



1. *Thronende
Madonna mit
Kind, hl. Antonius
und Votant,*
Freskenfragment
vom Singertor
zu St. Stephan
in Wien. Wien,
Wien Museum
Karlsplatz

Familienbande Auftraggeberschaft und Funktionen eines Wandbildes des Veroneser Quattrocento am Wiener Stephansdom

Evelyn Klammer

Im Jahr 1895 sorgte ein überraschender Fund am Stephansdom in Wien für Aufsehen: In der südwestlichen Vorhalle wurde ein Freskenfragment von ebenso großer künstlerischer wie technischer Qualität freigelegt (Abb. I, 2, 4).¹ Die erhaltene Bildfläche von ungefähr 2,43 × 1,42 Metern zeigt eine Madonna mit Kind, umfassen von einer aufwendigen Thronarchitektur.² Zu ihrer Rechten befindet sich ein Votant, in Bedeutungsperspektive leicht verkleinert, hinter ihm ein heiliger Fürsprecher. Heute befindet sich das Fresko im Wien Museum Karlsplatz.³ Im Jahr 2000 wurde das Bild gründlich restauriert.⁴ Dadurch konnten nicht nur die Schäden gemindert werden, die durch die Abnahme des Gemäldes im 19. Jahrhundert entstanden waren; es wurde auch die kleine Glocke in der Hand des Heiligen sichtbar, die diesen eindeutig als Antonius Eremita ausweist.⁵

Anders als die Identität des dargestellten Heiligen bleibt diejenige des knienden Mannes sowie die des künstlerischen Urhebers weiterhin rätselhaft. Dies, obwohl das Bild seit seiner Wiederent-

deckung in den verschiedensten Zusammenhängen und von namhaften Forschenden diskutiert wurde: Heribert Hutter besprach das Wandbild im Zuge seiner Überlegungen zum Einfluss des italienischen Quattrocento auf die österreichische Kunstproduktion.⁶ Hanno-Walter Kruft zufolge ist das Fresko vom Singerator wesentlich für die Erforschung der Werke Altichieros und seiner Werkstatt sowie Nachfolge.⁷ Giuseppe Fiocco betrachtete das Wandbild als Missing Link im Frühwerk von Stefano da Verona und provozierte damit eine spannungsreiche schriftliche Debatte mit Bernhard Degenhart,⁸ während Johann Josef Böker versuchte, anhand des Bildes bis heute ungeklärte Fragen zur Baugeschichte des Wiener Stephansdomes zu lösen.⁹

Der Fokus dieses Textes liegt erstens auf der Identifikation des Votanten und damit der möglichen Auftraggeberinnen und Auftraggeber und zweitens auf der Rekonstruktion der ursprünglich intendierten Funktionen des Bildes. Zu diesem Zweck soll zunächst die Datierung, die bisher zwischen 1380¹⁰ und frühestens

¹ Von der Auffindung des Wandbildes berichten zwei ungezeichnete Artikel: eine "Redaktionsnotiz" im *Wiener Dombauvereins-Blatt*, 2. Serie, XV (1895), 3, S. 188, sowie ein unbetitelter Text im *Monatsblatt des Wiener Altertums-Vereins*, IV (1896), 5, S. 31.

² Größenangaben beruhen auf eigenen Messungen und dem unveröffentlichten Bericht zu den Restaurierungsarbeiten im Jahr 2000 (Peter Berzobohaty et al., *Bericht: Abgenommene Wandmalerei aus der Stephanskirche: Maria und Kind, Hl. Antonius und Stifter*, Wien Museum, S. 5).

³ Inventar-Nr. 13.924.

⁴ Vgl. Berzobohaty et al. (Anm. 2).

⁵ In ikonographischen Nachschlagewerken wird häufig der T-Stab als eindeutiges Attribut des hl. Antonius Eremita angeführt. Dabei wird ausgeblendet, dass Darstellungen des Heiligen mit Glocke und Pedum besonders im

italienischen Raum relativ weit verbreitet sind. Zur Ikonographie des hl. Antonius vgl. Laura Fenelli, *Dall'eremo alla stalla: storia di sant'Antonio Abate e del suo culto*, Bari 2011, S. 103–149.

⁶ Heribert Hutter, *Italienische Einflüsse auf die Wandmalerei in Österreich im vierzehnten Jahrhundert*, Diss. Universität Wien 1958, S. 76–78.

⁷ Hanno-Walter Kruft, *Altichiero und Avanzo: Untersuchungen zur oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento*, Diss. Universität Bonn 1966, S. 145.

⁸ Giuseppe Fiocco, "Disegni di Stefano da Verona", in: *Proporzioni*, III (1950), S. 56–64; Bernhard Degenhart, "Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti (II)", in: *Arte veneta*, VIII (1954), S. 96–118.

⁹ Johann Josef Böker, *Der Wiener Stephansdom: Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Salzburg 2007, S. 73.

¹⁰ Vgl. Walter Buchowiecki, "Malerei der Gotik", in: *Gotik in Österreich*,



2 Thronende Madonna mit Kind, hl. Antonius und Votant, Freskenfragment vom Singertor zu St. Stephan in Wien, Detail von Madonna und Kind. Wien, Wien Museum Karlsplatz

Kat. der Ausst. Minoritenkirche Krems-Stein, hg. von Harry Kühnel, Krems 1967, S. 64–87: 69.

¹¹ Vgl. Böker (Anm. 9), S. 73. Noch später war die nach der Entdeckung des Freskos im *Wiener Dombauvereins-Blatt* (Anm. I) vorgeschlagene Datierung (“nach 1511”).

¹² Zum Detail des Stehkragens vgl. Max Boehm, *Die Mode: Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock*, München ³1986, S. 94. Vergleichsbeispiele bieten auch die Gewänder in den Monatsbildern im Adlerturm des Castello del Buonconsiglio, Trient, sowie die Fresken im Bade- und im Sommerhaus von Runkelstein; vgl. dazu Nicolò Rasmò, “Die Mode als Wegweiser für die Datierung von Kunstwerken des 14. Jahrhunderts in Südtirol”, in: *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters*, Akten der Tagung Krems 1976, Wien 1980, S. 261–284.

¹³ Entgegen der langläufigen Meinung, die den Baubeginn des südwestlichen Langhauses zwischen 1390 und 1400 ansetzt, datiert Böker (Anm. 9), S. 73, den Strebeböcher auf ca. 1435. Dem widersprechen die Überlegungen verschiedener Autoren: vgl. Antje Kosegarten, *Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom*, Wien 1960, S. 70; Rupert Feuchtmüller, *Der Wiener Stephansdom*, Wien 1978, S. 169; Tim Jukes/Michael Viktor Schwarz, Rezension zu Böker (Anm. 9), in: *Kunstchronik*, LXII (2009), S. 265–274: 270. Eine frühe Datierung wird unterstützt durch die Nachricht von der Versetzung des ‘Neidhardt’-Sarkophages im Jahr 1390 an seinen heutigen Aufstel-

lungsort, direkt neben dem Singertor; vgl. Richard Perger, in: *850 Jahre Sankt Stephan: Symbol und Mitte in Wien: 1147–1997*, Kat. der Ausst., hg. von Renata Kassal-Mikunda, Wien 1997, S. 94, Nr. 3.26.

¹⁴ Reinhard Pohanka, in: *100 x Wien: Highlights aus dem Wien Museum Karlsplatz*, hg. von Wolfgang Kos, Wien 2007, S. 32, Nr. II. Die Zuschreibung wurde in der Neuauflage von 2013 aufgrund meines Hinweises geändert. Vielen Dank an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Wien Museums für die Berücksichtigung meiner Überlegungen.

¹⁵ Vgl. Fulvia Sforza Vattovani, “Tomaso e Altichiero”, in: *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Akten der Tagung Treviso 1979, Treviso 1980, S. 271–276: 275.

¹⁶ Besonders deutlich zutage treten diese Ähnlichkeiten in der Gesichtsbildung beim Vergleich mit einem Tondo aus der Eremitani-Kirche (Abb. in Gian Lorenzo Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Mailand 1965, Abb. 153; zur Zuschreibung an Altichiero u. a. *ibidem*, S. 56; John Richards, *Altichiero: An Artist and His Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000, S. 213) und mit einem Freskenfragment in der Sammlung Johannes Paul II. in Warschau (Porczyński Gallery), wo es Altichiero zugeschrieben wird (für eine Abb. siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altichiero_Head_of_the_Virgin.jpg [Zugriff am 16. August 2017]).

¹⁷ Inhalt des Dokuments wortgetreu abgedruckt bei Antonio Sartori, “Nota su Altichiero”, in: *Il Santo* (1963), 3, S. 291–326: 306, Dok. II. Zur



3 Altichiero, *Krönung Mariens*, Detail. Padua, Oratorio di San Giorgio

größere Anzahl an feingliedrigeren Details stärker aufgelöst. Die *sfumato*-Effekte, die auch bei Altichiero vereinzelt zu beobachten sind,¹⁸ werden in Wien konsequenter und eindrucklicher angewandt. Es lassen sich Entwicklungen im Umgang mit Farbigkeit sowie Licht- und Schatteneffekten vorausahnen, die erst ab den 1430er Jahren zur Entfaltung gelangen und die zur Konstruktion eines kohärenten, atmosphärischen Bildraumes wesentlich beitragen.¹⁹ Die auffälligen, freihändig konstruierten Schwünge des Thronpostamentes in Wien lassen den Schluss zu, dass der hier tätige Meister die Werke Altichieros und seiner Mitarbeiter intensiv studieren konnte, gleichzeitig aber genügend Distanz zum engsten Altichiero-Kreis hatte, um eigene Inventionen

mit motivischen und stilistischen Referenzen sicher zu verbinden. Dieser ausgezeichnet geschulte Freskant muss eine oder zwei Künstlergenerationen nach Altichiero tätig gewesen sein. Alleine auf stilistischer Grundlage ist es jedoch schwierig, den Entstehungszeitraum enger als in die Jahre zwischen etwa 1400 und 1435 einzugrenzen.²⁰

Von einer Datierung des Bildes in die Jahre nach 1400 geht auch Alphons Lhotskys Vorschlag zur Identifizierung des Votanten aus (Abb. 4). Es handle sich dabei, so der Autor, um den Leibarzt Herzog Albrechts IV., Galeazzo di Santa Sofia, der die erste Leichensektion an der Wiener Universität durchführte.²¹ Der gebürtige Paduaner ist zwischen 1399 und 1405 in der

Ausstattung des Oratorio di San Giorgio vgl. Richards (Anm. 16); Krufft (Anm. 7); Mellini (Anm. 16). Zum Vergleich bieten sich außerdem die *Thronende Madonna mit Kind, den hl. Jakob und Katharina und den Stiftern Bonifacio Lupi sowie Caterina de' Franceschi* in der Cappella di San Giacomo in Padua und die zerstörte, allerdings in Fotografien überlieferte Lünette der Tomba Dotti in der Eremitani-Kirche in Verona an. Für einen ausführlichen Vergleich siehe Evelyn Klammer, *Ein Fresko am Singertor zu St. Stephan: Materialität, Kontext, Funktionen*, Diplomarbeit Universität Wien 2012, S. 13–19.

¹⁸ John Richards (Anm. 16), S. 174, erwähnt diese in seiner Analyse des Votivbildes der Cavalli in Sant'Anastasia in Verona.

¹⁹ Etwa in den 1432 datierten Fresken des Serego-Monuments in Sant'Ana-

stasia in Verona (vgl. *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, hg. von Tiziana Franco, Padua 1998) oder im Georgs-Fresko Pisanellos in derselben Kirche.

²⁰ Eine Entstehung des Bildes nach 1440 ist kaum plausibel, denn um die Jahrhundertmitte wird gemeinhin der Bau der Singertor-Vorhalle angesetzt, der höchstwahrscheinlich die Ursache für die Beschädigung des Wandbildes war; vgl. Böker (Anm. 9), S. 65; Bruno Grimschitz, *Hans Puchspaum*, Wien 1947, S. 38f.; Hans Tietze, *Österreichische Kunsttopographie*, XXIII, Wien 1931, S. 32.

²¹ Alphons Lhotsky, *Kunsthistorisches Museum Wien: Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*, II.1: *Die Geschichte der Samm-*



4 *Thronende Madonna mit Kind, hl. Antonius und Votant*, Freskenfragment vom Singertor zu St. Stephan in Wien, Detail des Votanten. Wien, Wien Museum Karlsplatz

lungen: *Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740*, Wien 1945, S. 74, Anm. 171.

²² Leopold Senfelder, "Öffentliche Gesundheitspflege und Heilkunde", in: *Geschichte der Stadt Wien: Von der Zeit der Landesfürsten aus habsburgischem Hause bis zum Ausgange des Mittelalters*, hg. von Albert Starzer, Wien 1905–1911, II, S. 1055f.

²³ Vgl. etwa Harry Kühnel, "Die materielle Kultur Wiens im Mittelalter", in: *Wien im Mittelalter*, Kat. der Ausst., Wien 1975, S. 44; Pohanka (Anm. 14), S. 32; Elisabeth Tüisl, *Die Medizinische Fakultät der Universität Wien im Mittelalter: Von der Gründung der Universität 1365 bis zum Tod Kaiser Maximilians I. 1519*, Göttingen 2014, S. 357.

²⁴ Andrea von Hülsen-Esch, "Kleider machen Leute: Zur Gruppenreprä-

sentation von Gelehrten im Spätmittelalter", in: *Die Repräsentation der Gruppen: Texte – Bilder – Objekte*, hg. von idem/Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1998, S. 225–257: 238; zur langen Robe Universitätsangehöriger in Europa vgl. auch Hastings Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, Oxford 1895, I, S. 196f.

²⁵ *Ibidem*, S. 241.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, hg. von Aldo Rossi, Bologna 1977, S. 451 (giornata ottava, novella nona).

²⁸ Vgl. dazu *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, Kat. der Ausst. Siena 2010, hg. von Max Seidel, Mailand 2010, S. 292.

Stadt nachweisbar.²² Galeazzo war bereits in Padua zum Dekan der medizinischen Fakultät berufen worden und hatte dasselbe Amt auch in Wien inne. Zweifellos wäre der berühmte Mediziner zahlungskräftig genug gewesen, das Fresko vom Singertor in Auftrag zu geben. Da er finanziell wie gesellschaftlich gut situiert war, wäre ihm sicherlich auch der prestigeträchtige Platz an der Außenmauer von St. Stephan als Ort der Stiftung zugestanden worden. Eventuell hätte Galeazzo auch künstlerische Modi favorisiert, die ihm aus Oberitalien bekannt waren. Lhotskys Vorschlag erscheint also durchaus plausibel. Er wurde daher bis in die jüngste Vergangenheit von Forschenden verschiedener Wissenschaftsbereiche übernommen.²³ Dabei wird jedoch ein wesentlicher bildimmanenter Hinweis ausgeblendet: die Kleidung des dargestellten Mannes. Galeazzo war universitär ausgebildeter Arzt, Fachautor, Lektor, sogar Dekan an unterschiedlichen europäischen Fakultäten. Zwar unterschied sich die Kleidung an verschiedenen Universitäten im 14. und 15. Jahrhundert geringfügig, es lassen sich aber einige für ganz Europa gültige Konstanten feststellen: "Ob in Padua [...] oder Wien – ein langes Obergewand war [...] verbindlich [...]"²⁴ Die Länge der Gewänder diente dabei nicht nur als Hinweis auf die Qualität der erhaltenen Ausbildung, sondern auch zur "Vermittlung einer berufsspezifischen Ehre".²⁵ Der symbolischen Macht von Kleidung wurde ein so großer Stellenwert beigemessen, dass besondere Kleidungsstücke Teil ortsspezifischer Rituale wurden; Medizinstudenten in Padua mussten beispielsweise den sie prüfenden Doktoren die für Paduaner Ärzte obligatorischen Handschuhe als Geschenk überreichen.²⁶ Dass der spezielle Bekleidungscode studierter Mediziner gemeinhin bekannt war, zeigen etwa die folgenden ironischen Zeilen aus dem *Decameron* Giovanni Boccaccios: "[...] i nostri cittadini [...] ci tornano qual giudice e qual medico [...], co' panni lunghi e larghi [...]. Tra' quali un maestro Simone da Villa, [...] vestito di scarlatto e con un gran batalo, dottor di medicine, secondo che egli medesimo diceva [...]"²⁷ Das Bildmaterial aus dem 14. und 15. Jahrhundert, das die Arbeit von Ärzten zum Inhalt hat, belegt ebenfalls, dass die Robe Signum des Berufsstandes war. Exemplarisch seien die Fresken im Pellegrinaio von Santa Maria della Scala in Siena genannt (Abb. 5).²⁸ Die bis zum Knöchel reichenden Gewänder sind deutlich zu erkennen. Die lange Robe

kann zudem als eine visuell artikulierte Distanznahme von den außeruniversitär ausgebildeten Badern und Wundärzten verstanden werden.²⁹ Es ist sehr schwer vorstellbar, dass sich Galeazzo di Santa Sofia ohne die seinem Beruf, seiner Ausbildung und damit seiner sozialen Stellung angemessene Kleidung darstellen ließ.

Kurz nach Alfons Lhotsky unternahm auch Giuseppe Fiocco 1950 den Versuch, die Auftraggeberschaft des Singertor-Wandbildes zu klären: Die Figur des Votanten stelle Brunoro della Scala dar; der stehende Heilige sei dessen Namenspatron, der hl. Bruno.³⁰ Dieser Vorschlag fand nur wenig Beachtung und ist durch die Restauration des Gemäldes im Jahr 2000, durch die der Heilige klar als Antonius Eremita identifizierbar wurde, hinfällig geworden. Dennoch lohnt es sich, diese Spur weiterzuverfolgen.

Bis 1387, als Antonio I. della Scala aus Verona verbannt wurde und die Visconti die Macht übernahmen, waren die Scaliger Stadtherren Veronas. Der Vater Brunoros, Guglielmo della Scala, suchte in diesen schwierigen Zeiten Schutz bei den Wittelsbachern in Bayern.³¹ 1389 reiste er nach Venedig, wo ein Teil des Familienvermögens deponiert war.³² Während dieser Reise hielten sich zwei seiner Söhne, Brunoro und Antonio (II.), zu Bildungszwecken am Hof König Sigismunds auf.³³ Vermutlich gründet die lebenslange Bindung Brunoro della Scalas an den späteren Kaiser in dieser Zeit. In den Jahren um 1403 schlossen Guglielmo und seine Söhne einen Pakt mit Francesco da Carrara.³⁴ Dieses Bündnis ermöglichte es Guglielmo della Scala im Folgejahr, die Herrschaft über seine Heimatstadt zu erlangen. Allerdings starb der neu ausgerufene *signore* wenige Tage später; Brunoro und Antonio wurden die neuen Herrscher über Verona. Da sie Francesco da Carrara aber die versprochene Hilfe verweigerten, nahm dieser die Brüder gefangen und setzte damit der Signoria der Scaliger in Verona ein abruptes Ende.³⁵ Was nun geschah, bleibt teilweise unklar:³⁶ Überliefert ist, dass sich Brunoro und Antonio 1406, 1409/10 und nochmals 1412/13



5 Domenico di Bartolo, *Spitalszene*, Detail.
Siena, Santa Maria della Scala, Pellegrinaio

in Verona befanden, um gegen die venezianische Herrschaft zu intrigieren.³⁷ Als Konsequenz setzte der Rat von Venedig 1412 ein Kopfgeld von 8000 Dukaten auf die beiden Brüder aus.³⁸ Fiel Antonio nun Attentätern zum Opfer? Tatsache ist, dass er ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nachweisbar ist.³⁹ Dieser Umstand ist besonders eigenartig, bedenkt man, dass er und Brunoro zuvor anscheinend alles gemeinsam unternahmen. Überhaupt war der familiäre Zusammenhalt aller Scaliger dieser Generation im Gesamten eng und beständig.⁴⁰ Dasselbe gilt für die Beziehung Sigismunds zu den männlichen Mitgliedern der Familie, besonders zu Brunoro.⁴¹ 1412 wird Brunoro, mittlerweile durch Heirat Teil der Familie Sigismunds, der Titel des „vicario im-

²⁹ Vgl. Sabine Sander, s.v. Handwerkschirurgen, in: *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin 2005, S. 531.

³⁰ Fiocco (Anm. 8), S. 56.

³¹ Alice Maud Allen, *A History of Verona*, London 1910, S. 323.

³² Mario Carrara, *Gli Scaligeri*, Mailand 1966, S. 255.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Allen (Anm. 31), S. 331.

³⁵ *Ibidem*, S. 333.

³⁶ *Ibidem*; Carrara (Anm. 32), S. 260.

³⁷ *Ibidem*, S. 261–263; vgl. Giuseppe Barrassuti, *Storia degli Scaligeri signori di Verona*, Verona 1826, S. 49.

³⁸ Alfred A. Strnad, s.v. Brunoro della Scala, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXVII, Rom 1989, http://www.treccani.it/enciclopedia/brunoro-della-scala_%28Dizionario-Biografico%29/ (Zugriff am 5. Oktober 2015).

³⁹ Auch nicht in den *Regesta Imperii*, wo neben Brunoro ab 1412 auch alle anderen männlichen Mitglieder der Familie verzeichnet sind; vgl. *Die Urkunden Kaiser Sigismunds (1410–1437)*, hg. von Johann Friedrich Böhm/Wilhelm

Altmann (*Regesta Imperii*, XI), Innsbruck 1896–1900, II, Nr. 6643 (Paolo), 7199 (Nicodemo), 8378 (Nicodemo, Paolo, Bartolomeo), 10773 (Fregnano, Paolo), 12298 (Bartolomeo).

⁴⁰ Fregnano etwa ist Hauptmann in Freising, wo er und seine Brüder Paolo und Bartolomeo eng mit Nicodemo zusammenarbeiten (vgl. Wiguleus Hundt, *Bayrisch Stamm-Buch der Fürsten, Craven, Herren und auch anderen alten Geschlechter*, Ingolstadt 1586, II, S. 45f.). Brunoro übergibt Nicodemo anlässlich seiner Wahl zum Bischof von Freising eine wertvolle Marienikone, das ‚Lukasbild‘ (Wolf Weigand, „Gli Scaligeri dopo gli Scaligeri“, in: *Gli Scaligeri 1277–1387*, hg. von Gian Maria Varanini, Verona 1988, S. 92–97: 92f.).

⁴¹ 1409 ist Brunoro bereits Mitglied des kaiserlichen Drachenritterordens (*Die Urkunden Kaiser Sigismunds* [Anm. 39], I, Nr. 159). Zur Zusammenarbeit zwischen Brunoro und Sigismund vgl. *ibidem*, II, Nr. 6287, 6643. Außerdem diente Brunoro in Ingolstadt als Stadthalter und führte zahlreiche diplomatische Aufträge für Sigismund aus (vgl. Wilhelm Baum, *Reichs- und Territorialgewalt [1273–1437]: Königtum, Haus Österreich und Schweizer Eidgenossen im späten Mittelalter*, Wien 1994, S. 254).

periale per Verona e Vicenza“ bestätigt.⁴² Das Titelrecht wird ab 1434 sukzessive auf alle Brüder Brunoros sowie deren männliche Nachkommen ausgeweitet, während nur Antonio und der bereits 1433 verschiedene Bartolomeo unerwähnt bleiben.⁴³ Warum sollte Antonio aus all dem ausgeschlossen werden? Und zwar so konsequent, dass ihm nicht einmal der Titel des *vicario imperiale* zugestanden wird? All das macht einen frühen Tod Antonios wahrscheinlich. Damit wäre ein Stiftungsanlass gegeben: Das Fresko könnte Antonio mit seinem Namenspatron zeigen und wäre 1412 oder kurze Zeit später zu datieren.⁴⁴ Die erste wesentliche Funktion, die das Gemälde für die Della Scala der Generation Brunoros erfüllt hätte, ist die der Memoria für den verstorbenen Bruder.

Plausibel wird dieser Vorschlag zu Auftraggeberschaft, Stiftungsanlass und Funktion allerdings erst durch den Umstand, dass die Familie bereits im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Wien nachweisbar ist. Die enge Beziehung der Della Scala zu dieser Stadt ergibt sich unter anderem aus dem freundschaftlichen Verhältnis zu Sigismund und dessen Familie: Stadtherr Wiens war Sigismunds Schwiegersohn, Albrecht V. Auch ihm dienten die Della Scala. So reiste etwa Brunoros Bruder Nicodemo, 1423 zum Fürstbischof von Freising gewählt,⁴⁵ 1432 als Vertreter des Herzogs zum Konzil von Basel.⁴⁶ Zudem besaß die Familie ausgedehnte Ländereien vor Ort. Brunoros Schwester Oria etwa konnte 1445 den Augustinern Grundbesitz im Bereich des heutigen Stadtteils Erdberg überschreiben.⁴⁷

Noch deutlicher wird die enge Bindung der Familie an Wien durch die Tatsache, dass sich fünf der acht Geschwister in der direkt an der Hofburg gelegenen Augustinerkirche begraben ließen.⁴⁸ Als erste wurde Caterina della Scala 1424 im dortigen

Familiengrab beigesetzt.⁴⁹ Wird Antonios Tod kurz nach 1412 angenommen, dann ist das ein Zeitpunkt, an dem das Grab in der Augustinerkirche noch nicht existierte und eine andere adäquate Grablege gefunden werden musste. Der Stephansdom gehörte damals zu den Bestattungsorten erster Wahl. Immerhin war die Kirche das wichtigste Bauprojekt des Wiener Adels, besonders aber der Wiener Bürgerinnen und Bürger,⁵⁰ und befand sich im Zentrum der Stadt an einem wichtigen Kreuzungspunkt mittelalterlicher Straßenzüge.⁵¹ Das Singertor war außerdem nicht nur auf die Bürgerschule ausgerichtet, die im 15. Jahrhundert große gesellschaftliche Bedeutung besaß,⁵² an der Südseite der Kirche stand auch am meisten freier Platz zur Verfügung. Sie sollte ursprünglich zur Schauseite ausgestaltet werden, weswegen hier der Baufortschritt am besten beobachtet werden konnte.⁵³ Aus diesen Gründen versprach der Anbringungsort des Singertor-Wandbildes den Stiftern nicht nur Prestige, er zeichnete sich auch durch besonders hohe Publikumsfluktuation aus, womit die Sichtbarkeit des Gemäldes garantiert war.⁵⁴

Die Della Scala tätigten während ihrer gesamten Herrschaft zahlreiche Kunststiftungen.⁵⁵ Viele davon befinden sich heute noch *in situ* im öffentlichen Raum, etwa die publikumswirksam platzierten Grabmäler der Familie in Verona. Mit Sicherheit besaßen die Della Scala ein hohes Bewusstsein für die Wirkungsmacht visueller Präsenz im städtischen Außenraum. Dem entspricht auch die Wahl des Stiftungsortes. Ein auffälliges Kunstwerk an einem der gesellschaftlichen und topographischen Zentren der Stadt zu positionieren, bedeutete eine sichtbare Manifestation der Anwesenheit der Scaliger in Wien, dem neuen „porto sicuro“⁵⁶ der Familie. Damit ist eine zweite Funktion des Singertor-Wandbildes gegeben: sich dauerhaft⁵⁷ und

⁴² *Die Urkunden Kaiser Sigmunds* (Anm. 39), I, Nr. 176; Weigand (Anm. 40), S. 92. Der Titel „vicario imperiale per Verona“ war Brunoro bereits 1406 von König Ruprecht verliehen worden (*Deutsche Reichstagsakten unter König Ruprecht: Dritte Abteilung, 1406–1410*, hg. von Julius Weizsäcker, Göttingen 1959, VI, S. 14).

⁴³ *Die Urkunden Kaiser Sigmunds* (Anm. 39), II, Nr. 10773; Weigand (Anm. 40), S. 92.

⁴⁴ Diesen Vorschlag hat auch Fabrizio Pietropoli (in: *Trecento: pittori gotici a Bolzano*, Kat. der Ausst. Bozen 2000, hg. von Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Silvia Spada Pintarelli, Trient 2000, S. 188–190) gemacht, allerdings ohne Begründungen anzuführen.

⁴⁵ *Geschichte der Oberpfalz und des bayerischen Reichskreises bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, hg. von Andreas Kraus (Handbuch der bayerischen Geschichte, III.3), München ³1995 (¹1971), S. 239. In seiner Funktion als Fürstbischof von Freising entscheidet Nicodemo über die Nutzung des Freisinger Hofes im Zentrum Wiens (vgl. Bertalan Kéry, *Kaiser Sigismund: Ikonographie*, München 1972, S. 49).

⁴⁶ Manfred Heim, s.v. Nikodemus della Scala, in: *Neue deutsche Biographie*, XIX, Berlin 1999, S. 261.

⁴⁷ Felix Czeike, s.v. Wällischgasse (3. Erdberg), in: *Historisches Lexikon Wien*, Wien 2004, V, S. 583.

⁴⁸ Vgl. Hundt (Anm. 40), II, S. 45f.

⁴⁹ *Ibidem*, S. 45.

⁵⁰ Zur Bedeutung St. Stephans als größtenteils durch die bürgerliche Bevölkerung finanziertes Bauprojekt vgl. Michaela Kronberger, „... hinc sand Stephan zu dem pau...“: Zur Finanzierung des Kirchenbaues von St. Stephan“, in: *Der Dombau von St. Stephan: Die Originalpläne aus dem Mittelalter*, Kat. der Ausst., hg. von Michaela Kronberger/Barbara Schedl, Wien 2011, S. 74–79.

⁵¹ Barbara Schedl, „Eine Kirche bauen – Eine Kirche nutzen: St. Stephan im mittelalterlichen Gebrauch“, *ibidem*, S. 80–89: 80.

⁵² Vgl. Kurt Mühlberger, „Schule und Unterricht“, in: *Wien: Geschichte einer Stadt. Von den Anfängen bis zur ersten Wiener Türkenbelagerung (1529)*, hg. von Peter Csendes/Ferdinand Opll, Wien 2001, S. 291–318: 298, 304.

⁵³ Vgl. Böker (Anm. 9), S. 14; Feuchtmüller (Anm. 13), S. 41.

⁵⁴ Zur Nutzung des Freithofes als urbaner Treffpunkt vgl. *ibidem*.

⁵⁵ Dass diese Praxis nach der Flucht in den Norden nicht aufgegeben wurde, beweisen unter anderem die Stiftungen Nicodemos in Freising. Vgl. Heim (Anm. 46), S. 260.

⁵⁶ Die Formulierung ist entlehnt von Carrara (Anm. 32), S. 263.

⁵⁷ Die teilweise Zerstörung des Wandbildes durch den Bau der Singertorvorhalle (dazu oben, Anm. 20) konnte zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorausgeahnt werden.



6 *Thronende Madonna mit Kind und hl. Antonius.*
Verona, Santa Maria della Scala

repräsentativ in den städtischen Raum Wiens und die städtische Gemeinschaft einzuschreiben. Dies für den Fall, dass die Della-Scala-Herrschaft in Verona nicht restauriert werden könnte.

Die Geschwister Della Scala waren finanzkräftig genug, um die Kosten einer Stiftung wie dem Singertor-Wandbild zu tragen. Zwar gab es um 1400 in Wien auch andere italienischstämmige Personen, die finanziell in der Lage waren, größere Stiftungen zu tätigen;⁵⁸ es sprechen aber noch weitere Gründe für eine Auftraggeberschaft Brunoros und seiner Angehörigen: Das Wandbild vom Singertor erinnert durch stilistische Eigenheiten an die Kunstproduktion Veronas zur Zeit der Scaliger-Herrschaft. Altichiero, so Giorgio Vasari, war ein "famigliarissimo" der Scaliger.⁵⁹ Die Produkte seiner Werkstatt können als unmittelbare Zeugnisse der Blütezeit der Della-Scala-Herrschaft verstanden werden. Die ab 1443 ausgeführten Fresken in der Cappella Guantieri in Santa Maria della Scala in Verona, erbaut auf 1324 von Cangrande della Scala gestiftetem Grund, zeigen, dass selbst Jahrzehnte nach der Verbannung der Scaliger ihre Parteigänger bildliche

Ausdrucksmitte bevorzugten, die als 'Hausstil' der Familie interpretiert werden konnten.⁶⁰

Ähnliches gilt für die technische Ausführung und den Bildinhalt. Der in drei Schichten angelegte Kalkgrund schließt mit einem überaus stark polierten *intonaco*, auf dem plastische Nischen und Borten in nassem Putz modelliert, mit Stäbchen geprägt und schlussendlich vergoldet wurden. Die Pigmente wurden größtenteils *a fresco* aufgetragen, nur wenn das aufgrund der chemischen Eigenschaften der Malmaterialien nicht möglich war, wurden sie auf trockenem Grund verwendet. Manche der *a secco*-Partien, etwa das Haupthaar der Figuren, erscheinen wie ziseliert. Die feintonige Abstufung des Inkarnats und der Faltenwürfe erhöhen den Eindruck von Kostbarkeit.⁶¹ All das war in der Wandmalerei des Veneto um 1400 Usus, im Wiener Stadtraum aber musste das Bild dadurch fremd wirken, denn nördlich der Alpen wurden generell kaum Wandbilder mit solcher Oberflächenbeschaffenheit geschaffen, und noch weniger im Außenraum.⁶² In Veroneser Kirchen haben sich hingegen zahlreiche

⁵⁸ Um 1399 richtet etwa der aus Venedig zugewanderte Apotheker Herzog Albrechts III., Mathias Bono, eine Heiratsgutstiftung für arme Jungfrauen ein (vgl. Harry Kühnel, "Sinn und Motivation mittelalterlicher Stiftungen", in: *Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter*, Akten der Tagung Krems 1988, hg. von Gerhard Jaritz, Wien 1990, S. 5–12: 8).

⁵⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florenz 1966–1997, III, S. 620.

⁶⁰ Zur Cappella Guantieri vgl. Davide Maria Montagna, "Gli affreschi restaurati di Giovanni Badile nella Chiesa di Santa Maria della Scala a Verona", in: *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, XLII (1992), S. 56–68.

⁶¹ Zur technischen Ausführung des Freskos vgl. Berzobohaty *et al.* (Anm. 2), S. 2, 7.

⁶² Vgl. zu den geographischen Besonderheiten der Freskotechnik Manfred Koller, "Zur Technik und Erhaltung mittelalterlicher Wandmalerei", in:

solche Gemälde erhalten, an welche das Wandbild vom Singertor auch ikonographisch direkt anschließt. Anhand der Beispiele von San Zeno bis Santa Maria della Scala lässt sich die Genealogie des Bildmotivs der Madonna auf dem Architekturthron von seinen Ursprüngen bis in die Zeit Altichieros und darüber hinaus nachvollziehen. Es sei hier nur auf ein Beispiel in Santa Maria della Scala verwiesen (Abb. 6), das – bei allen stilistischen Unterschieden – sowohl hinsichtlich der Ikonographie (mit der Präsenz des hl. Antonius) wie des Detailreichtums des Architekturthrons dem Wiener Fresko vergleichbar ist.⁶³

“Herrschaft braucht Herkunft”, formulierte Jan Assmann.⁶⁴ Diese Herkunft thematisiert das Wandbild am Stephansdom durch den vorliegenden Stiftungstypus und durch technische sowie inhaltliche Bezüge: Herkunft sowohl im geographischen Sinne, als auch im Sinne eines Zeitabschnittes, der durch die kulturellen Errungenschaften während der Herrschaft der Familie präsent gehalten wird. Es wird hier nicht nur die Kontinuität, sondern auch die Qualität der Herrschaft vermittelt – woraus die Berechtigung zum Herrschen gefolgert werden kann. Brunoro und seine Geschwister sollten bis an ihr Lebensende den Wunsch nach einer Restauration der Familienherrschaft nicht aufgeben.⁶⁵ Die Stiftung am Singertor bedeutete für die Familie die Möglichkeit, ihrem Herrschaftsanspruch mit visuellen Mitteln zusätzliches Gewicht zu verleihen. Die dritte Funktion des Bildes war es demzufolge, die Legitimation des Herrschaftsanspruchs der Scaliger über Verona zu unterstützen.

Als Knotenpunkt innerhalb eines dichten Netzwerks von Bezügen zur Kunstproduktion des Tre- und Quattrocento im Veneto, zu politischen, sozialen und kulturellen Praktiken um 1400 und zu seinem räumlichen Umfeld in Wien kann das Wandbild vom Singertor nicht als isoliertes Objekt diskutiert werden. Ähnliches gilt für die eingebrachten Vorschläge hinsichtlich der Funktionen des Gemäldes – Memoria für Antonio, Sich-Einschreiben der Della Scala in ein neues Lebensumfeld und Legitimation ihrer Herrschaft über Verona. Keine dieser Funktionen ist vollkommen getrennt von den anderen beiden zu denken. Ebenso wenig ist anzunehmen, dass alle Intentionen der Familie durch ein einziges Bild befriedigt werden konnten. Der Akt der Stiftung ist Teil eines dichten Gefüges von Handlungen, die alle selbst wiederum Knotenpunkte komplexer Verbindungen sind. Erst innerhalb dieses verästelten Flechtwerks werden die Della Scala um Brunoro als wahrscheinlichste Auftraggeberinnen und Auftraggeber sichtbar. Ihre spezifischen Lebensumstände und die daraus resultierenden Bedürfnisse sind es, die mit dem Singertor-Fresko ein Gemälde bedingten, das bis heute eine Ausnahmerecheinung im Wiener Raum darstellt.

Bildnachweis

Wien Museum, Wien: Abb. 1, 2, 4. – Anderson, Rom: Abb. 3. – Wikimedia Commons: Abb. 5. – Nach Santa Maria della Scala (Anm. 63): Abb. 6.

Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich: Originale, Kopien, Dokumentation, Kat. der Ausst., hg. von Ernst Bacher, Wien 1970, S. 32–43: 34. Das Azurit wurde über *morellone* aufgebracht, was der Farbe zusätzliche Tiefe verleiht (Berzobohaty et al. [Anm. 2], S. 2) – ein weiteres technisches Detail, das klar in das Veneto und die Zeit um 1400 weist (vgl. *idem*, “Wandmalerei der Neuzeit”, in: Albert Knoepfli et al., *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, II: *Wandmalerei, Mosaik*, Stuttgart 2002, S. 213–398: 238).

⁶³ Für weitere Beispiele in San Zeno: Evelyn Sandberg-Valalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento [...]*, Verona 1929, S. 85, und Richards

(Anm. I6), Fig. 7, II; in Santa Maria della Scala: *Santa Maria della Scala: la grande ‘fabbrica’ dei Servi di Maria in Verona. Storia, trasformazioni, conservazione*, hg. von Arturo Sandrini, Verona 2006, S. 86 und 200.

⁶⁴ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 71.

⁶⁵ Im Familienverband reisen die Della Scala etwa zum Konstanzer Konzil, um sich Unterstützung zur Rückeroberung Veronas zu sichern. Auch die weiblichen Mitglieder der Familie sind anwesend. Siehe dazu Hundt (Anm. 40), II, S. 45.