baldinucci-Ranalli*, vol. I, p. 218; *G. M. Mecatti*, Notizie storiche riguardanti il Capitolo esistente nel Convento de' Padri Domenicani di Santa Maria Novella della Città di Firenze detto comunemente il Cappellone degli Spagnoli..., Florenz 1737, p. 13; *Richa*, vol. III, p. 86 (*Richa* zitiert *Mecattis* Beschreibung); *V. Fineschi*, Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di S. Maria Novella di Firenze, Florenz 1787, p. 115 (*Fineschi* beruft sich auf *Biliottis* Manuskript im Konvent von S. Maria Novella); *idem*, Il forestiero istruito in S. Maria Novella di Firenze, Florenz 1790, p. 47; *V. Follini und M. Rastrelli*, Firenze antica, e moderna illustrata, vol. VI, Florenz 1795, p. 347; *L. F. M. G. Gargioli*, Description de la ville de Florence et de ses environs précédée d'un abrégé de l'histoire florentine, Florenz 1819, vol. I, p. 192; Guida della Città di Firenze, ornata di Pianta e Vedute, Florenz 1824, p. 96; *J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle*, A New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth Century, London 1864, vol. I, p. 373; *H. Hettner*, Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance, Braunschweig 1879, p. 112; *L. Nistri*, Guida della chiesa monumentale di Santa Maria Novella, Florenz 1884, p. 26. — Merkwürdig unentschieden gibt sich *A. Gotti* (Del Trionfo di San Tommaso d'Aquino dipinto nel Cappellone degli Spagnoli antico Capitolo de' frati di Santa Maria Novella in Firenze, Florenz 1887, p. 31 f.; im folgenden: *Gotti*), wenn er die drei Figuren als "Carità" bzw. "Teologia Polemica", "Teologia Mistica" bzw. "Speranza" und "Teologia Dogmatica" bzw. "Fede" beschreibt. Selbst *Schlosser*, p. 51, fühlte sich an die Theologischen Tugenden erinnert: "Es ist daher beachtenswerth, dass sich jene drei Gestalten in ihrer Auffassung den drei höchsten göttlichen Tugenden nähern".
- ¹⁴ Nach Meinung von Prof. *Dini* sollte damit der Eindruck einer Art von Panzerung erweckt werden. Daher erklärt sich denn auch die Beschreibung der Caritas bei *L. D. Ettlinger* (Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV, in: *Warburg Journal* 16, 1953, p. 263) als "clad in chain-mail". *Steinweg*, p. 23, bemerkt nur: "a warrior figure with bow and arrow". *S. Orlandi* (S. Maria Novella e i suoi chiostrini

monumentali, Florenz 1956, Falttaf. vor p. 57; im folgenden: *Orlandi*) nennt lediglich zwei Gewandstücke: "Donna con due vesti. Una bianca e lunga, l'altra, superiore corta e rossiccia" (wiederholt in der von I. P. Grossi überarbeiteten Auflage von 1974; im folgenden: *Orlandi-Grossi*). Nach J. Ruskin (Mornings in Florence: Being simple Studies of Christian Art, for English Travellers, New York 1876 [im folgenden: *Ruskin*], p. 136), ist Caritas ungerüstet: "but not in armour, because she (sc. Polemic Theology) is herself invulnerable." Ganz ähnlich bei M. Bacciocchi, *Il Chiostro verde e la Cappella degli Spagnuoli*, Florenz 1900 (im folgenden: *Bacciocchi*), p. 87: "invulnerabile, senza armatura."

- ¹⁵ *Ruskin*, p. 136: "red"; *Bacciocchi*, p. 87: "veste rossa"; J. Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: A Historical, Architectural, and Artistic Study*, Edinburgh 1902 (im folgenden: *Wood Brown*), p. 166: "clothed in red"; *Orlandi*.
- ¹⁶ Die Sehne des Bogens ist gelöst. Am restaurierten Original ist aber auch noch deutlich eine gespannte Sehne zu erkennen; nach Auskunft von Prof. *Dini* ist diese vielleicht ein "pentimento". Die unübersehbaren Linien an den Schultern der Caritas könnten — ebenfalls laut Prof. *Dini* — Reste von Pfeilen sein, die in einem Köcher in Reserve gehalten wurden. G. Rosini (*Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, vol. II, Pisa 1840, p. 117, Anm. 14) hält den Bogen der als "Teologia Scclastica" bzw. "Teologia Polemica" gedeuteten Gestalt — nach Ripa — für ein "Ingegno"-Attribut, "per dinotare la forza dell'argomentazione".
- ¹⁷ Nach Auskunft von Prof. *Dini* war die Caritas sehr wahrscheinlich als einzige der Theologischen Tugenden mit einem Nimbus versehen. Sollte diese Hervorhebung der Caritas ursprünglich sein, wäre sie am ehesten wohl damit zu erklären, dass Caritas als einzige Theologische Tugend auch im Jenseits fortbesteht. Vgl. Thomas von Aquin, *Summa theologica*, 1-2 q. 67 a. 5.
- ¹⁸ F. Wickhoff, *Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters*, in: *Jb. der kgl. preuss. K.slg. II*, 1890, p. 45 ff.; RDK, vol. I, Sp. 641-44 (s.v. "Amor, Amoretten"; L. Freund); LCI, vol. I, Sp. 113 (s.v. "Amor"; O. Holl).
- ¹⁹ Augustinus, *Enarratio in ps. XXXI* (= PL 36, Sp. 260): *Amor Dei, amor proximi, charitas dicitur*. Vgl. Gregor d. Gr., *Homiliarum in Ezechielem prophetam libri II, lib. II, hom. IV* (= PL 76, Sp. 975); Thomas von Aquin, *Summa theologica*, 2-2 q. 25 a. 1; Jacopone da Todi, *Le Laude*, ed. L. Fallacara, Florenz 1976, p. 108.
- ²⁰ Jacopone da Todi, ed. cit. (s. Anm. 19), pp. 272, 304. Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*, ed. F. Egidi, vol. I, Rom 1905, p. 9.
- ²¹ Ed. P. Knoell und M. Skutella, Leipzig 1934, p. 181 (= IX, 2). Diesen markanten Satz zitiert auch Jacobus de Voragine in seiner "Legenda Aurea" (ed. Th. Graesse, Dresden und Leipzig 1846, pp. 549, 553) bei der Auslegung des Namens Augustinus und bei der Bekehrungsgeschichte des Heiligen. In eindrucksvoller Sprache führt Augustinus zu Ps. 119 aus: *Intelligat Charitas vestra primo quae sunt sagittae. Sagittae potentis acutae, verba Dei sunt. Ecce jacuntur, et transfigunt corda: sed cum transfixa fuerint corda sagittis verbis Dei, amor excitatur, non interitus comparatur. Novit Dominus sagittare ad amorem; et nemo pulchrius sagittat ad amorem, quam qui verbo sagittat; imo sagittat cor amantibus, ut adjuvet amantem; sagittat, ut faciat amantem* (= PL 37, Sp. 1600).
- ²² Ed. cit. (s. Anm. 19), p. 266. Vgl. Hugo von St. Viktor, *De laude charitatis* (= PL 176, Sp. 975); H. Kraft, *Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden*, Diss. phil. Berlin, Frankfurt a. Main 1976, bes. p. 24 ff.
- ²³ Über die jüngsten Restaurierungs- und Forschungsergebnisse zur "Maestà" unterrichtet ausführlich der Artikel von B. Santi im Katalog der "Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto", Genua 1979, pp. 60-66. Vgl. R. Freyhan, *The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, in: *Warburg Journal* 11, 1948, p. 81 (Caritas hält allerdings keinen Pfeil, sondern einen Speer).
- ²⁴ Zur Interpretation des Freskos in der "Sala dei Nove" siehe den Aufsatz von E. C. Southard in diesem Heft der *Flor. Mitt.* (pp. 361-65).
- ²⁵ G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton, N. J., 1958 (im folgenden: *Rowley*), vol. I, p. 99 ff.; vol. II, Abb. 161.
- ²⁶ Zur Ausmalung der Kapelle und der "Anticappella" vgl. A. Cairola und E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Rom 1963, p. 184 ff.; *Borsook* (s. Anm. 4), p. 56 f.
- ²⁷ Ed. cit. (s. Anm. 20), vol. I, p. 36.
- ²⁸ *Ebenda*, p. 16. *Bibl. Apostolica Vaticana*, Ms. Barb. lat. 4077, fol. 88 v. Zur Handschrift s. B. Degenhart und A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450*, Teil I, vol. 1, Berlin 1968, p. 31 ff., Kat. 13.
- ²⁹ *Summa de exemplis et similitudinibus rerum*, lib. II, cap. 5, s.v. "charitas" (Druck: Mainz 1490). Vgl. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. G. Petrocchi, Turin 1975, p. 260: *l'una tanto rossa / ch'a pena fora dentro al foco nota*; (= *Purgatorio* 29, v. 122 f.). Rotgewandet erscheint Caritas z.B. auf Ambrogio Lorenzetti's "Maestà" von Massa Marittima (*Rowley*, vol. I, Farbtaf. V) sowie in den Fresken der "Sala dei Nove" im Palazzo Pubblico in Siena (A. Gonzalez-Palacios, *Ambrogio Lorenzetti alla Sala della Pace* [= *L'arte racconta*, 24], Mailand und Genf 1965, Farbabb. p. 15). Auch die Caritas zu Häupten des hl. Thomas von Aquin in der Spanischen Kapelle trägt ein rotes Gewand (*Orlandi-Grossi*, Farbabb. p. 62 f.).
- ³⁰ Die Existenz des Falken, d.h. der noch sichtbaren Klauenteile, bestätigt auch Prof. *Dini*. Merkwürdigerweise schreibt *Steinweg*, p. 23: "with a raised gloved hand". In der dazugehörigen Anm. 8

- heisst es nur: "The gloved hand implies the presence of a falcon". Dagegen setzt *Orlandi* das Vorhandensein des Falken einfach voraus: "Nella sinistra inguantata tiene un falcone, simbolo del ratto mistico". *Wood Brown*, p. 166: "on her left hand she wears a falconer's gauntlet. The disappearance of the hawk itself, not quite complete, adds a fortuitous force to the idea of the soul-flight which it was meant to express". *Schlosser*, p. 51: "... wie eine Edeldame auf der behandschuhten Linken einen gezähmten Falken (jetzt verschwunden) tragend, vielleicht als Sinnbild der gezähmten wilden Triebe dieser Welt". *Crowe-Cavalcaselle* (s. Anm. 13), p. 373, Anm. 1: "carries a falcon on his fist, of which only the claw remains." Unverständlich sind die Aussagen von *Ruskin*, p. 135 ("her left hand gloved [I don't know why] — holding chalice"), und von *Baciocchi*, p. 85 f. ("tiene nella mano fasciata dal guanto un calice, simbolo dell'incruento sacrificio"). *Gothi*, p. 32, führt zwar die Aussagen *Cavalcaselles* und *Ruskins* an, meint aber: "la mano sinistra col guanto è serrata come di chi tiene qualche cosa, ma il guasto è tale, che male oggi si può dire che cosa veramente tenesse."
- ³¹ *H.-J. Ziemke*, Johann Anton Ramboux und die frühe italienische Kunst, Diss. phil. Frankfurt a. Main 1963, p. 245 f., Kat. Nr. 630.
- ³² Nur eine einzige Farbe erkennt *Orlandi*: "vestita di bianco". Ebenso *Baciocchi*, p. 85: "avvolta nella veste di purità". Auch *Ruskin*, p. 135, beschreibt die Gestalt als weissegewandet.
- ³³ *E. Carli*, Il Duomo di Siena, Genua 1979, Taf. XXIX links und XXXI sowie p. 31 ff. Aus den gleichen Gründen wurde der Spes auch symbolisch die Höhe des Kirchengebäudes zugewiesen; vgl. *Sicardus* von Cremona, *Mitræ seu de officiis ecclesiasticis*, PL 213, Sp. 20: *altitudo spes est retributionis futuræ*.
- ³⁴ Dass es sich um einen Oransgestus handelt und nicht um ein Auslangen nach der himmlischen *corona*, bekräftigt die Armstellung; denn der Arm ist keineswegs ausgestreckt wie z. B. bei der Spes des Andrea Pisano am Südportal des Florentiner Domes (*I. Toesca*, Andrea e Nino Pisani, Florenz 1950, pp. 11-20, Abb. 51 f.). Mit der Position der betenden Rechten der Spes lässt sich gut der Gebetsgestus des jungen in S. Damiano betenden hl. Franciscus vergleichen, wie sie auf einem der Fresken in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi zu sehen ist (*C. H. Weigelt*, Giotto. Des Meisters Gemälde, Berlin-Leipzig 1925, Abb. p. 145, Nr. 4). Zur Vorstellung der betenden Spes vgl. Augustinus, *Enchiridion ad Laurentium sive de fide, spe et charitate* (PL 40, Sp. 234): "... *fides credit, spes et caritas orant*. Häufig wird das Beten durch gefaltete Hände angezeigt, wie an einem Kapitell des Dogenpalastes in Venedig zu sehen ist, das in der Werkstatt Filippo Callendarios zwischen 1341 und 1355 entstanden ist (Foto Boehm Nr. 15 178; zur Dekoration vgl. *W. Wolters*, La scultura veneziana gotica 1300-1460, Venedig 1976, vol. I, pp. 172-78, Kat. Nr. 48).
- ³⁵ *Rowley*, vol. II, Abb. 161.
- ³⁶ Thomas von Aquin, *Summa theologica*, 2-2 q. 17 a. 2.
- ³⁷ RDK, vol. VI, Sp. 1314 (s. v. "Falke"; *H. Peters*).
- ³⁸ Vgl. z.B. Vincenz von Beauvais, *Speculum naturale*, lib. XVI, c. 71 (Douai 1624, Neudruck Graz 1964, Sp. 1197): *Octavum genus* (sc. falconum) *est, quod Herodius, aut vulgariter gyrfalco appellatur*. Thomas von Cantimpré, *Liber de natura rerum*, lib. V, cap. 50 (ed. *H. Boese*, Berlin und New York 1973, p. 199): *Octavum genus* (sc. falconum sive accipitrum) *est illud, quod herodius vel vulgariter gyrfalco dicitur*.
- ³⁹ Vgl. z.B. Alanus ab Insulis, *Liber in distinctionibus dictionum theologialium* (= PL 210, Sp. 810): *Herodius, falco*. Vincenz von Beauvais, *Spec. nat.* XVI, c. 70 (ed. cit. [s. Anm. 38], Sp. 1196): *Herodius est quem vulgo falconem dicimus*. Thomas von Cantimpré, lib. V, cap. 44 (ed. cit. [s. Anm. 38], p. 196): *Herodius qui et girfalco*. Johannes von San Gimignano, *Summa*, lib. IV, cap. 79 (ed. cit. [s. Anm. 29], unpag.): *Item sancti et perfecti viri sunt herodio id est falconi simillimi*.
- ⁴⁰ Vgl. z.B. Vincenz von Beauvais, *Spec. nat.* XVI, c. 76 (ed. cit. [s. Anm. 38], Sp. 1202): *has* (sc. fuclicas) *Latini diomedæas, Graeci herodios vocant*. Bereits der Physiologus latinus versio Y (ed. *F. J. Carmody* [= University of California Publications in Classical Philology, vol. 12, Nr. 7], Berkeley und Los Angeles 1951, p. 122) hatte im 27. Abschnitt beide Tiere miteinander identifiziert: *De herodion id est fulice*.
- ⁴¹ Vgl. z.B. Vincenz von Beauvais, *Spec. nat.* XVI, c. 71 (ed. cit. [s. Anm. 38], Sp. 1197): *Septimum genus* (sc. falconum) *Britannicum est... hoc genus esse credimus, quod superius aeriophilon diximus*. Thomas von Cantimpré, lib. V, cap. 50 (ed. cit. [s. Anm. 38], p. 199): *Septimum genus* (sc. falconum sive accipitrum) *britannicum est... Et hoc genus volucrum credimus, quod superius aeriophilon vel vulgariter aelion dicitur*.
- ⁴² Vgl. z.B. Vincenz von Beauvais, *Spec. nat.* XVI, c. 112 (ed. cit. [s. Anm. 38], Sp. 1220): *Falcomum generibus* (sc. nisus) *adiungitur*. Thomas von Cantimpré, lib. V, cap. 50 (ed. cit. [s. Anm. 38], p. 199): *Tertium genus accipitris est nisus*.
- ⁴³ Vgl. z.B. Hrabanus Maurus, *De universo*, lib. VIII, cap. 6 (= PL III, Sp. 253): *Accipiter interdum sanctum virum significat, utpote rapiens regnum Dei*. Alanus ab Insulis (s. Anm. 39; PL 210, Sp. 810): *per herodium sive accipitrem intelliguntur sancti, quia herodius vel accipiter parum habent corpus, tamen magnum videtur alarum amplitudine, ita sancti parum habent terrenitas, magis vero sunt virtutum amplitudine*. Johannes von San Gimignano, loc. cit. (s. Anm. 39).
- ⁴⁴ Ed. *J. I. Davis*, London 1958.
- ⁴⁵ Diese *proprietates* konstituiert die Klasse der *falcones gentiles*.
- ⁴⁶ *Libellus de natura animalium*, ed. *Davis* (s. Anm. 44), fol. b 6 recto: *Et istis Falconibus possunt nunc illis (!) homines sublimari et operari. qui in prima etate. vel puta. in iuventute fatiunt (!) bonum. Secundo*

ut puta. in virili etate faciunt optimum. postea sunt ita tantum prudentes et pleni dilectione quod non peccant mortaliter. etiam in senectute et isti mundanis ad versatilibus non turbantur nec prosperitatibus non nimium colluctantur et sic sunt beati: quia tota spes eorum est ipse deus juxta illud Beatus cui est nomen domini spes eius (Auflösungen von mir).

⁴⁷ 1-2 q. 40 a. 3.

⁴⁸ De laudibus divinae sapientiae, dist. 2, v. 301 f.; ed. *Th. Wright*, Alexandri Neckam de naturis rerum libri duo. With the Poem of the same Author "De laudibus divinae sapientiae" (= *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*, vol. 34), London 1863.

⁴⁹ Ed. *M. P. Cunningham* (= *Corpus Christianorum*, Series latina, vol. 126), Turnhout 1966, p. 161.

⁵⁰ *S. Pfeiffenberger*, The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua, Diss. phil. Bryn Mawr 1966 (Mikrofilmxerographie Ann Arbor, Michigan, 1973), II: 2:2. *C. Gnudi*, Giotto, Mailand 1958, Abb. 136. Auch die *sperança* in den "Documenti d'Amore" des Francesco da Barberino besitzt Flügel: ed. cit. (s. Anm. 20), vol. III, p. 5.

⁵¹ *M. Boskovits*, Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400, Florenz 1975, p. 292.

⁵² Ed. cit. (s. Anm. 29), p. 260.

⁵³ *M. Gosebruch*, Gli affreschi di Giotto nel braccio destro del transetto e nelle "Vele" centrali della Chiesa Inferiore di San Francesco, in: *A. G. Card. Cicognani u. a.*, Giotto e i Giotteschi in Assisi, Rom 1969, p. 182: "...vestita di verde e dotata di aureola esagonale: la 'Spes'..."

⁵⁴ *Rowley*, vol. I, Farbtaf. V. Grüngewandet ist auch die Spes, die im oberen Teil des Thomasfreskos dem hl. Theologen unmittelbar zugeordnet ist: *Orlandi-Grossi*, Farbabb. p. 63.

⁵⁵ Ed. cit. (s. Anm. 20), vol. III, p. 5. Dass die Gestalt der *sperança* auch die Bestimmungen der Theologischen Tugend mit einschliesst, ist der *glosa* zu entnehmen, worin unter Bezug auf Joannes Balbus angeführt wird: *Et dicitur in dicto libro catholicon quod Spes est certa expectatio futurae beatitudinis veniens ex dei gratia et ex meritis precedentibus* (p. 4). Diese Definition geht auf die Sentenzen (lib. III, d. 26) des Petrus Lombardus zurück (= PL 192, Sp. 811). Eine farbige Wiedergabe der *sperança* nach fol. 66 r des Ms. Barb. lat. 4076 in der Vatikanischen Bibliothek bieten *B. Wiese und E. Pèrcopo*, Geschichte der Italienischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig und Wien 1910, Farbtaf. vor p. 61. Zur Handschrift vgl. *Degenhart-Schmitt* (s. Anm. 28), Teil I, vol. 1, p. 35 f.

⁵⁶ London, Brit. Libr., Ms. Roy. 6 E. IX, fol. 20 r. Vgl. *G. F. Warner und J. P. Gilson*, British Museum. Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collections, vol. I, London 1921, p. 160 Nr. 31: "Hope, in white, gazing up to Christ, who is emerging from the sky." Zur Datierung und Lokalisierung s. *B. Degenhart und A. Schmitt*, Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustration und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel, in: *Röm. Jb.* 14, 1973, p. 98.

⁵⁷ Ms. 459, fol. 1 r. *L. Cogliati Arano*, Miniature lombarde. Codici miniati dall'VIII al XIV secolo, Mailand 1970, Abb. 303 (farbig).

⁵⁸ *Rosini* (s. Anm. 16), p. 103: "triangolo", das unter Berufung auf C. Ripas Dimostrazione die "Teologia Dimostrativa" charakterisiere (p. 116 f., Anm. 13); *Ruskin*, p. 134: "The left hand holding a scoop for winnowing corn"; *Gotti* p. 32: "con la sinistra regge sulle ginocchia un particolare strumento triangolare, ora tutto ridipinto, e che male si giudica che cosa sia; forse anche era un semplice triangolo"; *Schlosser*, p. 51: "Dreieck"; *Baciocchi*, p. 84: "Tiene in mano un vaglio, il quale separa il buon grano dal rio, la verità dal sofisma, che va disperso."; *Wood Brown*, p. 166: "holds a winnowing-fan: 'prove all things'"; *Orlandi*: "tiene un vaglio triangolare"; *Romano*, p. 196: "triangolo"; *Steinweg*, p. 23: "triangle".

⁵⁹ Nur eine Farbe erwähnen: *Ruskin*, p. 134: "red"; *Baciocchi*, p. 84: "manto rosso"; *Wood Brown*, p. 166: "in red"; *Orlandi*: "vestita di porpora".

⁶⁰ Als *virtus infusa* ist Fides ein *dei domum* (Eph. 2,8), zugleich aber lässt sich ihre wichtigste Funktion mit dem Beginn des Credo umschreiben: *Credo in unum Deum...* Vgl. den Text des Inschriftbandes der Fides in der Arenapelle in Padua: *G. Previtali*, Giotto e la sua bottega, Mailand 1974 (2. Aufl.), Fig. 450; *Pfeiffenberger* (s. Anm. 50), II: 2:8.

⁶¹ Ms. 676, fol. 83 v. Vgl. *P. Brieger, M. Meiss und C. S. Singleton*, Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy (= *Bollingen Series*, vol. LXXXI), Princeton, N. J., 1969, vol. I, pp. 177 f., 295 f., 299; vol. II, Taf. 411. Farbabb. bei: *M. Rotili*, I codici danteschi miniati a Napoli (= *Miniatura e arti minori in Campania*, vol. 7), Neapel 1972, Taf. XXVI.

⁶² Ed. cit. (s. Anm. 29), p. 260: *la terza pareva neve testè mossa*.

⁶³ Ein Vergleich mit der Caritas, die in einem *allocutio*-Gestus wiedergegeben ist, lehrt, dass der Arm der Fides eindeutig in der Absicht des Zeigens in die Höhe gehoben ist. Die Verbreitung dieses Fides-Attributes bezeugt der etwa 1325-30 entstandene Codex Cremifanensis 243 (Kremsmünster, Stiftsbibliothek; Faksimileausgabe in der Reihe der "Codices selecti", vol. 32, Graz 1972), wo auf fol. 4 r. eine Fides zu sehen ist, die ihre Linke zeigend erhoben hat.

⁶⁴ *Gotti*, p. 32: "forse... era un semplice triangolo, emblema della Trinità"; *Schlosser*, p. 51: "mit einem Dreieck, wohl einem Symbol des höchsten Geheimnisses des Dogmas, der Trinität"; *Romano*, p. 196: "essendo il triangolo il simbolo della Trinità"; *Steinweg*, p. 23: "a triangle, symbol of the Trinity".

⁶⁵ Zu *Veracini* s. *Thieme-Becker* XXXIV, p. 222 f. Das kugelförmige Gebilde lässt sich auch bei *Hettner* (s. Anm. 13), Faltnaf. vor p. 113, erkennen.

- ⁶⁶ Florenz, Seminario di Cestello, fol. 16 v. *Degenhart-Schmitt* (s. Anm. 28), Teil I, vol. 2, p. 376 f., Kat. Nr. 291; vol. 4, Taf. 274, b.
- ⁶⁷ *Steinweg*, p. 23, Anm. 7.
- ⁶⁸ Vgl. fol. 4 v. der weiter unten zitierten Handschrift von Chantilly (ed. cit. [s. Anm. 69], p. 31), wo es von Fides heisst: *cuius est maximum offitium credere in unum Deum*. Thomas von Aquin, *Summa theologica*, 2-2 q. 2 a. 8: *post tempus gratiae divulgatae tenentur omnes ad explicite credendum mysterium Trinitatis*.
- ⁶⁹ Chantilly, Musée Condé, Ms. lat. et ital. 1426. *L. Dorez*, La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, Bergamo 1904. Zu Stil und Datierung s. *G. Schmidt*, "Andreas me pinsit", in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 26, 1973, pp. 58, 67 ff.
- ⁷⁰ *Wood Brown*, p. 166.
- ⁷¹ Bernhard von Clairvaux, Sermo LII (= PL 183, Sp. 675). *H. Meyer*, Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch (= Münstersche Mittelalter-Schriften, vol. 25), München 1975, passim. Vgl. auch *Orlandi*: "per indicare la SS. Trinità." *Baciocchi*, p. 84: "con una triplice corona simbolo della Trinità." *Ruskin*, p. 134: "crowned with a black (once golden?) triple crown, emblematic of the Trinity."
- ⁷² *Dorez* (s. Anm. 69), p. 30.
- ⁷³ Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. 197, fol. 4 r, 3. Viertel des 14. Jh.; *J. Dominguez Bordona*, Miniaturas boloñesas del siglo XIV. Tres obras desconocidas de Niccolò da Bologna, in: Archivo Español de Arte y Arqueología 1, 1925, p. 184.
- ⁷⁴ Bibl. Nationale, Ms. lat. 5888, fol. 1 r; *S. Matalon*, Michelino da Besozzo e l' 'Ouvraige de Lombardie' (= I Maestri del Colore, Nr. 219), Mailand 1966, Taf. VIII.
- ⁷⁵ *D. Cesare*, Illustrazione storico-descrittiva del Santuario di S. Nicola in Tolentino, in: Atti della Società Storico-Archeologica delle Marche in Fermo 2, 1877, p. 49: "Indossa una veste rossa, ed altra sopravveste bianca...".
- ⁷⁶ Österr. Nationalbibl., Cod. Ser. n. 2639, fol. 2 v. *Schlosser*, p. 21: "in rothem Kleide".
- ⁷⁷ *C. L. Ragghianti*, Gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara, Mailand o. J. (1970), Taf. XVII.
- ⁷⁸ *Paatz*, Kirchen III, pp. 382, 406, 538, Anm. 394.
- ⁷⁹ *G. Gaye*, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI., vol. I, Florenz 1839, p. 537 f.
- ⁸⁰ *C. J. Cavallucci*, S. Maria del Fiore. Storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni, Florenz 1881, p. 180.
- ⁸¹ Dokumente für Zahlungen an Bicci di Lorenzo wegen des Marsili-Monumentes finden sich bei *G. Poggi*, Il Duomo di Firenze (= Italienische Forschungen II), Berlin 1909, p. 217 f., Nr. 1084, 1086, 1087.
- ⁸² *Cavallucci* (s. Anm. 80), p. 180.
- ⁸³ Laut *Paatz*, Kirchen III, p. 382, befand sich das abgenommene Fresko zu seiner Zeit an der linken Wand der ersten Kapelle der nördlichen Tribuna; wann es aus der ersten Kapelle der rechten Tribuna dorthin kam, ist nicht bekannt (p. 538, Anm. 394).
- ⁸⁴ *Summa*, pars IV, titulus X, capit. VII, 5 (Venedig 1581, vol. IV, fol. 166).
- ⁸⁵ Die Beibehaltung der Krone ist natürlich auch weiterhin sinnvoll; vgl. Apoc. 2, 10: *Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam vitae*.
- ⁸⁶ Die Flammen und der Nimbus sind nach *Pfeiffenberger* (s. Anm. 50), II: 2:5 nicht mehr sichtbar (vgl. Notes II: 2:2-3, Anm. 8-9).
- ⁸⁷ *Gosebruch* (s. Anm. 53), p. 184, Abb. 178.
- ⁸⁸ *W. R. Valentiner*, Tino di Camaino. A Siense Sculptor of the Fourteenth Century, Paris 1935, p. 91 ff., Taf. 42 B; *Freyhan* (s. Anm. 23), p. 84.
- ⁸⁹ *K. Steinweg*, Andrea Orcagna. Quellengeschichtliche und stilkritische Untersuchung (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 131), Strassburg 1929, p. 97, Taf. XVI, Abb. 17. Es sei angemerkt, dass Caritas keine "Flammenkrone" trägt (derselben Meinung ist *Freyhan* [s. Anm. 23], p. 85), vielmehr haben die Flammen erst hinter dem Kronreif, der auch andere Tugenden auszeichnet, ihren Ursprung.
- ⁹⁰ S. Felicità, ehem. Kapitelsaal, Gewölbmalerei, 1388. *Boskovits* (s. Anm. 51), p. 406.
- ⁹¹ Offensichtlich hat man den Falknerhandschuh weggelassen, denn die Ärmel des Unterkleides der Spes schliessen links wie rechts nur wenig unterhalb des Handgelenkes ab.
- ⁹² Vgl. z.B. *Richa* VI, p. 126: "e nel dinanzi dell'Urna le tre figure dipintevi alludono alle tre Virtù Teologali." *Follini-Rastrelli* (s. Anm. 13), vol. II, p. 215: "Si veggono davanti all'Urna dipinte tre virtù." *Paatz*, Kirchen III, p. 382: "auf dem Sockel in drei Feldern drei sitzende Tugenden".
- ⁹³ *W. Weisbach*, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, Berlin 1901, Taf. XVII, untere Abb.; *W. E. Suida*, Catalogue of the Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculptures, Kansas City, Missouri, 1952, p. 30 f., Nr. 11.
- ⁹⁴ *Rowley*, vol. I, Farbt. V.
- ⁹⁵ *J. Gardner*, The decoration of the Baroncelli Chapel in S. Croce, in: Zs. f. Kgesch. 34, 1971, pp. 93, Abb. 5; 103.
- ⁹⁶ Florenz, Museo dell'Opera del Duomo. *L. D. Ettliger*, Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete Edition with a Critical Catalogue, Oxford 1978, pp. 152-54, Kat. Nr. 23, Taf. 11.
- ⁹⁷ *H. W. Janson*, The Sculpture of Donatello, Princeton, N. J., 1957, vol. I, Taf. 86 b. Die gleiche Tugendenaufteilung zeigt auch das Grabmal des Pietro Ricci († 1418) im Camposanto in Pisa von Andrea

Guardi: *R. Papini*, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Pisa, vol. II, Rom 1931, pp. 170-172, Nr. 335 (mit Abb.).

⁹⁸ *Schlosser*, p. 52.

⁹⁹ *Romano*, p. 194 f.; *Schlosser*, p. 48; *Rosini* (s. Anm. 16), p. 117, Anm. 13.

¹⁰⁰ *Steinweg*, pp. 52-55, Taf. IV¹⁴.

¹⁰¹ Mit einem Schild ist z.B. am Thomasfresko selbst die Fides neben dem Haupt des Heiligen gewappnet: *Steinweg*, p. 22, Taf. I⁵.

¹⁰² *Offner*, Corpus, sec. IV, vol. V, pp. 77-83, Taf. XX¹.

¹⁰³ Ausst. Kat. "Da Giotto al Mantegna", Padua 1974, Nr. 62.

¹⁰⁴ *Steinweg*, p. 22, Anm. 2, Taf. I².

RIASSUNTO

Anche dopo la recente pubblicazione dell'ultimo volume del "Corpus of Florentine Painting" dedicato alla decorazione d'affreschi del "Cappellone degli Spagnoli", sussiste qualche fondamentale problema iconografico della parete ovest. Dal complesso di questo grande affresco vengono scelte le prime tre allegorie muliebri, che si trovano nella parte sinistra inferiore. Queste sono state interpretate da J. von Schlosser in un articolo (1896) ancor oggi di base per i tentativi d'interpretazione, come "Dogmatica", "Etica" e "Mistica". Al contrario viene qui dimostrato — seguendo una vecchia tradizione che contiene già la *Chronica* di S. M. Novella scritta dal Padre domenicano Modesto Biliotti (1586) — che queste tre allegorie sono le personificazioni delle virtù teologali. L'analisi approfondita dell'iconografia di queste tre personificazioni dimostra, che i loro contrassegni come virtù teologali hanno paralleli sia nell'arte figurativa sia nella teologia medioevale. Il monumento sepolcrale di Fra' Luigi Marsili nel Duomo di Firenze, opera di Bicci di Lorenzo (1439), ci fornisce la prova finale dell'esattezza di questa tesi. Questo monumento, che imita un sepolcro di pietra, ha come ornamento principale una fascia di tre "bassorilievi" rappresentanti le virtù teologali in una iconografia particolare, che presuppone quella dell'affresco di S. Tommaso nel "Cappellone degli Spagnoli".

Bildnachweis:

Sopra. Beni Art., Florenz: Abb. 1, 2, 5, 6, 11, 14, 19, 20. — Alinari: Abb. 3, 10, 13, 16, 17, 18. — Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main: Abb. 7. — Lombardi: Abb. 8. — Zenit, Pistoia: Abb. 21. Reproduktionen: Nach Degenhart-Schmitt: Abb. 4. — Nach Rowley (s. Anm. 25): Abb. 9. — Nach Brieger (s. Anm. 61): Abb. 12. — Nach Dorez (s. Anm. 69): Abb. 15.