

Studien zu Kapitelsaalprogrammen
zwischen 1250 und 1450
in ober- und mittelitalienischen Klöstern

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten der
Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Yvonne El Saman
aus Selb (Ofr.)

Referent:

Prof. Dr. Heinfried Wischermann

Korreferent:

Prof. Dr. Wolfgang Stopfel

Sprecher des

Gemeinsamen Ausschusses der

Philosophischen Fakultäten I-IV:

Prof. Dr. Franz-Joseph Brüggemeier

Tag der Promotion:

11. Februar 2000

Dank

Am Gelingen meiner Arbeit waren viele beteiligt, denen ich hiermit herzlich danken möchte.

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Heinfried Wischermann danke ich herzlich für seine stetige Unterstützung, Diskussionsfreude und für seine Bereitschaft, auch das entlegenste meiner Beispiele auf einer Exkursion selbst in Augenschein zu nehmen. Meinem Zweitkorrektor Herrn Prof. Dr. Wolfgang Stopfel gebürt mein Dank für sein wohlwollendes Interesse an meiner Arbeit.

Für ihre freundliche Hilfsbereitschaft danke ich den folgenden Institutionen und Personen in Italien: dem Archivio storico und dem Archivio di Stato sowie der Pinacoteca Civica in Perugia und General Primo Tosti, dem Kommandanten der in der Abtei S. Giuliana in Perugia untergebrachten Scuola Lingue Estere dell' Esercito, dem Photoarchiv der Soprintendenza di Firenze, der Pinacoteca Nazionale di Siena, der Pinacoteca Civica „Bruno Molajoli“ in Fabriano, den Soprintendenze von Perugia, Pisa, Ferrara, Ravenna, Florenz und Neapel sowie Fra' Costanzo Paracchini aus S. Francesco in Figline Valdarno, P. Dino Bertagno aus S. Francesco in Pistoia, P. Giovanni Schellens aus S. Domenico in Fiesole und den den Ordensbrüdern der übrigen Konvente für freundliche Auskünfte und die Erlaubnis zur Untersuchung und zum Photographieren der Kapitelsaalfresken. Außerdem gebührt mein Dank Signor Sergio Arditì von der Commune di Cassine für seine Hilfsbereitschaft und besonders für die Bereitstellung von Unterlagen zu S. Francesco in Cassine.

Dr. Horst Boxler und Mag. Gustav Pfeifer von der Abteilung 13 (Denkmalpflege) des Südtiroler Landesarchivs danke ich für ihre Unterstützung bei der Identifizierung von Wappen.

Für Anfertigung und Überlassung von Photos danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Heinfried Wischermann, Heinrich Seyfert, Katrin Brockhaus und Monika Klier sowie der Soprintendenza Perugia, der Soprintendenza Pisa, Livorno, Lucca e Massa carrara und dem Photoarchiv der Soprintendenza Florenz.

Beim Freiburger Interdisziplinären Mediävistischen Kolloquium Antje Niederberger, Thomas Kreuzer, Dr. Micha v. Perger und besonders Richard Schniertshauer SJ bedanke ich mich für die anregenden Gespräche und Diskussionen.

Meiner Mutter Ingrid El Saman und Dr. Franco Kämmer danke ich für kritische Durchsicht und freundliche Tips zur Verbesserung meiner Tabellen.

Besonderer Dank gilt meinen Korrekturlesern, vor allem Dr. Yvonne Ista und meinem Bruder Dr. André El Saman, sowie Dr. Maria Lauber, Dorothée Urbach, Katrin Brockhaus, Andreas Puth und meinen Eltern Ingrid und Dr. Moukhtar El Saman für die kritische Durchsicht der Texte.

Meiner Schwester Dipl. Ing. Simone El Saman danke ich für die aufwendige Überarbeitung meiner Schemazeichnungen. Bei Dr. Sabine Herrmann, Eva-Maria Wagner und Dr. Birgit Weyand bedanke ich mich für ihren unermüdlichen Einsatz beim Aufkleben meiner 383 Abbildungen. Last but not least herzlichen Dank an meinen Bruder René El Saman für seine telephonischen Aufmunterungen und an Dipl. Ing. Martin Mokry für das Pressen meiner Dissertation auf CD-ROM.

Yvonne El Saman, Freiburg im Sommer des Jahres 2000

Inhaltsverzeichnis

A	Dokumentation	1
	I. Literaturbericht und Aufgabenstellung	1
	II. Katalog	7
	Assisi, S. Francesco	7
	Bergamo, S. Francesco	12
	Bozen, S. Domenico	17
	Cassine, S. Francesco	22
	Fabriano, S. Agostino	27
	Fiesole, S. Domenico	31
	Figline Valdarno, S. Francesco	33
	Florenz, S. Croce	35
	Florenz, S. Felicità	41
	Florenz, S. Marco	47
	Florenz, S. Maria Novella	57
	Montelabate, S. Maria	67
	Padua, Santo	71
	Perugia, S. Giuliana	78
	Pisa, S. Francesco	84
	Pistoia, S. Domenico	93
	Pistoia, S. Francesco	96
	Pomposa, S. Maria	104
	Prato, S. Domenico	110
	Prato, S. Francesco	116
	Siena, S. Agostino	123
	Siena, S. Francesco	128
	Treviso, S. Niccolò	133
	Valdiponte, S. Paolo	148
B	Kunstgeschichtliche Fragen	151
	I. Raumform	151
	1. Lage innerhalb des Klosterkomplexes	154

2. Architektonische Motive	157
3. Einordnung in die Geschichte der Kapitelsaalarchitektur	162
II. Dekorationssystem	165
1. Dekorationssysteme	165
a. Wand- und Deckengliederung	167
b. Motive	170
c. Entwicklungstendenzen innerhalb der untersuchten Gruppe	174
2. Entwicklungsgeschichtliche Einordnung der Dekorationssysteme der behandelten Räume	175
a. Vergleich mit den Dekorationssystemen anderer Raumtypen	176
b. Kapitelsaaltypisches Dekorationssystem	178
c. Ordensspezifische Unterschiede	179
III. Ikonographische Fragen	180
1. Themenkreise	183
a. Christus-Themen	183
b. Propheten-Themen	198
c. Heiligen-Themen	204
d. Mönchs-Themen	210
e. Sonstige Themen	227
2. Themenkombinationen	232
3. Ideale Komplettausstattung	238
IV Funktionsgeschichte	244
1. Raumfunktionen	244
a. Liturgische Funktionen	247
b. Administrative Funktionen	254
c. Politisch-repräsentative Funktionen	255
d. Memoriale Funktion	258
2. Bildfunktionen	269
a. <i>Sensus litteralis</i>	270
b. Mnemotechnische Funktion	271
c. <i>Sensus spirituales</i>	273
3. Inschriftenfunktionen	276
a. Sachangaben	278
b. Botschaften	278

C	Ideengeschichtliche Aspekte	280
I	Ausmalungsprogramme in Kapitelsälen als Ausdruck der Selbstdarstellung von Einzelpersonen oder Gruppen	280
	1. Ausmalungsprogramme in Kapitelsälen als Ausdruck der Selbstdarstellung und der Memorialbestrebung der Stifter und Auftraggeber	280
	2. Kapitelsaalausmalungen als Ausdruck der Selbstdarstellung des Klosters und des Ordens	285
	3. Kapitelsaalprogramme als Ausdruck einer Tendenz zur Genealogienbildung und Identifizierung der Orden über ihre herausragendsten Mitglieder	288
II	Kapitelsaalprogramme als Ausdruck der zeittypischen Propagierung von Vorbildern in Form von <i>Uomini-illustri</i>-Gruppen	290
D	Quellen- und Literaturverzeichnis	292
	I. Quellen	292
	II. Literatur	298

A DOKUMENTATION

A I. LITERATURBERICHT UND AUFGABENSTELLUNG

Kapitelsäle sind nach der Kirche die repräsentativsten und am aufwendigsten ausgestatteten Räume mittelalterlicher Klöster. Um so mehr erstaunt es, daß sie bisher von der kunsthistorischen Literatur weitgehend vernachlässigt wurden. Raumtypenspezifische Untersuchungen von Ausmalungsprogrammen in nicht zur Kirche gehörenden Teilen der Klausur sind erst seit jüngerer Zeit Gegenstand der Forschung.¹ Grund dafür mag eine gewisse Unzugänglichkeit der Räume innerhalb der Klausur sein, aber auch ein vor allem stilgeschichtliches Interesse an den Fresken, welches das Umfeld der Wandmalereien außer acht ließ. Wurden einzelne prominente Beispiele eingehender behandelt, wie die Fresken der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz, vernachlässigte man meist die ursprüngliche Funktion der Räume. So stammen die ersten Modelle zur Entwicklungsgeschichte der Bildprogramme in Kapitelsälen erst aus den späten 1970er Jahren.

Zu Ausmalungsprogrammen in Kapitelsälen existieren bisher einige Aufsätze und Abschnitte innerhalb monographischer Arbeiten über einzelne Konvente oder Künstler:

Max SEIDEL (1978)² behandelte im Zuge der Rekonstruktion der verlorenen Ausmalung des Kapitelsaals von S. Agostino in Siena als erster vergleichend einige zwischen 1250 und 1330 entstandene Kapitelsaalausmalungsprogramme. Nachdem er in den Kapitelsälen von S. Domenico in Pistoia, der Abtei von Pomposa und des Santo in Padua vier bei allen dreien auftretende Hauptthemen (Kreuzigung, Ordensgründer, heiliger Abt des Klosters und Apostelfürsten) unterschieden hat, stellt er abschließend fest, daß S. Agostino in Siena einen neuen, über das beschriebene Schema hinausgehenden, an den spezifischen Aufgaben des Ordens orientierten Typ verkörpert, der in der

¹ Vgl. Kreighton C. GILBERT: Last suppers and their refectories, in: Charles TRINKHAUS (Hrsg.): The pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion, Leiden 1974, 371-402 (Studies in Medieval and Renaissance Thought 10).

(nicht näher beschriebenen) Spanischen Kapelle seinen Höhepunkt erreichen sollte. Der Autor nennt einige Raumfunktionen, ohne aber einen Zusammenhang mit den Programmen herzustellen. Dieser gut recherchierte Aufsatz führte als erster in die Fragestellung raumtypenspezifischer Untersuchung von Kapitelsälen ein und bildet die Basis aller folgenden Zusammenschauen zum Thema.

Julian GARDNER (1979)³ nennt zur Einordnung des Programms der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz eine Reihe von Vergleichsbeispielen aus toskanischen oder dem Dominikanerorden angehörenden Klöstern⁴, wobei er diese Eingrenzung nicht konsequent durchhält.⁵ In seiner knappen vergleichenden Zusammenstellung beschreibt er eine Entwicklung von einem frühen ikonischen „monastic scheme“ mit einzelnen stehenden Figuren, die eine einfache Kreuzigungsdarstellung flankieren, zu einem entwickelteren, sukzessive erweiterten „narrative scheme“ mit vielfiguriger Kreuzigung und Szenen vorzugsweise aus der Ordensgeschichte, die die Ordensheiligen des „monastic scheme“ ersetzen.⁶ Das Modell ist einleuchtend, aber stark vereinfacht und läßt sich nicht verallgemeinern, denn er kann S. Niccolò in Treviso in seinem System nicht unterbringen.⁷ Es erweist sich darüberhinaus als ungünstig, daß der Autor darauf verzichtet, seine Beispiele zu datieren und eine Entwicklungsreihe aufzustellen, da er so die Schemata nicht sauber voneinander abgrenzen kann. GARDNER führt einige Raumfunktionen an, wertet sie zur Klärung des Programms von S. Maria Novella aber kaum aus.

² Max SEIDEL: Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino, in: Florentiner Mitteilungen 22 (1978) 182-252, 229-239. Der Aufsatz wird im folgenden zitiert als SEIDEL 1978 (S. Agostino).

³ Julian GARDNER: Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in S.ta Maria Novella, in: Art History 2 (1979) 107-138, besonders 125-129 (Wiederabdruck in: Julian Gardner: Patrons, Painters and Saints, Aldershot 1993).

⁴ Florenz (S. Croce); Padua (Santo); Pisa (S. Francesco); Pistoia (S. Domenico und S. Francesco); Pomposa (Abtei); Toulouse (Jacobins); Treviso (S. Niccolò); Siena (S. Agostino und S. Francesco). Vgl. GARDNER 1979, 125-129.

⁵ Er nimmt den Santo in Padua mit der Begründung hinzu, diese Ausmalung sei toskanisch beeinflusst, und spricht die Abtei von Pomposa im Zusammenhang mit der Architektur an. Vgl. GARDNER 1979, 115 und 126-127.

⁶ Vgl. GARDNER 1979, 125 und 127.

⁷ GARDNER bezeichnet das Bildprogramm von Treviso als „*sui generis ... distinct from both 'monastic' and 'narrative' conventions*“. Vgl. GARDNER 1979, 119-120.

Robert GIBBS (1989)⁸ behandelt den Kapitelsaalzyklus des Tomaso da Modena in S. Niccolò in Treviso und die Reste der Vorausmalung im Rahmen einer Monographie über den Künstler. Dabei zieht er zu Entschlüsselung und Einordnung des Programmes acht Vergleichsbeispiele heran.⁹ Ziel seiner Vergleichssammlung ist allerdings vor allem Motivgeschichte anhand gleicher oder verwandter Raumtypen, nicht aber ein Modell zur Entwicklung von Kapitelsaalprogrammen. Obwohl GIBBS in seinen Literaturstudien zu den Raumfunktionen über GARDNER hinausgeht, untersucht er weder den Zyklus in Treviso noch die anderen auf einen Zusammenhang zwischen Funktion und Ausmalungsprogramm. Positiv zu werten ist, daß GIBBS als erster auch die Aufmerksamkeit auf vergleichsweise unauffällige Details wie Sockelzonen aus gemaltem Marmor und Tondi mit Inschriften lenkt, von denen besonders letztere unter funktionsgeschichtlichem Aspekt in einer weiterführenden Untersuchung der Ausmalungsprogramme des Raumtyps auszuwerten sein werden.

Miklòs BOSKOVITS (1990)¹⁰ behandelt als erster Autor Kapitelsaal- ausmalungen im Überblick, ohne dabei von einer Monographie auszugehen. Er konnte für die Studie, die 46 Beispiele von Ausmalungen und Skulpturen- zyklen¹¹ aus ganz Europa zwischen dem 12. Jh. und der Barockzeit aufführt, auf eigene monographische Bearbeitungen einzelner Beispiele zurückgreifen. Der Schwerpunkt liegt, vorgegeben durch die Häufung der erhaltenen Beispiele, zwischen der Mitte des 13. und dem Ende des 15. Jh.s. Das Entwicklungsmodell von BOSKOVITS beginnt im 13. Jh. mit einer Kreuzigung

⁸ Robert GIBBS: Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso 1340-80, Cambridge 1989.

⁹ Bozen (S. Domenico); Florenz (S. Marco und S. Maria Novella); Pisa (S. Francesco); Pistoia, (S. Domenico und S. Francesco); Pomposa (Abtei); Prato (S. Francesco); Treviso (S. Niccolò).

¹⁰ Miklòs BOSKOVITS: Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari, in: *Arte Cristiana* 78 (1990) 123-142 (leicht ergänzter Wiederabdruck in: Miklòs BOSKOVITS: *Immagini da meditare*, Mailand 1994, 107-148).

¹¹ Bergamo (S. Francesco); Bonn (Münster); Bozen (S. Domenico); Brauweiler (Abtei); Cassine (S. Francesco); Cava (Badia); Cesena (S. Maria del Monte); Durham (Kathedrale); Fabriano, (S. Agostino); Florenz (Santissima Annunziata; S. Felicità; S. Marco; S. Maria Maddalena dei Pazzi und S. Maria Novella); Forlì (S. Maria dei Servi); Galuzzo (Certosa); Genua (S. Maria del Castello); Le Puy (Kathedrale); Lucca (S. Romano); Marcilhac (Abtei); Montelabate (S. Maria); Monteoliveto (Abtei); Neapel (S. Lorenzo Maggiore und SS. Severino e Sossio); Padua (S. und Santo); Perugia (S. Giuliana); Pisa (S. Francesco); Pistoia (S. Domenico und S. Francesco); Pomposa (Abtei); Praglia (Abtei); Prato (S. Domenico und S. Francesco); Salisbury (Kathedrale); Saluzzo (S. Giovanni); Sigena (Abtei); Siena (S. Agostino und S. Francesco); St-Georges-de-Boscherville (Abtei); Tolentino (S. Nicola); Toulouse (St-Etienne und Notre Dame de la Daurade); Treviso (S. Niccolò); Valdiponte (S. Paolo); York (St Mary).

mit Ordensheiligen und wird Anfang des 14. Jh.s durch eine Auswahl weiterer Heiliger ergänzt. In der Mitte des Jahrhunderts werden die Kompositionen zusehends vielfiguriger und gegen Ende des Jahrhunderts entwickeln sie sich zu immer komplexeren narrativen Zyklen. Im 15. Jh. vereinfacht sich das Programm wieder und konzentriert sich auf ein großes Kreuzigungsbild mit Heiligen. Auf die Raumfunktionen geht BOSKOVITS nur am Rande ein und versucht nicht, das Kapitelsaalspezifische an der Bildausstattung daraus abzuleiten. Die im Aufsatztitel „*Insegnare per immagini*“ geäußerte Aussage, die Ausstattung der Säle habe zur Unterweisung gedient, wird an keiner Stelle belegt. Da die große Anzahl der Beispiele in einem Aufsatz nur eine oberflächliche Behandlung der einzelnen Programme ermöglicht und BOSKOVITS außerdem auf eigene ältere Untersuchungen zurückgreift, ohne neue Forschungsergebnisse anderer Autoren zu berücksichtigen, haben sich Fehler eingeschlichen, die in einigen Fällen bezweifeln lassen, daß der Autor das Objekt selbst in Augenschein genommen hat. Trotzdem ist der Aufsatz ein ausgezeichneter Ausgangspunkt für eine umfassendere Studie des Themas.

William HOOD (1993)¹² stellt im Rahmen einer Monographie über Fra Angelico in S. Marco zwölf Kapitelsaalprogramme vor. Dabei ist seine Objektauswahl ebenso inkonsequent wie die GARDNERS¹³, dessen Entwicklungsmodell von 1979 er dadurch erweitert, daß er ordensspezifische Unterschiede in die Betrachtung einbezieht. Dem „monastic type of chapter house decoration“ mit Kreuzigung, Ordensbezug und in einigen Fällen nachweisbarem Bezug zur lokalen Klostergemeinschaft stellt er einen „mendicant type“ gegenüber, der die einzelnen Nischenfiguren durch hochentwickelte narrative Szenen aus den Ordenslegenden ersetzt. Während der „monastic type“ in frühen Beispielen aus Benediktinerabteien und Dominikanerklöstern des 13. Jh.s verbreitet war, wurde der „mendicant type“ in Franziskanerklöstern entwickelt und im 14. Jh. von Dominikanern und Augustiner-Eremiten übernommen. Ende des 14. Jh.s sieht HOOD beide Schemata dann von

¹² William HOOD: *The Community of Believers: The Crucifixion in the Chapter Room of San Marco*, in: William HOOD: *Fra Angelico at S. Marco*, New Haven and London 1993, 167-193.

¹³ Assisi (S. Francesco); Florenz (S. Marco und S. Maria Novella); Pisa (S. Francesco); Pistoia (S. Domenico und S. Francesco); Pomposa (Abtei); Prato (S. Domenico und S. Francesco); Siena (S. Agostino und S. Francesco); Treviso (S. Niccolò). Wie vor ihm GARDNER hält er sich nicht strikt an seine Prämisse, daß die Beispiele zu Dominikanerklöstern gehören oder in der Toskana liegen sollen, und nimmt die Benediktinerabtei Pomposa hinzu. Die Beispiele werden nach ihrer Entstehung vor oder nach der Pest von 1348 in zwei Gruppen aufgeteilt.

dramatischen, narrativen Zyklen abgelöst. Die Raumfunktionen werden unter Berufung auf *Consuetudines* als Quellen sehr viel ausführlicher behandelt als durch die bereits besprochenen Autoren, wobei sich HOOD aber auf den Dominikanerorden beschränkt und letztendlich doch keinen Zusammenhang mit den Bildprogrammen herstellt. Heidrun STEIN-KECKS (1993)¹⁴ führt in ihrem Aufsatz eine Reihe von Beispielen auf, die im 12. bis 14. Jh. in Frankreich, Deutschland, Spanien, England und Italien entstanden sind.¹⁵ Der Rahmen ist mit ganz Europa sehr weit gesteckt und erschwert unnötig die saubere Detailuntersuchung der einzelnen Beispiele. Positiv hervorzuheben ist, daß die Autorin auf Zusammenhänge zwischen Raumfunktionen und Bildprogrammen eingeht. Allerdings legt sie den Schwerpunkt einseitig auf das „*capitulum culparum*“, die öffentliche Beichte und Buße von Verstößen gegen die Ordensdisziplin. So stellt der Aufsatz einen guten Ansatzpunkt für eine umfassendere Studie dar, die den Zusammenhang und die Wechselbeziehungen der Bildprogramme mit allen Raumfunktionen analysiert.

Damit bieten BOSKOVITS und STEIN-KECKS als einzige vergleichende Zusammenschauen der Ausstattung von Kapitelsälen in der Zeit zwischen 1250 und 1450. Die vorliegenden Studien haben gezeigt, daß es in Kapitelsälen raumtypenspezifische Programme gibt. Eine Analyse der einzelnen Elemente dieser Programme und eine detaillierte motivgeschichtliche Untersuchung stehen dagegen aus, ebenso Studien, die die Veränderungen der Raumform vom 13. bis 15. Jh. einbeziehen.

Das interessanteste Problem stellt aber der Zusammenhang zwischen Raumfunktion und Programmgestaltung dar, der in den bisher vorliegenden Untersuchungen kaum beachtet wurde, und verbunden damit die Frage nach der Funktion der Fresken innerhalb der Räume.

¹⁴ Heidrun STEIN-KECKS: Mönche vor Gericht. Überlegungen zu Bildprogrammen in Kapitelsälen, in: Blick in die Wissenschaft, Forschungsmagazin der Universität Regensburg 3 (1993) 62-74. Der Artikel kündigt eine umfangreiche Arbeit zur Ikonologie von Kapitelsälen an, die Beispiele in ganz Europa „vom Beginn klösterlichen Bauens im Abendland bis zum Ausgang des Mittelalters“ umfaßt.

¹⁵ Augsburg (St. Ulrich und Afra); Cluny; Eberbach; Florenz (S. Maria Novella); Heidelberg-Heiligenberg; Lavaudieu; Maulbronn; Padua (Santo); Pomposa (Abtei); Regensburg (St. Emmeram); Siena (S. Francesco); Sigena; St-Georges-de-Boscherville; Toulouse (St-Étienne); Treviso (S. Niccolò); Vendôme (Ste-Trinité); Wells (Kathedrale).

Die folgende Studie soll anhand einer überschaubaren Gruppe von 24 zwischen 1250 und 1450 entstandenen Beispielen aus Ober- und Mittelitalien Elemente und Systeme innerhalb der in diesem Raumtyp verwendeten Ausmalungsprogramme analysieren und auf dieser Basis Entwicklung und Funktion der Programme in Kapitelsälen klären. Insbesondere soll untersucht werden, inwieweit die Programme von den Funktionen der Räume bestimmt sind.

Die von mir untersuchten Kapitelsäle gehören in der Mehrzahl zu Bettelordensklöstern, drei von ihnen zu Benediktinerabteien und einer zu einem Zisterzienserinnenkloster. Die Objekte liegen vor allem in Toskana, Umbrien und im Nord-Osten des heutigen Italien:

Assisi, S. Francesco (OFM)	Padua, Santo (OFM)
Bergamo, S. Francesco (OFM)	Perugia, S. Giuliana (SOCist)
Bozen, S. Domenico (OP)	Pisa, S. Francesco (OFM)
Cassine, S. Francesco (OFM)	Pistoia, S. Domenico (OP)
Fabriano, S. Agostino (OESA)	Pistoia, S. Francesco (OFM)
Fiesole, S. Domenico (OP)	Pomposa, Abbazia (OSB)
Figline Valdarno, S. Francesco (OFM)	Prato, S. Domenico (OP)
Florenz, S. Croce (OFM)	Prato, S. Francesco (OFM)
Florenz, S. Felicità (OSB)	Siena, S. Agostino (OESA)
Florenz, S. Marco (OP)	Siena, S. Francesco (OFM)
Florenz, S. Maria Novella (OP)	Treviso, S. Niccolò (OP)
Montelabate, S. Maria (OSB)	Valdiponte, S. Paolo (OSB)

Mit Klöstern von Bettelorden und Benediktinern sind die wesentlichen Ordensgemeinschaften erfaßt, was ordensspezifische Vergleiche ermöglicht.¹⁶

¹⁶ Der Tagungsbericht von Wolf-Heinrich KULKE (Der mittelalterliche Kreuzgang: Bautyp, Funktion und Ausstattung (Symposium am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen vom 11.-13. Juni 1999), in: Kunstchronik 53 (2000), 264-277) konnte für vorliegende Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden.

A II. KATALOG DER BEHANDELTEN KAPITELSÄLE

Im folgenden werden die einzelnen Beispiele in alphabetischer Reihenfolge vorgestellt.

ASSISI, S. Francesco (OFM)

Datierung: 1340er Jahre¹⁷

Beschreibung:

Raum: Der Einstützenraum von gedungen rechteckigem Grundriß liegt nördlich der Hauptapsis von S. Francesco an der nordwestlichen Ecke des dahinterliegenden Kreuzganges (Abb. 1).¹⁸ Er ist über einen schmalen Gang vom Kreuzgangnordflügel aus zugänglich. In dem einheitlich wirkenden Raum ergeben sich durch die Einstützenform vier Joche, die mit je einem vierteiligen Kreuzgratgewölbe eingedeckt sind. Als Mittelstütze dient eine Säule mit einem zungenblattartigen Kapitell¹⁹ und einer Basis mit schlichter Eckzier. Da sich das gemalte Rahmensystem darauf bezieht, muß die Einwölbung der Ausmalung vorausgegangen sein. Mit einer Ausnahme hat jeder Wandabschnitt Fenster bzw. Türen; eine echte Fassade fehlt (Abb. 2 und 3).

Ausmalung:

Bestand: Die Raumform des Einstützensaaes schließt ein zentrales Bildfeld an der Stirnwand aus. Heute sind nur die Lünette gegenüber dem Eingang und der darüberliegende Schildbogen ausgemalt, und nirgendwo sonst finden sich Reste. Angesichts der vollständig freskierten Kirche von S. Francesco scheint es unwahrscheinlich, daß die übrigen Lünetten und das Gewölbe des Kapitelsaaes ursprünglich nicht ausgemalt waren. Einige Öffnungen des Raumes wurden nachträglich durchgebrochen, was Auswirkungen auf eventuell ursprünglich

¹⁷ Zu Forschungslage, Zuschreibung und Datierung Vgl. Pietro SCARPELLINI: Kommentar zu Ludovico da PIETRALUNGA: Descrizione della Basilica di San Francesco ad Assisi [1570-1580], Treviso 1982, 292-304; Michaela MAREK: Ordenspolitik und Andacht. Fra Angelicos Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von San Marco in Florenz, in: Zs. f. Kunstgeschichte 48 (1985) 451-475, 454, Anm.10 (datiert auf ca. 1340); Elvio LUNGHI: Assisi San Francesco, Sala Capitolare, in: Kat. Puccio Capanna, Assisi 1989, 49-50 (datiert auf um 1344 mit Hinweis auf die durch Quellen belegte, gleichzeitige Entstehung der Kreuzigung im Refektorium von San Francesco); Pasquale M. MAGRO: La Basilica sepolcrale di San Francesco in Assisi: percorsi storico-artistici, quadri concettuali, Assisi 1991, 75 (datiert auf 1320-30); Silvestro NESSI: La Basilica di San Francesco in Assisi e la sua documentazione storica, Assisi 1994, 323-324 (datiert auf 1320-30); Elvio LUNGHI: Umbria, in: Pittura murale dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento, San Paolo di Torino 1995, 158-167 und Sonia CHIODO: Puccio Capanna, in: AKL 16 (1997) 225-227.

¹⁸ Grundriß: POESCHKE 1985, 61.

¹⁹ Das Kapitell ist sehr blockhaft und steht zwischen Würfelkapitell und Zungenblattkapitell.

überall vorhandene Fresken gehabt haben muß. So weist auch die ausgemalte Lünette im unteren Bereich eine Lücke auf, die auf den Bogen einer ehemals hier befindlichen Tür zurückgeht (Abb. 3).

Dekorationssystem: Die Lünette wird von einem Cosmaten-Ornamentband mit kleinen Rauten und individualistischen Profilköpfchen in den Ecken gerahmt. Ein weiteres Ornamentband mit floralen Ranken, die mit Büsten identifizierbarer Heiliger und Bischöfe abwechseln, befindet sich auf dem Schildbogen über der Lünette (Abb. 4 und 5). Das Vorhandensein eines Ornamentbandes an dieser Stelle spricht für ein ursprünglich zusammenhängendes Rahmensystem, das sich an Gurtbögen und Graten des Gewölbes orientierte und damit indirekt für eine ursprünglich umfangreichere Ausmalung (Abb. 2).

Programm: Die Lünette zeigt eine Kreuzigung mit Heiligen (Abb. 5). Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen paarweise von innen nach außen Franziskus und Klara, Maria und Johannes, Petrus und Paulus sowie Antonius von Padua und Ludwig von Toulouse. Im Zentrum steht vor einfarbigem Hintergrund das Kreuz mit dem toten Christus, das im oberen Teil von sechs Engeln umgeben wird. Zwei Engel schweben über dem horizontalen Kreuzesbalken, vier fangen unterhalb das Blut Christi in Schalen auf. Franziskus und Klara knien zu Füßen des Kreuzes, Klara in betender Haltung und Franziskus mit vor der Brust gekreuzten Händen. Maria und Johannes stehen dicht hinter ihnen. Mimik und Gestik Marias sind expressiv klagend, der Ausdruck der übrigen Heiligen, einschließlich Johannes' des Evangelisten, ist eher verhalten. Die Apostelfürsten, Ludwig von Anjou und Antonius von Padua sind dem Kruzifix zugewandt. und unterscheiden sich in ihrer Gestik. Ludwig hält mit seinen Händen seinen Bischofsstab und einen Teil seines Gewandes, während Antonius in der linken Hand ein Buch hält und die rechte Hand hebt. Paulus rafft mit der linken Hand seinen Mantel nach vorn, und Petrus hält sich die rechte Hand an die Wange.

Die symmetrisch beiderseits des Kreuzes angeordnete Paarbildung des Lünettenfreskos wiederholt sich bei den Figürchen im Ornamentstreifen des Schildbogens (Abb. 5). Dem Kruzifix entspricht im zentralen Vierpaßmedaillon darüber die Halbfigur des apokalyptischen Christus mit dem zweischneidigen Schwert im Mund (Abb. 9). Er hält in den Händen den Schlüssel und das Buch

mit den sieben Siegeln²⁰ mit eventuell griechischen Schriftzeichen auf dem Buchdeckel. Johannes der Täufer (links) und der Prophet (rechts) mit Schriftrolle in der rechten Hand²¹ sowie die beiden Bischöfe bilden weitere Paare (Abb. 6 und 7). Nur die weibliche Heilige mit Heiligenschein, die von LUNGHI als Franziskaner-Tertiarin Rosa von Viterbo identifiziert wurde²², hat kein Pendant (Abb. 8). Das linke der beiden untersten Felder bleibt leer.

Die Profilköpfchen in den Quadratfeldern des Cosmatenrahmens sind nicht identifizierbar, sondern austauschbar und von rein ornamentalem Wert.

Künstler: Nach Stilvergleichen mit Resten der Maestà für die Porta Santi Rufini von 1341 (Pinacoteca Nazionale) wird das Kapitelsaalfresko **Puccio Capanna** zugeschrieben, der nach Luduvico da PIETRALUNGA²³ ein Schüler Giotto's war und aus Assisi stammte, wo er anhand von Quellen in den vierziger Jahren nachgewiesen ist.²⁴ Fest datiert, aber nicht erhalten ist außerdem die

²⁰ Apk 1,13-18; 5,1; 5,6-8. Dasselbe Motiv befindet sich anstelle eines Schlußsteins im westlichen Querhaus der Unterkirche von San Francesco in Assisi. Das Giotto zugeschriebene Gewölbefresko wird um 1320 datiert. Hier ist als Inschrift auf dem Buch LIBER SAPIENTIAE DIVINE zu erkennen. Joachim POESCHKE (Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985, 110 und Abb. 255) weist auf die seit Bonaventura verbreitete Deutung des Franziskus als „Engel des sechsten Siegels“ der Apokalypse hin und führt die Darstellung von Franziskus mit apokalyptischen Motiven darauf zurück.

²¹ Vgl. LUNGHI 1989, 49-50. Der Autor identifiziert die Figur mit dem jedoch sonst ohne Schriftrolle als nackter, behaarter Greis dargestellten Asketen Onuphrius. Vgl. auch LCI 8 (1990) 84-88.

²² Vgl. LUNGHI 1989, 49 und LCI 8 (1990), 287-288.

²³ Vgl. VASARI, Giorgio: Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568, a cura di Rosana Bettarini, Florenz 1966-1987, Bd. 22 (Text), 118, 437-438 und 452-453.

²⁴ Zu den Zuschreibungen in der älteren Literatur Vgl. THIEME-BECKER 14, 1921, 92 und 31, 1937, 526, SCARPELLINI (1982) und CHIODO (1997).

Nach Sonia CHIODO (1997, 226) gehört die Kreuzigung im Kapitelsaal in das nach 1341 angesetzte Spätwerk des Malers Puccio Capanna. Die Autorin nennt einen Vertragsabschluß über zwei Fresken an der „Porta Bonaematis“ (verloren) und an der „Porta Santi Ruphyni“ (Reste in der Pinacoteca Nazionale, Assisi) vom 24.11.1341 und den Verkauf eines Ochsen an den Sacro Convento am 4.8.1347. Pietro SCARPELLINI (Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi, in: Giotto e i Giotteschi in Assisi (Il miracolo di Assisi, Collana di Studi sull'arte assisana diretta da Giuseppe Palumbo 1) Rom 1969, 211-271, 246-250) gibt die Quelle von 1341 wieder: An. 1341: „Die XXIII novembris in Palatio Dominorum Priorum, coram Cecapio Baregiani, Martino Angelutij et Bartholo Magistro Petri, Puccius Capanne et Cecce Saraceni pictores de Assisio, uterque ipsorum promiserunt Ciccolo Vangnoli acceptantis Priori Priorum, nunc pro Comuni Assisij pingere in Portis Bonaematis et Sancti Ruphyni, ex parte interiori et exteriori cuiuslibet dictarum Portarum, infrascriptas ymages et figuras, bonas et pulcras, videlicet: - figuram gloriosae Mariae Virginis cum Filio in brachio in sedia, et Sanctum Franciscum, et Sanctam Claram, et Sanctum Ruphynum, et Sanctum Victorinum, et Sanctum Johannem ex utraque parte cuiuslibet dictarum Portarum ...“.

Vgl. hierzu auch Cesare CENCI: Documentazione di vita assisana 1300-1530, I, Grottaferrata 1974-1976, 85; 100. Er zitiert die Quelle von 1347: „convenerunt dare et solvere Putio Capanne, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus, quinque florenos boni et puri auri et iusti ponderis*, nomine pretii unius bovis pilaminis rubei.“

Maestà für die Porta Bonaematrix von 1341.²⁵ Obwohl weitere Lebensdaten nicht überliefert sind, nimmt LUNGHI an, daß Capanna 1348 an der Pest starb.²⁶ CHIODO und SCARPELLINI rechnen das Kapitelsaalfresko seinem Spätwerk zu.²⁷

Auftraggeber: Der Auftraggeber des Freskos ist unbekannt. In Frage käme jeder der in den dreißiger und vierziger Jahren des 14. Jhs. amtierenden Custoden von S. Francesco²⁸ und möglicherweise auch jeder der Päpste²⁹ dieses Zeitraumes. Elvio LUNGHI³⁰ nimmt an, es handelte sich um **Giovanni di Jolo**, der seit 1344 Custos der Basilika S. Francesco war.³¹

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Die schlichten Formen des Kapitells und der Basis der Säule sprechen wie die einfachen Rundbogenfenster für eine frühe, noch in die erste Hälfte des 13. Jhs zurückgehende Entstehung des Raumes.

²⁵ CHIODO (1997) nennt weitere bei PIETRALUNGA bzw. VASARI genannte Werke Puccio Capannas: Marienkrönung und Stanislaus-Szenen im Chor der Unterkirche von San Francesco (1337), Maestà an der Porta di Gori (verloren), Wunder der hl. Klara in Santa Chiara (verloren), eine Madonna mit Kind und Heiligen und eine Geißelung an der Fassade des Sitzes der Fraternità di S. Gregorio in der Via Portico (beide verloren), evtl. die Himmlische Glorie in der Apsis der Unterkirche von San Francesco.

²⁶ Vgl. hierzu LUNGHI 1989, 50.

²⁷ Vgl. CHIODO 1997, 225/227. Vgl. auch: La pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento, Bd. 2, 1985, 400.

²⁸ Vgl. Beda KLEINSCHMIDT: Die Basilika San Francesco in Assisi, Bd. 3, Dokumente und Akten zur Geschichte der Kirche und des Klosters, Berlin 1928, 70 und Silvestro NESSI 1994, 476.

Ausschnitt aus der bei NESSI abgedruckten, aktualisierten Liste der Custoden:

„Francesco di Saturno 1328, Cirsipolto di Savinello da Assisi 1337, Giovanni di Lolo da Assisi 1337-1338, Angelo d. Mengrella 1342, Tomaso di Vagnolo 1343-1344, Michele di Taddeuccio 1347, Tommaso di Vagnolo 1348, Michele di Taddeuccio 1352, Giovanni de Tabaria 1353“.

²⁹ Johannes XXII. (1316-1334), Benedikt XII. (1334-1342), Clemens VI. (1342-1352). Allerdings machen Armutsstreit und Exil in Avignon Stiftungen für das Kapitel von Assisi in dieser Zeit unwahrscheinlich.

³⁰ Vgl. LUNGHI 1995, 158-167. Leider wird Giovanni di Jolo weder bei KLEINSCHMIDT noch bei NESSI genannt. Eine Verwechslung mit dem in den Jahren 1337-1338 amtierenden Custoden Giovanni di Lolo da Assisi wäre möglich.

³¹ Vgl. Ludovico da PIETRALUNGA: Descrizione della Basilica di San Francesco ad Assisi [1570-1580], [116r], mit Einführung und Kommentar von Pietro SCARPELLINI, Treviso 1982, 88: „A man dextra gli è una porta, dove che intrando trovarai una sala mediocra, con anelli di ferro, dove che se atachavano fili per disegnare lo architetto pe'lo ediftio. Dove che li è una porta de una stantia over camera con arme o insegna con chiave 2, qual è l'arme de papa Innocenzio 4°, qual fece fare dalli fondamenti le ditte stantie, a tal che nel tempo del suo pontificato assai volte venne. Veniva per habitarci per devotione. Ancora gli [è] una fenestra nella ditta sala, dove se vede una facciata delle chiese. Ancora gli [è] una porta per andare nel dormitorio di sopra, quale è di longhezza circa cupiti 183.“

Das in Ludovico da Pietralungas „Descrizione“ (zw. 1570 und 1580) erwähnte, in dem als „sala mediocre“ beschriebenen Saal befindliche Wappen von Papst Innozenz IV. (1352-1362) könnte ein Hinweis auf den Papst als Auftraggeber sein, seine Amtszeit liegt jedoch später als die für Puccio Capanna angenommenen Lebensdaten. Vgl. hierzu LUNGHI 1989, 50.

Laut LUNGI (1991)³² gehört der Kapitelsaal zu dem 1228 auf Befehl von Papst Gregor IX. errichteten Palazzo pontificale³³, der 1253 zusammen mit der Kirche von Papst Innozenz IV. geweiht wurde. Jedenfalls müssen ab etwa 1230 die Klostergebäude bewohnbar gewesen sein, da in dem Jahr das erste Generalkapitel in S. Francesco stattfand.³⁴ Zur Ausstattungsgeschichte existieren keine Quellen.

Interpretationsansatz: Die Darstellung von Franziskus und Klara als „Stifter“ mit Maria und Johannes dem Evangelisten als Assistenzfiguren betont die besonders privilegierte Stellung, die der Franziskanerorden innerhalb des göttlichen Heilsplans beanspruchte.

Petrus und Paulus stehen stellvertretend für die Apostel, in deren Nachfolge sich auch der Franziskanerorden sieht. Der von vielen Orden erhobene Anspruch auf Nachfolge der *Vita apostolica* beinhaltet auch den Anspruch auf Nachfolge in der Missions- und Predigtstätigkeit der Apostel, worauf der franziskanische Prediger Antonius von Padua hinweisen könnte. Mit Ludwig, dem heiligen Bischof, der als Adliger auf sein Thronerbe verzichtet hatte, um in den Franziskanerorden einzutreten, und Antonius, dem Prediger, Gelehrten und populären Heiligen, sind zwei frühe franziskanische Heilige vertreten, die ihren Ordensbrüdern als Vorbilder dienten.

Gemeinsamer Nenner der Elemente des Lünettenfreskos ist die bevorzugte Stellung innerhalb des Heilsplans, in die außer den Ordensgründern auch die beiden Ordensheiligen stellvertretend für alle Brüder einbezogen sind.

Rekonstruktion und Interpretation des Gesamtprogramms müssen spekulativ bleiben, da die übrigen Kapitelsaalfresken verlorengegangen sind. Problematisch für die Rekonstruktion erscheint zunächst die durch die Raumform bedingte asymmetrische Platzierung des Freskos, da sie eine symmetrische, auf die Kreuzigung als Zentrum ausgerichtete Anordnung der Einzelszenen ausschließt. Möglich wäre allerdings eine Folge von Szenen in den Lünettenfeldern, die ihren Endpunkt in der Kreuzigung findet.

³² Vgl. LUNGI 1989, 50.

³³ Der wuchtige Quertrakt im Westen und der Südflügel sind Zutaten des 14. und 15. Jh.s, nur der Nordflügel und das Innere des Komplexes beinhalten Elemente der ursprünglichen Klostergebäude. Vgl. POESCHKE 1985, 13, 59.

³⁴ Vgl. KLEINSCHMIDT 1915, 12.

Vielleicht bieten die Figürchen aus dem Ornamentband des Schildbogens einen Ansatzpunkt für die Rekonstruktion, da davon auszugehen ist, daß das Ornamentband ursprünglich Teil eines über den gesamten Raum gespannten Rahmensystems mit zusammenhängendem Figurenprogramm war. Der apokalyptische Christus stellt den Bezug zwischen Kreuzigung und Apokalypse her, während Johannes der Täufer und der zweite Prophet als Vorläufer Christi auf den Kreuzestod verweisen, den die beiden heiligen Bischöfe als Nachfolger Christi bezeugen. Denkbar ist, daß die Rahmenelemente der übrigen Szenen ebenfalls Figuren aus Apokalypse und Typologie zeigten und das Lünettenbild den Abschluß eines großen heilsgeschichtlichen Gesamtprogrammes bildete, in das Figuren aus der Ordensgeschichte geschickt integriert waren.

Wichtigste Literatur:

SIREN 1908; KLEINSCHMIDT 1915; KLEINSCHMIDT 1926; KLEINSCHMIDT 1928; ABATE 1956; SALMI 1958, 117; ZACCARIA 1963; HERTLEIN 1964; SCARPELLINI 1969, 211-271, bes. 242-258; ZANARDI 1978; ROCCHI 1982; MAREK 1985, 451-475; POESCHKE 1985, 13, 59; LUNGHI 1989, 49-50 und 85, Tav.5; SCHENKLUHN 1991; MAGRO 1991; LUNGHI 1995, 158-167; BONSANTI 1997; CHIODO, 1997.

Wichtigste Quellen:

ZACCARIA [1220-1927] 1963, 75-120, 290-361, 495-536; Ders. 1964, 165-210, 433-473; PIETRALUNGA [1570-1580] 1982, [116 r], 88; CENCI [1300-1530] 1974, 85-86 und 100.

BERGAMO, S. Francesco (OFM)

Datierung: um 1330, 1360er Jahre und 1382³⁵

Beschreibung:

Raum: Der Kapitelsaal liegt etwa in der Mitte eines zwischen zwei Kreuzgängen gelegenen Klausurflügels, der westlich an die heute weitgehend zerstörte Kirche anschloß (Abb. 10).³⁶ Zwischen Kapitelsaal und Kirche befanden sich zwei kleinere Räume. Westlich folgen ein weiterer, schmaler Raum und die zum

³⁵ Vgl. Adelaide REINA: Affreschi trecenteschi nell' ex-convento di San Francesco a Bergamo, in: *Arte Lombarda* 1(1955) 35-39 (datiert die Kreuzigung 1375-1400); Matteo LAMPERTICO: Chiesa di San Francesco, in: *Pittori Bergamaschi* 1992, 212, 336 und 441 (datiert die Kruzifixgruppe auf 1320-1340 und das linke Votivfresko in die 1360er Jahre) und BOSKOVITS 1990, 126 (datiert auf um 1330).

Dormitorium führende Treppe. Die dreiteilige Fassade liegt am südlichen der beiden Kreuzgänge, während die beiden nachträglich vergrößerten Stirnwandfenster sich auf den nördlichen Kreuzgang öffnen (Abb. 11). Das große Kreuzgratgewölbe über rechteckigen Eckvorlagen, das den Raum von annähernd quadratischem Grundriß eindeckt, ersetzt eine ursprüngliche Flachdecke (Abb. 12 und 13).

Ausmalung:

Bestand: Die Ausmalung ist fragmentarisch nur an Stirnwand (N) und linker Wand (W) erhalten. Dabei weisen die Fresken der Stirnwand große Fehlstellen auf.³⁷ Beim vermutlich noch ins 14. Jh. datierenden Einbau des Gewölbes wurden sie oben und seitlich beschnitten. Die an die Fenster angrenzenden Rahmungen der Bildfelder sind erhalten, was auf Beibehaltung der ursprünglichen Fensterbreite schließen läßt.

Die obere Schicht der beiden Fresken an der linken Wand wurde 1860 abgenommen und befindet sich seit 1864 in der Accademia Carrara bzw. im Palazzo della Ragione in Bergamo. In situ verbliebene Reste einer unteren Schicht lassen sowohl Plazierung als auch dargestellte Themen erkennen.³⁸ Allerdings sind die Details nur den abgenommenen oberen Malschichten zu entnehmen. Die beiden schlecht erhaltenen Fresken wurden 1971 (rechts) bzw. 1983 (links) von Antonio Benigni ein zweites Mal restauriert.

Bei den zwischen 1935 und 1938 durch den Architekt Carlo SELVELLI in S. Francesco durchgeführten Restaurierungen³⁹ entdeckte man ein weiteres, mittlerweile wieder verlorengegangenes Motivbild, das eine *Madonna dell'Umiltà* mit einem Franziskaner als Stifter zeigte.⁴⁰

Dekorationssystem: Die Stirnwand (N) ist durch die beiden Fenster in drei streifenförmige Felder geteilt (Abb. 12, 13 und 14). Das breitere, mittlere Feld wird durch Ornamentbänder gerahmt, die seitlichen Bildfelder sind durch unterschiedliche, einfarbige Striche in je zwei übereinanderliegende Felder geteilt. Obwohl die Rahmung der Stirnwandfresken uneinheitlich ist, läßt die Anordnung der Felder auf eine Gesamtkomposition schließen. Die Fresken der linken Wand

³⁶ Grundriß: Museumsprospekt des Museo Storico della Città, Bergamo.

³⁷ Die Fresken dürften vor allem durch die „Umnutzung“ des Kapitelsaals als Küche durch die habsburgischen Truppen nach 1821 gelitten haben.

³⁸ Vermutlich wurde die Putzschicht nur teilweise abgelöst.

³⁹ Vgl. LAMPERTICO 1992, 336 und 441.

⁴⁰ Vgl. Angelica MEDOLAGO: Il convento di S. Francesco di Bergamo, Bergamo 1996, 27-28.

(W) haben jeweils ihre eigene Rahmung. Die Überschneidung des Rahmens des linken Bildes durch den des rechten zeigt, daß das rechte das jüngere ist (Abb. 18).

Programm: Das stark fragmentierte zentrale Bildfeld der Stirnwand zeigt das auf einem Erdhügel stehende Kreuz flankiert von Maria und Johannes dem Evangelisten (Abb. 15). Das Kruzifix ist durch eine große vertikale Fehlstelle so stark beschädigt, daß man nur noch den rechten Arm Christi, die Enden des horizontalen Balkens und einen rechts darunter schwebenden Engel erkennt. Der obere Abschluß des Bildes wird vom Gewölbe überschritten. Der nah am Kreuz stehende Johannes, der ebenfalls zur Hälfte zerstört ist, könnte das Kreuz umarmt haben, während die betende Maria etwas weiter vom Kreuz entfernt bleibt. Zu ihren Füßen kniet bzw. steht eine dem Kreuz zugewandte fragmentierte Gestalt, die einen nicht erkennbaren Gegenstand in ihrer rechten Hand hält und selbst auch nicht mehr zu identifizieren ist.⁴¹ Rechts von dieser Gestalt kniete Maria Magdalena dicht vor dem Kreuz. Von ihr sind nur noch ein paar rote Gewandfalten zu sehen.

In den beiden unteren seitlichen Feldern der Stirnwand stehen je zwei Heilige. Im Gegensatz zu den beiden äußeren, vom Gewölbe überschrittenen Figuren sind die beiden inneren Gestalten jugendlicher, weiblicher Heiliger vollständig erhalten. Sie wenden sich den äußeren Standfiguren zu. Anhand des Gewandes ist die teilweise verdeckte Gestalt des rechten Feldes ebenfalls als weibliche Heilige anzusprechen (Abb. 16). Bei der in ein langes dunkles Gewand gehüllten, verdeckten Figur des linken Feldes kann es sich auch um einen schwarz-gekleideten Mönch oder Eremiten handeln (Abb. 17).⁴² Attribute sind nicht zu erkennen.

Die im Kapitelsaal verbliebenen Reste der abgenommenen Fresken der linken Seitenwand lassen die ursprüngliche Plazierung der Fresken noch gut erkennen. Beide sind Votivfresken, die jeweils in der rechten Bildhälfte die thronende Muttergottes mit Kind und zwei Heilige mit vor ihnen knienden Stifterfiguren zeigen (Abb. 18, 19 und 20). Details sind jedoch nur auf den abgenommenen Fresken erkennbar (Abb. 21 und 22).

⁴¹ Diese Gestalt kann nicht zum biblischen Geschehen gehört haben. Aber auch eine Stifterfigur scheidet aus, da die Figur nicht betet.

⁴² MEDOLAGO (1996, 27) identifiziert die beiden Figuren des linken Feldes als Magdalena und Antonius Abbas.

Auf dem linken Fresko sitzt Maria mit dem segnenden Kind auf einem schräg zur Bildebene angeordneten Thron, während ihr eine heilige Märtyrerin mit Krone und Märtyrerpalme und der heilige Bartholomäus⁴³ mit einem spitzen Messer in der rechten Hand gegenüberstehen. Bartholomäus empfiehlt als Stifter einen zu seinen Füßen knienden vornehm gekleideten Mann mit dunklem halblangem Haar und Vollbart, dessen Wams die Zeichnung einer weißen Gans auf rotem Grund trägt, und hinter ihm einen kleineren schwarzgekleideten, behelmten Ritter (Abb. 21).

Auf dem rechten Votivbild stehen Maria, die heilige Katharina von Alexandria mit dem Rad und Franziskus als Franziskaner in mittlerem Alter mit Stigmata, Kreuz und Stab gegenüber. Maria sitzt auf einem ausladenden Marmorthron mit dem stehenden, segnenden Kind auf dem Schoß. Die knienden Stifter sind zwei Ritter in prächtigen Rüstungen mit je einem schwarzen Adler auf gelbem Grund auf der Brust. Eine Inschrift datiert dieses Votivfresko auf 1382 und nennt Mitglieder der Familie Cazani als Stifter (Abb. 22).⁴⁴

Künstler: Die Fresken werden nach stilistischen Kriterien drei unterschiedlichen Künstlern zugeschrieben: Die Stirnwandfresken weist Roberta PELLATI (1989) dem in der ersten Hälfte des 14. Jh.s in Bergamo tätigen **Maestro dell'Albero della Vita** zu⁴⁵ und Maria Grazia RECANATI das auf 1382 datierte rechte Votivfresko dem **Maestro di San Nicolò ai Celestini**.⁴⁶ Der Künstler des linken Freskos wird von Matteo LAMPERTICO in die Nähe des **Maestro di Fra Gerardo da Serinalta** gerückt. LAMPERTICO weist auf den stilistischen Unterschied zwischen den beiden Votivfresken hin, der auf einen größeren zeitlichen Abstand hindeute.⁴⁷

Auftraggeber: Daniele FINARDUS⁴⁸ gibt 1553 die Namen der im Kapitelsaal beigesetzten Personen bzw. Familien so genau wieder, daß sich danach ein Plan

⁴³ Vgl. LCI 5 (1990) 320-334 und Legenda aurea [1293], 1925, 624-634.

⁴⁴ Der Text der Inschrift ist bei RECANATI (1995) abgedruckt: „ANO DNI MCCCLXXXII DIE XVIII AVGI. HIC IACET NOBILES ET EGREGI VIRI [MAGNIFICI BARTHOLOMEUS ET FRANCISCUS FRES ET FILII QUA DNI RUDOLPHI DE CAZANIS]“. Vgl. auch LAMPERTICO 1975, 441.

⁴⁵ Vgl. Roberta PELLATI: Un pittore bergamasco del '300: il Maestro dell'Albero della Vita, in: Arte Cristiana 77 (1989) 283-296, 289.

⁴⁶ Vgl. Maria Grazia RECANATI: San Francesco, in: Accademia Carrara 5, Gli affreschi nel Palazzo della Ragione, Bergamo 1995, 47.

⁴⁷ LAMPERTICO (1975, 336) faßt die Literatur zur Zuschreibung des Freskos zusammen.

⁴⁸ Vgl. Daniele FINARDUS: Memoriale Sepulcrorum Iacentium in Ecclesia et cimiterio Sancti Francisci de Bergamo [1553], A15, Bibliotheca Civica, Bergamo, 17 recto und verso.

zeichnen läßt (Abb.12). Nach seiner Beschreibung war vor dem Altar unter dem Fresko der Kruzifixgruppe die Familie **Marendi** oder **Marenzi** beigesetzt⁴⁹, die möglicherweise Stifter der Stirnwandfresken war. Unterhalb der beiden Votivfresken befanden sich Grabstellen mit den Wappen der auf den Fresken dargestellten Ritter.⁵⁰ Die Inschrift des Grabes vor dem rechten Bild nannte als Namen der dargestellten Ritter **Franciscus und Bartholomeus Cazani**. Auftraggeber des Freskos könnte aber auch deren in der Inschrift ebenfalls genannter Vater **Rudolphus** gewesen sein.

Als Stifter des linken Freskos schlägt LAMPERTICO nach dem Wappen auf der Rüstung des Ritters Mitglieder der Familie **Marzorati** vor.⁵¹

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Die Kirche des 1277 begonnenen und 1292 geweihten Klosters befand sich 1294, als S. Francesco ein Provinzialkapitel beherbergte, noch im Bau und wurde erst Anfang des 14. Jh.s fertiggestellt.⁵² Sowohl der Kapitelsaal als auch ein großer, als Friedhof genutzter Kreuzgang daneben existierten nach BUONINCONTRI bereits 1341.⁵³

Interpretationsansätze: Ein geschlossenes Programm liegt nicht vor. Vielmehr waren neben der zusammenhängend konzipierten Stirnwand Votivfresken bestimmend. Bemerkenswert ist das Fehlen einer Darstellung des heiligen Franziskus an der Stirnwand.

Darüber hinaus ist die Ausmalung zu bruchstückhaft erhalten, um weitere Deutungsvorschläge zu erlauben.

⁴⁹ Vgl. FINARDUS [1553] 17 recto : „Ante altare tria sunt sepulcra: Sepulcrum primum videlicet quod est in medio pertinet ad Domus de Marentiis in quo inter alia corpora que ... corpora domini Perigni et Hieronymus et Leonardi disti Perigni dicti filiorum de Marentiis que dotaverunt dictam capellem. Hic paratur cum sit anniversarium universale que ... dicti domini Perigni et omnium eius heredum.“

⁵⁰ Vgl. FINARDUS 17 verso: „Sepulcrum positum aparte sinistra sepulcri ante disti cum lapide integro et figurato lineis ut armi... continet corpora illorum Armigerorum quorum ymagines depicte sunt in pariete.“

Sepulcrum autem magis retro versus fenestram in eadem parte similiter fuit eorum armigerorum quorum ymagines videntur depicte in pariete quorum insignia ad huc in lapide videntur.“

⁵¹ Vgl. LAMPERTICO 1975, 336.

⁵² Vgl. Matteo LAMPERTICO: Chiesa di San Francesco, in Pittori Bergamaschi, Bergamo 1992, 212-213 und ANONYMUS [18.Jh.] Memorie riguardandi le chiese, i monasteri e i luoghi pubblici della città di Bergamo, 55, Sign: Biblio. municip. Bergamo, sezione manoscritti, 1.9.

⁵³ Francesca BUONINCONTRI: Conventi e monasteri francescani a Bergamo in: Il Francescanesimo in Lombardia, Mailand 1983, 267-296; 273.

Wichtigste Literatur:

REINA 1955, 35-39; BUONINCONTRI 1983, 267-296, 271-274; PELLATI 1989, 289; BOSKOVITS 1990, 126, 138, n. 32; LAMPERTICO 1992, 212/13, 266, 336; ROSSI/ANGELINI/RECANATI 1995, 46-49; MEDOLAGO 1996, 26-28.

Wichtigste Quellen:

FINARDUS [1553]; ANONYMUS [18. Jh.] 55.

BOZEN, S. Domenico (OP)

Datierung: 1330-1345⁵⁴

Beschreibung:

Raum: Der Kapitelsaal von fast quadratischem Grundriß liegt am Kreuzgang-südflügel zwischen der alten Sakristei und der als Friedhofskapelle genutzten Katharinenkapelle (Abb. 23).⁵⁵ Der Raum hat eine dreiteilige Fassade aus einem Portal und zwei flankierenden Fenstern sowie zwei Fenster an der Stirnseite, die nachträglich vergrößert wurden. Der ursprünglich flachgedeckte Raum wird von einem vierteiligen Gratgewölbe über einer Mittelstütze überdeckt, das die Fresken überschneidet (Abb. 24, 25 und 36).

Ausmalung:

Bestand: Die 1950 wiederentdeckte und 1969⁵⁶ restaurierte Ausmalung ist sehr fragmentarisch erhalten, da die nachträgliche Einwölbung vom Ende des 15. Jh.s und die Vergrößerung der Stirnwandfenster sie stark beschädigten. Das Gewölbe verdeckt die erhaltenen Fresken. Erst durch die bei Restaurierungen geöffneten Sichtfenster wurden sie teilweise wieder sichtbar. Vermutlich befinden sich weitere Ausmalungsreste unter dem Gewölbe.

Dekorationssystem: Das Dekorationssystem imitiert ein System tragender Stützen für die Balkendecke. Ein Rankenband liegt auf gemalten Konsolen und gedrehten Säulen auf, die die vertikale Gliederung der Fresken bilden. Die Seitenwände werden in je drei Felder unterteilt. Den unteren Abschluß der

⁵⁴Vgl. Nicolò RASMO: IL chiostro monumentale di San Domenico a Bolzano, Bozen 1953 (datiert auf vor 1360); Erich EGG: Kunst in Tirol, Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck 1972, 32 (datiert auf 1350); Nicolò RASMO: Bolzano e la pittura bolognese del Trecento, in: Tomaso da Modena e il suo tempo, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 6° centenario della morte (Treviso 31.8.-3.9.1979), Treviso 1980 (datiert auf 1340-1345); Silvia SPADA-PINTARELLI/Silvano BASSETTI: Dominikanerkirche und -kloster in Bozen, Bozen 1989, 51, 54 (datieren auf 1340-1345) und BOSKOVITS 1990, 130-131, 141, Anm. 51 (ohne Datierung).

⁵⁵ Grundriß: Spada-Pintarelli 1989, 11.

⁵⁶Vgl. RASMO 1980, 266.

Freskenzone bildet eine Reihe von Tondi mit Inschriften. Man kann davon ausgehen, daß das Dekorationssystem Fenster und Portal einbezog (Abb. 24, 32 und 35).

Programm: In der Mitte der Stirnwand (S) befindet sich der Gekreuzigte, flankiert von Maria und Johannes dem Evangelisten (Abb. 26). Zwischen Fenstern und Seitenwänden sieht man unter perspektivischen Architekturen Reste zweier stehender heiliger Dominikaner, deren fragmentarischer Zustand eine Identifizierung schwierig macht: Der Dominikaner am linken Rand der Stirnwand hält ein Buch in seiner rechten Hand und zeigt mit seiner linken darauf. Bei ihm handelt es sich vermutlich um Dominikus mit der Ordensregel (Abb. 27 und 31). Der Dominikaner am rechten Rand der Stirnwand hält in seiner linken Hand eine Schriftrolle, wie sie bei Petrus Martyr gelegentlich das Buch ersetzt (Abb. 28).⁵⁷

Das von der Stirnwand aus gesehen erste Bildfeld der rechten Wand (W) zeigt Kopf und Oberkörper einer weiblichen Heiligen. Daneben erkennt man den Kopf einer weiteren weiblichen Heiligen und den heiligen Christophorus (Abb. 30 und 32). Im zweiten Bildfeld kniet links eine betende weibliche Heilige, die sich einer durch das Gewölbe verdeckten Szene zuwendet, von der durch das Sichtfenster zwei über der Szene schwebende Gruppen von Engeln zu erkennen sind (Abb. 33). Eine teilweise verdeckte, rotgekleidete, männliche Figur weicht vor der verdeckten Szene in der Mitte zurück. Zu Füßen dieser Figur, der Heiligen zugewandt, kniet der Stifter, ein kräftiger Mann mittleren Alters mit rotblondem, kurzem Haar und ausgeprägten Gesichtszügen. Hinter ihm ist das Fragment einer zweiten knienden Gestalt sichtbar. Die rechte Hälfte des Bildfeldes wird von einer zum Teil verdeckten weiblichen Figur in rot-weißgestreiftem Gewand und einer Gruppe berittener Soldaten mit Lanzen eingenommen, die sich flüchtend nach links aus dem Bildzentrum wenden. In der verdeckten Bildmitte muß sich das Kernstück der Szene befinden, die Erscheinung oder das Geschehnis, dessen Zeugen die Heilige und die beiden Gestalten im Vordergrund sind. Bei der stark zerstörten, allgemein als Martyrium der Katharina von Alexandria bezeichneten Darstellung⁵⁸ kann es sich nur um die Szene handeln, in der Engel mit Schwertern die Räder zerstören, mit denen Katharina gemartert werden

⁵⁷Vgl. LCI 8 (1990) 186.

⁵⁸Vgl. RASMO 1953, 24; RASMO 1980, 267 und SPADA-PINTARELLI/BASSETTI 1989, 54.

sollte.⁵⁹ Eine gedrehte Säule trennt die Szene vom völlig zerstörten dritten Bildfeld der Westseite.

Die linke Wand (O) des Raumes zeigt angrenzend an die Stirnwand die unter einer perspektivischen Architektur stehende, ins Innere des Bildfeldes gewandte Figur eines Dominikaners, der aufgrund seiner etwas korpulenten Gestalt als Thomas von Aquin anzusprechen ist (Abb. 34).⁶⁰ An die Baldachinarchitektur über ihm schließt sich links eine Architektur mit vier Rundbogenarkaden an, unter denen weitere nicht erhaltene Figuren, vermutlich ebenfalls Dominikaner, gestanden haben müssen. Die niedrigeren Arkaden ließen sie im Verhältnis zu Thomas tiefer stehen (Abb. 35). Möglicherweise waren hier Dominikaner als Schüler des Thomas dargestellt. Nur die das Bildfeld abschließende Säule ist noch zu sehen. Der Rest der Ausmalung dieser Wand ist verloren. Vermutlich teilte eine weitere Säule ein drittes Bildfeld ab.

Von der Ausmalung innen an der Eingangswand ist nichts erhalten. Wo sich der bei RASMO genannte und abgebildete, kurz nach der Entdeckung der Fresken aber verlorengegangene Kopf eines heiligen Papstes befand, ist unklar.⁶¹

Den unteren Abschluß der Freskenzone bilden Reste einer Tondo-Girlande mit den Namen von Ordensprovinzen und Konventen (Abb. 29).⁶²

Außen an der Fassade über Portal und Fenstern werden Reste der Ausmalung vom nachträglich eingezogenen Kreuzgangsgewölbe überschritten (Abb. 36 und 37). Über dem Eingang thront ein von Mitbrüdern umgebener Dominikaner. Links davon verschwindet der Rahmen eines Rundbildes unter dem Gewölbe. Rechts grenzt ein Feld mit den stehenden Figuren von Dominikus mit offenem Buch und einem heiligen Bischof an. Es folgt ein zweigeteiltes Votivfresko, in dessen linker Hälfte ein Wappen mit einem Rad zu erkennen ist, aus dem ein palmenartiger Baum entspringt. Der Stamm wird von einem roten Quadrat überschritten. In der rechten Hälfte kniet zu Füßen der heiligen Katharina ein vornehm gekleideter Stifter vor der thronenden Maria mit dem Kind.

⁵⁹Vgl. hierzu LCI 7 (1990) 289-297 und George KAFTAL: *Iconography of the Saints in the Painting of North-East-Italy*, Florenz 1978, 196-197. Fig. 238 zeigt den Teil eines Polyptychons von Vitale da Bologna (nachgewiesen zwischen 1330 und 1359) aus San Salvatore in Bologna, auf dem diese Szene dargestellt ist. Wie in Bozen steht links die betende Heilige, und vor ihr schlägt ein Engel von oben mit dem Schwert auf die Räder ein.

⁶⁰Vgl. LCI 8 (1990) 476-477.

⁶¹Vgl. RASMO 1980, 267 und Abb. 46. Der Autor identifiziert den Papst mit Benedikt XI..

⁶²An der Stirnwand:[PROV][N]CIA/SAXONIAE und an der rechten Wand: [CON]VENTUS.

Zwischen linkem Fenster und Portal befindet sich ein Wappen mit drei weißen Lilien auf blauem Grund.⁶³

Der bruchstückhafte Zustand der Ausmalung erfordert zunächst den Versuch einer Rekonstruktion des Gesamtprogramms:

Kruzifixgruppe und stehende Dominikanerheilige nahmen die Stirnwand ein. Meiner Ansicht nach existierten die Fenster bereits vor der Ausmalung und wurden nachträglich lediglich vergrößert, wobei gemalte Hintergrundarchitektur und Rahmenwerk verloren gingen. Ein ursprüngliches Vorhandensein weiterer Standfiguren ist aus Platzgründen unwahrscheinlich. Die direkt an die Stirnwand angrenzenden Bildfelder der Seitenwände sind ebenfalls mit Reihen stehender Heiliger besetzt. An der rechten Wand (W) sind es Heilige von lokaler Bedeutung, an der linken Wand setzte sich die Reihe der Dominikanerheiligen von der Stirnwand fort. Die Szene aus der Katharinenlegende dürfte ein ebenfalls szenisches Gegenstück im verlorenen gegenüberliegenden Bildfeld der linken Wand (O) gehabt haben. Für die Rekonstruktion der Themen der beiden an die Eingangswand grenzenden Bildfelder, für die Ausmalung der Innenseite der Eingangswand und der verlorenen Flachdecke fehlt jeder Anhaltspunkt. Die erhaltenen Tondi erlauben die Rekonstruktion eines umlaufenden Tondo-Bandes mit den Namen der Ordensprovinzen an der Stirnseite und denen von Konventen an den Seitenwänden.

Künstler: Der Künstler der Kapitelsaalfresken ist unbekannt. RASMO (1980) und SPADA-PINTARELLI (1989) sehen eine stilistische Nähe zum in der ersten Hälfte des 14. Jh.s in Bologna tätigen **Pseudo-Jacopino di Francesco** und zu **Tomaso da Modena**.⁶⁴

Auftraggeber: Die Stifter der Ausmalung sind unbekannt, da keine Quellen über die Stiftung existieren und sich im Inneren des Saales kein Wappen erhalten hat. So ist der zu Füßen der Katharina kniende Stifter nicht

⁶³Laut SPADA-PINTARELLI (1989, 50) wird der thronende Dominikaner dem Meister von Sankt Johann im Dorf zugeschrieben und auf um 1360 datiert, die übrigen Fresken in das letzte Viertel des 14. Jh.s. Die Wappen sind nicht identisch mit den von Beda WEBER (Die Stadt Bozen und ihre Umgebungen, Faksimiledruck der 1849 erschienenen Ausgabe, Bozen 1987, 213) als Hauptstifter der Konventsgebäude genannten Familien Niederthor und Weineck.

⁶⁴Vgl. RASMO 1980, 267 und SPADA PINTARELLI/BASSETTI 1989, 54: Zu Pseudo-Jacopino di Francesco vgl. Serena PADOVANI: Jacopino di Francesco de' Bavosi o de' Papazzoni, in: Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo 6 (1983) 285-287 und Carlo VOLPE: Pseudo-Jacopino di Francesco, in: Dizionario della pittura e dei pittori 4 (1993) 458.

identifizierbar. Die Wappen an der Fassade gehören zu den dort angebrachten Votivfresken und lassen sich nicht mehr identifizieren.⁶⁵

Möglich wäre allerdings eine Stiftung der aus Florenz stammenden ghibellinischen Handelsfamilie **de Rossi-Botsch**, die in S. Domenico die Ausmalung der Johanneskapelle und der Nikolauskapelle in Auftrag gab.

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Der Triester Adlige und erste Bozener Dominikanerprior Heinrich von Burgeis gründete den Konvent 1272.⁶⁶ In der ersten Hälfte des 14. Jh.s wurde der ursprünglich flachgedeckte Kapitelsaal zusammen mit Kapellen und Kreuzgang an die 1275 entstandene erste Kirche angebaut. Das Gratgewölbe des Raumes zog man kurz vor 1500 beim Umbau der Kirche in eine spätgotische Hallenkirche ein, die Fenster der Stirnwand wurden vermutlich im Zuge der Baumaßnahmen zwischen 1639 und 1640 vergrößert.⁶⁷ Zur Ausstattungsgeschichte fehlen die Quellen.

Interpretationsansätze: In der bruchstückhaft erhaltenen Ausmalung dominieren die zentral platzierten Ordensheiligen deutlich vor den übrigen Heiligen, die vermutlich von lokaler Bedeutung sind oder einen Bezug zu den Stiftern der Ausmalung haben, wie im Fall des Katharinenmartyriums. Der Dominikanerorden wird von seinen drei prominentesten Heiligen repräsentiert, die Ordensregel (Dominikus), Predigt und Martyrium (Petrus Martyr) und Lehre (Thomas von Aquin) personifizieren. Darüber hinaus erlaubt der fragmentarische Zustand der Ausmalung keine weiteren Aussagen.

Wichtigste Literatur:

RASMO 1953; RASMO 1971, 163-166; EGG 1972, 32; RASMO 1980, 266-269; SPADA PINTARELLI/BASSETTI 1989; GIBBS 1989, 64, Fig. 41a-e; BOSKOVITS 1990, 130/131, 141, Anm. 51.

⁶⁵ Nach Auskunft des Landesarchivs Bozen (Abteilung 13, Denkmalpflege) sind die beiden Wappen nicht mehr zu identifizieren.

⁶⁶ Regensburger Dominikaner waren nicht, wie lange Zeit vermutet, die Gründer. Vgl. Max SILLER: Der Südtiroler Dichter Heinrich von Burgeis und die Entstehung des Bozener Dominikanerklosters (1272-1276), in: Bozen von den Anfängen bis zur Schleifung der Stadtmauern (Berichte über die internationale Studientagung veranstaltet vom Assessorat für Kultur der Stadtgemeinde Bozen Schloß Maretsch -April 1989) Bozen 1991, 223-231, 228-229.

⁶⁷ Vgl. SPADA-PINTARELLI/BASSETTI 1989, 19 und 22.

CASSINE, S. Francesco (OFM)

Datierung: um 1340⁶⁸

Beschreibung:

Raum: Der Kapitelsaal liegt am Kreuzgangostflügel und ist durch die Sakristei vom Nordquerhaus der Kirche getrennt (Abb. 38).⁶⁹ Er ist von fast quadratischem Grundriß⁷⁰ und heute wie ursprünglich flachgedeckt. Von der gotischen Fassade ist nur ein zur Tür umgebautes Fenster erhalten (Abb. 54).

Die Architektur des Raumes wurde mehrfach verändert: Nachträglich war ein Gewölbe in den ursprünglich flachgedeckten Raum eingezogen worden. Beim Umbau des Klosters in eine Schule hat man den Raum durch eine Trennwand in zwei ungleiche Hälften geteilt. Für den so entstandenen Raum und den Korridor wurden Zugänge in die Stirnwand eingebrochen und die Eingangswand verändert, indem man das von außen rechts liegende Fenster in eine Tür umwandelte und die Tür und das linke Fenster durch moderne Fenster ersetzte. Das Gewölbe wurde bei den Restaurierungsarbeiten von 1933-1935 wieder herausgerissen, die Trennwand wurde erst 1997 entfernt.

Ausmalung:

Bestand: Die baulichen Veränderungen erklären den schlechten Zustand der Ausmalung (Abb. 40). Die Stirnwandfresken weisen wegen der Türeinbrüche große Fehlstellen auf, und die linke Hälfte der linken Wand (N) ist bis auf kleine Flecken völlig verloren. Die untere Hälfte der seitlichen Bildfelder der Stirnwand wurde zerstört.⁷¹ Der den oberen Abschluß der Ausmalung bildende Fries ist stellenweise durch das nachträglich eingezogene Gewölbe beschädigt. An der architektonisch stark veränderten Eingangswand sind keine Ausmalungsreste erhalten. Nach der Entdeckung der Fresken 1933 begannen

⁶⁸ Vgl. Noemi GABRIELLI: Monumenti della pittura nella provincia di Alessandria dal X alla fine del XV secolo. Contributi alla Storia dell'Arte Piemontese, in: Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria 1 (1935) 116-118 (datiert auf um 1350); Anna Maria BRIZIO: La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento, Turin 1942, 25 (datiert auf Ende 14. Jh.); Germano MULAZZANI: Da Cassine a Crea, due secoli di pittura lombarda, in: A. FUMAGALLI/ Germano MULAZZANI/ Gianfranco CUTTICA DI REVIGLIASCO: La pittura delle pievi nel territorio di Alessandria, Cinisello Balsamo 1983, 41 (datiert auf kurz nach 1350); Elena ROSETTI BREZZI: Gli affreschi della sala capitolare, in: Laura MORO/Elena ROSETTI BREZZI: Il complesso conventuale di S. Francesco a Cassine, Turin 1983, 31 (datiert in die 1320er Jahre); BOSKOVITS 1990, 139, Anm. 44 (datiert auf um 1340); Elena ROSETTI BREZZI: Testimonianze trecentesche nel territorio alessandrino, in: Giovanni ROMANO (Hrsg.): Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte, Turin 1997, 15-36 (datiert auf 1335-1340).

⁶⁹ Grundriß: MORO/ROSETTI-BREZZI 1983, 4.

⁷⁰ Die Maße betragen 7,0 m x 7,50 m.

⁷¹ Vgl. MULAZZANI 1983, 33.

Restaurierungsarbeiten⁷², während der man sie von den darüberliegenden Putzschichten befreite.⁷³

Dekorationssystem: Die Ausmalung besteht aus einem durch vertikale Elemente unterteilten Streifen von Bildfeldern (Abb. 39 und 40). Nach oben werden sie durch ein breites Ornamentband aus floralen Ranken im Wechsel mit Tondi begrenzt. Ein unterer Abschluß ist nicht (mehr) zu erkennen. Als vertikale Trennlinien teilen Ornamentbänder mit Cosmatenmuster die Stirnwand (O) in drei Bildfelder. Die Seitenwände werden durch einfache schmale Farbstreifen je in zwei voneinander getrennte Felder gegliedert.

Programm: Die Mitte der Stirnwand wird von einer vielfigurigen historischen **Kreuzigung** eingenommen, deren linke Hälfte zerstört ist (Abb. 41). Drei erhaltene Engel fangen das Blut des toten Christus in pokalartigen Gefäßen auf. Rechts unter dem Kreuz steht Stephaton mit dem Essigschwamm. Neben ihm würfeln Soldaten um Christi Rock, wobei ihnen ein Jude in schwarzem Umhang über grauem Gewand, mit spitzem gelbem Hut und langem, zweigeteiltem Bart zusieht. Hinter ihnen sitzt der Hauptmann mit prächtigem Pelzhut und Ritterrüstung auf einem Pferd mit zackiger Mähne und zeigt auf den Gekreuzigten. Ihm folgen weitere zum Teil berittene Soldaten (Abb. 44 und 45).

Die Kreuzigung wird von zwei Bildfeldern mit jeweils einander zugewandt stehenden Heiligen eingefaßt. Der **segnende schwarzgekleidete alte Mönch oder Eremit** mit zweigeteiltem, langem weißem Bart, Krummstab und Nimbus im linken Bildfeld links wird in der Literatur einstimmig mit dem Eremitenheiligen Antonius Abbas identifiziert. Dagegen spricht jedoch der Krummstab, denn der Eremit hat gewöhnlich einen Stab bei sich, der in einem Kreuz, einem Querbalken als Tau-Kreuz oder einem runden Knauf endet. Der Krummstab dagegen ist das Attribut von Bischöfen oder Äbten und gehört zu den Attributen des sogenannten „Patriarchaltypus“ des Benedikt von Nursia, der vom Figurentyp her der Darstellung eines Eremiten sehr ähnlich ist. Der Krummstab spricht für die Identifizierung der Figur mit Benedikt (Abb. 43).⁷⁴

⁷² Vgl. MORO/ROSETTI BREZZI 1983, 26.

⁷³ Vgl. Sergio ARDITI/Gianfranco CUTTICA DI REVIGLIASCO: Elementi per una relazione storica attorno al progetto di Massima delle scuole e museo di San Francesco di Cassine, Cassine [1986], unveröffentlichtes Manuskript, 11.

⁷⁴ Vgl. MULAZZANI 1983, 33; ROSETTI BREZZI 1983, 26, und 1997, 19 sowie LCI 5 (1990) 354 und 205-217.

Von der **weiblichen Heiligen**, die ihm gegenüberstand, ist nur noch der mit einem Stirnreif geschmückte nimbierte Kopf zu sehen. Sie ist nicht zu identifizieren.

In dem Bildfeld rechts neben der Kreuzigung erkennt man links **Franziskus** im braunen Habit mit Seitenwunde und ihm gegenüber einen männlichen Heiligen in Tunika und rotem Mantel mit aufgesetzten weißen Muscheln, der in einer Hand einen Stab hält. Diese Figur kann, mit MULAZZANI übereinstimmend, als **Jakobus dem Älteren** identifiziert werden (Abb. 42).⁷⁵

Die linke Wand (N) zeigt die **Anbetung der Könige** (Abb. 46, 47, 50 und 52).⁷⁶ Die heiligen drei Könige nähern sich von links einer auf einem breiten Thron sitzenden Maria mit dem Kind auf dem Schoß.⁷⁷ Der erste König kniet vor dem Thron und offeriert dem Kind seine Gaben in einem kegelförmigen Gefäß. Das Kind streckt ihm die Hände entgegen. Die beiden anderen Könige folgen dem ersten mit ebensolchen Gefäßen in den Händen. Der zweite König wendet sich zu dem hinter ihm gehenden dritten um.

Die angrenzende, stark zerstörte Szene zeigt **Reste einer Architektur**. Rechts von dieser ist der Kopf eines Königs zu erkennen. Laut MULAZZANI könnten die Architekturreste zum Palast des Herodes gehört haben. Möglicherweise handelt es sich um eine Darstellung des Auszuges der Könige vom Palast des Herodes nach Bethlehem.⁷⁸

Bei der zwischen den beiden Szenen unter einem Rundbogen stehenden **Figur eines Franziskaners** könnte es sich um einen Stifter gehandelt haben (Abb. 53).

Im an die Stirnwand angrenzenden Feld der rechten Wand (S) thront **Maria mit Kind** zwischen der in schwarzes Habit gekleideten langbärtigen Figur eines Eremiten ohne Attribut und einer jugendlichen weiblichen Heiligen (Abb. 48 und 51). Während die Eremitenfigur diesmal ohne weiteres als **Antonius Abbas** zu

⁷⁵ Vgl. MULAZZANI 1983, 33 und LCI 5 (1990), 23-30. Laut Sergio ARDITI, Stadtverwaltung Cassine (persönliche Mitteilung), wird Jakobus in Cassine als Lokalheiliger verehrt.

⁷⁶ Vgl. Ps 72, 10; Is 60, 3, Mt 2, 1-12 und LCI 1 (1990) 539-547.

⁷⁷ Vgl. MULAZZANI 1983, 34.

⁷⁸ Die Szene spielt sich nicht vor einem Stall oder einer Grotte ab. Sie um einen Thron herum zu verlegen, entspricht der bis etwa 1300 verbreiteten Darstellungsform. Vgl. LCI 1 (1990) 539-547.

⁷⁸ Vgl. MULAZZANI 1983, 34.

identifizieren ist, wird die weibliche Heilige allgemein als **Katharina** gedeutet, obwohl charakteristische Attribute fehlen.⁷⁹

Die zweite Wandhälfte zur Eingangswand hin zeigt den auf einem Schimmel reitenden heiligen **Georg**, der dem Drachen eine lange Lanze in den Leib stößt. Ihm gegenüber steht die **Prinzessin**, rechts hinter ihr die in einen langen roten Mantel gekleidete **Figur eines Apostels** mit Buch in seiner rechten Hand. Laut ARDITI handelt es sich hierbei um den als Lokalheiliger verehrten Apostel Andreas (Abb. 49).⁸⁰

Eine Tondo-Reihe mit Prophetenbüsten und Schriftbändern zieht sich als oberer Abschluß über alle drei Wände (Abb. 40, 46, 47 und 48).

Künstler: MULAZZANI und ROSETTI BREZZI geben dem anonymen Maler, von dem auch die Fresken in der Kirche von S. Francesco stammen, den Notnamen **Maestro di Cassine**.⁸¹ ROSETTI BREZZI schreibt ihm neben den Fresken in S. Francesco in Cassine auch einige in S. Stefano in Sezzadio zu und setzt seine Aktivität auf den Zeitraum zwischen 1335 und 1340 an.⁸²

Auftraggeber: ARDITI erwähnt Reste zweier fragmentarisch erhaltener Wappen (eines an der Stirnwand, ein anderes an der linken Wand), die darauf hinwiesen, daß es zwei Auftraggeberfamilien gegeben habe.⁸³ Das schwach zu erkennende Wappen an der linken Wand (N) entspreche dem auch in der Kirche S. Francesco wie auch in S. Giacomo in Cassine abgebildeten Wappen der Familie Buzzi. Der Franziskanermönch in der Mitte der linken Wand ist nicht identifizierbar. Aus dem Vorhandensein von Wappen und Mönch als Stifter an derselben Wand folgt die Frage, ob beide zusammengehören, der Franziskaner also ein Mitglied der Familie Buzzi ist, oder ob es zwei verschiedene Stifter gibt, einen Buzzi und einen unbekannten Franziskaner. Der schlechte Erhaltungszustand der Wappen und die schlechte Quellenlage machen eine Antwort auf diese Frage unmöglich.

⁷⁹ Vgl. ROSETTI BREZZI 1983, 27; MULAZZANI 1983, 33 und ROSETTI BREZZI 1997, 19.

⁸⁰ Sergio ARDITI (persönliche Mitteilung).

⁸¹ Vgl. MULAZZANI 1983, 36 und ROSETTI BREZZI 1983, 31.

⁸² Vgl. ROSETTI BREZZI 1997, 17-24.

⁸³ Vgl. Sergio ARDITI: Il trecentesco complesso conventuale di San Francesco, (Manuskript vor Drucklegung), Cassine 1998, 6. Vorort war keines der Wappen mehr zu finden.

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Nachdem die Franziskaner 1327 das Kloster bezogen hatten⁸⁴, ist für 1355 die erste Versammlung im Kloster bezeugt. 1355 wird der Kapitelsaal zum ersten Mal in einem Testament erwähnt, das wie ein zweites aus dem Jahr 1372 von einem Mitglied der adligen Familie Zoppi stammt.⁸⁵ ROSETTI BREZZI interpretiert die beiden ersten Daten als Rahmen, innerhalb dessen die Ausmalung vonstatten gegangen sein müsse, was nicht unbedingt zwingend erscheint. Der Schluß beruht lediglich auf der Tatsache, daß nur diese beiden Quellen aus der Anfangszeit des Kapitelsaales existieren.⁸⁶

Interpretationsansatz: Geht man von einem geschlossenen Programm aus, dann hat man mit den Prophetentondi, deren Inschriften auf den Kreuzestod verwiesen haben dürften, den beiden Szenen mit den heiligen drei Königen und der historischen Kreuzigung drei christologische bzw. typologisch zu deutende Elemente. Die Dreikönigsdarstellungen dürften in Zusammenhang mit dem Fest der Epiphanie stehen und auf eine besondere Beziehung des Klosters zu diesem Fest hindeuten. Die stehenden Heiligen sind schwieriger zu interpretieren. Bis auf Franziskus, Benedikt und Antonius Abbas können sie nur als lokale Heilige oder Namenspatrone von Stiftern gedeutet werden. Bei Franziskus als Ordensgründer ist der Bezug klar. Die Figuren Benedikts und des Eremiten Antonius Abbas sind ebenso folgerichtig, sofern sie als Väter des Mönchtums verstanden werden.

Ausgehend vom heutigen Zustand, wirkt die Zusammenstellung von szenischen Darstellungen mit stehenden Heiligen willkürlich, wenn auch auffällig ist, daß sich in den beiden östlichen Bildfeldern der Seitenwände zwei Szenen mit thronenden Marien mit Kind gegenüberstehen, was nicht ganz zufällig zu sein scheint. Vielmehr wäre es möglich, daß Dekorationssystem, Tondo-Girlande, Kreuzigungsszene und vielleicht die beiden Heiligenpaare der Stirnwand Teil eines Programmes sind, die Bildfelder der Seitenwände aber von den Stiftern mit den von ihnen bevorzugten Heiligen bestückt wurden.

⁸⁴ Vgl. MORO/ROSETTI BREZZI 1983, 5-6 und 31. Sie nennt als Quelle eine Bulle von Johannes XXII. vom 20. April 1327.

⁸⁵ Francesco GASPAROLO: Archivio della nobile famiglia Zoppi, in *Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria* 6 (1897) 169, CXXI 1355, 10. April und Francesco GASPAROLO: Pergamenen della nobile famiglia Zoppi (sec. XIV) in: *Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria* 4 (1895) 46, III, 1372, 22. Dezember. Zitiert bei ARDITI/CUTTICA DI REVIGLIASCO [1986], 9.

⁸⁶ Vgl. ROSETTI BREZZI 1997, 17.

Wichtigste Literatur:

GABRIELLI 1935 116-118; BRIZIO 1942, 25; MORO/ROSETTI BREZZI 1983, 26-35; MULAZZANI 1983, 31-41; BOSKOVITS 1990, 139, n. 44; ROSETTI BREZZI 1997, 17-24; ARDITI 1998.

Wichtigste Quellen:

GASPAROLO 1897, 169, CXXI 1355, 10. April; GASPAROLO 1895, 46, III, 1372, 22. Dezember; ARDITI/CUTTICA DI REVIGLIASCO (unveröffentlicht) o.J.

FABRIANO, S. Agostino (OESA)

Datierung: um 1280⁸⁷

Beschreibung:

Raum: Der Raum ist nicht mehr existent. RICCI nimmt an, daß die drei abgenommenen Fresken aus dem Refektorium von S. Agostino stammen. Der auf eine Flachdecke hinweisende gerade obere Abschluß der Fresken läßt jedoch, wie BOSKOVITS und MARCELLI bemerken, auf einen Kapitelsaal schließen.⁸⁸

Fresken:

Bestand: Drei abgenommene Fresken befinden sich in der Pinacoteca Civica „Bruno Molajoli“ in Fabriano. Trotz Hackspuren, kleinerer Fehlstellen in den erhaltenen oberen Teilen und verlorenem unteren Rand sind sie lesbar (Abb. 56, 58 und 60).

Dekorationssystem: Da der Raum nicht mehr existiert, ist das Dekorationssystem aus den Fragmenten zu rekonstruieren. Oberhalb aller Fragmente ist ein

⁸⁷ Vgl. Bruno MOLAJOLI: Guida artistica di Fabriano, Genua 1968 (1. Aufl. Fabriano 1936), 87-90 (datiert in die 2. Hälfte des 13. Jh.s); Dieter BLUME: Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Bildprogramme nach dem theoretischen Armutsstreit, in: Hans BELTING/Dieter BLUME: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989, 149-170, 150 (datiert in das 3. Viertel des 13. Jhs.); BOSKOVITS 1990, 129 (datiert in die 1270er Jahre); Dieter BLUME/Dorothee HANSEN: Agostino, pater e praeceptor di un nuovo ordine religioso, in: Arte e spiritualità degli ordini mendicanti. Gli agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino, Rom 1992, 77-78 (datieren auf vor 1280) und Fabio MARCELLI: Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli", Fabriano 1997, 41 (datiert auf Anfang der 1280er Jahre).

⁸⁸ Vgl. Amico RICCI: Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, Bd. 1, Macerata 1834, 87; BOSKOVITS 1990, 129 und MARCELLI 1997, 41. In Refektorien beschränkt sich die Ausmalung in der Regel auf eine der Schmalseiten. Die Dekorationssysteme sind hier auf den offenen Dachstuhl dieses Raumtyps bezogen und der äußere Rahmen der Ausmalung einer Wand meist spitzgieblig. Aus RICCI geht hervor, daß die Fresken 1834 bereits abgenommen waren. Vgl. außerdem Kapitel BII. Raumform.

breites Band⁸⁹ mit verschlungenen Palmetten und lilienähnlichen Blüten erhalten, das den oberen Abschluß der Freskenzone bildete. Das bedeutet, daß direkt oberhalb die Flachdecke anschloß. Der untere Abschluß ist verloren, aber aufgrund der Maße der Fresken⁹⁰ ist davon auszugehen, daß es sich um nur einen Bildstreifen gehandelt hat, unter dem allenfalls noch eine ornamentale Sockelzone anschloß (Abb. 55).

Drei Rahmungsformen sind zu unterscheiden: der breite Ornamentstreifen über den Bildfeldern, die Rahmung des jeweilige Bildfeldes sowie bei zwei Bildern eine Art innerer Rahmung. Die Szenen sind jede für sich gerahmt und so als eigenständige Felder gekennzeichnet. Nach BOSKOVITS und BLUME/HANSEN⁹¹ könnten sie im Raum aneinandergrenzten haben, was bedeuten würde, daß alle drei Fragmente von derselben Wand stammen. Wie BOSKOVITS und BLUME/HANSEN vermuten, kann es nur die Stirnwand des Raumes gewesen sein, da die Platzierung einer Kreuzigungsdarstellung an einer Seitenwand unwahrscheinlich wäre.⁹² Wenn aber alle drei Fragmente von einer Wand stammen, bleibt unklar, ob die übrigen Wände ebenfalls ausgemalt waren oder nicht (Abb. 55).

Programm: Im Fresko der **Kreuzigung** flankieren Maria und Johannes den Kruzifixus, während drei Engel das Blut des toten Christus auffangen (Abb. 57). Christus trägt einen Kreuznimbus. Oberhalb des horizontalen Kreuzesbalkens sind Sonne und Mond zu sehen. Das Kreuz besteht auffälligerweise aus drei Streifen. Maria neigt den Kopf dem Kreuz zu und hält ihre linke Hand an ihre linke Wange. Mit der rechten Hand weist sie auf das Kreuz. Johannes nimmt spiegelverkehrt genau dieselbe Haltung ein. Die beiden stehen vermutlich auf dem als braunem Streifen angedeuteten Boden, der kurz unterhalb der Knie Christi beginnt. Ein innerer Rahmen hebt den Kern des Bildes hervor. Als „Hintergrundrahmen“ wird er von den Figuren überschritten. Der obere Teil des vertikalen Kreuzesbalkens unterschreitet das äußere Rahmensystem. Das untere Drittel der Fresken ist zerstört.

⁸⁹ Bei Kreuzigung und Regelübergabe ist der Ornamentfries oberhalb vom Fresko getrennt, beim Eremitenheiligen sind beide Teile noch verbunden.

⁹⁰ Vgl. MARCELLI 1997, 41-44: Kreuzigung (232, 2 x 299m) Rahmen (68 x 299m); Regelübergabe (238, 6 x 290, 3m), Rahmen (67, 3 x 290, 3m); Eremit (292 x 219, 9m).

⁹¹ Vgl. BOSKOVITS 1990, 129 und BLUME/HANSEN 1992, 77.

⁹² Vgl. BLUME/HANSEN 1992, 77.

Die Szene der **Übergabe der Ordensregel** durch Augustinus⁹³ an die Augustiner-Eremiten spielt sich vor einer Stadtkulisse unter einer aufwendigen Architektur mit Kapitellen und Konsolen ab (Abb. 60, 61 und 62). Unter einem Baldachin in der rechten Bildhälfte steht oder thront der Bischof von Hippo mit einer dichtgedrängten Schar weiß und schwarz gekleideter Kanoniker (Augustiner-Chorherren) im Rücken. Mit seiner linken Hand überreicht er das offene Buch der Ordensregel⁹⁴ an eine Gruppe aus 13 dunkelgekleideten Augustiner-Eremiten⁹⁵, während er die rechte Hand zum Segensgestus hebt. Da Augustinus während der Zeremonie keine Hand frei hat, hält einer der Augustiner-Chorherren für ihn den Bischofsstab.

Unter einem flachen, von einer Fensterreihe bekrönten Dreipaßbogen auf Stützen mit stilisierten Akanthuskapitellen steht zwischen einem hohen Lilien- gewächs und einer stilisierten Palme ein **heiliger Eremit** mit einem Buch in seinen Händen (Abb. 58 und 59). Aus einer Wolke kommt eine den Eremiten segnende Hand. Über dem flachen Dreipaßbogen vermittelt eine Reihe von Fenstern zum horizontalen oberen Abschluß. Auffällig ist auch hier die innere Rahmung durch einen schmalen Ornamentstreifen.

Zur Identifizierung des Eremiten wurden Antonius Abbas (SERRA), Wilhelm von Malavalle (BOSKOVITS) und Paulus Eremita (BLUME/HANSEN) vorgeschlagen⁹⁶. Die unter der Hand auf dem einfarbigen Hintergrund erkennbare Inschrift, von der nur noch ...ELMUS lesbar ist, weist auf Wilhelm von Malavalle hin, auf den sich die zum Teil im Augustiner-Eremitenorden aufgegangenen Wilhelmiten beriefen. Damit steht er in logischem inhaltlichen Bezug zur gesamten Ausmalung.⁹⁷ MARCELLI weist auf die Ähnlichkeit des Gewandes des Eremiten mit der Ordenstracht der Wilhelmiten hin.⁹⁸

⁹³ Vgl. LCI 5 (1990) 277-290, v.a. 289 und KAFTAL 1965, 126-146.

⁹⁴ Die Ordensregel ist erkennbar an der Inschrift: ANTE OMNIA / FRATRES KARISSIMI/DILI / GATUR DEUS.

⁹⁵ Zur Ordenstracht der Augustiner Eremiten vgl. Franz von Sales DOYÉ: Die alten Trachten der männlichen und weiblichen Orden sowie der geistlichen Mitglieder der ritterlichen Orden, Leipzig 1930, 19 und Josef BRAUN: Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Stuttgart 1943, 794.

⁹⁶ Vgl. MARCELLI 1997, 44.

⁹⁷ Der aquitanischem Adel entstammende Wilhelm versuchte mehrere toskanische Eremitenorden zu reformieren. Er starb 1157 in Malavalle, wo sich in der Folge der Wilhelmitenorden gründete. 1202 wurde Wilhelm kanonisiert. Vgl. LThK 10 (1965) 1137. Laut LCI (8,1990, 607-612) wird Wilhelm in Italien als alter Mönch mit langem weißem, oft zweigeteiltem Bart und mit Eisenbändern über einer Kopfbedeckung, mit Taustab und Buch dargestellt. Hier fehlen der Stab und v.a. die Kopfbedeckung, die die Identifizierung eindeutig machen würden. Nach George KAFTAL genügt als Darstellungstyp auch ein alter, bärtiger Mönch mit Stab und Buch.

Künstler: MARCELLI gab dem unbekannten Künstler den Notnamen **Maestro di S. Agostino**.⁹⁹

Auftraggeber: Die Auftraggeber der Ausmalung sind unbekannt.

Bau - und Ausstattungsgeschichte: Nach BLUME/HANSEN¹⁰⁰ wurde das Kloster 1216 als S. Maria Nuova gegründet und 1274 den Augustiner-Eremiten übergeben. Das Datum der Übergabe kann als *terminus post quem* für die Fresken gelten. Weitere Quellen zu Baugeschichte und Ausstattungsgeschichte sind nicht bekannt.

Interpretationsansatz: Wie BLUME/HANSEN bemerken, beinhalten die Fragmente der Kapitelsaalausmalung von S. Agostino die zentralen Elemente der „Ordenspropaganda“ der Augustiner-Eremiten¹⁰¹: Die Regelübergabe zeigt Augustinus selbst als Gründer des Ordens. Mit der Berufung auf den Kirchenvater nimmt der in Wirklichkeit erst 1256 durch Vereinigung mehrerer Eremitenorden unter Papst Alexander IV. entstandene Orden für sich eine höchst ehrwürdige Herkunft in Anspruch. Die Szene ist Teil der fiktiven Gründungslegende der Augustiner-Eremiten, mit der sich der Orden von den bereits etablierten Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner abheben wollte.¹⁰²

Das wirft die Frage nach den Adressaten dieser Fresken auf: Die Fresken müssen sich sowohl an die im Kloster lebenden Brüder als auch an Besucher von außen, Vertreter anderer Orden oder gar Laien, gerichtet haben, denen die Ehrwürdigkeit des eigenen Ordens vor Augen geführt werden sollte. Für die Disziplin innerhalb des Klosters hatten Regelübergabe und Eremit sicher auch eine lehrhafte, vorbildhafte Funktion. Dem Eremiten sollten sie in Askese und Strenge nacheifern, und die legendäre Gründung durch den Kirchenvater sollte sie zur Disziplin ermahnen. Nicht zuletzt deshalb nimmt das Regelbuch die zentrale Stellung in der Szene ein.

Vgl. George KAFTAL: *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of painting* Florenz 1965, 1156-1157 (Saints in Italian Art 2).

⁹⁸ Vgl. MARCELLI 1997, 44.

⁹⁹ Vgl. MARCELLI 1997, 40. Die Zuschreibungen älterer Autoren sind bei MOLAJOLI (1936, 88) aufgeführt.

¹⁰⁰ Vgl. BLUME/HANSEN 1992, 77-78.

¹⁰¹ Zum Begriff „Ordenspropaganda“ vgl. Dieter BLUME: *Wandmalerei als Ordenspropaganda*, Worms 1983.

¹⁰² Die Gründungslegende wird ausführlich von BLUME/HANSEN behandelt. Vgl. BLUME 1990, 150 und BLUME/HANSEN 1992, 77-78.

Darüber hinaus ist Wilhelm von Malavalle wenn auch nicht als Gründer des Wilhelmitenordens, so doch als dessen Ursprung quasi ein Ordensmitglied. BOSKOVITS¹⁰³ weist darauf hin, daß in den 70er Jahren des 13. Jh.s noch keines der Mitglieder der Augustiner-Eremiten offiziell kanonisiert, der Kult um Wilhelm aber bereits geduldet war. So konnte er als heiliger Ordensbruder neben der Kreuzigung dargestellt werden. Es ist überdies nicht unwahrscheinlich, daß das Augustiner-Eremitenkloster in Fabriano aus einer Niederlassung von Wilhelmiten hervorgegangen ist.¹⁰⁴

Wichtigste Literatur:

RICCI 1834, 87; SERRA 1929, 193 und 200-203; MOLAJOLI 1968, 87-90; BLUME 1989, 149-170, 150; BOSKOVITS 1990, 129 und 139, Anm. 41-43; BLUME/HANSEN 1992, 77-78; MARCELLI 1997, 40-45.

FIESOLE, S. Domenico (OP/Conv)

Datierung: um 1425¹⁰⁵

Beschreibung:

Raum: Der Raum liegt am Kreuzgangostflügel direkt angrenzend an das Südquerhaus und ist relativ klein und kreuzrippengewölbt (Abb. 64). Der Grundriß des Raumes ist rechteckig.¹⁰⁶

Ausmalung:

Bestand: Die ganze Ausmalung des Raumes besteht aus einem einzigen Fresko, wobei es keinen Grund gibt, anzunehmen, daß die Ausmalung jemals umfangreicher war (Abb. 63 und 65). Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde das Fresko übertüncht und erst 1882 wieder freigelegt.¹⁰⁷ Trotz Oberflächenabriebs und kleinerer Fehlstellen am rahmenden Ornamentband ist das Fresko lesbar. Die Grenzen der Tagwerke sind zu sehen.

¹⁰³ Vgl. BOSKOVITS 1990, 129, 139, Anm. 41-43.

¹⁰⁴ Vgl. MARCELLI 1997, 44.

¹⁰⁵ Vgl. Frida SCHOTTMÜLLER: *Fra Angelico da Fiesole*, Stuttgart/Leipzig 1911 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 18), XV und 10 (datiert auf 1420-1430); John POPE-HENNESSY: *Fra Angelico*, London 1952, 165 (datiert auf um 1430) und John T. SPIKE: *Fra Angelico*, München 1997, 42 (datiert auf um 1425). SPIKE führt weitere Literatur mit Datierungsvorschlägen auf. Heute hat sich durchgesetzt, das Fresko auf 1425 zu datieren und zum Frühwerk Fra Angelicos zu zählen. Vgl. AKL 3 (1990) 189-192.

¹⁰⁶ Der Grundriß des Klosters ist nicht publiziert.

¹⁰⁷ Vgl. POPE-HENNESSY 1952, 165.

Dekorationssystem: Das Rundbogenfeld an der Stirnwand wird von einem Ornamentband aus floralen Ranken und leeren rautenförmigen Medaillons gerahmt (Abb. 65).¹⁰⁸

Programm¹⁰⁹: Das Bildfeld zeigt vor schwarzem Hintergrund einen blassen, ausgezehrten Kruzifixus, dessen Kreuz aus einem Erdhügel aufsteigt und die vorhandene Bildfläche ganz ausfüllt. Christus ist tot, sein Kopf nach vorn gesunken, Nebenfiguren fehlen. Der Erdhügel steht auf dem durch einen schmalen braunen Streifen angedeuteten Boden. Auffällig ist der Kreuztitulus in Form einer im Verhältnis zu allen anderen Teilen sehr großen Inschrifttafel mit hebräischer, griechischer und lateinischer Aufschrift oben am vertikalen Kreuzesbalken.

Künstler: Fra Angelico (Giovanni da Fiesole, 1387-1455)¹¹⁰ war seit 1407 selbst Mitglied und von 1450-1452 Prior des Dominikanerklosters S. Domenico in Fiesole. Das Fresko wird ihm allgemein zugeschrieben, ist jedoch weder signiert noch eindeutig durch Quellen belegt.

Auftraggeber: Der Florentiner Kaufmann **Barnaba degli Agli** († 1418) hinterließ in seinem Testament vom 10. Dezember 1415 die Summe von 6000 Florin für den Bau des Klosters.¹¹¹ Möglicherweise deckte die Summe auch die Freskenausstattung ab.

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Nach der *Cronaca quadripartita* von S. Domenico in Fiesole¹¹² begann der Bau des Dominikanerklosters am 1. März 1406. Der Kapitelsaal dürfte zu den erst nach 1418 errichteten Teilen gehören, da er in Barnaba degli Aglis Testament noch unter den zu finanzierenden Bauaufgaben erscheint. Unklar ist, ob die Stiftung auch die karge Fresko-Ausstattung

¹⁰⁸ FERRETTI [1901] 1992, 27 gibt die Maße des Freskos mit 3, 65m Höhe und 2, 50m Breite an.

¹⁰⁹ Vgl. FERRETTI [1901] 1992, Abb. 28.

¹¹⁰ Vgl. LAPPACCINI, Giuliano, ed. Raoul MORÇAY: La Cronaca del convento fiorentino di S. Marco, la parte piu antica dettata da Giuliano Lapaccini [vor 1457], in: Archivio storico italiano 71 (1913) 1-29, 14 und AKL 3 (1990) 189-192.

¹¹¹ Vgl. FERRETTI [1901] 1992, 18 und Stefano ORLANDI: Necrologio di S. Maria Novella, 2 Bde., Florenz 1955, Bd. 2, 147-149. Auszüge der Cronaca quadripartita del convento di S. Domenico di Fiesole [1516] sind bei ORLANDI (1955, Bd. 2, 515-518) abgedruckt. Wörtlich heißt es in der Cronaca [1516] (ORLANDI 1955, Bd. 2, 517): „...anno domini millesimo quadringentesimo decimo octavo defunctus est Florentie quidam civis mercator nomine Barnabas de Alleis qui in suo ultimo testamento legavit dicto conventui Fesulano sex milia florenorum pro constructione edificiorum et aliis necessariis conventus. (...) Ex qua soluta pecunia completum est edificium ecclesie quod prius fuerat incoatum. et factus est chorus et dormitorium cum 20 cellis, sub quo factum est capitulum. (...)“

¹¹² Vgl. Cronaca quadripartita [1516], in: ORLANDI 1955, Bd.2, 515.

des Klosters umfaßte. Sie wurde von Fra Angelico in der Mitte der 1420er Jahre ausgeführt, als er in S. Domenico lebte.

Interpretationsansätze: Kargheit und Eindringlichkeit des Bildes drücken Strenge und meditativen Charakter der Dominikaner-Observanz aus, deren Zentrum S. Domenico in Fiesole war. Die Selbstdarstellung von Orden, Observanz und Konvent gleichermaßen wird durch die Bescheidenheit der Ausstattung erreicht. Für die Dominikaner (von Fiesole selbst) hatte das Bild sicher vor allem den Charakter eines Andachtsbildes.

Wichtigste Literatur:

SCHOTTMÜLLER 1911, XV und 10; POPE-HENNESSY 1952, 165; FERRETTI [1901] 1992; SPIKE 1997, 42 und 198.

Wichtigste Quellen:

Cronaca quadripartita [1516].

FIGLINE VALDARNO, S. Francesco (F)

Datierung: um 1430¹¹³

Beschreibung:

Raum: Der kleine Raum mit querrrechteckigem Grundriß grenzt an die Sakristei und ist mit einem Bandrippengewölbe ohne Konsolen eingedeckt (Abb. 66).¹¹⁴ Die dreiteilige Fassade gehört zum ursprünglichen Baubestand, während die beiden Türen in der Stirnwand nachträglich eingebrochen zu sein scheinen. Sie führen auf den Gang, der den Kapitelsaal mit Sakristei und Kirche verbindet.

Ausmalung:

Bestand: In der Mitte der Stirnwand hat sich als einziges das Kreuzigungsfresko erhalten, das ein von Maria und Johannes dem Evangelisten flankiertes Kreuz Christi zeigt (Abb. 68). Das Fresko wird unten durch eine rechteckige Fehlstelle beschnitten, die von einem ehemals an der Stelle befindlichen Altar herrühren könnte. Das Gewölbe beschneidet das Fresko nicht, aber Maria und Johannes werden seitlich etwas von einem grauen Streifen beschnitten, der das erhaltene Kreuzigungsbild rahmt. Falls der Streifen eine

¹¹³ Der muskulöse Christus setzt die Kenntnis von Masaccio (ca. 1401-ca.1428) voraus und muß von etwa 1430 stammen, obwohl Maria und Johannes noch recht trecentesk wirken.

¹¹⁴ Grundriß: Damiano NERI: La chiesa di San Francesco in Figline, Notizie storiche e restauri, Florenz 1931, nach eigener Anschauung ergänzt.

nachträgliche Ergänzung ist, könnte das Kreuzigungsbild ursprünglich die gesamte Stirnwand eingenommen haben.

Dekorationssystem: Da nur das Kreuzigungsfresko in der Mitte der Ostwand erhalten ist, kann man das Dekorationssystem nicht mehr erkennen. Die Kleinheit des Raumes läßt darauf schließen, daß es sich, sofern die anderen Wände je ausgemalt waren, um einzelne wandfüllende Bildfelder bzw. einen breiten umlaufenden Streifen von Bildfeldern gehandelt hat. Auch die Gewölbefelder hätten Raum für Fresken geboten (Abb. 67). Die Bandrippen sind mit einem Fischgrätmuster verziert. Sie werden vom Kreuzigungsfresko durch den schmalen grauen Streifen abgesetzt, der als Rahmung dient.

Programm: Im Zentrum der Stirnwand befindet sich die Darstellung einer dreifigurigen Kreuzigung. Das auf einem kahlen, felsigen Hügel stehende Kreuz mit dem toten Christus wird von Maria und Johannes flankiert. Auffällig ist der große Abstand zwischen ihnen und dem Kruzifix. Vier Engel umschweben Christus und fangen sein Blut auf. Haltung und Mimik der beiden Begleitfiguren drücken verhaltene Trauer aus (Abb. 69).

Die übrigen Wände und die Gewölbefelder sind weiß getüncht und lassen keine Reste weiterer Fresken erkennen. Sofern sie nicht erst durch Restaurierungen¹¹⁵ hinzugefügt wurde, wäre die Streifenbemalung der Bandrippen der einzige Rest einer ehemals möglicherweise umfangreicheren Ausmalung. Denkbar wäre aber auch, daß nie mehr als die Stirnwand ausgemalt war. Form und Rahmung des Freskos lassen zumindest zu beiden Seiten der Kreuzigung weitere, durch den Einbau der beiden Türen in die Stirnwand zerstörte Fresken annehmen. Eine Rekonstruktion der verlorenen Fresken ist allerdings nicht möglich, da jegliche Anhaltspunkte fehlen.

Künstler und Auftraggeber: Künstler und Auftraggeber der Ausmalung sind unbekannt.

Bau- und Ausmalungsgeschichte: Von der ersten Kirche der Franziskaner, die sich schon vor 1229 in Figline niedergelassen hatten¹¹⁶, wurden nur Langhausnordwand und Nordquerhausfassade in den gegen Ende des 13. Jh.s errichteten vergrößerten Neubau integriert.¹¹⁷ Die an die erhaltenen Teile des

¹¹⁵ Im Kapitelsaal wurden 1928 Restaurierungen durchgeführt. Vgl. NERI 1931, 22.

¹¹⁶ Vgl. NERI 1931, 11.

¹¹⁷ Vgl. NERI 1931, 13-14. Leider äußert sich der Autor nicht zur Baugeschichte der Konventsgebäude.

ersten Kirchenbaus angrenzenden alten Konventsgebäude, darunter der alte Kapitelsaal, standen sicher noch eine ganze Weile, bis sie im 14. Jh. durch größere ersetzt wurden.

Interpretationsansatz: Da nur die dreifigurige Kreuzigungsgruppe erhalten ist, wird auf eine Deutung verzichtet.

Wichtigste Literatur:

TCI Toscana; NERI 1931.

FLORENZ, S. Croce (OFM)

„PAZZI-KAPELLE“

Datierung: 1427-1459¹¹⁸

Beschreibung:

Raum: Der am Ostflügel des ersten Kreuzgangs von S. Croce liegende Kapitelsaal grenzt direkt westlich des Querhausarms an die südlichen Langhauswand (Abb. 70).¹¹⁹ Nördlich schließt sich die Cappella Baroncelli an. Von der östlich des Kreuzgangsflügels gelegenen Sakristei ist der Kapitelsaal durch den zum Noviziat gehörenden Korridor, der Kirche und Medici-Kapelle verbunden, sowie durch die Cappella Castellani und einen kleinen Hof getrennt. In der Mitte der Stirnwand des rechteckigen Hauptraumes öffnet sich nach Osten ein quadratischer Kapellenraum, von dem aus südlich ein kleiner Sakristeiraum zugänglich ist. Über die volle Breite des Saales leitet eine gangartige Portikus

¹¹⁸ Da in der Pazzi-Kapelle Architektur und Ausstattung eng miteinander verknüpft sind, nimmt bei diesem Beispiel die Architektur mehr Raum ein und die Datierung wird gesondert aufgeführt: Planung der Architektur 1427-1428, Ausführung ab 1442 bis um 1459, Ausstattung 1450er Jahre. Vgl. Walter und Elisabeth PAATZ: Die Kirchen von Florenz, ein kunstgeschichtliches Handbuch, Bd. 1, Frankfurt 1940, 497-701, 507 und 536-541 (datieren den Bau ohne Portikus auf bis 1446); Paolo Alberto ROSSI: La cappella Pazzi nella prospettiva del Brunelleschi, in: Umberto BALDINI/Bruno NARDINI (Hrsg.): Il complesso monumentale di S. Croce. La Basilica, le cappelle, il museo, Florenz 1983, 57-64; Howard SAALMAN: Filippo Brunelleschi. The Buildings, London 1993, 211-285, besonders 230-232, 273, 276 und 282 (datiert die Planung der Architektur durch Brunelleschi auf 1427-1428 und den Beginn der Ausführung des Kapitelsaals selbst auf nach 1442, und weist darauf hin, daß das Geld erst von diesem Jahr an zur Verfügung stand. Terracotta-Reliefs, Altar und Fußboden datiert er in die späten 1450er Jahre) und Francesco GURRIERI: Brunelleschi e Michelozzo: Sviluppi architettonici, in: Massimiliano ROSITO (Hrsg.): S. Croce nel solco della storia, Florenz 1996, 235-244, besonders 240-241 (datiert auf 1429-um 1442 und weist auf die Datumsinschriften innen an Kuppeltambour, 1459, und außen am Extrados der Portikus-Kuppel, 1461, hin).

Das von Papst Eugen IV. in der „camera sopra il capitolo di nuovo fatto“ eingenommene Mittagessen taugt nicht als *terminus ante quem*, da sich die „camera“ oberhalb der zur Pazzi-Kapelle gehörenden Sakristei befindet, deren Kapitelle von denen des Kapitelsaals abweichen. So kann die „camera“ bereits benutzbar gewesen sein zu einem Zeitpunkt, da man gerade erst mit dem Bau der Cappella Pazzi begann. Vgl. SAALMAN 1993, 276 und PAATZ 1940, 507.

¹¹⁹ Grundriss: BALDINI 1983, 48-49.

zum Kreuzgang über. Die fünfteilige Fassade der Pazzi-Kapelle besteht aus dem Portal und je zwei flankierenden Fenstern auf jeder Seite (Abb. 72). Hauptraum, rechteckige Apsis und Mitteljoch der Portikus sind kuppelgewölbt. Das Gewölbe des Hauptraumes besteht aus einem Tambour mit Okuli über Pendentifs und einer Laterne. Die Seitenjoche des Hauptraumes sowie die übrigen Portikus-Joche sind tonnengewölbt, während die kleine Sakristei mit einem Spiegelgewölbe eingedeckt ist. Belichtet wird der Saal durch Fassadenfenster, Laterne und Okuli des Kuppeltambours sowie durch Fenster und Okulus der Stirnwandkapelle. An den Innenwänden des Hauptraumes zieht sich eine umlaufende Bank entlang, und in dem quadratischen Kapellenraum steht ein Altar (Abb. 74).

*Ausstattung*¹²⁰:

Bestand: Fehlstellen innerhalb der Ausstattung fallen nicht auf.

Dekorationssystem: Die fünfteilige Fassade wird durch korinthische Pilaster gegliedert, denen als äußere Stützen der tonnengewölbten Portikus korinthische Säulen gegenüberstehen. Die Fassade der Portikus besteht aus den genannten Säulen, einem Architrav mit Tondo-Fries, einer durch Paare von kleinen Pilastern und Kassetten gegliederten, darüber anschließenden Wand, dem Gebälk und einem Pultdach. Die Einzelformen sind aufwendig ornamentiert: Kuppel und Tonne tragen Kassetten, in den Pendentifs sitzen Muscheln, und Gesimse und Kassetten sind mehrfach profiliert (Abb. 72).

Das Dekorationssystem des Innenraums greift die Gliederung der Fassade auf und betont die architektonische Struktur durch korinthische Pilaster, Archivolten, Gesimse, Rippen und Blendbögen (Abb. 71, 73, 74 und 75). Kannelierte Pilaster gliedern die Wände in Felder mit Relief-Tondi über Blendbögen, und als horizontales Element zieht sich ein Architrav mit figürlichem Fries oberhalb der Pilasterkapitelle um den gesamten Raum. Das Motiv der Rundbogenarkatur, die sich in der Mitte der Stirnwand zur Kapelle hin öffnet, wird an den übrigen Wänden in Form von Blendbögen wiederholt. Über den Bögen und in den Kuppelpendentifs sitzen ebenfalls Tondi, die teils verglaste Fenster, teils figürliche Reliefs in polychromer Terracotta rahmen. Die breiten Schildbögen der

¹²⁰ Im Gegensatz zu allen übrigen in diesem Katalog aufgeführten Beispielen besteht die Ausstattung hier aus farblich abgesetzten Architekturelementen, polychromen Terracotta-Reliefs, Sandsteinreliefs und Glasfenstern. Deshalb wird dieser Unterpunkt hier mit Ausstattung statt Ausmalung bezeichnet.

rechten (S) und linken Wand (N) sowie die Kuppel des Apsisraumes tragen Kassetten. Teil der ursprünglichen Ausstattung sind auch die figürlichen Glasscheiben in Tondo und Fenster der Stirnkapelle sowie der Altar, der durch weißgerahmte rote Marmorplatten gegliedert ist und eine Inschrift trägt.

Programm: In den Tondi unterhalb des Gebälks im Innenraum befinden sich Terracottareliefs der **12 Apostel**, die sitzend dargestellt sind und durch Attribute charakterisiert werden. Im Fries des Architravs wechseln Paare von auf Kopf und Flügel verkürzten **Cherubim** mit kleinen Tondi mit dem **Lamm** (Abb. 73 und 74). Die Pendentif-Tondi werden von den **vier Evangelisten** und ihren Symbolen eingenommen. In den Zwickeln darunter sitzt jeweils das Wappen der Pazzi. Die Glasfenster der Kapelle zeigen **Gottvater** im Tondo und im Fenster darunter den **Apostel Andreas** mit Kreuz und Buch. Der Heilige steht auf einem Piedestal mit dem Pazzi-Wappen.¹²¹

Am Altar befindet sich die Inschrift: AEDEM HANC SANCTISSI(MUM)
ANDREA TIBI PACTII DEDICARUNT / UT CUM TE IMMORTALIS DEUS /
HOMINUM CONSTITUERIT PISCATOREM / LOCUS SIT IN QUEM SUOS
FRANCISCUS / AD TUA POSSIT RETIA CONVOCARE.¹²²

Auch an der Fassade treten figürliche Reliefs auf. Im Tympanonrelief des Portals ist ein Brustbild des Andreas mit dem Kreuz zu sehen, flankiert von zwei Engeln. Darunter auf dem Türsturz befindet sich das von zwei Engeln gehaltene Pazzi-Wappen. Eine Tondo-Reihe mit „Büsten“ von Putti, jeweils bestehend aus Kopf und Flügeln, ziert den Architrav über den Säulen der Portikus und oberhalb von Fenstern und Portal. Über Portal und Gebälk befindet sich ein Tondo mit einem Terracotta-Relief des sitzenden heiligen Andreas mit Kreuz und Buch.

Künstler: Vermutlich erfolgte die Planung durch **Filippo Brunelleschi** (1377-1445)¹²³ noch vor 1429.¹²⁴ Als Nachfolger in der Bauleitung nach Brunelleschi,

¹²¹ Es besteht aus zwei goldenen Delphinen auf blauem Grund, verschränkt mit 5 kreuzförmig angeordneten Kreuzen.

¹²² Vgl. Lk 5, 10.

¹²³ Vgl. Uta SCHEDLER: Filippo Brunelleschi, in: AKL 14 (1996) 538-541. Allerdings nennt nur eine einzige Quelle Brunelleschi als Architekten. Vgl. Antonio di Tuccio di Marabottino Manetti: Huomini Singolari in Firenze dal MCCC innanzi [1494-1497], zitiert in: Peter MURRAY: Art Historians and Art Critics - IV - XIV Uomini Singolari in Firenze, in: Burlington Magazine 99 (1957) 330-336, 335: „Edificio el capitolo de pazzi nel chiostro primo di sta croce di firenze.“ Vgl. auch Howard SAALMAN (Hrsg.): Antonio Manetti-The Life of Brunelleschi, London 1970, 20-23 und SAALMAN 1993, 211.

¹²⁴ Zu den Theorien, die die Zuschreibung der einzelnen Teile an Brunelleschi bzw. an seinen Nachfolger Rossellino oder die ebenfalls in S. Croce tätige Michelozzo-Werkstatt betreffen, vgl. SAALMAN 1993, 254 und GURRIERI 1996, 242-244.

bei dessen Tod 1445 die Ausführung noch in vollem Gange war, wird **Bernardo Rossellino** (1409-1464)¹²⁵ genannt. Die Teracotta-Reliefs stammen aus der Werkstatt von **Luca della Robbia** (1400-1482)¹²⁶. **Giuliano da Maiano** (1432-1490)¹²⁷ wird das Portal und Brunelleschis Adoptivsohn **Andrea di Lazzaro Cavalcanti, genannt Buggiano** (um 1412-1462)¹²⁸ werden die Reliefs der Portikus zugeschrieben.¹²⁹

Auftraggeber: Der Florentiner Bankier **Andrea di Guglielmino de' Pazzi** (1371-1445) verpflichtete sich 1429 zur Stiftung einer Summe von 13 000 Florin für den Bau des Kapitelsaals von S. Croce.¹³⁰

Andrea de' Pazzi war als Bankier aus der Bank des Giovanni de' Bicci de' Medici hervorgegangen und mit Giovanni und dessen Sohn Cosimo befreundet. Der Abkömmling einer verarmten adligen Familie hatte in der ersten Jahrhunderthälfte eine Bank mit Niederlassungen in den damaligen Finanzmetropolen Florenz, Barcelona, Avignon, Pisa und Rom aufgebaut und war in Florenz selbst zu einem der mächtigsten Männer seiner Zeit geworden. Howard SAALMAN charakterisiert ihn als harten Geschäftsmann, sparsam bis geizig, dessen wohltätige Aktivität einzig in der jährlichen Stiftung von einem Fuder Holz an S. Maria Novella bestand.¹³¹ Obwohl drei seiner Vorfahren in S. Croce beigesetzt waren und er aus einem Viertel in der Nähe stammte, besaß er eine Familienkapelle in S. Piero Maggiore, ließ seine erste Frau dort beisetzen und hatte vermutlich bis zur Stiftung in S. Croce die Absicht, sich selbst dort beisetzen zu lassen.¹³² Das für S. Croce versprochene Geld wurde erst 1442 tatsächlich bereitgestellt, was einerseits auf die hohe Steuerbelastung der Familie Pazzi zurückzuführen ist, andererseits auf ein nicht sehr großes Interesse an dem Projekt schließen läßt. Weder zum Charakter von Andrea de' Pazzi noch zur finanziellen Situation der Familie will eine repräsentative Stiftung so recht passen.

¹²⁵ Vgl. Thieme-Becker 29 (1935) 42-44 und GURRIERI 1996, 242.

¹²⁶ Vgl. Thieme-Becker 28 (1934) 413-141.

¹²⁷ Vgl. Thieme-Becker 14 (1921) 211-212.

¹²⁸ Vgl. Uta SCHEDLER: Cavalcanti, Andrea di Lazzaro, in: AKL 17 (1997) 355-356.

¹²⁹ Vgl. SAALMAN 1993, 250.

¹³⁰ Vgl. *Portate al catasto* der Stadt Florenz, abgedruckt in: Cornel v. FABRICZY: Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1892, 215, Anm. 1: "di monte comune f. 11120 cheronno scritti inme in 2 partite (...) che anno dipaghe sostenute e piu f. 2 m(ila) di monte chomune (...) ne pel detto tempo ne per innanzi di detti 6 anni, e questo e per fare il chapitolo e la chapella nella chiesa econvento di S. †."

¹³¹ Vgl. SAALMAN 1993, 223.

¹³² Vgl. SAALMAN 1993, 228.

Deshalb nimmt SAALMAN an, daß er von den befreundeten Medici zu der Stiftung gedrängt worden ist.¹³³

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Die Pazzi-Kapelle ist Teil der auf den Brand von 1423 im Dormitorium von S. Croce folgenden Bauprojekte¹³⁴, wobei nur die Zerstörung des Dormitoriums gesichert ist. Die darüber hinaus beim Brand zerstörten Bauteile der Klausur sind unklar. GURRIERI nimmt an, daß der heute mit der Pazzi-Kapelle überbaute Raum damals frei war, ein Vorgängerbau also an der Stelle nicht gestanden haben kann. Dafür sprechen die „Einpassung“ der Pazzi-Kapelle zwischen die trecentesken Kapellen der Baroncelli und Castellani sowie die Verbauung von deren Fenstern. SAALMAN und GURRIERI halten die Existenz eines Kapitelsaales vor dem Brand überhaupt für unwahrscheinlich.¹³⁵ In einem so bedeutenden Konvent wie S. Croce ist allerdings das Fehlen eines Kapitelsaales nicht anzunehmen, zumal 1365 ein Generalkapitel im Konvent stattfand.¹³⁶

SAALMANs Ansicht, daß Brunelleschis Planung bereits in den Jahren 1427-1428 erfolgte, die Ausführung aber erst ab 1442 begonnen haben kann, d. h., nachdem die Familie Pazzi das versprochene Geld bereitgestellt hatte, ist folgerichtig. An der Portikus wurde bis 1461 gebaut¹³⁷, und die Ausstattung setzt SAALMAN auf die 1450er Jahre an, was plausibel erscheint.¹³⁸

Interpretationsansätze: Die auf die zwölf Apostel, die Cherubim, das Lamm, den Apostel Andreas und Gottvater beschränkte figürliche Ausstattung des Kapitelsaals von S. Croce läßt sich heilsgeschichtlich deuten, bleibt aber hinsichtlich der Auftraggeber, des Ordens und des Klosters recht allgemein. Nur die Figur des Apostels bietet Ansatzpunkte zur Deutung: Durch Patrozinium und

¹³³ Die Pazzi waren Parteigänger der Medici bis zur „Pazzi-Verschörung“ 1478. Vgl. SAALMAN 1993, 223, 227-228.

¹³⁴ Zu den Theorien über Aussehen und Bestandteile des ersten Kreuzgangs vgl. SAALMAN 1993, 261-268.

¹³⁵ Vgl. SAALMAN 1993, 228 Anm. 126 und GURRIERI 1996, 238-239. SAALMAN nimmt an, daß die Kapitelversammlungen von S. Croce wie in S. Lorenzo in der Sakristei stattgefunden haben.

¹³⁶ Vgl. John MOORMAN: A History of the Franciscan Order, Oxford 1968, 66.

¹³⁷ Vgl. GURRIERI 1996, 240-242. Er nennt die innen (1459) und außen (1461) an der Portikuskuppel befindlichen Datierungen. FABRICZY zitiert Testamente Andrea de' Pazzis (1445) und seines Sohnes Antonio (1451), die belegen, daß noch bis in die 1450er Jahre an der Pazzi-Kapelle gebaut wurde. Vgl. FABRICZY 1892, 218, Anm. 1 und 2. Zu Zuschreibung und Zugehörigkeit der Portikus zum Gesamtprojekt vgl. SAALMAN 1993, 254 und GURRIERI 1996, 242-244. Während SAALMAN die Portikus für zugehörig hält, nimmt GURRIERI an, es handle sich um ein völlig selbständiges Projekt.

¹³⁸ Zu den Theorien über absolute und relative Chronologie der einzelnen Teile der Pazzi-Kapelle vgl. SAALMAN 1993, 250-259; GURRIERI 1996, 241-242 und BALDINI 1983, 57.

mehrfache Darstellung des Apostels Andreas wird der Bezug zur Person des Stifters Andrea de' Pazzi hergestellt. Besonders augenfällig wird dieser im Glasfenster, wo der Heilige auf einem mit dem Pazzi-Wappen versehenen Podest steht.

Neben der spartanisch wirkenden figürlichen Ausstattung ist vor allem die Altarinschrift programmatisch, deren Anspruch und Tonfall bemerkenswert sind. Hier vergleichen sich die Pazzi indirekt mit dem „unsterblichen Gott“. So wie dieser dem Apostel Andreas den Auftrag gab, „Menschen zu fischen“, stellen die Pazzi den Franziskanern als Nachfolgern in der *Vita apostolica* den Raum zur Verfügung. Franziskus wird zum Apostel Andreas in typologischen Bezug gesetzt. Schließlich ist mit der Versammlung die Kapitelversammlung gemeint und so die Raumfunktion benannt.

Laut SAALMAN¹³⁹ läßt sich das Gesamtprojekt Pazzi-Kapelle und insbesondere die Architektur auch als Teil eines politischen Propagandavorhabens verstehen. Die durch die Stadt Florenz, Giovanni de' Bicci und Andrea de' Pazzi gestifteten Bauprojekte in S. Croce sollten im Viertel S. Croce die Präsenz der Medici-Fraktion demonstrieren. Bis dahin war das Viertel fest in der Hand von Medici-Gegnern (Baroncelli, Castellani und Peruzzi) gewesen, die in S. Croce bereits mit repräsentativen Kapellen vertreten waren. Die Ähnlichkeit der Pazzi-Kapelle mit der von den Medici gestifteten Sakristei von S. Lorenzo war so ein wichtiger Teil der Propaganda. Wer hätte eine beabsichtigte Ähnlichkeit besser gewährleisten können als der Architekt eben dieser Sakristei? Nach dieser plausiblen Theorie ist bereits der Auftrag an Brunelleschi Teil der Aussage.

Wichtigste Literatur:

PAATZ 1940, 497-701; SAALMAN 1970, 20-23; ROSSI 1983, 57-64; SAALMAN 1993, 211-285; GURRIERI 1996, 235-244.

Wichtigste Quellen:

MANETTI [1494-1497], in: MURRAY 1957, 335; PORTATE AL CATASTO [15. Jh.] 1892, 215, Anm. 1 und 218, Anm. 1 und 2; VASARI [1550 und 1568] 1878-1881, Bd. 2, 366.

¹³⁹ Vgl. SAALMAN 1993, 227-228.

FLORENZ, S. Felicità (OSB)

Datierung: 1387-88¹⁴⁰

Beschreibung:

Raum: Der rechteckige Raum liegt am Kreuzgangnordflügel (Abb. 76).¹⁴¹ Wie die nördlich anschließende Sakristei grenzt er direkt an den östlichen Querhausarm der genordeten Kirche. Von der Querhausostwand aus ist der Kapitelsaal über einen Durchgang zugänglich. An der Südseite vermitteln zwei Pfeiler zwischen dem Saal und einem Teil des ehemaligen, heute nach außen verschlossenen Kreuzgangs und bilden eine dreiteilige Fassade mit breiterer Mittelarkade. Zu den umliegenden Räumen gibt es sonst keinen Zugang. Die an die Sakristei grenzende Stirnwand (O) ist fensterlos. Da Tageslicht nur von der auf den Kreuzgang geöffneten Fassade kommt, ist der Raum sehr dunkel.

Bemerkenswert ist das Netzgewölbe, das älter als 1387 sein muß, da es die Wandfresken nicht überschneidet und selbst mit Fresken bedeckt ist, die zur datierten Ausmalung gehören. Die für das ausgehende 14.Jh. sehr fortschrittliche Gewölbeform erlaubt den Verzicht auf Mittelstützen im Kapitelsaal (Abb. 78).¹⁴²

Ausmalung:

Bestand: Von der Trecentoausmalung sind das mittlere Stirnwandfresko und die Gewölbefresken erhalten. Erkennbar sind außerdem eine schemenhaft sichtbare Arkadenfigur in der Füllung der linken Eingangsarkade und zwei Medaillons auf der Außenseite des Eingangsbogens. Zwei vermutlich 1849 abgenommene Medaillons mit Prophetenfiguren aus dem Gewölbe des ehemaligen Kreuzgangs vor dem Kapitelsaal werden im östlich angrenzenden Raum aufbewahrt.¹⁴³

1665 wurden die Fresken mit Ausnahme von Stirnwandmittelfeld und Gewölbemedailons durch Cosimo Ulivelli (1625-1704) und Angelo Gori

¹⁴⁰ Die Fresken sind durch die Inschrift unter dem zentralen Stirnwandbildfeld datiert und signiert: ANNO DOMINI MCCCL[XXX]VII[I] [TTO. E. ADDI. SEI. DI. ARXO] NICHOLAUS. PETRI. DE. RORENTIA. DEPINSIT. Unklarheiten gibt es höchstens hinsichtlich der letzten Ziffer der Jahreszahl. Vgl. Piero S. PAOLESI: La chiesa di S. Felicità in Firenze, in: Rivista d'Arte 16 (1934) 305-317, PAATZ: Bd. 2, 1941, 57-96; Francesca FIORELLI MALESCHI: La chiesa di S. Felicità a Firenze, Florenz 1986, 64-65, 265 und BOSKOVITS 1990, 133, 141, Anm. 59.

¹⁴¹ Grundriß: FIORELLI MALESCHI 1986, 139, Abb. 134.

¹⁴² Das Gewölbe in S. Felicità gilt laut PAATZ als ältestes Beispiel dieser für die Frührenaissance typischen Gewölbeform. Vgl. PAATZ 1941, 66 und 86-87, Anm. 40.

¹⁴³ Vgl. FIORELLI MALESCHI 1986, 264-265.

(† 1678)¹⁴⁴ übermalt. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden die Wände weiß getüncht. Bei der Restaurierung 1849 malte man die sichtbaren Fresken nach und ersetzte die Kapitelle durch neue. 1985 nahm man die Tünche wieder ab, um die z. T. sehr schlecht erhaltenen Fresken Ulivellis und Goris zu restaurieren, unter denen sich möglicherweise weitere Trecentofresken befinden.

Nach FIORELLI MALESCHI¹⁴⁵ war der zum Kreuzgang offene Kapitelsaal bis zur Schließung der Arkaden des Kreuzgangs 1615 der Witterung schutzlos ausgesetzt. Die vermutlich unter den Fresken des 17. Jh.s erhaltenen Reste der Ausmalung des 14. Jh.s dürften daher in schlechtem Zustand sein.

Heute befinden sich Gewölbefresken und mittleres Stirnwandfresko in situ, wobei letzteres abgenommen, auf Leinwand aufgezogen und am ursprünglichen Standort angebracht ist.

Dekorationssystem: Das Dekorationssystem betont die Architekturelemente durch Ornamentbänder und bildet an der Stirnwand drei, an den Schmalseiten zwei Bogenfelder sowie sieben rautenförmige Felder mit Vierpaßmedaillons (Abb. 77). Ein weiteres rautenförmiges Feld sitzt im Bogen der Mittelarkade zwischen den beiden Pfeilern. Vom Rahmensystem der Wandfresken sind zwei gemalte Halbsäulenvorlagen erhalten, die das mittlere Bogenfeld der Stirnwand rahmen (Abb. 79). Unterhalb der im mittleren Bildfeld dargestellten Kreuzigung schließt sich ein Inschriftband an, auf das unter der Freskenzone ein bis zum Boden reichender Streifen gemalter Marmorkassetten folgt. Das Inschriftband hat sich vermutlich nur unter dem zentralen Fresko befunden, während man die gemalten Marmorkassetten als Dekoration der gesamten Sockelzone annehmen kann. Ob die gemalten Halbsäulen nur zur Hervorhebung des zentralen Bildfeldes dienten oder ursprünglich alle Bildfelder rahmten, ist nicht mehr zu erkennen.

Programm: Das Mittelfeld der Stirnwand zeigt eine vielfigurige **Kreuzigung** (Abb. 79). Um den Oberkörper des Gekreuzigten schweben vier klagende Engel, von denen drei das Blut aus seinen Wunden auffangen (Abb. 80). Zu Füßen des Kreuzes kniet Maria Magdalena. Rechts vom Kreuz wird die zusammensinkende

¹⁴⁴ Zu Ulivelli vgl. Thieme Becker 33 (1939) 554 und zu Gori vgl. Thieme-Becker 14 (1921) 400. Die heute das Stirnwand-Mittelfeld flankierenden Bildfelder und die Seitenwände zeigen zwei Beweinungsszenen, stehende Heiligenfiguren und eine nicht identifizierbare Christusszene mit Laurentius, Benedikt und Johannes Gualbertus. Diese Szenen sind barocke Übermalungen.

¹⁴⁵ Vgl. FIORELLI MALESCHI 1986, 65.

Maria von drei Frauen gestützt. Hinter der Gruppe steht betend, dem Kreuz direkt zugewandt und für den Betrachter deshalb im Profil zu sehen, ein männlicher Heiliger. Die Enden seines weißen Stirnbandes wehen hinter ihm her und verdecken z. T. das Gesicht einer hinter ihm stehenden, weiteren männlichen Figur mit helmartiger Kopfbedeckung am äußeren linken Rand des Kreuzigungsbildes. Keiner der Autoren, die das Ausmalungsprogramm behandeln, machte sich die Mühe, die Figuren zu identifizieren. Hinter dem Mann mit der Stirnbinde ist eine Lanze zu sehen, und seine Kleidung ist als Rüstung zu erkennen. Stirnbinde und Lanze deuten auf Longinus hin, der den Legenden zufolge erblindet war und durch das beim Lanzenstoß in seine Augen geträufelte Blut Christi wieder sehend wurde (Abb. 81).¹⁴⁶

Rechts von dieser auffälligen Figur steht eine weibliche Figur ohne Nimbus im roten Umhang. Auch sie wurde bisher nicht identifiziert. Sie ist dargestellt als jugendliche Märtyrerin, allerdings ohne Attribute. Die Klosterpatronin Felizitas kann nicht gemeint sein, da sie gewöhnlich als Matrone in Nonnentracht auftritt (Abb. 81).¹⁴⁷

Hinter dem links vom Kreuz stehenden Johannes folgen Stephaton mit Essigschwamm an der Lanze, ein stark überschrittener weiterer Soldat und prächtig gekleidet, mit spitzer Kopfbedeckung und zweigeteiltem Bart einer der Christus verspottenden Hohenpriester, der mit weit ausladender Armbewegung auf das Kreuz weist (Abb. 80).¹⁴⁸

Auf der Rahmenleiste unter dem Kreuzigungsfresko befindet sich die Inschrift mit Signatur und Datum.

Die bereits erwähnte stehende Figur in der Arkadenfüllung ist nur schemenhaft sichtbar, aber als männliche Figur auszumachen.¹⁴⁹ Bei den Figuren in den Vierpaßtondi an der ehemaligen Fassade und im Kreuzgangsgewölbe darüber handelt es sich um **Propheten** (Abb. 82).¹⁵⁰

¹⁴⁶ Der in Jo 19,34 erwähnte Soldat, der Christus durchbohrte, wird im Laufe des Mittelalters mit der Figur des Hauptmannes vermischt, der sich unter dem Kreuz bekehrt. Die Legende, daß er durch Christi Blut wieder sehend wurde, beruht auf Ps 69, 22 ff. Vgl. LThK 6 (1997) 1047.

¹⁴⁷ Vgl. KAFTAL 1952 und LCI 6 (1990) 221-223.

¹⁴⁸ Vgl. Mt 27, 41-43.

¹⁴⁹ Es könnte sich um einen Apostel oder Evangelisten handeln.

¹⁵⁰ Bei diesen Figuren könnte es sich um die bei PAATZ erwähnten Evangelisten handeln. PAATZ (1941, 71) erwähnt unter verlorenen Ausstattungsteilen zudem ein Tympanonfresko mit Maria, Kind, Katharina, Antonius Abbas (um 1412, Schule des Bicci di Lorenzo). Dieses Fresko erwähnt bereits FIORELLI MALESCHI als nicht mehr nachweisbar.

Die Gewölbefelder zeigen die **sieben Tugenden**¹⁵¹ und den **segnenden Christus**, der das Medaillon zwischen den Arkadenpfeilern einnimmt (Abb. 82). Es handelt sich bei allen um Halbfiguren in Vierpaßtondi. Alle Tugenden sind geflügelt und tragen rautenförmige oder polygonale Nimben. Spes und Prudentia sind im Dreiviertelprofil dargestellt, die übrigen frontal.

In gerader Linie sind dem durch die mittlere Arkade eintretenden Betrachter nur vier Figuren zugewandt: der segnende Christus mit Buch im Eingangsbogen, Fides im Zentrum des Gewölbes, Caritas links und Prudentia rechts in den Gewölbefeldern über dem mittleren Bildfeld der Stirnwand. Die übrigen vier Medaillonfiguren richten sich mit den Köpfen zur Mitte des Gewölbes aus und schauen jeweils nach außen: Fortitudo (rechts hinten), Spes (rechts vorne), Iustitia (links hinten) und Temperantia (links vorne). Die christlichen Tugenden sind in einer Linie von links hinten nach rechts vorne angeordnet.

Fortitudo hat langes offenes Haar und trägt einen braunen Umhang über einem braunen Kleid mit Tupfen. In ihrer rechten Hand hält sie eine Lanze. Die linke Hand ist nicht zu sehen, dürfte aber den großen Schild halten, auf dem eine Säule abgebildet ist (Abb. 83).

Iustitia trägt ein rotes Kleid mit rotem Umhang, einen Schleier und eine Krone. Sie hält in der rechten Hand ein Schwert mit der Klinge nach oben und in der linken eine Schale (Abb. 85).

Temperantia in weißem Kleid und Umhang, hat die Haare geflochten und hochgesteckt und trägt darüber eine Art Diadem. Sie legt den Zeigefinger der rechten Hand auf den Mund, um auf den Bissen Speise hinzuweisen, den sie im Mund behält, ohne ihn hinunterzuschlucken. In der Linken hält sie ein Schwert mit der Spitze nach unten (Abb. 88).

Prudentia ist zweigesichtig. Das weibliche Gesicht ist dem Betrachter im Dreiviertelprofil zugewandt, das männliche ist abgewandt und im Profil zu sehen. Sie trägt ein rotes Kleid mit braunem Umhang. Mit der rechten Hand hält sie eine sich windende Schlange, mit der linken ein Stück ihres Umhangs (Abb. 86).

Caritas ist mit rotem Gewand und weißem Umhang bekleidet. Ihrem Kopf und ihrer linken Hand entspringen Flammen, während sie mit der rechten Hand ein an ihrer Brust trinkendes Kind hält (Abb. 87).

¹⁵¹ Vgl. LCI 4 (1990) 364-380.

Spes mit rotem Gewand und blauem Umhang ist dem Betrachter im Dreiviertelprofil zugewandt. Auf ihrem kurzen Haar trägt sie einen Stirnreif. Ihre Hände hält sie vor den Körper, um eine von oben herabfallende Krone aufzufangen (Abb. 89).

Fides, gekleidet in ein weißes Kleid und einen weißen Umhang mit Muster aus kleinen goldenen Kreuzen, hat ihr geflochtenes Haar hochgesteckt. Mit dem linken Arm umfaßt sie ein Kreuz. In der Rechten hat sie einen Kelch mit Hostie (Abb. 84).

Christus trägt Kreuznimbus, Tunika und Umhang, hält in der linken Hand ein Buch und segnet mit der rechten (Abb. 82).

Sollten die barocken Fresken die Themen der gotischen aufgreifen¹⁵², wären für die beiden flankierenden Stirnwandfelder und die vier Felder der Seitenwände ebenfalls christologische Szenen anzunehmen. Aber auch stehende Heiligenfiguren wären denkbar, wie im Fall eines der barocken Fresken.

Wenn in jeder der Arkadenfüllungen eine Figur gestanden hat, käme man insgesamt auf sechs Figuren. In dem Fall wäre es problematisch, eine thematisch zusammengehörige Gruppe zu finden. Nimmt man nur für die beiden Seitenarkaden Figuren an, sind es nur vier. Bei ihnen könnte es sich um die vier **Evangelisten** gehandelt haben. Sollten nur die äußeren Füllungen der äußeren Arkaden Figuren getragen haben, kämen auch die beiden **Apostelfürsten** in Frage. Zwischen den Arkadenbögen der Fassade und in den zwei verbleibenden Gewölbefeldern des Kreuzgangs sind weitere Prophetentondi vorstellbar.

Künstler: Die Signatur (NICHOLAUS. PETRI. DE. [F]LORENTIA. DEPINSIT) weist den Florentiner Maler **Niccolò di Pietro Gerini** (tätig zwischen 1368-1415)¹⁵³ als Maler der Fresken in S. Felicità aus.

Auftraggeber: Die 1381 zur Äbtissin gewählte **Donna Lorenza di Luigi de' Mozzi** (1385-1415) ließ im Kloster umfangreiche Arbeiten durchführen, zu denen außer dem Kapitelsaal auch Dormitorium, Parlatorium, Refektorium und Räume für die Priester gehörten.¹⁵⁴

¹⁵² Auch wenn das gotische Programm sicher keine zwei Beweinungsszenen aufgeführt hätte.

¹⁵³ Vgl. THIEME-BECKER 13 (1920) 465-467.

¹⁵⁴ Vgl. MEMORIALE DI S. FELICITÀ, A. S. F. Conv. Sopp. 83, f. 112, c. 98v: (wiedergegeben bei FIORELLI MALESCHI 1986, 294 Documento 38): "Item detto anno facemmo dipingere il capitolo delle donne costò fiorini cento dieci. Costò la volta chè dinanzi el detto capitolo fiorini nove lire una e soldi dodici, fu questa spesa di per se da quella del capitolo detto di sopra." FIORELLI MALESCHI zitiert eine weitere Stelle aus dem Memoriale (A.S.F., Conv. Sopp. 83, f.111, c. 16v):

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Im 14. Jh. fanden in dem auf eine spätantike Gründung zurückgehenden Benediktinerinnen-Kloster weitreichende Bauarbeiten statt, die den gotischen Neubau von Kirche und Kloster zwischen 1340 und 1395 sowie von Kreuzgang und angrenzenden Räumen einschließlich Kapitelsaal zwischen 1368 und 1385 umfaßten. Die unregelmäßigen Anschlüsse der Seitenwände an die Eingangswand lassen vermuten, daß der Kapitelsaal selbst das Ergebnis eines oder mehrerer Umbauten ist. Der im 15. Jh. erfolgte Umbau durch einen Brunelleschi-Nachfolger ließ das gotische Kloster weitgehend unverändert.

Die Ausmalung des Kapitelsaales ist durch eine Inschrift unter dem Kreuzigungsfresko sowie durch Schriftquellen in das Jahr 1387 datiert.¹⁵⁵

Interpretationsansatz: Die Gesamtdeutung ist durch den fragmentarischen Zustand der Ausmalung erschwert. Auswertbar sind vor allem die Kreuzigung an der Stirnwand und die Tugenddarstellungen der Gewölbefelder.

Dem eintretenden Betrachter fallen zunächst die zentralen Themen von Stirnwand und Gewölbe ins Auge, die er in einer Linie sieht: den segnenden Christus, Fides als wichtigste theologische Tugend und die Kreuzigung als zentralen Glaubensgegenstand. Diese Elemente, die aufgrund ihrer zentralen Plazierung sicher auch im vollständigen Programm am stärksten hervorgehoben waren, legen ein auf Erbauung, Meditation, Unterweisung und möglicherweise Disziplinierung der Nonnen ausgerichtetes Programm nahe.

Denkbar wäre auch, daß die Fresken der Seitenwände auf die Tugenden bezug nahmen oder daß das Programm eine bestimmte Liturgie illustrierte.

Der fragmentarische Zustand der Ausmalung läßt eventuell ursprünglich in den Seitenwandfresken enthaltene Bezüge zur auftraggebenden Äbtissin, zu Konvent oder Orden nicht mehr erkennen.

Wichtigste Literatur:

SANPAOLESI 1934, 305-317; PAATZ 1941, 57-96; FIORELLI MALESCHI 1986, 64-65; 264-265; BOSKOVITS 1990, 133, 141, Anm. 59.

Wichtigste Quellen:

MEMORIALE di S. Felicità [1357-1405] 1986, 265 und 319.

„Essendo ella Badessa [Lorenza di Luigi de' Mozzi] nel 1387 fece fare ... e la dipintura di detto Capitolo e della loggia avanti esso che costò f. 120“. Vgl. FIORELLI MALESCHI 1986, 265; SANPAOLESI 1934, 311 und PAATZ 1941, 80, Anm. 8.

¹⁵⁵ Vgl. A. S. F. Conv. Sopp. 83, f. 112, c. 98v.

FLORENZ, S. Marco (OP)

Datierung: ca. 1441-1442¹⁵⁶

Beschreibung:

Raum: Der Kapitelsaal liegt im Nordflügel des ersten Kreuzgangs (Chiostro di S. Antonino) und ist von der Sakristei durch einen schmalen Gang getrennt, der zum zweiten Kreuzgang (Chiostro di S. Domenico) führt (Abb. 90).¹⁵⁷ Nach Westen grenzt der Kapitelsaal an ein Treppenhaus, das den Kreuzgang mit dem über dem Nordflügel gelegenen Dormitorium verbindet. Auch zum zweiten Kreuzgang hin befindet sich an den Kapitelsaal angrenzend eine Treppe.

Der quadratische, kreuzgratgewölbte Raum wird durch die dreiteilige Fassade belichtet, während die Stirnwand fensterlos ist.

Ausmalung:

Bestand: Das Fresko an der Stirnwand des Raumes ist vollständig, lesbar und ohne Fehlstellen (Abb. 92 und 93). Die Zweiteilung des Hintergrundes geht darauf zurück, daß das Blau des Hintergrundes abplatzte und bei einer früheren Restaurierung fälschlich der rote Sinopienuntergrund ergänzt wurde. Nach der Arno-Überschwemmung (1966) wurde das Fresko restauriert. Hierbei entfernte man Übermalungen wie z. B. die auf alten Abbildungen noch deutlich sichtbaren Inschriften in der Tondoreihe. Diese Restaurierung war 1974 abgeschlossen.¹⁵⁸

Dekorationssystem: Nur die halbkreisförmige Gewölbelünette der Stirnwand ist ausgemalt (Abb. 91 und 93). Sie wird nach unten durch eine Tondogirlande und zum Gewölbe hin durch ein Ornamentband mit Medaillons gerahmt. Die Tondogirlande wird durch Ranken gebildet, die aus den Händen von Dominikus im

¹⁵⁶ Die Entstehung des Freskos wird von den meisten Autoren zwischen dem 22. August 1441 und dem 25. August 1442 angesetzt, wobei sie sich auf zwei Akten im Archivio di Stato in Florenz berufen, deren Inhalt sinngemäß in Kat.: Mostra dei documenti sulla vita e le opere dell'Angelico e delle fonti storiche fino al Vasari (Florenz 1955, 14-15) wiedergegeben ist: Am 22. August 1441 fand die Kapitelversammlung statt „in sacrestia nova Sancti Marci de Florentia ... ex eo quia capitulum dicti conventus adhuc non est completum“. Ein Jahr später, am 25. August 1442, konnte sie „in capitulo Sancti Marci de Florentia“ stattfinden. Daraus wird geschlossen, daß zu dem Zeitpunkt alle Arbeiten im Saal abgeschlossen und damit auch das Fresko fertiggestellt gewesen sei. Vgl. BOSKOVITS 1983, 17; Michaela MAREK: Ordenspolitik und Andacht. Fra Angelicos Kreuzigungsfresco im Kapitelsaal von San Marco in Florenz, in: Zs. f. Kunstgeschichte 48 (1985) 451-472, 451 und Anm. 2; Giorgio BONSANTI: Gli affreschi del Beato Angelico, in: Chiesa e convento di S. Marco, Bd. 2, 1990, 164 (datieren mit Verweis auf die Quellen zwischen 1441 und 1442) und HOOD 1990, 115 (datiert nach 1450).

¹⁵⁷ Grundriß: Rekonstruktion des Zustandes um 1450 in HOOD (1993, 3, Abb. 5).

¹⁵⁸ Vgl. Giorgio VASARI: Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori [1550], ed. Gaetano Milanesi, 10 Bde., Florenz 1878-1885, Bd. 2, 508, Anm. 1 (Milanesi); MAREK 1985, 453, Anm. 5; Giorgio BONSANTI: Restauri e conservazione per gli affreschi del Beato Angelico

mittleren Medaillon entspringen. Von den wellenförmigen Hauptästen der Ranken gehen nach oben und unten schmalere, gebogene Seitenäste ab, die sich zu Kreisen schließen und so die Tondi bilden. Im oberen Ornamentband wechseln längliche Felder mit floralen Ornamenten und sechseckigen Medaillons mit Figurenbüsten ab.

Programm: Die Mittelachse bildet das Kreuz mit dem bereits toten Christus, flankiert von den Kreuzen der noch lebenden Schächer: Gestas im Todeskampf, Dysmas in Erwartung der Erlösung mit einem Strahlenkranz über dem Kopf (Abb. 93). Das Kreuz Christi entspringt einem Erdhügel mit dem Schädel Adams. Unter den Kreuzen sind die trauernden Zeugen des Geschehens und Heilige gruppiert.

In der linken Bildhälfte stehen ganz außen die Familienpatrone der Medici: Cosmas, Damian und Laurentius. Cosmas und Damian sind junge Männer in Mänteln über Tuniken, die aber keine Pillenschachteln oder Pinzetten in den Händen halten, die sie als Ärzte auswiesen. Damian wendet sich mit vors Gesicht gehaltenen Händen ab, während Cosmas mit gefalteten Händen zum Kreuz schaut. Laurentius, als junger Diakon mit dem Rost, steht neben ihnen. Bei dem daneben knienden Evangelisten mit aufgeschlagenem Buch kann es sich nur um den Kirchenpatron Markus handeln. Er ist dem Betrachter zugewandt und weist mit seiner rechten Hand auf das Evangelium in seiner linken. Markus ist hier sicher als Autor der Kreuzigungsszene gemeint, wenn auch die auffällige Einzelszene der Mariengruppe¹⁵⁹, die Mimik der beiden Schächer und der Heiligenschein des Dysmas¹⁶⁰ sich auf die Evangelien von Johannes und Lukas beziehen. Neben Markus steht Johannes der Täufer, einer der Stadtpatrone von Florenz, ebenfalls dem Raum zugewandt und auf das Kreuz Christiweisend. Zwischen dem Kreuz des guten Schächers und dem Kreuz Christi wird die zusammensinkende Gottesmutter von Maria Kleophas, Maria Magdalena und Johannes dem Evangelisten gestützt.

In der rechten Bildhälfte stehen bzw. knien elf Ordensgründer, Kirchenlehrer und Dominikanerheilige. Unter dem Kreuzesarm kniet zunächst der als jugendlicher Dominikaner dargestellte Dominikus. Hinter ihm folgen drei

in S. Marco, in: Paolo MORACHIELLO: Beato Angelico, gli affreschi di S. Marco, Mailand 1995, 335-337.

¹⁵⁹ Jo 19, 25-19, 27.

¹⁶⁰ Lk 23, 39-23, 43.

Kirchenväter: Als erster folgt Ambrosius¹⁶¹ als Bischof mit Pallium, rechts neben ihm steht Augustinus¹⁶² in Mönchskutte mit Mitra und Bischofsstab. Er erscheint hier als Kirchenvater und als Ordensgründer der Augustiner-Eremiten, deren Habit er trägt. Außerdem ist er der Stifter der Regel, nach der die Dominikaner leben. Davor kniet Hieronymus als alter Mann im Büsserhemd mit dem Kardinalshut vor sich am Boden.

Es folgt eine Gruppe von fünf Heiligen: kniend Franziskus, bartlos, mit Stigmata und ohne Buch, wie er häufig zu Füßen des Kruzifixes dargestellt ist, dann Benedikt, stehend, als alter bärtiger Mönch im schwarzen Habit mit Buch und Rute, und Romuald, Gründer der Camaldulenser, als alter, bärtiger Mönch im weißen Habit. Dann folgen ebenfalls kniend Bernhard von Clairvaux, der prominenteste Zisterzienser, als jugendlicher Mönch im weißen Habit, und Johannes Gualbertus¹⁶³, Gründer der Vallombrosianer, als älterer, bartloser Abt im graubraunen Habit, dem Betrachter zugewandt, die Hände trauernd vors Gesicht haltend. Den Abschluß bilden zwei Dominikaner: Thomas von Aquin, stehend, mit rundem Gesicht und Sonne auf der Brust, und als letzter kniend Petrus Martyr, der Dominikanermärtyrer, mit seiner Kopfwunde.

Die kleinen Gruppen der linken Bildhälfte entstehen durch Beziehung der einzelnen Figuren aufeinander: Cosmas und Damian stehen so, daß einer den anderen fast ganz verdeckt und die Silhouette zu einer Figur mit zwei Köpfen und vier Füßen verschmilzt. Maria Kleophas und Johannes stützen die Gottesmutter, indem sie ihr unter die Arme greifen. Maria Magdalena kniet vor ihr und fängt sie in einer Umarmung auf, wie sie auf anderen Darstellungen die Arme um das Kreuz schlingt. Die kleine Gruppe wiederholt in ihrer Haltung das Motiv der Kreuzigung. Laurentius, Markus und Johannes der Täufer verbinden die beiden kleinen Gruppen miteinander, stehen aber lose nebeneinander. Laurentius

¹⁶¹ Laut MAREK (1985, 459) ist hier Ambrosius als Gründer von S. Lorenzo gemeint. Sie gilt als älteste Kirche von Florenz, als „Basilica Ambrosiana“ wurde sie den römischen Basiliken zur Seite gestellt. MAREKs Ansicht nach verkörpert Ambrosius die lange zurückreichende Verbundenheit mit Rom. Als Patron von S. Lorenzo in Florenz steht er auch für die Hauptkirche der Medici in Florenz.

Gleichzeitig ist er einer der Florentiner Stadtpatrone.

¹⁶² HOOD (1993, 317, Anm. 61) identifiziert den direkt auf Dominikus folgenden Bischof als Augustinus und den zweiten als Antonius Abbas. Ich halte die Identifizierung von MAREK (1985, 459) für richtig: Der erste Bischof ist Ambrosius, der zweite, mit Mitra und Ordenshabit, ist Augustinus.

¹⁶³ Johannes Gualbertus wird seit dem 14. Jh. meist mit einem Tau-Stab oder mit einem Kreuz und einem Buch dargestellt. Nichts davon ist hier zu sehen. Einzig der graubraune Habit stimmt mit der geläufigen Ikonographie überein.

gehört räumlich zur Gruppe von Cosmas und Damian, der Täufer zur Mariengruppe. Zusammen mit Johannes Gualbertus sind Markus und Johannes der Täufer die einzigen dem Raum zugewandten Figuren.

Unabhängig voneinander stehen die Ordensheiligen der rechten Seite nebeneinander. Sie erscheinen durch räumliche Nähe als geschlossene Gruppe, variieren bei genauerem Hinsehen aber stark in Haltung und Körperausrichtung. Ein Bezug zueinander durch Blickbeziehungen oder Körperneigung fehlt.

Die Gruppenbildung spiegelt inhaltliche Zusammenhänge: Medici-Heilige für die Stifter, der Kirchenpatron, ein Stadtpatron, die zur Kreuzigung gehörenden biblischen Gestalten, dann die Heiligen und Ordensgründer gerahmt und verklammert durch die drei Dominikaner Dominikus, Thomas von Aquin und Petrus Martyr. Innerhalb der Gruppe der Heiligen und Ordensgründer bilden die Kirchenväter ebenso wie Benedikt und die drei Gründer der nach der Benediktinerregel lebenden Orden Untergruppen.

Inhaltliche Bezüge gibt es auch zwischen dem Kreuzigungsfresko und beiden Rahmenelementen: Die Tondogirlande unterhalb des Freskos mit den Bildnissen von Ordensmitgliedern nimmt ihren Anfang beim mittleren Tondo (unterhalb des Kreuzes Christi) mit dem Ordensgründer Dominikus, der die Tondoranke in beiden Händen hält und von dem sie sich nach rechts und links fortsetzt. Die Nähe zu Dominikus in der Reihenfolge verdeutlicht die Hierarchie: zuinnerst zwei Päpste, anschließend je ein Kardinal, dann Patriarchen, Bischöfe, Gelehrte und Märtyrer¹⁶⁴, deren Namen Vasari angibt, so wie sie zu seiner Zeit noch zu entziffern waren. Die folgende Tabelle beruft sich auf die bei Vasari¹⁶⁵ genannten Namen.

¹⁶⁴ Vgl. VASARI [1550] 1878, Anm.1. Laut Milanesi wurden die bis zur letzten Restaurierung sichtbaren Inschriften gleichzeitig mit dem roten Hintergrund dazurestauriert.

¹⁶⁵ VASARI [1550] 1878, 507-508: „...Do sotto a quest'opera fece in un fregio sopra la spalliera, un albero che ha S. Domenico a'piedi; ed in certi tondi che circondanno i rami, tutti papi, cardinali, vescovi, S. ti e maestri in teologia, che aveva avuto insino allora la religione sua de'Frati Predicatori. Nella quale opera, aiutandolo i Frati con mandare per essi in diversi luoghi, fece molti ritratti di naturale che furone questi: S. Domenico in mezzo, che tiene i rami dell'albero: papa Innocenzio V francese; il beato Ugone, primo Cardinale di quell'ordine; il beato Paulo fiorentino, patriarca; Sant'Antonino, arcivescovo fiorentino; il beato Giordano tedesco, secondo generale di quell'ordine; il beato Niccolò; il beato Remigio fiorentino; Boninsegno fiorentino, martire,; e tutti questi sono a man destra: a sinistra poi Benedetto XI, trivisano; Giandomenico, Cardinale fiorentino; Pietro da Palude, patriarca ierosolimitano; Alberto Magno, tedesco; il beato Raimondo di Catalogna, terzo generale dell'ordine; il beato Chiaro fiorentino, provinciale romano, S. Vincenzio di Valenza, e il beato Bernardo fiorentino; le quali tutte teste sono veramente graziose e molto belle.“

Die Daten zu den einzelnen Dargestellten sind KAFTAL (Iconography of Saints in Tuscan Painting, Florenz 1952) entnommen. Die Florentiner unter den Dargestellten sind in der Tabelle

Dominikus

Pierre de Tarentaise (1225-1276), Papst Innozenz V., als segnender Papst mit Pallium und Schlüssel	Niccolò Boccassini (1240-1304), Papst Benedikt XI., als segnender Papst mit Pallium und Schlüssel
Hugues de St - Cher († 1263), erster Kardinal des Ordens, als Dominikanerkardinal mit Buch und Feder	Giovanni Dominici* (1355/56-1419), Gründer der Dominikaner-Observanz und von S. Domenico in Fiesole, als Dominikanerkardinal mit Buch
Paolo Gualducci de' Pilastris* († 1313), Patriarch von Grado, als Dominikanerbischof mit offenem Buch	Pierre de la Palude (1270-1342), Patriarch von Jerusalem, als Dominikanerkardinal mit Stola und Buch
Aldobrandino Cavalcanti* (1217-1279) ¹⁶⁶ , Gelehrter und Gründer von S. Maria Novella, später ersetzt durch Antonino Pierozzi* (1389-1459), Prior von S. Marco und S. Domenico in Fiesole und Florentiner Erzbischof, als älterer, bartloser Erzbischof mit Nimbus	Albertus Magnus (um 1200-1280), Philosoph, Naturforscher und Bischof von Regensburg als Dominikanerbischof mit Buch und Feder
Jordan von Sachsen (1190-1237), 2. Ordensgeneral, als Dominikanerpater mit Buch und Stift	Raymond de Peñaforte (1180-1275), 3. Ordensgeneral, als Dominikaner mit Buch und Magisterstab
Nicola Paglia (1197-1255), früher Provinzial, als Dominikaner mit Buch und Rute	Claro de Sesto* (1190-1235), römischer Provinzial, als Dominikaner mit Buch
Remigio Girolami* (um 1240-1319), römischer Provinzial, als Dominikaner, der seine Argumente rekapituliert	S. Vinzenz Ferrer (1350-1419), dominikanischer Bußprediger in Spanien und Oberitalien, als asketischer Dominikaner
Buoninsegna Ciciaporta* († 1270), Märtyrer, als Dominikaner mit Säge (Marterwerkzeug) und Märtyrerpalme	Bernard de Rochefort († 1242), früher dominikanischer Märtyrer, als Dominikaner mit Märtyrerpalme und Buch

Außer der hierarchisch gestaffelten Nähe zum Dominikus der Tondoreihe scheint mindestens in einem Fall auch ein inhaltlicher Bezug zu darüber angeordneten Figuren des Hauptbildes zu bestehen. Giovanni Dominici, der Gründer der Observanz, befindet sich unter dem knienden Ordensgründer Dominikus.

Das rahmende Ornamentband weist elf Sechseckfelder auf. Im oberen zentralen Feld befindet sich der Pelikan mit seinen Jungen, und in den beiden äußeren sind auf der rechten Bildseite die eriträische Sibylle und links eine männliche Gestalt dargestellt. Die restlichen Felder zeigen Prophetenbüsten mit Schriftbändern, die auf Kreuzestod und Auferstehung verweisen und so eine Verbindung zum Hauptbild herstellen. Alle sind mit Inschriften und - bis auf die

mit einem * gekennzeichnet. Zu Giovanni Dominici vgl. auch Stefano ORLANDI: *Necrologio di S. Maria Novella* [1235-1506], 2 Bde. Florenz 1955, Bd. 1, 149-150 und Bd. 2, 108-126.

¹⁶⁶ Vgl. HOOD 1993, 188 und 317, Anm. 68.

männliche Figur links unten - auch mit Namen versehen.¹⁶⁷ Von links nach rechts erscheinen:

1. **Pseudo-Dionysios Areopagita:** „DEUS NATURE PATITUR.“¹⁶⁸
2. **Daniel:** „POST EBDOMADAS VII ET LXII OCCIDETUR XPS.“ (Dan 9, 26)
3. **Zacharias:** „HIS PLAGATUS SUM.“ (Zach 13, 6)
4. **Jakob:** „AD PRAEDAM DESCENDISTI FILI MEI /DORMIENS ACCUBUISTI VT LEO.“¹⁶⁹ (Gn 49, 9)
5. **David:** „IN SITI MEA POTAVERUNT ME ACETO.“ (Ps 68, 22)
6. **Pelikan:** „SIMILIS FACTUS SUM /PELLICANO SOLITUDINIS.“ (Ps 101, 7)¹⁷⁰
7. **Jesaja:** „VERE LANGORES NOSTROS IPSE TULIT ET DOLORES MEOS.“ (Is 53, 4)
8. **Jeremias:** „O VOS OMNES QUI TRANSITE PER VIAM ATTENDITE /ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS.“ (Jer 1, 12)
9. **Ezechiel:** „EXALTAVI LIGNUM H(UM)ILE.“ (Ez 17, 24)
10. **Hiob:** „QUIS DET DE CARNIBUS EIUS UT SATUREMUR.“ (Job 31, 31)
11. **Sibilla eritraea:** „MORTE MORIETUR TRIBUS DIEBUS SOMNO SUBCEPTO/ AB INFERIS REGRESSUS AD LUCEM VENIET PRIMUS.“¹⁷¹

Künstler: Fra Angelico (Giovanni da Fiesole, 1387-1455)¹⁷² war seit 1407 selbst Mitglied des Reformordens der 1406 gegründeten Dominikaner-Observanz¹⁷³ in S. Domenico in Fiesole und von 1450-1452 Prior dieses Konventes. Zwischen 1437 und 1445¹⁷⁴ lebte er in S. Marco und malte außer dem Kapitelsaalbild Fresken in Kreuzgang und Dormitorienzellen sowie das Retabel des Hauptaltars.

¹⁶⁷ MORACHIELLO (1995, 196, Anm. 2) hat die Zitate der Propheten verifiziert. Zu den Texten der Sibylle, des Pelikans und des Dionysios Areopagita macht er keine genauen Angaben.

¹⁶⁸ Nach HOOD (1993, 188 und Anm. 69) und MORACHIELLO (1995, 196, Anm. 2) handelt es sich um Pseudo-Dionysios Areopagita. Das Zitat stammt nach MORACHIELLO aus dessen Epistulae, wirkt auch tatsächlich wie eine Quintessenz davon, läßt sich allerdings wörtlich dort nicht nachweisen. Vgl. PSEUDO-DIONYSIOS AREOPAGITA: Epistulae [5.-6. Jh.], Patrologia Graeca (Migne) Bd. 3, Paris 1857, 1065-1122.

¹⁶⁹ Wie MORACHIELLO (op. cit.) bemerkt, ist das Zitat verändert wiedergegeben. Es müßte heißen: „A PREDA FILI MI ASCENDISTI REQUIESCENS ACCUBUISTI UT LEO“.

¹⁷⁰ Vgl. LCI 3, 1971, 390.

¹⁷¹ Augustinus (Aug DecivDei XVIII, 23) schreibt den Text, der eriträischen Sibylle zu.

¹⁷² Vgl. LAPACCINI, Giuliano, ed. Raoul MORÇAY: La Cronaca del convento fiorentino di S. Marco, la parte piu antica dettata da Giuliano Lapaccini [vor 1457], in: Archivio storico italiano 71 (1913) 1-29, 14.

¹⁷³ Vgl. HOOD 1993, 25.

¹⁷⁴ Vgl. Franco CARBONAI/Mario SALMI: La chiesa di S. Marco e il chiostro di S. Domenico, in: Chiesa e Convento di S. Marco, Florenz 1989, 259-303, 265.

Auftraggeber: Der Stifter **Cosimo de' Medici** (1389-1464)¹⁷⁵ war an der Verwaltung der Medici-Bank und anderer Firmen der Familie beteiligt. Er durchlief die politische Ämterlaufbahn in Florenz, geriet jedoch in Opposition zur herrschenden Oligarchie, wurde 1433 eingekerkert und verbannt, nach einem Jahr aber unter veränderten politischen Voraussetzungen zurückberufen. Von da an beeinflusste er ohne Skrupel aus dem Hintergrund die Florentiner Politik. Der großzügige Mäzen betrieb außer S. Marco¹⁷⁶, dessen Übertragung an die Dominikaner-Observanten er unterstützt hatte, Bauprojekte wie S. Lorenzo, den Palazzo Medici und die Badia Fiesolana und stiftete große Bibliotheken, darunter auch in S. Marco, wo er sich zwei Zellen reservieren ließ. Nach seinem Tod ließ die Signoria den Titel „Pater patriae“ an Cosimos Grab in S. Lorenzo einmeißeln.

Lorenzo de' Medici (1395-1440) war der Bruder von Cosimo und mit diesem zusammen sowohl an den Unternehmen der Familie wie auch an den Stiftungen für S. Marco beteiligt. Nach dem Tod Lorenzos (1440) unterstützte Cosimo S. Marco allein weiter.¹⁷⁷

In der Zeit von Bau und Ausstattung amtierten nacheinander drei Prioren in S. Marco. Erster Prior, der außer S. Domenico in Fiesole auch S. Marco leitete, war **Fra Cypriano da Raggiolo**, in dessen Amtszeit (1435-1439) die Übergabe des neuen Klosters, der Umzug und die ersten Baumaßnahmen fielen. Danach übernahm für vier Jahre der spätere Florentiner Erzbischof und 1523 heiliggesprochene **Antonino Pierozzi** (1389-1459)¹⁷⁸ das Priorat. In seine Amtszeit (1440-1444) fällt die Ausmalung des Kapitelsaals. Seit 1405 gehörte Pierozzi den Dominikaner-Observanten an, war Prior der Konvente in Cortona, Fiesole,

¹⁷⁵ Vgl. Michele LUZZATI, in: LdM 6 (1993) 444-446 und Vespasiano da BISTICCI: Große Männer und Frauen der Renaissance, Achtunddreissig biographische Portraits, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Bernd Roeck, München 1995, 320-343.

¹⁷⁶ Vgl. Vespasiano da BISTICCI: Vite di uomini illustri del secolo XV [1480-1498], ed. Aulo Greco, Florenz 1976, II, 177-178: „Avendo Cosimo atteso alle cose temporali della sua città, nelle quali non poteva essere ch'egli non vi avessi messo assai della coscienza, come fanno i piu di quegli che governano gli stati, e che vogliono essere innanzi agli altri; conoscendo questo [...] bisognava volgersi alle cose pie, altrimenti conosceva ch'elle non potevano durare S.za questo mezzo: per questo, donde egli si procedesse nullo so, a lui pareva avere danari di non molto buono acquisto. E per volere levarsi questo peso d'in su le spalle, sendo in Firenze papa Eugenio, conferì colla sua Sanctità, quello che gli pareva che la sua coscienza lo gravasse. Papa Eugenio avendo messo l'Osservanza di S.cto Marco, e non vi sendo luogo comodo per egli religiosi, disse a Cosimo [...], che voleva che per sua soddisfazione, e per sgravare la sua coscienza vi murassi fiorini dieci mila. Murati i dieci mila, e non bastando a finire uno monistero di tutto quello che gli bisognava, lo finì del tutto; e spese più di fiorini quaranta mila; e non solo murò la casa, ma egli provvide di tutte le cose necessarie al vivere.“

¹⁷⁷ Vgl. Volker REINHARDT (Hrsg.): Die großen Familien Italiens, Stuttgart 1992, 341-343.

Neapel und S. Maria sopra Minerva in Rom, 1432-1445 Generalvikar der Observanten in Italien und seit 1446 Erzbischof von Florenz. Er verfaßte moralische Schriften¹⁷⁹ und ein Werkbuch für Prediger in Form einer Weltchronik. Einfluß auf das Ausmalungsprogramm könnte auch der Autor der Chronik von S. Marco, **Giuliano Lapaccini** (1412-1458), gehabt haben, der zweimal (1444 und 1448-1453) Prior des Konventes war.¹⁸⁰

Bau- und Ausmalungsgeschichte: Der umfangreiche Umbau des Klosters unter dem Architekten Michelozzo¹⁸¹ begann 1437 mit den Zellen des Dormitoriums, dann folgten Kirche und Refektorium. Beim Umbau wurden der Grundriß der Klausur und Teile des Mauerwerks vom Silvestrinerkloster übernommen, so das nur wenig veränderte Refektorium, das „kleine“ Refektorium und der ganze „Chiostro dei Silvestrini“. Auch die Fassade des Kapitelsaals gehört zu den Resten des Silvestrinerklosters¹⁸², das Kreuzgratgewölbe stammt dagegen aus der Umbauphase. Da die Breite des Raumes durch die zum Altbestand gehörende Fassade vorgegeben war, dürfte die Ausdehnung des Saales in etwa dieselbe geblieben sein.

Der nach LAPACCINI¹⁸³ zuvor als Versammlungsraum der Laienbruderschaft *Compagnia dei Magi* dienende Raum muß, nach Lage und Form zu urteilen, von Anfang an als Kapitelsaal gebaut worden sein.

Den Quellen zufolge war die Sakristei schon 1441 fertig, der Kapitelsaal dagegen erst 1442 benutzbar, was sich auf die Fertigstellung der Bauarbeiten wie auch auf die der Ausmalung beziehen kann, im allgemeinen aber zur Datierung von Fra Angelicos Fresko herangezogen wird.¹⁸⁴ Nach der Chronik von Giuliano LAPACCINI waren die Arbeiten in S. Marco 1443 beendet.¹⁸⁵

¹⁷⁸ Vgl. Hans WOLTER, in: LdM 1 (1980) 728 mit Verweis auf Raoul MORÇAY: Saint Antonin, fondateur du couvent de Saint Marc, archevêque de Florence, o.O. 1914.

¹⁷⁹ Summa Theologiae, Venedig 1740 (Neudruck 1958). Die Titel der einzelnen Teile sind „Confessionale“, „Omnium mortale cura“, „Defecerunt“ und „Curam illis habe“.

¹⁸⁰ HOOD (1993, 188-189) hält es für möglich, daß Lapaccini (1412-1457) die Texte der Inschriftbänder ausgewählt haben könnte. Zu Lapaccinis Leben vgl. Raoul MORÇAYs Vorwort in: LAPACCINI [vor 1457] 1913, 1-6.

¹⁸¹ Michelozzo di Bartolommeo (1396-1472).

¹⁸² Vgl. HOOD 1993, 33 und Anm. 19 sowie Walter und Elisabeth PAATZ: Die Kirchen von Florenz, Bd. 4, Florenz 1952, 21-23. Die Autoren datieren die Fassade auf um 1300 und rechnen auch die übrigen Kapitelsaalwände zum Altbestand.

¹⁸³ LAPACCINI [vor 1457] 1913, 15: „...duabus societatibus magorum quae intus erat ubi nunc est capitulum...“.

¹⁸⁴ Vgl. Kat. Mostra dei documenti 1955, 14-15.

¹⁸⁵ LAPACCINI [vor 1457] 1913, 13: „...ita ut expedius remaneret conventus in omnibus habitationibus, officinis et orto cum muris circumquaque elevatis a.D. MCCCCXLIII.“

Interpretationsansätze: Im folgenden seien die in der Literatur vertretenen Deutungsansätze kurz genannt und kommentiert.

MAREK und MORACHIELLO sehen in dem Kapitelsaalfresko von S. Marco eine Selbstdarstellung des Dominikanerordens, der als Garant der Vollendung des Heilsplans angesehen wird.¹⁸⁶ Die Figuren der oberen Rahmenleiste verweisen in ihren Inschrifttexten auf Kreuzestod und Erlösung. In einer Linie mit dem Pelikan, dem Gekreuzigten und dem Schädel Adams steht in der Tondoreihe darunter Dominikus, aus dessen Händen eine Ranke mit Bildnissen von Dominikanern entspringt, die stellvertretend für den ganzen Orden stehen. Diese Interpretation erscheint folgerichtig.

MAREK und SPIKE sehen in dem Fresko eine Selbstdarstellung der Stadt Florenz und des Klosters S. Marco als Stützen des Papsttums.¹⁸⁷ Diese Deutung basiert auf den dargestellten Stadtpatronen, den in der Tondoreihe erscheinenden Florentinern und vor allem auf der Tatsache, daß sich der Papst zur Zeit der Ausmalung in Florenz aufhielt.

MAREK und SPIKE deuten das Kapitelsaalfresko von S. Marco auch als politische Aussage des Stifters Cosimo mit Bezügen zum Unionskonzil in Florenz 1439 und mit ökumenischer Aussage.¹⁸⁸ Wie die vorhergehende Interpretation bezieht sich auch diese mehr auf die Ereignisse zur Zeit der Ausmalung (Unionskonzil Ferrara-Florenz ab 1438, seit 1439 in Florenz) als auf das Fresko selbst. Beide Deutungsversuche scheinen nützliche Ergänzungen zu liefern, nicht aber den Kern der Sache zu treffen. Meiner Ansicht nach handelt es sich beim Ausmalungsprogramm vielmehr um eine Selbstdarstellung der Dominikaner-Observanz.

In Gesellschaft der Kirchenväter (Hieronymus als einer der Väter des Mönchtums und Augustinus als Regelstifter der Dominikaner) und der Benediktiner mit ihren Reformorden stellen sich die Dominikaner in die älteste Tradition der Kirche und des westlichen Mönchtums. Die Verklammerung der Gruppe durch Dominikanerheilige verdeutlicht, daß sich der Dominikanerorden als Vollendung des Mönchtums ansieht. Das Bildnis von Dominikus in der Tondoreihe als Basis des Kreuzes zeigt den Orden als Garanten der Vollendung des Heilsplans.

¹⁸⁶ Vgl. MAREK 1985, 456 und MORACHIELLO 1995, 196.

¹⁸⁷ Vgl. MAREK 1985, 458-459 und John T. SPIKE: *Fra Angelico*, Mailand/München 1997, 132.

¹⁸⁸ Vgl. MAREK 1985, 460 und SPIKE 1997, 132.

Für die Paarbildung in der Tondogirlande wurde nach Möglichkeit einer der Dargestellten aus den Florentiner Konventen gewählt. Für S. Marco wichtige Personen wurden abgebildet, wie der später durch Antonino Pierozzi ersetzte Gründer des Mutterklosters S. Maria Novella Aldobrandino Cavalcanti und der Observanzgründer Giovanni Dominici. Die nachträgliche Einfügung von Antonino Pierozzi als wichtigster, über Konvent und Stadt hinaus bedeutender Persönlichkeit in der Anfangszeit des Konventes ist folgerichtig.

Bescheiden in der unteren Rahmenleiste stellt sich die Dominikaner-Observanz¹⁸⁹ als Reformbewegung in die Tradition der Dominikaner und über die Dominikaner auch in die Tradition der Benediktiner, des frühen Mönchtums und der Kirchenväter. Florenz und S. Marco werden so auffällig in den Vordergrund gestellt, weil die Observanz von Florenz ausging. Nicht zuletzt hat die Observanz in S. Marco zum ersten Mal die Gelegenheit zur Selbstdarstellung im großen Stil.¹⁹⁰ Die junge Ordensgeschichte sowie die eigenen Wurzeln werden in Form von *Uomini illustri* dargestellt und im Zusammenhang mit dem Hauptbild Observanz und Konvent legitimiert.

Wichtigste Literatur:

PAATZ 1952, 8-83; POPE-HENNESSY 1952, 179-183; POPE-HENNESSY 1974, 22, 206-207; BOSKOVITS 1983, 15ff.; MAREK 1985; BOSKOVITS 1990, 135, Anm. 8; BONSANTI 1990, 162-164; HOOD 1990, 108-131; CRISPINO PESCIO 1992; HOOD 1993, 167-193; BOSKOVITS 1994, 107-148; MORACHIELLO 1995, 193-196; SPIKE 1997, 132.

Wichtigste Quellen:

ORLANDI [1235-1504], 1955, Bd. 1, 149-150 und Bd. 2, 108-126; LAPACCINI [vor 1457] 1913, 1-29; BISTICCI [1480-1498] 1970, Bd. 2, 177; VASARI [1555/1568] 1906, Bd. 2, 507-508; Kat. MOSTRA DEI DOCUMENTI 1955, 14-15.

¹⁸⁹ Vgl. André VAUCHEZ: Die dominikanische Observanz, in: Die Geschichte des Christentums Bd. 6: Die Zeit der Zerreißproben 1274-1449), hrsg. von Michel Mollat und André Vauchez, (Paris 1990) Freiburg 1991, 527-530.

¹⁹⁰ Das Stammhaus S. Domenico in Fiesole nimmt sich dagegen bescheiden aus. Das Kapitelsaalfresko von Fra Angelico hier zeigt den Kruzifix ohne Nebenfiguren. Vgl. FIESOLE, S. Domenico.

FLORENZ, S. Maria Novella (OP)

„Cappellone degli Spagnoli“/„Spanische Kapelle“¹⁹¹

Datierung: 1366-1367¹⁹²

Beschreibung:

Raum: Die „Spanische Kapelle“ liegt in dem sich südlich vom Querhaus anschließenden Klausurflügel zwischen Chiostrino dei Morti und Chiostro Verde, auf den sie sich mit ihrer Fassade öffnet (Abb. 94).¹⁹³ Östlich grenzt der Verbindungsgang zwischen beiden Kreuzgängen an, westlich zwei zweigeschossige Klausurgebäude.

Der Hauptraum des Kapitelsaals ist querrrechteckig¹⁹⁴ und mit einem hohen, vierteiligen Kreuzrippengewölbe über polygonalen Eckvorlagen gewölbt. In der Mitte der Stirnwand öffnet sich die rechteckige Corpus-Domini-Kapelle. Die dreiteilige Fassade aus schwarzem, weißem und grünem Marmor besteht aus zwei von gedrehten Säulen gerahmten Maßwerkfenstern mit je zwei Lanzetten mit Kleeblattbogen und Siebenpaßmaßwerk¹⁹⁵ sowie einem Portal mit

¹⁹¹ Die Bezeichnung ist üblich, seitdem der Raum 1540 zur Nutzung und 1556 offiziell an die spanische Gemeinde in Florenz übergeben wurde. Vgl. LUNARDI 1983, 79.

¹⁹² Die Ausmalung ist anhand von Quellen datiert. Die Stiftung erfolgte 1355, die Auftragsvergabe zehn Jahre später im Dezember 1365. Laut Vertrag sollten die auf zwei Jahre veranschlagten Arbeiten am 1.1.1366 beginnen und bis zum 31.12.1367 abgeschlossen sein. Richard OFFNER und Klara STEINWEG (The Fourteenth Century, Andrea Bonaiuti (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section IV, Bd.6), New York 1979, 10) geben die dem Liber Novus von Zenobius GUASCONI beigegefügte Abschrift des Vertragstextes mit Andrea Bonaiuti wieder: „Sia manifesto a chiunque vedrà questa scritta ch'io frate Zenobi de' Guasconi, priore de' frati predicatori del convento di S. Maria Novella di Firenze, di consentimento et volontà de' Frati del detto convento, anno domini 1365 del mese di dicembre adì 30, diedi ad Andrea di Bonaiuto dipintore, a vita sua e dela donna sua, cioè monna Francesca, una casa nela quale al presente habita, posta nella nostra piazza nuova, la quale fu di Buto tavernaio, per prezzo di fiorini d'oro sexantacinque. Li quali danari egli non debbe pagare contanti, ma debbe scontargli nela dipintura del nostro Capitolo, sì veramente ch'egli debbe avere sconti da gennaio che viene a mesi diciotto proximi che veranno, ricevento (sic) dal detto convento in questo tempo del suo lavorio alchuno danaio, sì che si possa sostenere la vita sua. El detto Andrea debbe aver dipinto tutto il Capitolo dal detto K(a)lendi di gennaio a due anni, essendo egli pagato come sarà ragionevole del detto lavorio, a quella pena che parrà al priore che sarà per lo tempo. (...)“

Vgl. Adolfo VENTURI: Storia dell'arte italiana, Bd. 5, La pittura del Trecento e le sue origini, Mailand 1907, 778-809, 778; PAATZ, Bd. 3, 1952, 663-845, 720-723; ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd. 1, 617, 621-623; Julian GARDNER: Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in S. Maria Novella, in: Art History 2 (1979) 107-138 (Wiederabdruck in: Julian GARDNER: Patrons, Painters and Saints, Aldershot 1993); OFFNER/STEINWEG 1979, 17-20; Roberto LUNARDI: Arte e storia in S. Maria Novella, Florenz 1983; BOSKOVITS 1990, 131-132 Anm. 52 und 53; HOOD 1993, 141-144; Margarethe DIECK: Die Spanische Kapelle in Florenz. Das trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella (Diss. Freiburg 1996), Frankfurt 1997 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 298), 19-20, 24-25, 28.

¹⁹³ Grundriß: LUNARDI 1983, 15.

¹⁹⁴ Die Maße gibt GARDNER (1979, 109) mit 15, 77 x 11, 60 m an.

¹⁹⁵ Vgl. PAATZ 1952, 697.

Spitzbogenlünette und Türsturz.¹⁹⁶ Oberhalb des Kreuzgangspulldaches über dem Portal befindet sich ein großer Okulus.

Ausmalung:

Bestand: Der 1592 erfolgte Umbau der Corpus-Domini-Kapelle führte zum Verlust ihrer Trecentofresken, zur Überschneidung des unteren Randes der Kreuzigungsszene sowie der seitlichen, zum alten Bogen gehörenden Rahmenelemente.¹⁹⁷ Bis auf die Eingangsseite (S) sind die Fresken vollständig lesbar. Oberhalb des Portals zieht sich über die Südwand eine breite horizontale Fehlstelle, die von einem 1894 wieder entfernten Emporen-Einbau aus dem 16. Jh. stammt.¹⁹⁸ Beim Arno-Hochwasser 1966 wurden die unteren Bereiche der Ausmalung beschädigt. Von den Inschriften der Tondi sind nur noch stellenweise Reste erkennbar.

Dekorationssystem: Das Dekorationssystem richtet sich nach den Architekturelementen des Raumes. Wandseiten und Felder des Kreuzrippengewölbes bilden geschlossene Ausmalungsfelder (Abb. 95, 101 und 110). Innerhalb der Wandfelder ist die Fläche durch Registerbildung und verbindende Elemente zwischen den Ebenen gegliedert. Die polygonalen Eckvorlagen der Gewölberippen sind zugleich optische Auflager für Rahmenbänder mit figürlichen Medaillons, die die Gewölbefelder voneinander und von den Wandfeldern trennen (Abb. 107 und 108). Der untere Teil der Wandfläche wird an der Stirnseite durch den Zugang zur Corpus-Domini-Kapelle durchbrochen. Obwohl Kapelle und Eingangsbogen später verändert wurden, sind Reste gemalter Säulen mit Skulpturen erhalten, die den Bogen ursprünglich in das Dekorationssystem einbezogen (Abb. 96). Nach unten hin schließt ein umlaufendes Band mit achtpaßförmigen Tondi die Bildfelder ab.¹⁹⁹

Programm²⁰⁰:

¹⁹⁶ Auf dem Türsturz befinden sich drei Reliefs: rechts das Martyrium des Petrus Martyr, links seine Aufnahme in den Himmel und in der Mitte das einen Flügel darstellende Guidalotti-Wappen. Vgl. DIECK 1997, 31. LUNARDI (1983, 38) erwähnt ein bis Anfang 18. Jh. sichtbares Lünettenfresko, das den mit dem Finger vor dem Mund zu Schweigsamkeit mahnenden Dominikus zeigt.

¹⁹⁷ Vgl. DIECK 1997, 28-30.

¹⁹⁸ Vgl. PAATZ 1952, 722; OFFNER/STEINWEG 1979, Pl. IV; LUNARDI 1983, 75 und DIECK 1997, 28-30.

¹⁹⁹ Das Dekorationssystem wurde von DIECK (1997) ausführlich beschrieben und analysiert. Vgl. DIECK 1997, 31-32 und 37-47.

²⁰⁰ Da die Details der Beschreibung des Programmes in diesem Katalog nicht so viel Raum finden können wie in einer monographischen Darstellung, sei auf DIECK (1997, 36-139) verwiesen. Da Wandfelder und direkt darüber befindliche Gewölbefelder in engem optischem und

Die verbliebene Wandfläche der Stirnwand (N) neben dem Eingangsbogen der Corpus-Domini-Kapelle ist in drei Bereiche geteilt, die **Kreuztragung**, **Kreuzigung** und **Abstieg Christi in die Vorhölle** zeigen (Abb. 96 und 106). Aus einem Tor der Stadt Jerusalem unten links zieht der Zug der Kreuztragung in einem Bogen auf die darüberliegende Ebene, auf der -, umgeben von einer großen Menschenmenge, -die Kreuzigung zu sehen ist. Acht Engel umfliegen das Kreuz Christi, während eine kleine Gruppe Engel über dem Kreuz des guten und drei Teufel über dem Kreuz des bösen Schächers schweben. Die große Volksmenge unter den drei Kreuzen teilt sich in die Guten, links unter dem Kreuz des guten Schächers, mit den drei Marien, der Gottesmutter, dem bekehrten Hauptmann und Stephaton, sowie rechts unter dem Kreuz des bösen Schächers die Bösen mit den Christus verspottenden Juden, den sie vertreibenden Soldaten und den um Christi Rock wüfelnden Männern ganz außen. Außer den identifizierbaren biblischen Figuren bilden zahlreiche Reiter und Fußsoldaten die Volksmenge.²⁰¹

Das Gewölbefeld über der Stirnwand (N) zeigt die **Auferstehungsszene** in einer felsigen Landschaft mit vereinzelter Architektur und spärlicher Vegetation (Abb. 102). Der Auferstandene schwebt in einer Mandorla aus Strahlen über dem von zwei Engeln bewachten offenen Sarkophag. Von links her kommen die drei Marien. Vor dem Sarkophag schlafen die Soldaten, und rechts vom Sarkophag begegnet der Auferstandene Maria Magdalena (Noli me tangere).

Das große, auch als „**Dominikanischer Heilsweg**“ bezeichnete Lünettenbild der rechten Wand (O)²⁰² ist in drei Ebenen unterteilt (Abb. 98). Im unteren Bereich bildet links ein großer, als Florentiner Dom zu identifizierender Kirchenbau den Hintergrund für thronende Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände (einschließlich Kaiser und Papst), vor denen sich weitere Geistliche und Laien versammeln. Die rechte Bildhälfte unten zeigt Dominikaner bei der Predigt vor Gläubigen und vor Häretikern. Im gesamten Vordergrund

thematischem Bezug stehen, liegt es nahe, Gewölbefeld und Lünettenfeld einer Seite jeweils direkt aufeinander folgend zu beschreiben.

²⁰¹ Zu den Texten, auf die die Szene Bezug nimmt, vgl. DIECK 1997, 56-60. Die Autorin diskutiert auftretende Parallelen und Widersprüche.

²⁰² Vgl. DIECK 1997, 112-138.

tummeln sich schwarz-weiß gefleckte Hunde, die auf das Wortspiel *domini canes*²⁰³ verweisen.

Die Zone darüber zeigt eine Gartenlandschaft mit einer Gruppe von Tänzern zu Füßen einer Gruppe gutgekleideter, teils musizierender sitzender Figuren vor einer Gartenkulisse, die in eine offene Hügellandschaft mit Burgen, Häusern und Bäumen übergeht, in denen kleine Figürchen herumklettern. Von der Gruppe der Musizierenden²⁰⁴ leitet ein die Beichte abnehmender Dominikaner zu Dominikus über, der auf ein großes Tor links oberhalb weist. Hier nimmt Petrus kleine weißgekleidete Figuren geretteter Seelen in Empfang und führt sie durch die Himmelspforte, hinter der dichtgedrängt Heilige stehen, die zum Teil wie Laurentius im Vordergrund an Attributen erkennbar sind. Darüber thront, flankiert von Engeln, Christus in einer runden Mandorla über Evangelistensymbolen, Lamm und Buch mit sieben Siegeln.²⁰⁵

Die Szene im rechten (östlichen) Gewölbefeld wird allgemein als **Navicella** bezeichnet (Abb. 103). Zu sehen ist die Schar der Jünger auf einem Schiff, links unten sitzt ein Angler, rechts unten zieht Christus Petrus aus dem Wasser. Die Szene weist Ähnlichkeiten mit Stellen in zwei Evangelientexten auf. Mt 14, 22-33 schildert die Begebenheit, in der Christus über das Wasser geht und Petrus aus dem Wasser ziehen muß, welcher auch über das Wasser gehen wollte, dann aber wegen seiner Angst unterging. Bei Jo 21, 1-14 dagegen erscheint der auferstandene Christus seinen auf dem Boot befindlichen Jüngern und hilft Petrus aus dem Wasser, der vom Boot ins Wasser gesprungen ist, um zu ihm zu gelangen.²⁰⁶

Die linke Wand (W)²⁰⁷ zeigt den umgeben von den sieben Tugenden²⁰⁸ thronenden **Thomas von Aquin**, zu dessen Füßen drei Häretiker kauern

²⁰³ Vgl. DIECK 1997, 121, Anm. 89-91.

²⁰⁴ Diese Figuren werden von DIECK (1997, 126-129) unter Berufung auf Passavantis *Specchio* als vier cose, die vier Dinge, die den Menschen von der Buße abhalten, identifiziert. Es sind *vana vergogna* (falsche Scham), *vana paura* (falsche Angst), *vana speranza* (falsche Hoffnung) und *disperazione* (Verzweiflung).

²⁰⁵ Die Szene wurde in der Literatur als Allegorie des Dominikanerordens, *Ecclesia militans* und *triumphans*, Darstellung der Kirche als *Corpus mysticum*, als *Via veritatis* und Dominikanischer Heilsweg interpretiert. Insbesondere für dieses Bildfeld wird Passavantis *Specchio* als Quelle herangezogen. Vgl. zu den einzelnen Interpretationsansätzen DIECK 1997, 112-113.

²⁰⁶ DIECK (1997, 106-111) sieht mehr Elemente aus Mt 14, 22-23 als aus Jo 21, 1-14.

²⁰⁷ Vgl. DIECK 1997, 79-105.

²⁰⁸ Über Thomas' Kopf schwebt die Caritas, links Fides und rechts Spes. Darunter flankieren die Kardinaltugenden Temperantia, Prudentia, Justitia und Fortitudo den oberen Teil des Thrones, auf dem Thomas sitzt.

(Abb. 99). Zu beiden Seiten sitzen aufgereiht anhand von Beischriften zu identifizierende Autoren biblischer Bücher: Hiob, David, Paulus, Markus, Matthäus, Johannes, Lukas, Moses, Isaias und Salomo.

Die Ebene darunter wird von den unter Maßwerkbaldachinen sitzenden Personifikationen der Theologischen Wissenschaften (links), der sieben Freien Künste (rechts) und deren prominentesten Vertretern eingenommen. Die Vertreter der Wissenschaften sitzen jeweils zu Füßen der Allegorien.²⁰⁹ DIECK diskutiert die zur Identifizierung der Einzelfiguren kursierenden Vorschläge und die Deutungen anhand zeitgenössischer Texte und *Curricula* und kommt zu dem Schluß, daß es sich um ein *curriculum*-Modell handelt, das neben den *Artes* diejenigen theologischen Disziplinen umfaßt, die die Florentiner Dominikaner für die wichtigsten hielten (Abb. 100).²¹⁰

Das westliche Gewölbefeld zeigt die **Pfingstszene** (Abb. 105).²¹¹ Maria und die Apostel stehen auf der Tribüne eines Gebäudes. Petrus hat sich erhoben, um die Pfingstrede zu halten, die sich an die vor dem Haus versammelte Menschenmenge richtet.²¹² Über ihnen im Gewölbescheitel schwebt die Taube des Heiligen Geistes.

Die Eingangsseite (S) bietet wegen Portal und Fenstern weniger Bildfläche. Hier sind Szenen der Vita des **Petrus Martyr** (Peter von Verona)²¹³ dargestellt (Abb. 97). Oben links empfängt der Heilige in einem Kapitelsaal den Dominikanerhabit und predigt auf der Piazza S. Maria Novella. Unten folgen von links nach rechts das Martyrium, die Gläubigen am Grab des Heiligen in S. Eustorgio in Mailand, die Heilung der gelähmten Agatha in Verona und zuletzt ganz rechts die Erscheinung des Petrus Martyr vor dem kranken Rufino di

²⁰⁹ Vgl. Julius von SCHLOSSER: Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 17 (1896) 13-100 und DIECK 1997, 79-103. Von links nach rechts folgen aufeinander: Zivilrecht/Kaiser Justinian, kanonisches Recht/Papst Clemens V., spekulative Theologie/Petrus Lombardus, Heilige Schrift/Hieronimus, Contemplatio/Dionysios Areopagita, Predigt/Augustinus. Rechts folgen Arithmetik/Pythagoras, Geometrie/Euklid, Astrologie (Astromomie)/Ptolemäus, Musik/Tubalkain, Dialektik/Aristoteles, Rhetorik/Cicero und Grammatik/Priscian.

²¹⁰ Vgl. DIECK 1997, 80-105, 104.

²¹¹ Vgl. Apg 2, 1-38; Die Legenda aurea des Jacobus de VORAGINE aus dem Lateinischen übersetzt von Richard BENZ, o.J. (zuerst Heidelberg 1917), 387 und LCI 3 (1990) 415-423. Während sich die Bibelstellen zur Örtlichkeit nicht näher äußern, verlegt die Legenda aurea das Pfingstgeschehen in das Obergeschoß eines Hauses. Vgl. DIECK 1997, 76-78.

²¹² Bei den z.T. fremdländisch gekleideten Menschen handelt es sich um die *gentes*, Männer aus allen Völkern. Vgl. DIECK 1997, 77.

²¹³ Zu Identifizierung der Szenen und Ikonographie des Petrus Martyr vgl. DIECK 1997, 67, Anm. 15.

Canapiccio. Die Fresken der Mitte sind durch die breite Fehlstelle zerstört. Das zentrale Rahmenmedaillon des Ornamentbandes der Laibung des Rundfensters über dem Portal zeigt die Figur des Heiligen, der eine Schriftrolle mit den Anfangsworten des Credo hält.²¹⁴ DIECK²¹⁵ interpretiert alle Szenen als Wunderdarstellungen, die zusammen mit dem Credotext auf die göttliche Allmacht verweisen.

Im südlichen Gewölbefeld ist die **Himmelfahrt Christi**²¹⁶ zu sehen (Abb. 104). Die Jünger und Maria knien, flankiert von zwei sich nähernden Engeln, in einer paradiesischen Landschaft. Über ihnen schwebt umgeben von vierzehn musizierenden Engeln der segnende Christus in einer Mandorla.

Den unteren Abschluß der Wandfresken bildet ein Ornamentband ohne Ranken mit einer Tondireihe aus 48 Achtpässen, in denen z. T. nicht mehr zu entziffernde Inschriftreste erkennbar sind (Abb. 111).

In den Rahmenmedaillons der Ornamentbänder im Gewölbe sind Figuren mit Schriftbändern zu sehen, die Bibelzitate zur Hälfte aus dem AT, zur Hälfte aus dem NT tragen und sich jeweils auf die direkt unterhalb befindliche Szene beziehen (Abb. 101 und 110).²¹⁷

Auftraggeber: Stifter von Bau und Ausstattung des Kapitelsaals von S. Maria Novella ist der Florentiner Kaufmann **Mico da Lapo Guidalotti** († 1355).²¹⁸ Er war unter der Regierung des Herzogs von Athen 1342/1343 Steuereintreiber und mußte sich dafür nach 1343 verantworten. Obwohl er eigentlich zur Gemeinde von S. Maria Nuova gehörte, ließ er seine erste Frau Masa da Guidalotti († 1348)

²¹⁴ Vgl. DIECK 1997, 67-68. Der Inschrifttext lautet: „credo in unum deum pater omnipotentem factorem“. Der Heilige deutet auffällig auf das Wort *omnipotentem*.

²¹⁵ Vgl. DIECK 1997, 74.

²¹⁶ Vgl. DIECK 1997, 64-66. Die Szene basiert auf Lk 24, 50-52 und Apg 1, 9-11.

²¹⁷ Vgl. DIECK 1997, 33, Abb. 7 und 189-191. Hier sind die Abschriften der Texte mit Nachweisen der entsprechenden Bibelstellen wiedergegeben. Es sei auch auf die Überlegungen zur Verteilung von Gut und Böse auf die heraldisch rechte und linke Seite hingewiesen.

²¹⁸ Auszug aus Guidalottis Testament, Archivio di Stato, Florenz, Pergamen di S. Maria Novella, zitiert nach ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd. 2, 438-439:

„...Item testator predictus reliquit de suis bonis dari fratribus et conventui pred. de Flor. expendendi et convertendi per infradictos executores et fidei commissarios huius testamenti de conscientia prioris et capituli dicti conventus in et pro ornando et pingendo et seu ornari et pingi faciendo capitulum et locum qui capitulum appellatur dicti conventus necnon et cappellam corporis domini nostri Jesu Christi dicti conventus sita in dictu seu penes dictum capitulum que intitatur cappella domini nostri Jesu Christi flor. trecentos vintiquinque auri illi vel illis cui quibus quando qualiter prout sicut et quemadmodum ipsis infrascriptis executoribus et priori conventus seu viventibus ex eis vel maiori parte ipsorum videbitur et placebit de consilio et conscientia prioris et capituli dicti conventus, dum modo ipse testator ipsum capitulum et cappellam tempore vite sue pingi et ornari non fecerit.“

Im Anschluß werden die Zeugen des Testaments aufgeführt.

in S. Maria Novella bestatten und stiftete dem Kloster von 1346 an kleinere Beträge, vor allem im Zusammenhang mit dem Fronleichnamsfest.²¹⁹ Zusammen mit seinem Bruder **Branca da Guidalotti** († 1341) finanzierte er Bau und Ausstattung des Kapitelsaals von S. Maria Novella²²⁰ und wurde nach seinem Tod dort bestattet.²²¹

Die Stiftung in Guidalottis am 2. August 1355 aufgesetztem Testament betrug 325 Goldflorin für die Ausmalung des Kapitelsaals. Da er selbst sie nicht mehr zu Lebzeiten veranlassen konnte, überließ Guidalotti die Ausführung Geschmack und Urteil der Testamentsvollstrecker: dem Dominikaner **Jacopo Passavanti** († 1357), Guidalottis zweiter Frau **Fiondina degli Infanti** und seinem Bruder **Domenico** in Abstimmung mit Prior und Kapitel. Passavanti ist als einer der führenden Köpfe des Konventes, Autor des Bußtraktates *Specchio della vera penitenza* [1355] und von 1348 an Prior von S. Maria Novella von besonderem Interesse.²²² Da er bereits 1357 starb, nimmt DIECK²²³ an, das theologische Programm sei unter der Leitung des zur Zeit der Auftragsvergabe amtierenden Priors **Zenobius Guasconi** († 1391)²²⁴ entworfen worden, der als studierter Theologe Lektor und Prior verschiedener Konvente war. Bevor er 1362 zum Prior von S. Maria Novella gewählt wurde, hatte er das dortige *Studium generale* geleitet.

Künstler: 1365 wurde **Andrea di Bonaiuto** (1333-1377)²²⁵ mit der Ausmalung beauftragt. Er wohnte seit 1351 im Viertel S. Maria Novella und bekam im Vertrag von 1365 freies Wohnrecht in einem Haus an der Piazza Nuova als Gegenleistung für die Ausmalung des Kapitelsaals zugesichert. 1368 ist der

²¹⁹ Vgl. ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd.1, 541.

²²⁰ Vgl. ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd.1, 539-543 und ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd.2, 443. Hier ist ein Zitat aus dem Liber Novus [1465-1391], 28 v. abgedruckt: „Michus olim Lapi de guidalottis populi sancte marie maioris de florentia amicus magnus et dilector fratrum hedificavit nobis et conventui sancte marie novelle capitulum cum capella tantum pulcrum et sumptuosum hedificium, ac etiam plures testudines, que sunt in primo claustro ex parte et ex opposito dicti capituli, in quibus omibus capitulo, cappella et testudinibus de pecunia sua florenos videlicet. D. et de pecunia branche germani sui .CC. florenos expendit...“

²²¹ Der in den Boden eingelassene Grabstein trägt die Aufschrift: „HIC IACET MICHUS FILIUS OLIM LAPII DEGUIDALOTTIS MERCATOR QUI FECIT FIERI ET DEPINGI ISTUD CAPITULUM CUM CAPELLA. SEPULTUS IN HABITU ORDINIS A.D.M. CCC. LV. DIE. IIII SEPTE[M]BRIS. REQUIESCAT IN PACE.“ Vgl. ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd.1, 542.

²²² Seit Anfang des Jahrhunderts wird der *Specchio della vera penitenza* als Quelle für das Bildprogramm diskutiert. Vgl. hierzu DIECK 1997, 113.

²²³ Vgl. DIECK 1997, 28.

²²⁴ Vgl. ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd.1, 617; LUNARDI 1983, 71 und DIECK 1997, 24-25.

²²⁵ Vgl. Luisa MARCUCCI: Andrea di Bonaiuto, in: Diz. Biogr. degli Italiani 3 (1961), 83-85 und Serena ROMANO: Andrea di Bonaiuto in: AKL 2 (1986) 516-519.

Maler in Orvieto nachgewiesen²²⁶, was auf eine vertragsgemäße Fertigstellung der Kapitelsaalfresken in S. Maria Novella bis 1368 hindeutet.²²⁷

Bau- und Ausmalungsgeschichte: Der von 1244 stammende Vorgängerbau des heutigen Kapitelsaales gehörte noch zum romanischen Kloster, lag vermutlich am äußersten Nordosten des Klosterbezirks und wurde nach 1308 den Dominikaner-Tertiarinnen übergeben.²²⁸ In den 1330er Jahren entstand der kleine, am Kreuzgangswestflügel liegende, rechteckige und über fünfseitigen Eckpfeilern kreuzrippengewölbte „*Capitolo del Nocentino*“, der der Anbetung des Kindes durch die drei Könige (dem „Innocentino“) geweiht war. Der Raum wurde nach Gert KREYTENBERG von Baldassare degli Ubriachi dem Älteren (erste Hälfte 14. Jh.) gestiftet und diente als „*Capitulum studentium*“ Versammlungen, die den Betrieb des *Studium generale* in S. Maria Novella betrafen.²²⁹

Der heutige Kapitelsaal (Spanische Kapelle), die direkt davorliegenden Kreuzgangsjoche und die Corpus-Domini-Kapelle wurden Mitte des 14. Jh.s unter Leitung des Architekten **Jacopo Talenti** († 1362)²³⁰ gebaut. Die Quellen erlauben jedoch keine präzise Datierung der Architektur. DIECK nimmt eine Bauzeit in den vierziger Jahren an und geht davon aus, daß sie 1355 zum Zeitpunkt der Stiftung Guidalottis für die Ausmalung abgeschlossen war, da Guidalotti nach seinem Tod am 4. September 1355 im Kapitelsaal beigesetzt wurde.²³¹

Interpretationsansätze: Von den zur Deutung des Gesamtprogrammes vorgeschlagenen Ansätzen seien hier einige kurz genannt.²³²

Adolfo VENTURI²³³ deutet als erster den Bußtraktat von Jacopo Passavanti als Vorlage des Bildprogramms.

²²⁶ Vgl. Innocenzo TAURISANO: Il capitolo di S. Maria Novella in Firenze, in: Il Rosario 33(1916), 226.

²²⁷ Vgl. GARDNER 1979, 108-109.

²²⁸ Vgl. PAATZ 1952, 767.

²²⁹ Vgl. PAATZ 1952, 669, 676, 697, 726, 754 und Anm. 161; ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd. 1, 544-546 und Gert KREYTENBERG: Das „Capitulum Studentium“ im Konvent von Santa Maria Novella, in: Flor. Mitt. 23 (1979) 225-238.

²³⁰ Vgl. ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd. 1., 94: „Fr. Jacobus Talenti de nepozano conversus magister lapidum et edificiorum bonus (...). Per manus istius, operam et consilium, magna pars ecclesie sancte marie novelle constructa est. et capitulum. et multa principalia opera in conventu.“

²³¹ Vgl. DIECK 1997, 26-28.

²³² Darüber hinaus sei auf den ausführlichen Literaturbericht von DIECK (1997, 11-18) verwiesen.

²³³ Vgl. VENTURI 1907, 778.

Serena ROMANO²³⁴ schlägt eine Interpretation als Corpus-Domini-Programm mit politischen und zeitgeschichtlichen Aspekten vor.

Julian GARDNER²³⁵ interpretiert das Bildprogramm vor dem Hintergrund von Raumfunktion und im Sinne konziliarer Ikonographie.

William HOOD²³⁶ deutet das Programm im Zusammenhang mit Passions- und Auferstehungsliturgie und gleichzeitig als einzigartige Manifestation von Selbstverständnis und Selbstglorifizierung eines Ordens, wobei die drei wichtigsten dominikanischen Heiligen Dominikus, Thomas und Petrus Martyr die Disziplinen Seelsorge, Lehre und Predigt repräsentieren sollen.²³⁷

Am schlüssigsten erscheint die auf einer umfassenden Analyse basierende Interpretation von DIECK²³⁸, die das Gesamtprogramm der Spanischen Kapelle auf der Grundlage des *Compendium Theologiae* des Thomas von Aquin und des *Specchio della vera penitenza* des Jacopo Passavanti als komplexe, kreuzförmige Credo-Illustration interpretiert. Schlüssel zum Programm ist die Inschrift des zentralen Medaillons der Eingangswand. Die vier Abschnitte des Glaubensbekenntnisses werden folgerichtig auf die vier Wände des Kapitelsaales bezogen. Gottvater wird die Südseite zugeordnet, Christus die Nordseite, dem Heiligen Geist die Westseite und den Aussagen zur Kirche die Ostseite. Folgt man dem Text des Credo, ergibt sich daraus ein kreuzförmiges Schema.

Der Dominikanerorden nimmt im Bildprogramm innerhalb des göttlichen Heilsplans eine Schlüsselstellung ein, fungiert er doch in Person des Dominikus als Vermittler der geretteten Seelen zur himmlischen Seligkeit, während die Vertreter der anderen Orden passive Zuschauer sind. Die Wahl des Credo-Programmes und die den drei prominentesten Ordensheiligen gewidmeten wandfüllenden Allegorien und Zyklen demonstrieren die Rechtgläubigkeit des Predigerordens. Die Glaubenswahrheiten werden so unauflöslich mit dem Orden verbunden, daß es unmöglich ist, dessen Selbstdarstellung in Frage zu stellen, ohne zugleich die

²³⁴ Vgl. Serena ROMANO: Due affreschi nel Cappellone degli Spagnoli: Problemi iconologici, in: Storia dell'arte 28 (1976) 181-213.

²³⁵ Vgl. GARDNER 1979, 120-123.

²³⁶ Wörtlich: „the most straightforward program of institutional self-identification and self-glorification to be found in art of the religious orders of the Latin Church“. Vgl. HOOD 1997, 144.

²³⁷ Vgl. HOOD 1993, 143.

²³⁸ Vgl. DIECK 1997, 139, 141-152 und 171-187.

Dogmen anzutasten.²³⁹ Dem Papst gegenüber demonstriert der Dominikanerorden Loyalität und zeigt das Papsttum indirekt doch in einer gewissen Abhängigkeit von dominikanischen Aktivitäten, was DIECK vor allem vor dem Hintergrund der zeitgenössischen kirchenpolitischen Situation erklärt.

Über die Selbstdarstellung des Ordens hinaus drückt das Bildprogramm nach DIECK die zeittypische Tendenz zu systematischen Gesamtschauen auch das Bedürfnis nach sicheren Wahrheiten in den Jahren nach der ersten Pestwelle aus.²⁴⁰

Die Rekonstruktion der verlorenen Corpus-Domini-Kapellenfresken ist an die Deutung des Gesamtprogrammes gebunden. GARDNER²⁴¹ nimmt an, daß die Kapellenfresken der Corpus-Domini-Weihe visuellen Ausdruck gaben. HOOD²⁴² vermutet im Zusammenhang des eucharistischen Programmes Szenen aus der Passionsgeschichte vom Einzug nach Jerusalem bis zu Abendmahl und Gefangenschaft Christi, während DIECK Episoden aus der Menschwerdung Christi für die Ausmalung der Kapelle vorschlägt, die innerhalb eines Credo-Programmes folgerichtig sind.²⁴³

Wichtigste Literatur:

SCHLOSSER 1896, 13-100; WOOD BROWN 1902, 76-78; TAURISANO 1916, 10-30, 80-93 und 217-230; VENTURI 1907, 778-809; PAATZ 1952, 663-845; OFFNER/STEINWEG 1979, 9-20 und 76-77; GARDNER 1979, 107-138; LUNARDI 1983, 15, 69-85; BOSKOVITS 1990, 132; HOOD 1993, 141-144; DIECK 1997.

Wichtigste Quellen:

Legenda aurea [1293], 387; GUASCONI [1365-1391] 10-30, 80-93 und 217-230; *Libro dei Morti* [1290-1436] 1980, 15-218; ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd. 1, 539-543, 617, 621-623; ORLANDI [1235-1506] 1955, Bd. 2, 443.

²³⁹ Vgl. DIECK 1997, 186.

²⁴⁰ Vgl. DIECK 1997, 179-180 und 183-184.

²⁴¹ Vgl. GARDNER 1979, 119.

²⁴² Vgl. HOOD 1993, 144.

²⁴³ Vgl. DIECK 1997, 153-154.

MONTELABATE, S. Maria di Valdiponte (OSB)

Datierung: um 1285²⁴⁴

Beschreibung:

Raum: Der Raum ist längsrechteckig²⁴⁵ und relativ klein, gedrunken und niedrig. Ein Schwibbogen teilt ihn in zwei annähernd gleichgroße Teile von jeweils ebenfalls rechteckigem Grundriß (Abb. 112 und 113). Der vordere Teil mit Zugang zum Kreuzgang ist flachgedeckt, der hintere gratgewölbt. Das in den ursprünglich flachgedeckten hinteren Teil des Raumes eingezogene Gewölbe paßt sich dem nachträglich eingebauten turmähnlichen Baukörper in der linken hinteren Ecke des Raumes an. Da der Einbau nicht direkt auf der Stirnwand auf sitzt, kann man die Fresken im Zwischenraum zwischen Einbau und Wand sehen. Ein einfaches Rundbogenportal und eine Bifore bilden die Fassade. Außerdem befindet sich in der Mitte der Stirnwand ein Fenster. Der Raum dürfte noch seine ursprüngliche Größe haben.

Ausmalung:

Bestand: Heute ist nur die Stirnwand des Raumes ausgemalt. Da sich nirgends sonst Ausmalungsreste finden, kann man davon ausgehen, daß die übrigen Wände nie ausgemalt waren (Abb. 115).

Einbau und Gratgewölbe sind zeitlich nach der Ausmalung anzusetzen. Deshalb werden die Fresken durch das Gratgewölbe oben beschnitten, wodurch ein Großteil der oberen Rahmenleiste und die Köpfe der randlichen Figuren verloren gingen. Sie müssen aber an den Seiten vollständig sein, denn die Rahmenleisten beider Seiten sind vorhanden. In der Mitte der Wand gibt es eine größere zusammenhängende Fehlstelle, die den unteren Teil der Ornamentleiste der Fensterfüllung, einen kleinen Teil der Seite rechts des in das Dekorations-

²⁴⁴ Mariano GUARDABASSI: *Indice-Guida dei Monumenti Pagani e Cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella Provincia dell'Umbria*, Perugia 1872, 231 (datiert um 1300); Lorenzo FIOCCA: *Chiesa e abbazia di S. Maria di Valdiponte, detta di Montelabate*, in: *Bollettino d'Arte* 6 (1913) 361-378, 374 (datiert in das 13. Jh.); Ettore RICCI: *La chiesa di S. Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, Perugia 1929, 67-78 (datiert auf vor 1285); Antony T. LUTTRELL /Franklin K. B. TOKER: *An umbrian Abbey: S. Paolo di Valdiponte, Part one*, in: *Papers of the British School at Rome* 40 (1972) 146-195, 184, Anm. 156 (datieren auf 1285); Miklòs BOSKOVITS: *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Florenz 1973, 10, 32, Anm. 39 (schließt sich der Datierung von LUTTRELL/TOKER auf 1285 an); MARQUEZ, Luiz C.: *La peinture du Duecento en Italie Centrale*, Paris 1987, 176 (datiert auf 1285-1290); BOSKOVITS 1990, 123-142, 126 und Anm. 31 (datiert auf 1285).

²⁴⁵ Grundriß: LUTTRELL/TOKER 1972, 186. Die Maße des Raumes betragen ca. 6 x 10 m.

system einbezogenen Fensters und einen größeren links davon umfaßt.²⁴⁶ Laut FIOCCA²⁴⁷ wurden die Fresken im 18. Jh. übertüncht. Als bei den ab 1850 beginnenden Restaurierungsarbeiten die Tünche wieder abgenommen und Maßnahmen zur Stabilisierung ergriffen wurden, entstanden weitere Schäden an den Fresken.²⁴⁸

Dekorationssystem: Unten und an den Seiten wird das die ganze Stirnwand des Raumes einnehmende Fresko durch einen breiten Ornamentstreifen mit einfachen vierblättrigen Blüten gerahmt (Abb. 114 und 115). Möglicherweise zeigte die heute vom Gewölbe fast vollständig überdeckte obere Rahmenleiste dasselbe Motiv. Die Wand ist durch unterschiedliche Rahmen- und Hintergrundgestaltung in zwei Hälften geteilt. Das Fenster in der Stirnwand ist durch eine schmale Rahmung und durch die Ausmalung der Fensterfüllung mit Palmetten-Girlanden und Akanthusblättern verziert. Rechts neben dem Fenster verläuft ein schmaler grüner Strich, der zur Rahmung des Kreuzigungsfreskos gehört und dieses klar gegen Fenster und linke Hälfte abgrenzt. Links vom Fenster fehlt eine Unterteilung durch vertikale Rahmenleisten.

Programm: Von links nach rechts folgen aufeinander **Benedikt** als stehender heiliger Mönch mit Buch, eine thronende **Maria mit Kind** unter einem Maßwerkbogen, vor der ein **Mönch als Stifter** kniet, und auf der anderen Seite des Fensters, über dem die Giebel eines Gebäudes zu erkennen sind, der **Gekreuzigte**, flankiert von **Maria** und **Johannes dem Evangelisten** (Abb. 116, 117 und 118).

Die **Kreuzigungsszene** spielt sich vor einem leuchtend blauen, einfarbigen Hintergrund ab. Das Kreuz steht vor einer niedrigen Mauer mit Schießscharten und entspringt aus einem kleinen felsigen Hügel, unter dem der Schädel Adams erkennbar ist. Ursprünglich fingen zwei Engel das Blut aus den Wunden des

²⁴⁶ Nach RICCI stammt diese Fehlstelle von dem mittlerweile rückgängig gemachten Umbau des Fensters in eine Tür. Vgl. RICCI 1929, 71.

²⁴⁷ Vgl. FIOCCA 1913, 374.

²⁴⁸ Vgl. FIOCCA 1913, 364 und RICCI 1929, 74. Nach RICCI wurde das Gewölbe erst zu diesem Zeitpunkt eingezogen. Der bei der Beschreibung des Raumes genannte nachträgliche Einbau könnte Teil der nach 1850 eingebauten Substruktionen sein, wie auch die auf dem bei FIOCCA (1913) abgedruckten Plan eingezeichnete durchgezogene Wand mit schmalen Durchgang, die den Raum an der Stelle teilt, an der sich heute der Schwibbogen befindet. Diese Substruktionen wurden zu einem unbekannten Zeitpunkt zumindest teilweise wieder entfernt. Das bei FIOCCA (1913) eingezeichnete Klostergewölbe gibt nicht das heute an der Stelle befindliche Gratgewölbe wieder. Es muß bei der Restaurierung eingezogen worden sein, nachdem man die Trennwand wieder eingerissen hatte. FIOCCA bezeichnet den vorderen Teil des Raumes als *sala capitolare* und den hinteren, gewölbten Teil mit der Ausmalung als *sacristia* (Abb. 113).

toten Christus auf, der rechte wird heute vom Gewölbe überdeckt. Auch der Kopf des rechts stehenden Johannes wurde bei der Einwölbung teilweise zerstört (Abb. 116). **Maria** sitzt frontal zum Betrachter gerichtet auf ihrem prächtigen, maßwerkverzierten Thron und weist mit ihrer linken Hand auf das Christuskind, das sie mit ihrer Rechten auf ihrem Schoß festhält (Abb. 117). Das Gewölbe überschneidet die Köpfe beider Figuren. Der zu Füßen des Thrones betende kleine Benediktinermönch ist laut FIOCCA und RICCI²⁴⁹ der auftraggebende Abt Trasmondo (Abb. 118). Links davon schließt sich die unter einem einfacheren, niedrigeren Maßwerkbogen über Säulen stehende, frontal dargestellte Figur des **Benedikt** an (Abb. 117). Er hält ein Buch, die Ordensregel, in seiner linken Hand und weist mit der Rechten darauf.

Künstler: FIOCCA und RICCI²⁵⁰ schrieben unter Berufung auf Quellen das Kapitelsaalfresko dem in Montelabate tätigen **Meo di Guido da Siena**²⁵¹ († 1333/1334) zu. SCARPELLINI²⁵² wies die Zuschreibung zurück und schlug einen unbekannten Maler mit dem mittlerweile allgemein anerkannten Notnamen **Maestro di Montelabate** vor. Diesem 1280-1290 nachweisbaren Künstler wird aufgrund von stilistischen Merkmalen auch das Kapitelsaalfresko in der nahegelegenen Abtei von S. Paolo di Val diponte zugeschrieben, und NERI LUSANNA sieht in ihm auch den Maler der Fresken von S. Agostino in Fabriano.²⁵³

Auftraggeber: Als Auftraggeber geben alle Autoren einstimmig den zwischen 1266 und 1285 amtierenden **Abt Trasmondo**²⁵⁴ an, der die Ende des 13. Jh.s durchgeführte Baukampagne leitete. RICCI²⁵⁵ nimmt an, daß er die Abteikirche und große Teile des Klosterkomplexes von Grund auf neu bauen ließ.

Trasmondo gehört zu den zwischen 1030 und 1434 direkt vom Heiligen Stuhl eingesetzten, mit den Befugnissen eines Bischofs ausgestatteten Äbten der im 12. und 13. Jh. reichen, mächtigen und exempten Abtei.²⁵⁶

²⁴⁹ Vgl. FIOCCA 1913, 374 und RICCI 1929, 74.

²⁵⁰ Vgl. FIOCCA 1913, 374 und RICCI 1929, 70, Anm.3.

²⁵¹ Vgl. THIEME-BECKER 24 (1930) 404-405.

²⁵² Vgl. SCARPELLINI 1969, 214, Anm.8.

²⁵³ Zu den übrigen dem Maestro di Montelabate zugeschriebenen Werken vgl. BOSKOVITS 1973, 9-10; MARQUES 1987, 176-177 und Enrica NERI LUSANNA: Pittura del Trecento nelle Marche, in: La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento, Bd.2, Mailand 1985, 414.

²⁵⁴ Vgl. Ettore RICCI: Brevi notizie per la storia del Monastero di Val diponte tratte dal suo archivio da Alberico Amatori Abate, in: Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria 33 (1935) 272-273.

²⁵⁵ Vgl. RICCI 1929, 68-69.

²⁵⁶ Vgl. FIOCCA 1913, 363-366 und Onorio ANTONINI: Castelli, monasteri, ville ed eremi nell'alta Valle Tiberina, Perugia 1991, 13.

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Die Konventsgebäude der ins 9. Jh. zurückgehenden Abtei wurden im 12. und 13. Jh. mehrmals umgebaut. Um 1030 unterzog Abt Pietro den gesamten Komplex Um- und Neubauten.²⁵⁷ Im Jahr 1230 veranlaßte Abt Oratore (Abbatat 1204-1222) den Neubau des Kreuzgangs, der allerdings vermutlich in der Folge durch Sarazenen zerstört wurde. Der Wiederaufbau begann in den 1260er Jahren. Die Ausmalung des Kapitelsaals fällt in die Jahre der durch Abt Trasmondo 1281 veranlaßten Baumaßnahmen.²⁵⁸

Interpretationsansatz: Das Programm ist auf die wesentlichen Bestandteile verkürzt. Die frontalen Darstellungen sind ohne erkennbare Hierarchisierung nebeneinandergestellt und könnten als unabhängig voneinander zu betrachtende Andachtsbilder fungiert haben. Die unterschiedliche Rahmung legt eine getrennte Andacht vor Kreuzigung und Maria und Benedikt nahe.

Eine Mahnung zur Einhaltung der Ordensdisziplin dürfte von der Figur des Ordensgründers Benedikt ausgegangen sein.

Abt Trasmondo läßt sich in der Figur des Stifters darstellen. Diese Figur tritt durch ihre bescheidenere Größe und ihre Profilansicht hinter den anderen Figuren zurück. Als einziger tritt er in Beziehung zu einer der anderen Figuren (Maria). Der zur Zeit der Ausmalung noch lebende Abt stellt sich als demütiger Stifter dar und trägt zugleich der sicher in Montelabate praktizierten Marienverehrung Rechnung. Maria ist darüber hinaus als Patronin des Klosters vertreten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die asymmetrische Platzierung der Kreuzigung, die die links vom Fenster befindliche thronende Maria gleich wichtig erscheinen läßt. Die gleichwertige Position der Maria könnte Ausdruck der hohen Bedeutung sein, die man der Marienverehrung in Montelabate beimaß.

Wichtigste Literatur:

GUARDABASSI, 1872, 231; FIOCCA 1913, 361-378; RICCI 1929, 67-78; SCARPELLINI 1969, 214, Anm. 8; LUTTRELL/ TOKER 1972 146-195, 184-186 BOSKOVITS 1973, 9-10, 32, Anm. 39; MARQUEZ 1987, 176; BOSKOVITS 1990, 123-142, 126; ANTONINI 1991, 13-20.

Wichtigste Quellen:

RICCI 1935, 263-324.

²⁵⁷ Vgl. FIOCCA 1913, 362.

²⁵⁸ Vgl. RICCI 1929, 69 und ANTONINI 1991, 15.

PADUA, Santo (OFM)

Datierung: 1302-1305²⁵⁹

Beschreibung:

Raum: Der große, querrrechteckige Saal ist Teil des Klausurflügels und liegt zwischen westlichem „Chiostro del Capitolo“ und östlichem „Chiostro del Noviziato“ (Abb. 119 a).²⁶⁰ Er grenzt an die Sakristei, mit der ihn eine nachträglich ergänzte Tür direkt verbindet. Im Obergeschoß befindet sich das Dormitorium. Die Fassade besteht aus einem zentralen Portal und drei Fenstern auf jeder Seite (Abb. 119 b). Zudem wird der Saal durch zwei nachträglich verbreiterte Fenster in der Stirnwand belichtet. Der ursprünglich flachgedeckte Raum ist heute mit einer hohen Tonne mit Stichkappen gewölbt.

Ausmalung:

Bestand: Die nachträgliche Überwölbung des Raumes führte zu Überschneidungen der Fresken. Die Form des Gewölbes, der Gewölbekonsolen und des schwarz-weißen Ornamentstreifens, der die Schildbögen betont, lassen vermuten, daß die Einwölbung aus dem frühen 15. Jh. stammt.²⁶¹

1508 genehmigten die Mönche den Einbau eines Altars vor der Kreuzigung an der Stirnwand.²⁶² 1541 wurde vor die Mitte der Südwand ein Altar eingebaut, und die Wände wurden übertüncht.²⁶³ Im 17. Jh. kam die Möblierung mit hohen Reliquienschränken hinzu, und 1643 malte Lorenzo Bedogni (Anfang 17. Jh.-1670)²⁶⁴ den Raum mit illusionistischer Architekturmalerei aus, wobei er Schränke und die Tür zur Sakristei in das Dekorationssystem einbezog.

²⁵⁹Vgl. Bernardo GONZATI: La Basilica di Sant'Antonio descritta e illustrata, Padua 1852, 30-34, 265-266 (datiert nicht, grenzt aber durch Zuschreibung an Giotto auf 1302-1305 ein); Suzanne PICHON: Gli affreschi di Giotto al Santo di Padova, in: Bollettino d'Arte, 2. Serie 4 (1924/1925) 26-32 (datiert auf 1306-1307); Placido CORTESE: Gli affreschi nella sala del Capitolo del Santo in Padova, in: Miscellanea Francescana 37 (1937) 413-417, 414 (datiert auf 1302-1307); Vergilio GAMBOSO: La Basilica del Santo, Guida storico-artistica, Padua 1966 (datiert nicht); SEIDEL 1978 (S. Agostino) 85-252, 234-237 (datiert auf 1310-1320); GARDNER 1979, 107-138, 126-127 (datiert auf 1310-1320); Francesca D'ARCAIS: La presenza di Giotto nel Santo di Padova, in: Camillo SEMENZATO: Pitture del Santo di Padova, Vicenza 1984, 7-12, 12 (datiert auf um 1303); BLUME 1989, 162 (datiert in die 1320er Jahre) und BOSKOVITS 1990, 123-141 (datiert nicht, schreibt aber Giotto zu); Francesca FLORES D'ARCAIS: Giotto, Mailand 1995, 128-133, 128 (datiert auf 1302-1303).

²⁶⁰ Grundriß: GONZATI, 1852.

²⁶¹ Vgl. D'ARCAIS 1984, 7. Die Autorin ist der Ansicht, es stammt von etwa 1435, da für dieses Jahr Arbeiten im Kapitelsaal belegt sind.

²⁶² Vgl. D'ARCAIS 1984, 7.

²⁶³ Vgl. GONZATI 1852, 32, 265.

²⁶⁴ Vgl. AKL 8 (1994) 219-220.

Die Um- und Einbauten haben die Ausmalung schwer beschädigt. Die Stirnwandfresken sind bis auf drei kleine Fragmente zerstört oder von Tünche und barocker Übermalung verdeckt. Die außen an der Stirnwand erhaltenen Szenen werden zudem vom Gewölbe überschritten (Abb. 121, 122 und 123). Die Fresken in der Mitte beider Seitenwände wurden durch Altareinbau und Türdurchbruch bis auf einen kleinen Teil gänzlich zerstört. An der Eingangswand sind keine Ausmalungsreste erhalten.

Anfang des 19. Jh.s begann man, die übertünchten und übermalten Trecento-Fresken freizulegen. Pietro Selvatico fand unter der barocken Ausmalung der Stirnwand Freskoreste, die jedoch zum Teil bald darauf wieder „verschwanden“.²⁶⁵ Die Brüder Gonzati legten ab 1851 weitere Szenen an den Seitenwänden frei. Die zuletzt entdeckten Fragmente des zentralen Bildfeldes der Stirnwand konnten erst nach der 1914 erfolgten Entfernung der großen Schränke, die die Seitenwände seit dem 17. Jh. verstellten, freigelegt werden.²⁶⁶ Unter der bis heute existierenden barocken Übermalung großer Teile der Stirnwand müssen sich weitere Reste der Trecento-Ausmalung befinden.

Dekorationssystem: Das Dekorationssystem scheint sich an der ursprünglichen architektonischen Form orientiert zu haben. An der Stirnwand ist das Rahmensystem aufgrund der sehr bruchstückhaften Erhaltung bzw. Freilegung zwar nicht mehr erkennbar, die erhaltenen Teile lassen aber ein etwas breiteres mittleres Feld, vermutlich zwischen zwei Fenstern, sowie zwei schmalere seitliche Streifen erkennen, die jeweils in zwei übereinanderliegende Felder geteilt waren (Abb. 120). Die vertikalen Grenzen der Bildfelder werden vom Gewölbe überschritten oder von darüberliegenden Schichten verdeckt.

Die Seitenwände werden gegliedert durch ein Rahmensystem aus einem gemalten Architrav mit Feldern aus gemaltem Marmor darüber und darunter je sechs fiktiven Spitzbogennischen zwischen gemalten Pilastern, die auf einem Sockel aus gemalten Kassetten stehen (Abb. 129 und 130).

²⁶⁵ Vgl. Pietro SELVATICO: Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui Freschi di Giotto in essa dipinti, Padua 1836, 31, Am.1 und GONZATI 1852, 32-33. SELVATICO schreibt: „La Cappella del Capitolo nella basilica del Santo, citata dal Vasari come opera bellissima del Giotto...venne da molto tempo imbiancata. Tentai ripetute prove per togliere dalle pareti il bianco sovrapposto; ma non mi fu possibile ritornare in luce se non gli avanzi di un spartimento figurante varii monachi intorno ad un leggio.“

²⁶⁶ Vgl. D'ARCAIS 1984, 8-9.

Programm: Die drei erhaltenen Szenen der Stirnwand zeigen in der Mitte das Fragment einer Kreuzigung, ganz links die Stigmatisation des Franz von Assisi und ganz rechts eine Szene mit franziskanischen Märtyrern.

Von der **Kreuzigungsszene** ist eine Gruppe jüdischer Hohenpriester erhalten, hinter denen nach links gewandt Soldaten mit Lanzen stehen, während der auffällige, in der Gruppe am weitesten links stehende Hohenpriester im roten Umhang sich nach rechts zur Gruppe wendet (Abb. 121). Links neben dem Rotgekleideten ist ein Teil einer anderen Figur mit rotem Unter- und weißem Übergewand erkennbar. Nach der Lage an der Wand und der Ausrichtung der erhaltenen Figuren handelt es sich um die rechte Bildhälfte der Kreuzigung. Die fragmentarisch erhaltene Figur im weißen Umhang könnte Johannes d. E. sein. Eine Gruppe mehrerer Hohepriester läßt auf eine ursprünglich vielfigurige, historische Kreuzigungsszene schließen, deren Rest sich unter der barocken Übermalung befindet.

Die **Stigmatisierung** spielt sich in einer kahlen, felsigen und bis auf einen Baum im Hintergrund vegetationslosen Landschaft ab (Abb.122). In der linken Bildhälfte kniet Franziskus mit erhobenen Händen und schaut zu dem rechts oben fliegenden Seraph mit Heiligenschein hinauf, von dem er die Wundmale empfängt. Der untere Teil des Bildes ist zerstört, aber es ist anzunehmen, daß Franziskus kniet. Vom Gesicht des Seraph gehen Strahlen aus, die Franziskus treffen und die Wundmale hervorzurufen scheinen. Die Szene illustriert die wichtigste Begebenheit im Leben des Franziskus. Nach Thomas von Celano²⁶⁷ erschien ihm 1224 auf dem Berg Alverna ein Seraph, zwischen dessen Flügeln er das Bild des Gekreuzigten sah. Daraufhin nahm er an seinen Händen und Füßen und an seiner Seite die Wundmale wahr. Auffällig ist, daß hier, typisch für frühe Darstellungen der Szene, der Seraph ohne Kruzifix gezeigt wird.²⁶⁸

Die Szene ganz rechts außen an der Stirnwand zeigt das **Martyrium von vier Franziskanern** (Abb. 123). Sie knien vor einer links thronenden Figur, deren Kopf vom Gewölbe überschritten wird und die mit ihrer rechten Hand Anweisungen gibt. Hinter den Franziskanern steht ein Henker mit erhobenem Schwert, der den ersten der Mönche bereits geköpft hat und gerade zum Schlag

²⁶⁷ Vgl. Thomas von Celano: Vita prima/secunda S. Francisci [1228/29-1246], in: *Analecta Franciscana* 10 (1894) 3-115 und 129-260, 91-96 und 112-114.

²⁶⁸ Vgl. LCI 6 (1990) 295-296.

gegen den zweiten ausholt. SEIDEL²⁶⁹ bezieht die Szene auf die ersten fünf franziskanischen Märtyrer, die am 16. Januar 1220 in Marrakesch getötet wurden. Antonius von Padua soll durch den Anblick der Reliquien dieser Märtyrer zum Eintritt in den Franziskanerorden bewegt worden sein.²⁷⁰

Unterhalb dieser Szene schließen sich Reste eines Bogens an, in dessen Zwickeln in Grisaille eine Verkündigung dargestellt ist (Abb. 123). Vermutlich handelt es sich hier um Reste der Anfang des 19. Jh.s freigelegten und bald darauf verlorenen Szene, die GONZATI²⁷¹ als „*coro di frati*“ bezeichnet. Nach der Beschreibung SELVATICOs hat es sich um eine Szene mit mehreren um ein Lesepult versammelten Mönchen gehandelt. GARDNER deutet die Gruppe nachvollziehbar als Teil einer Darstellung des Wunders an der **Krippe von Greccio**²⁷², demzufolge in der improvisierten Krippe, die Franziskus in Greccio zwei Wochen vor Weihnachten 1223 errichten ließ, das Christuskind erschien.²⁷³

In den Spitzbogennischen der Seitenwände stehen frontal jeweils sechs große, bis auf eine nimbierte, monumental wirkende Figuren, von denen die erhaltenen bis auf eine Inschriftbänder mit Bibeltexten tragen:

Die linke Seitenwand (N) (Abb. 130) zeigt von links (W) nach rechts (O) **Klara**, **Franziskus**, die **Köpfe zweier fragmentarischer Figuren**, vermutlich Propheten, **Johannes d. T.** und **David**. Alle Figuren der Nordwand weisen etwa auf Brust- bis Schulterhöhe Beschädigungen auf, die von an die Wand gelehnten Schränken stammen könnten. An der rechten Seitenwand (S) sind von rechts (W) nach links (O) der **Tod**, **Antonius v. Padua**, **zwei zerstörte Figuren**, **Daniel** und **Isaias** dargestellt (Abb. 129).

Im folgenden werden die einzelnen Figuren beschrieben und die Texte ihrer Inschriftbänder wiedergegeben²⁷⁴:

Nordwand	Südwand
Klara trägt ein langes Gewand mit Schleier und Umhang und hält in den Händen vor	Der Tod als verwesender Toter steht da mit herabhängenden Armen (Abb. 128). ²⁷⁶

²⁶⁹ Die zweite Begebenheit, die in Frage käme, wäre das Martyrium von sieben Franziskanern am 10. Oktober 1227 in Ceuta/Marokko. Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 237.

²⁷⁰ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino), 237, Abb. 36.

²⁷¹ Vgl. GONZATI 1852, 265.

²⁷² Vgl. SELVATICO 1836, 31 Anm.1 („*varii monachi intorno ad un leggio*“); GARDNER 1979, 127, Anm. 133 und LCI 6 (1990) 264 und 291.

²⁷³ Vgl. LCI 6 (1990) 264 und 291-292.

²⁷⁴ Die Angaben werden in einer zweiseitigen Tabelle von West nach Ost aufgeführt. So stehen die sich im Raum gegenüberliegenden Figuren nebeneinander.

dem Körper eine kaum noch sichtbare Lilie. ²⁷⁵ Die Figur hat weder ein Inschriftband, noch sind Reste einer Beischrift auf dem Hintergrund zu erkennen (Abb. 126).	GONZATI ²⁷⁷ zitiert den Text der ursprünglich sichtbaren Inschrift. „[Memor est iudicii mei, sic enim erit tuum. Heri mihi hodie tibi]“ (Sir 38, 23).
Franziskus ²⁷⁸ als blasser, asketischer Franziskaner zeigt mit erhobenen Händen seine Wundmale. In der linken Hand hält er ein Schriftband (Abb. 126). „EGO ENIM STIGMA DOMINI JESU IN CORPORE MEO PORTO“ (Gal 6, 17).	Antonius von Padua ²⁷⁹ als Franziskaner ohne weitere Attribute hat den rechten Arm angewinkelt und weist mit der Hand auf die Figur im Bildfeld rechts neben sich. Seine linke Hand hält ein Schriftband (Abb. 128). „HOMO IGITUR CONSUMPTUS ATQUE NUDATUS QUAESO UBI EST? [mortuus pro nobis est]“ ²⁸⁰ (Job 14, 10).
Zerstörte Figur, vermutlich eines jugendlichen Propheten , deren Kopf zur Hälfte erhalten ist. Der Kopf ist nimbiert, trägt helles, welliges Haar und eine kleine Krone, vergleichbar der von Daniel (Abb. 125). ²⁸¹	Von der Figur ist nichts erhalten.
Zerstörte Figur mit zur Hälfte erhaltenem Kopf eines älteren, bärtigen, grauhaarigen Propheten (Abb. 125).	Von der Figur ist nichts erhalten.
Johannes der Täufer trägt eine rote pelzgefütterte Toga. Den rechten Arm hält er angewinkelt, die rechte Hand ist durch die Fehlstelle über Brust und Schulter nicht zu erkennen (Abb. 124). In der linken Hand hält er ein Schriftband. „[Ecce agnus Dei qui tollit] PECCATA MUNDI“ (Jo 1, 29).	Daniel trägt ein kurzes rotes Gewand mit kurzem braunem Umhang und einer Art kleiner Krone auf dem Kopf (Abb. 127). Die rechte Hand hält er vor den Körper, in der linken hat er ein Schriftband. „POST LXX EBDOMAS OCCIDETUR CHRISTUS ET NON ERIT EIUS POPULUS QUI EUM [negaturus est]“ (Dan 9, 26).
David trägt ein rotes Gewand mit Umhang	Isaias als alter Prophet trägt ein langes

²⁷⁵ Die Figur entspricht dem in Florenz (S. Croce, Bardi Kapelle) von Giotto dargestellten Typ. Vgl. LCI 7 (1990) 314-318.

²⁷⁶ Diese Darstellungform weicht deutlich ab von der in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s üblichen Darstellung als Schnitter, wie im Triumph des Todes im Camposanto in Pisa. Vielmehr ist ein Toter dargestellt, der aber gleichwohl auf den Tod verweist, wie seine Beischrift suggeriert. Vgl. LCI 4 (1990) 327-332 (Tod) und 340-343 (Totenbild, Toter)

²⁷⁷ Vgl. GONZATI 1852, 267. Die Beischrift ist heute nicht mehr sichtbar. Zur Benennung der Figur schlägt BOSKOVITS (1990, 126, Anm. 38) den „homo nudatus“ vor, auf den die Inschrift des Antonius verweist. Meiner Meinung nach ist diese Deutung trotz der hinweisenden Handbewegung des Antonius auf die Leichenfigur durch den von GONZATI zitierten Nachsatz „mortuus pro nobis est“ unwahrscheinlich, denn so wie der Satz müsste ja auch die Figur auf Christus verweisen oder diesen z.B. als Schmerzensmann oder mit Dornenkrone wiedergeben.

²⁷⁸ Vgl. LCI 6 (1990) 260-315, 266-274, 295 und 311-312. Der asketische Darstellungstyp entspricht noch den frühen, ins 13. Jh. gehörenden „Portraits“.

²⁷⁹ Antonius wird in Italien meist als jugendlicher, bartloser Franziskaner dargestellt, in frühen Darstellungen aus dem 13. Jh. meist mit Buch und Predigtgestus. Vgl. LCI 5 (1990) 219-225.

²⁸⁰ Vgl. GONZATI 1852, 267.

²⁸¹ SEIDEL (1978, S. Agostino, 234) benennt diese Figur als Königin. Wegen der bei Daniel vorkommenden kleinen Krone erscheint ein jugendlicher Prophet aber wahrscheinlicher.

und eine hohe, kronenähnliche Kopfbedeckung. Er hält die Arme leicht angewinkelt und etwas ausgebreitet. Seine rechte Handfläche zeigt nach oben (Abb. 124). Die linke Hand hält ein Schriftband. „FODERUNT MANUS MEAS ET PEDES MEOS, DENUMERAVERUNT OMNIA OSSA MEA“ (Ps 21, 17- 18).

graubraunes Untergewand mit Skapulier und Umhang. Die rechte Hand hält er mit nach oben gedrehter Handfläche vor den Körper, die linke hält ein Schriftband, das wie durch einen Luftzug nach oben geweht wird (Abb. 127). „IPSE AUTEM VULNERATUS EST PROPTER [inquietates nostras]“ (Is 53,5).

Auftraggeber: Der Auftraggeber der Ausmalung ist unbekannt.²⁸²

Künstler: Die Ausmalung des Kapitelsaals des Santo in Padua ist weder signiert, noch sind Quellen über die Auftragsvergabe erhalten. Seit dem 15. Jh. werden die Fresken **Giotto di Bondone** (um 1266-1337)²⁸³ zugeschrieben. FLORES D'ARCAIS hält den Entwurf der fortschrittlichen architektonischen Rahmung der Fresken an den Seitenwänden, die tatsächlich Ähnlichkeiten mit der Arenakapelle aufweist, für das Werk Giottos und schreibt die Ausführung der Kapitelsaalausmalung einem von Giottos Mitarbeitern zu, dem „**Maestro del Capitolo del Santo**“, dessen Handschrift sie auch in kleinen Szenen in Vierpässen im Gewölbe der Arenakapelle wiedererkennt.²⁸⁴

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Nach GONZATI entstand der Kapitelsaal gleichzeitig mit der zweiten Bauphase der Kirche, also um 1281.²⁸⁵ Das erscheint wegen der Form, der Größe und der Flachdecke des Saales plausibel.

Interpretationsansätze: Da die Ausmalung fragmentarisch ist, kann sich die Deutung nur auf die erhaltenen freigelegten Fresken beziehen.

Nur SEIDEL²⁸⁶ liefert einen Deutungsvorschlag. Er geht davon aus, daß bis auf die im 19. Jh. wieder verschwundenen Szene das Programm vollständig erkennbar ist, und interpretiert es heilsgeschichtlich-typologisch. Die an den Seitenwänden stehenden Propheten verweisen auf den Kreuzestod Christi, der an der Stirnseite durch die Kreuzigung dargestellt ist. SEIDEL weist auf die Beziehungen zwischen den ordensgeschichtlichen Szenen der Stirnwand und den stehenden Ordensheiligen hin. Den Schlüssel des Programms sieht er in

²⁸² Die Prioren vor 1487 fehlen in GONZATIS *Serie degli Maestri*. Vgl. GONZATI 1853, 449.

²⁸³ Michele SAVONAROLA (De laudibus Patavii [16. Jh.], Rer. Ital. script., Mailand 1738, Città del Castello 1900, Bd. 24, 1170) schreibt: „...capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit (Giotto)...“ und Marcantonio MICHIEL (ANONIMO MORELLIANO) in den Notizia d'opere di disegno [um 1550] (Bassano 1800, 6): „Nel Capitolo la Passione a fresco fu de man de Giotto fiorentino“. Beide Texte sind bei GONZATI 1852, Documento XXII abgedruckt. Vgl. BOSKOVITS 1990, 126 und 137, Anm. 35-38 sowie D'ARCAIS 1984, 3-7 und 9-11.

²⁸⁴ FLORES D'ARCAIS 1995, 131-132.

²⁸⁵ Vgl. GONZATI 1852, 265.

den Beischriften von Tod und Antonius von Padua, deren Aussage, der Sieg der *vita aeterna* über den Tod, sowohl auf die Kreuzigung als auch auf die Märtyrerszene zu beziehen ist. Hinsichtlich der erhaltenen Teile ist diese Interpretation schlüssig. Auch die Szene der Krippe von Grecchio paßt in die Deutung. Allerdings müssen bei der Dichte der Beziehungen der vollständigen Teile der Ausmalung untereinander durch das Fehlen von zwei Prophetenpaaren und einer Szene der Stirnwand wichtige Aspekte verloren gegangen sein, die die Hauptaussage bekräftigt oder ergänzt hätten.

Mit der Kombination von Propheten und Ordensheiligen an den Seitenwänden kommt es zu einem doppelten typologischen Bezug zwischen den Prophezeiungen, der Kreuzigung und der Stigmatisierung des Franziskus. Die Kommunikation der stehenden Heiligen und Propheten untereinander durch die Beischriften drückt sich in der Anordnung der Figuren aus. Die einander gegenüberstehenden Figuren Franziskus und Antonius beispielsweise lassen sich so verbinden, wie auch Johannes der Täufer und Daniel oder David und Isaias. Eine Verknüpfung über den Raum hinweg ist bei Klara, deren Beischrift verloren ist, und dem Tod nicht offensichtlich. Klaras verlorener Text dürfte allerdings die Verbindung hergestellt haben. Gleichzeitig gibt es lineare Verbindungen von einer gemalten Wandnische zur benachbarten, wie im Fall von Antonius und dem Tod (Abb. 128).

Die Szenen, die Begebenheiten aus der Ordensgeschichte illustrieren, sind von besonderer Eindringlichkeit und daher für Orden und Konvent von hohem propagandistischem Wert. Mit der Stigmatisierung wird das Ereignis dargestellt, das die stärkste Parallele zwischen Franziskus und Christus zieht. Der Orden erhebt sich mit dieser „Christusähnlichkeit“²⁸⁷ über alle anderen Orden, deren Gründern diese Auszeichnung nicht widerfahren ist. Das Martyrium der Ordensbrüder hebt die dem Franziskanerorden eigene Glaubensstärke hervor und dient zugleich den täglich im Kapitelsaal anwesenden Mönchen zum Vorbild. Die Szene der Krippe von Grecchio illustriert ein Wunder, das, wenn auch weit weniger eindringlich als die Stigmatisierung, die Nähe des Ordens zu Christus und damit seine privilegierte Stellung betont.

²⁸⁶ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino), 236-239.

²⁸⁷ Vgl. August RAVE: Christiformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie des Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in S. Croce, Worms 1984 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 2).

Wichtigste Literatur:

GONZATI 1852, 30-34, 265-266; PICHON 1924/1925, 26-32; CORTESE 1937, 413-417; GAMBOSO 1966; SEIDEL 1978 (S. Francesco), 85-252, 234-239; GARDNER 1979, 107-138; D'ARCAIS 1984, 3-13; BLUME 1989, 162; BOSKOVITS 1990, 123-141; FLORES D'ARCAIS 1995, 128-133.

Wichtigste Quellen:

SAVONAROLA [16. Jh.] 1170, (GONZATI 1852, Documento XXII); GHIBERTI [1447] 1912, 37; VASARI [1568], Vite, Bd. 2, 107; FERRARESE [1312-1313], 1726, 255, (GONZATI 1852, Documento XXII); MICHIEL [um 1550] 1800, 6, (GONZATI 1852, Documento XXII); SELVATICO 1836, 31, Anm.1.

PERUGIA, S. Giuliana (SOCist.)

Datierung: kurz vor 1290²⁸⁸

Beschreibung:

Raum: Der Kapitelsaal²⁸⁹ liegt an der Nordostseite des Kreuzgangs, der seinerseits süd-östlich an die Kirche anschließt (Abb. 131). Direkt angrenzende Räume sind die kleine gewölbte Sakristei und ein weiterer kleiner gewölbter Raum, vielleicht das Parlatorium.²⁹⁰ Der rechteckige Zweistützensaal ist mit einem Kreuzrippengewölbe eingedeckt, das an den Wänden auf Konsolen sitzt (Abb. 133). Die Architektur wirkt einheitlich, das Gewölbe zum Ursprungsbau gehörig. Die dreiteilige Fassade besteht aus einer Tür mit zwei flankierenden Fenstern. Die schmale spitzbogige Tür in der Mitte der Stirnwand ist später ergänzt worden²⁹¹, während die Verbindungstür zur Sakristei von Anfang an existiert haben kann, aber zumindest vergrößert worden ist, da sie in das westliche Bildfeld der linken Wand hineinragt.

²⁸⁸ Vgl. GUARDABASSI 1872, 233 (datiert auf 13. Jh.); RICCI 1929, 117-136, 130 (datiert auf 13. Jh.); Pia PASCALINO: Perugia, Convento di Santa Giuliana, L'orizzonte della clausura, in: *Castra et Ars, Palazzi e quartieri di valore architettonico dell' Esercito Italiano*, a cura di Claudio PRESTA, Rom/Bari 1987, 91-108, 92-108 (datiert nicht) und Boskovits 1990, 127-128 (datiert auf kurz vor 1290).

²⁸⁹ Grundriß: PASCALINO 1987, 101. RICCI (1929, 131) gibt die Maße des Raumes mit 9,5 x 7 m an.

²⁹⁰ RICCI (1929, 130, Anm. 1) spricht von einem kreuzgratgewölbten Raum unter dem Turm, der mit Fresken des 14. Jh.s ausgemalt war. Zwei dieser Fresken sind heute in der Galleria Nazionale: S. Giuliana als Schutzmantelheilige mit Zisterzienserinnen und das Matryrium der Heiligen.

²⁹¹ Die Tür führt auf einen später angebauten Gang. Der Grundriß von PASCALINO (1987, 101) zeigt eine weitere Tür im rechten Wandfeld der Ostwand, die vorort nicht mehr zu sehen ist.

Ausmalung:

Bestand: Von der ursprünglich alle Wandfelder einbeziehenden Ausmalung sind nur drei Felder so vollständig erhalten, daß man die Figuren bzw. Szenen erkennen kann, ein weiteres über der Tür zur Sakristei ist stark fragmentiert (Abb. 133). Von den restlichen Feldern sind nur Reste der Rahmung erhalten. Nach 1872, als GUARDABASSI²⁹² die Ausmalung beschrieb, wurden zwei Bildfelder der Stirnwand beim Durchbruch von Türen und ein Bildfeld der rechten Seitenwand bei der Verlegung eines Heizungsrohrs zerstört (Abb. 133 und 134). Die Putzschicht fehlt an der gesamten Eingangswand²⁹³ sowie an einigen Stellen der drei anderen Wände. Andere Fehlstellen im Putz dürften bei vorausgehenden Restaurierungsarbeiten ausgebessert worden sein, ohne allerdings Fehlstellen in den Fresken zu ergänzen.

Dekorationssystem: Das Kreuzgewölbe des Zweistützensaals gibt zehn spitzbogige Lünettenfelder²⁹⁴ vor, auf die das Dekorationssystem Bezug nimmt (Abb. 132). Die einzelnen Lünettenfelder werden durch kleine gemalte Säulchen getrennt, die die Konsolen des Kreuzgewölbes "tragen" (Abb. 135). Diese Säulchen sind nicht vollständig wiedergegeben. Sie werden auf der Höhe, auf der die ausgemalte Zone nach unten hin aufhört, durch einen einfachen, waagerechten roten Streifen abgeschnitten, der sich in der Vertikalen um die gemalten Säulchenschäfte herum und dann an der Bogenwand entlangzieht.²⁹⁵ Das mittlere Feld der Stirnwand läßt Reste einer Rahmung erkennen, die weit aufwendiger war als die der anderen Felder (Abb. 134). Den unteren Abschluß bildete ein sehr breites blaues Band, über dem sich ein breiter, mit einem Eierstabornament versehener Rahmen befand.

Die Innengliederung der Bildfelder, so noch erkennbar, ist unterschiedlich: Neben Feldern, die gänzlich ohne Binnengliederung auskommen, gibt es solche, die durch Abtrennung der Lünettenspitze vom darunterliegenden rechteckigen

²⁹² Vgl. GUARDABASSI 1872, 233.

²⁹³ GUARDABASSI beschreibt an der Eingangswand oben den Lauf der Blinden und das Kruzifix flankiert von je drei Engeln, unten S. Apollonia, Maria, Magdalena und Johannes. Vgl. GUARDABASSI 1872, 233.

²⁹⁴ RICCI (1929, 131) gibt auch für die Lünettenfelder die Maße an. Sie sind 3 m breit, 5,45 m hoch, und die Ausmalungszone beginnt auf 1,95 m Höhe vom Boden.

²⁹⁵ Der rote Streifen wird zum Bildinneren hin von einem schmalen gelben und einem breiteren grünen Streifen begleitet. Der rote Streifen rahmt die Säulchen und bildet eine glatte seitliche Begrenzung des Bildfeldes, die variabel mal zur Verschmälerung, mal zur Verbreiterung des Feldes benutzt wird.

Feld eine Aufteilung in zwei Register erreichen. In einem Fall ist eine Maßwerkrahmung als innerer Rahmen erhalten.

Programm: Von den Bildfeldern der Stirnwand hat sich nur das linke erhalten. Es zeigt **Michael als Drachentöter** flankiert von **Petrus** und **Paulus** (Abb. 138). Die Mitte des Feldes ist stark durch Oberflächenabrieb zerstört, aber Michaels Flügel und der Drache unter ihm sind erkennbar. Unterhalb des Drachens befindet sich eine nicht mehr lesbare Inschrift auf dem Bildfeld. RICCI und BOSKOVITS²⁹⁶ sehen in dieser Szene eine Darstellung der *Traditio legis*. Dagegen sprechen die deutlich erkennbaren Flügel des Engels und der Drachen zu seinen Füßen.²⁹⁷

Im aufwendig ornamentierten mittleren Stirnwandfeld (Abb.134) muß sich die **Kreuzigung** befunden haben, die das Kruzifix umgeben von vier Engeln, mit darunter links Bernhard, Maria, Magdalena und rechts Juliana, Johannes und Benedikt zeigte.²⁹⁸ Nach GUARDABASSI stammte die Darstellung aus dem 16. Jh.. Das rechte Bildfeld zeigte oben den segnenden Gottvater zwischen zwei Engeln sowie unten die thronende Maria zwischen Juliana (links) und Katharina (rechts).²⁹⁹

Auch an der rechten Wand ist heute nur noch ein Fresko zu sehen. Auf dem östlichen Bildfeld stehen **vier Heilige**, über denen sich in der Spitze des Lünettenbogens eine weitere, heute zerstörte Darstellung befunden hat (Abb. 139).³⁰⁰ Die linke Hälfte nehmen zwei weibliche Heilige mit Kelchen oder Salbgefäßen in den Händen ein. In der rechten Hälfte stehen zwei Mönche. Beide Frauen sind in Frontalansicht zu sehen. Die zweite trägt möglicherweise eine Krone. Bei ihr könnte es sich um die Märtyrerin Juliana von Nikomedia handeln.³⁰¹ Das Kloster S. Giuliana war im Besitz der Kopfreliquie der Heiligen, von der im 14. Jh. zwei weitere Bilder, das Martyrium und Juliana als Schutzmantelheilige, entstanden.

²⁹⁶ Vgl. RICCI 1929, 132-134 und BOSKOVITS 1990, 127.

²⁹⁷ Michael als Drachentöter bezieht sich auf Apk 20, 2-3. Vgl. LCI 3 (1990) 255-265.

²⁹⁸ Vgl. GUARDABASSI 1872, 233.

²⁹⁹ Vgl. GUARDABASSI 1872, 233.

³⁰⁰ Vielleicht war hier die von GUARDABASSI (1872, 233) genannte, „nicht mehr lesbare Allegorie“. Allerdings beschreibt er darunter sieben Heilige: Cosmas, Damian, Franziskus, Petrus Martyr, Nikolaus, Andreas und einen hl. Bischof. Franz und Petrus Martyr könnten die beiden Mönche meinen, für Cosmas und Damian könnte er die beiden Frauen gehalten haben. Die drei anderen Heiligen befanden sich vielleicht im zweiten Bildfeld auf der rechten Seite.

³⁰¹ Juliana wird als jugendliche Märtyrerin mit Krone und Tuch in den Händen dargestellt. Vgl. LCI 6 (1990) 228-231 und KAFTAL 1965, 652-654.

Die beiden Mönche stehen einander zugewandt und kommunizieren gestisch miteinander. Bei dem linken Mönch mit dunklem Habit, Stock und Buch dürfte es sich um Benedikt handeln.³⁰² Er hält das Buch in seiner linken Hand seinem Gegenüber entgegen. Der zweite Mönch trägt eine schwarze Kutte über einem weißen Untergewand, den Dominikanerhabit. Auf der bei RICCI wiedergegebenen Abbildung ist noch zu erkennen, daß der Dominikaner ein Messer in der rechten Hand hielt, das Attribut des Petrus Martyr (um 1205-1252, kanonisiert 1253). Auch er trägt ein Buch unter seinem linken Arm.³⁰³

Im stark fragmentarisch erhaltenen linken (westlichen) Feld der linken Wand ist schemenhaft eine sitzende weibliche Heilige unter einem Maßwerkbogen zu erkennen, der etwa die Hälfte des unteren Teils des Feldes einnimmt (Abb. 136). Möglicherweise befand sich ein zweiter Bogen mit einer Figur daneben. Was im oberen, abgetrennten Teil der Lünette dargestellt war, ist nicht mehr zu erkennen. RICCI³⁰⁴ identifiziert dieses Feld überzeugend als **Verkündigung** mit getrennten Architekturrahmungen für Maria und den Engel. Darüber in der Lünettenspitze befand sich seiner Meinung nach nur das Himmelsblau.

Das rechte (östliche) Feld zeigt nebeneinander **Taufe Christi**³⁰⁵ und **Predigt des Täufers** (Abb. 137). In der Taufszene steht Jesus als junger Mann mit Bart und Kreuznimbus nackt bis zur Brust in einem Wellenberg. Links von ihm, etwas höher als Jesus, steht Johannes in einer roten Toga und tauft Jesus mit seiner rechten Hand. In der rechten unteren Bildseite predigt der mit roter Toga bekleidete Täufer vor Volk und Gesandten der Stadt Jerusalem³⁰⁶, deren Häuser im Hintergrund zu sehen sind. Mit der rechten Hand weist er auf Christus, in seiner linken Hand hält er ein Schriftband mit der Aufschrift ECCE AGNUS DEI.³⁰⁷ Oberhalb beider Szenen im Bereich des Bogens der Lünette erkennt man ein kleines Figürchen, bei dem es sich der Kleidung nach ebenfalls um den Täufer handeln muß. Eine Szene ist in diesem zerstörten Teil des Bildfeldes nicht mehr zu erkennen. Es könnte sich aber um die Berufung des Johannes aus der Wüste durch einen Engel handeln, die, wie die beiden anderen Szenen, zur Serie

³⁰² RICCI (1929, 134-135) identifiziert den linken Mönch als heiligen Egidius (Franziskaner) und den rechten als Petrus Martyr.

³⁰³ Vgl. RICCI 1929, 134-135 und LCI 8 (1990) 185-189.

³⁰⁴ GUARDABASSI schreibt, es handle sich um die Darstellung der Maria Magdalena im Haus des Pharisäers. Vgl. GUARDABASSI 1872, 233 und RICCI 1929, 131.

³⁰⁵ Ps 74, 13; Mt 3,13-17; Mk 1,9-11; Lk 3,21 und Jo 1,29-34. Vgl. LCI 4 (1990) 247-255.

³⁰⁶ Mt 3, 2-10 und Lk 3-14. Vgl. LCI 7 (1990) 164-190.

der innerhalb des sogenannten Taufzyklus dargestellten Bilder gehört.³⁰⁸ RICCI beschreibt über allem die Taube des hl. Geistes, die heute nicht mehr zu erkennen ist.³⁰⁹ In einem breiten Streifen oberhalb des unteren Bildrandes befindet sich die Inschrift: „S JOHS BPT IHC XC.[HIC] E[ST] FILIUS MEUS DILECT I OVO M PLACUI S JOHS BPT IHC.“³¹⁰ So ist die Erklärung Gottes „Dies ist mein geliebter Sohn...“, die nach Mt 3, 17, Mk 1, 11 und Lk 3, 22 auf die Taufszene folgt, in Form der Inschrift auf der Rahmenleiste dem Bild beigelegt. Die Namen der beiden Hauptfiguren sind genau unter ihnen auf der Rahmenleiste platziert und weisen besonders auf sie hin.

Künstler: Der Künstler ist unbekannt. BOSKOVITS nimmt an, es handele sich um den Maestro di Montelabate (tätig zwischen 1280 und 1290)³¹¹, dem die Kapitelsaalfresken der nahegelegenen Abteien Montelabate und Val diponte zugeschrieben werden. Die Ähnlichkeiten mit den Fresken in den beiden Benediktinerabteien beschränken sich auf die stehenden Heiligenfiguren, besonders auf die in allen drei Klöstern auftretende Figur des Benedikt. Die Szenen aus dem Taufzyklus sind bewegter, lebendiger und vielfiguriger, was auf einen anderen Maler hindeuten könnte. Da aber keine narrativen Szenen des Maestro di Montelabate zum Vergleich zur Verfügung stehen, muß die Frage offen bleiben.

Auftraggeber: Auch der Auftraggeber ist unbekannt. Denkbar wäre der Gründer des Klosters **Kardinal Giovanni da Toledo** († 1274), der den Bau finanziert hat.³¹² Der aus England stammende Zisterzienser war seit 1244 Kardinal von Porto. Er gründete außerdem das Cenobio di Viterbo und starb auf dem Konzil von Lyon.

Bau- und Ausmalungsgeschichte: Nachdem sie vermutlich 1248 durch Kardinal Giovanni da Toledo gegründet worden war, wurde die Zisterzienserinnenabtei durch eine Bulle von Papst Innozenz IV. am 27.

³⁰⁷ Jo 1, 29.

³⁰⁸ Nach LCI 7 (1990, 181) ist der Taufzyklus eine apokryphe Erweiterung von Lk 3,2.

³⁰⁹ Vgl. RICCI 1929, 132.

³¹⁰ S. Johannes Baptista- Jesus Christus- Hic est filius meus dilectus in quo mihi complacui- S. Johannes Baptista - Jesus Christus. Vgl. Ricci 1929, 132.

³¹¹ Vgl. SCARPELLINI 1969, 214, Anm.8. Zu den dem Maestro di Montelabate zugeschriebenen Werken vgl. BOSKOVITS 1973, 9-10; MARQUES 1987, 176-177 und NERI LUSANNA 1985, 414.

³¹² Vgl. KAFTAL 1965, 646 und Giovanna CASAGRANDE/ Paola MONACCHIA: Il monastero di S. Giuliana a Perugia, in: *Benedictina* 27 (1980) 509-568, 520-521.

September 1253 bestätigt und S. Galgano unterstellt³¹³. In der Kirche wurde 1253 ein Vertrag beurkundet, sie muß zu dem Zeitpunkt also bereits fertig gewesen sein.³¹⁴ Die Bauarbeiten am Kloster dürften zumindest begonnen gewesen sein. Während der Kreuzgang in der Mitte des 14. Jh.s erweitert wurde, gehört der Kapitelsaal zum ältesten Teil des Klosterkomplexes aus dem 13. Jh. und wurde seitdem bis auf die erwähnten nachträglichen Öffnungen nicht verändert.³¹⁵ Zur Ausmalungsgeschichte existieren keine Quellen.

Interpretationsansätze: Der stark fragmentarische Zustand erschwert eine Gesamtdeutung des Bildprogramms, die von keinem Autor vorgenommen wird. Allerdings lassen sich die einzelnen Bilder deuten:

Taufzyklus und Michael als Drachentöter weisen eschatologische Bezüge auf und regen den Betrachter zugleich zur Buße an. Auch die Figuren der Klosterpatronin und des Regelstifters Benedikt sind auf die Disziplin der Nonnen ausgerichtet.

Die Gestalt des Petrus Martyr wirft zunächst Fragen innerhalb eines Zisterzienserprogrammes auf. Sein Auftreten erklärt RICCI³¹⁶ durch die persönlichen Beziehungen zwischen dem Kardinal von Toledo und Fra Raniero Perugino, einem Dominikaner, der seinerseits mit dem 1252 getöteten Petrus Martyr befreundet war. Zugleich paßt der Bußprediger, als dessen Beischrift häufig das Credo erscheint³¹⁷ zu Taufzyklus und Michael.

Gemeinsamer Nenner der erhaltenen und möglicherweise auch der verlorenen Szenen könnte die Erlösung durch Buße sein.

Wichtigste Literatur:

GUARDABASSI 1872, 233; RICCI 1929, 117-136; PANTONI 1954, 231-256, 242-243; CASAGRANDE/MONACCHIA 1980, 509-568; PASCALINO 1987, 91-108; BOSKOVITS 1990, 127-128.

Wichtigste Quellen:

Innozenz IV. Bulle [29.9.1253]; Chartularium monasterii S. Iulianae de Perusio [2.10.1253]

³¹³ Vgl. GUARDABASSI 1872, 233 und Angelo PANTONI: Monasteri sotto la Regola benedettina a Perugia e dintorni, in: *Benedictina* 8 (1954) 231-256, 242/243 und CASAGRANDE/MONACCHIA 1980, 517.

³¹⁴ Vgl. Schenkungsurkunde [2.10.1253] Chartularium monasterii S. Iulianae de Perusio, 20 r, Todi, Archivio Comunale, bei CASAGRANDE/MONACCHIA 1980, 540-541.

³¹⁵ PASCALINO 1987, 95

³¹⁶ Vgl. RICCI 1929, 117 und 135.

PISA, S. Francesco (OFM)

„Capitolo di S. Bonaventura“³¹⁸

Datierung: 1392³¹⁹

Beschreibung:

Raum: Der Kapitelsaal liegt am östlichen Kreuzgangsflügel und grenzt direkt an den Querhausarm (Abb. 140).³²⁰ Der breite, querrrechteckige Raum ist über vier Stützen flachgedeckt (Abb. 144). Seine Fassade besteht aus dem Portal und zwei flankierenden Fenstern (Abb. 142). Dagegen ist die Stirnwand fensterlos, da sie an einen Gang grenzt, hinter dem sich östlich die Sakristei anschließt.

Ausmalung:

Bestand: Die Ausmalung ist fast vollständig erhalten. Die Fresken sind lesbar, haben aber Fehlstellen und sind stellenweise auffällig übermalt.³²¹ MARCHI erwähnt Schädigungen durch von oben eindringendes Wasser.³²² Das Hochwasser von 1966 hat das untere Drittel aller Fresken beschädigt. Als man bei den Restaurierungen zwischen 1968 und 1991³²³ die Fresken abnahm und auf Leinwand übertrug, kamen darunter Sinopien zum Vorschein, die heute im Museo delle Sinopie in Pisa aufbewahrt werden. Außerdem entdeckte man, daß die gesamte Stirnwand vor eine ältere Wand mit Resten einer Trecento-Ausmalung mit cosmatesker Rahmung und kleinen Prophetenfigürchen in Vierpaßmedaillons gesetzt worden war (Abb. 178).³²⁴

Dekorationssystem: Stirnwand, linke und rechte Wand sind durch breite Ornamentstreifen mit Akanthusranken in einen Streifen großer Bildfelder gegliedert. An der Stirnwand wird ein breites, zentrales Feld durch je zwei

³¹⁷ Vgl. LCI 8 (1990) 185-189.

³¹⁸ Der Beiname bezieht sich auf die von Bonaventura 1263 und 1272 geleiteten Generalkapitel in Pisa.

³¹⁹ Die Datierung geht aus einer Signatur im Kapitelsaal hervor: „NICCHOLAUS PETRI PICTOR DE FLORENCIA DEPINSIT AN.D.M.CCCLXXXII...“. Zudem existiert ein Brief Gerinis an Francesco Datini in Prato von 1391, in dem er die baldige Fertigstellung der Pisaner Fresken in Aussicht stellt. Vgl. GERINI, Niccolò di Pietro: Una lettera inedita del pittore Niccolò di Piero Gerini [1391], in: La chiesa monumentale di S. Francesco in Prato, Prato 1915, 46-47. Siehe außerdem Giulio MARCHI: La cappella di S. Bonaventura in Pisa, Memorie storiche, Florenz 1906; BOSKOVITS 1990, 133 und HOOD 1993, 176-177.

³²⁰ Grundriß: Chiesa monumentale di S. Francesco, o.O. 1915.

³²¹ Besonders die Inschriften wirken übermalt und teilweise ergänzt.

³²² Zur Geschichte des Kapitelsaales seit dem 14. Jh. und diversen Veränderungen und Schädigungen vgl. MARCHI 1906, 34-40.

³²³ 1968-71, 1985-87 und 1988-91

³²⁴ Restaurierungsakten 2020-2026 und 2041-2042, Pisa, Capitolo di S. Francesco, Soprintendenza Monumenti e Gallerie per le provincie di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrarra, o.J.

schmalere flankiert, während die Seitenwände in je zwei große rechteckige Felder aufgeteilt sind (Abb. 141). Mit Ausnahme des zentralen Bildfeldes der Stirnwand sowie eines Bildfeldes an der rechten Seitenwand sind alle Felder in sich nochmals zweigeteilt und zeigen simultan zwei durch Landschafts- oder Architekturelemente voneinander getrennte Szenen.

Die Ausmalungsfläche zwischen den Öffnungen der Eingangswand ist in vier schmale Felder aufgeteilt (Abb. 144 und 146). Die beiden Felder neben der Tür haben Maßwerkrahmungen, unter denen je eine stehende Heiligenfigur Platz findet. Die beiden an die Wände grenzenden Felder zeigen Szenen, während die Zwickel oberhalb von Tür und Fenstern mit Tondi besetzt sind (Abb. 155 und 156).

Ornamentstreifen mit Akanthusgirlanden bilden den oberen und unteren Abschluß sowie die vertikale Begrenzung aller Bildfelder und beinhalten Wappenmedaillons. Der Raum unterhalb davon ist mit gemalten Kassettenfeldern ausgefüllt. Der untere Abschlußstreifen zieht sich auch über die Eingangswand, wo er von Fenstern und Portal unterbrochen wird. Im unteren Streifen der Stirnwand ersetzt ein Figurentondo jede zweite Akanthusblüte (Abb. 158 - 161). Das obere horizontale Band integriert die mit demselben Ornamentband verzierten Deckenbalken.

Programm: Das Programm beginnt bei den ursprünglich acht **Autorenbildern** in der Füllung des Eingangsbogens, wobei die oberen vier die westlichen Kirchenväter und die zwei erhaltenen Portraits darunter Autoren in Ordenstracht zeigen (Abb. 143).

Wichtigstes Element des Ausmalungsprogrammes ist ein aus fünfzehn Szenen bestehender **Passionszyklus**. Außerdem treten Johannes der Täufer und Laurentius³²⁵ neben dem Portal, vier nicht mehr erkennbare Heilige in Vierpaßmedaillons an der Eingangswand sowie Christus und zwölf Propheten mit Inschriftbändern an der Decke auf. Die Tondi der Stirnwand enthalten 14 Brustbilder von Franziskanern, die trotz des sehr schlechten Erhaltungszustandes erkennen lassen, daß sie ursprünglich identifizierbar waren.

Die Leserichtung des Passionszyklus geht im Uhrzeigersinn von der Szene links vom Portal über die linke Wand (N) und die Stirnwand (O) zur rechten Wand (S) und endet mit der Szene rechts neben dem Eingang (Abb. 141).

Im ersten Feld steht **Judas vor einer Gruppe von Hohenpriestern**³²⁶ in einer kirchenähnlichen Tempelarchitektur (Abb. 157). Er hält einem von ihnen seine offene Hand entgegen, um die dreißig Silberlinge für seinen Verrat entgegenzunehmen.

Angrenzend im ersten Bildfeld der linken Wand (N) sitzen Christus und die Jünger in einem Innenraum beim **Abendmahl** (Abb. 146).³²⁷ Johannes legt den Kopf an die Schulter Christi, der an der linken Schmalseite des Tisches sitzt.³²⁸ Gezeigt ist der Moment, in dem Christus voraussagt, daß einer der Jünger ihn verraten wird. Die Jünger sehen sich an, und Judas, der an der Vorderseite des Tisches sitzt, dreht sich zum Betrachter um. Rechts davon ist simultan und innerhalb der gleichen Architektur die **Fußwaschung**³²⁹ zu sehen (Abb. 146). Petrus weigert sich zunächst, sich von Christus die Füße waschen zu lassen, bis dieser sagt, er werde sonst keinen Anteil an ihm haben.

Das zweite Bildfeld der linken Wand zeigt parallel Christus und die Jünger am **Ölberg**³³⁰ und den **Judaskuß**³³¹ (Abb. 146 und 147). Beide Szenen spielen in einer felsigen Landschaft mit Bäumen, wobei man im Hintergrund die Türme von Jerusalem sieht. Am Ölberg betet Christus zu Gottvater, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen, während Petrus, Jakobus und Johannes schlafen, obwohl er sie dreimal bittet, mit ihm zu wachen. Da erscheint ein Engel und stärkt ihn.³³² Rechts davon drängt eine große Menge Soldaten heran. Im Vordergrund verrät Judas Jesus mit dem Kuß, während rechts vorne Petrus dem Diener eines Hohenpriesters ein Ohr abschneidet.³³³

Die **Kreuzigung** in der Mitte der Stirnwand (O) wird gerahmt von **Geißelung** und **Kreuztragung** links sowie von **Kreuzabnahme** und **Grablegung** rechts (Abb. 144, 148, 149 und 150).

In einem kastenförmigen Innenraum, der sich im Hintergrund durch zwei Rundbogenarkaden nach hinten öffnet, wird der an eine Säule gefesselte

³²⁵ HOOD (1993, 177) identifiziert den Diakon mit Stefanus.

³²⁶ Mt 26, 14-16; Mk 14, 10; Lk 22, 3-6 und LCI 2 (1990) 444-448.

³²⁷ Mt 26, 17-29; Mk 14, 12-26; Lk 22, 7-38; Jo 13, 17-30 und LCI 1 (1990) 10-18.

³²⁸ Jo 21,20

³²⁹ In Jo 13, 5-16 ist die Szene Teil der Einsetzung des Abendmahles, vgl. LCI 2 (1990) 69-72.

³³⁰ Mt 26, 36-46; Mk 14, 32-42 und Lk 22, 39-46. Der Engel kommt nur bei Lk 22, 43 vor. Vgl. LCI 3 (1990) 342-349.

³³¹ Mt 26, 47-56; Mk 14, 43-52; Lk 22, 47-53 und Jo 18, 2-11. Vgl. LCI 4 (1990) 440-446.

³³² Lk 22, 43

³³³ Mt 26, 51; Mk 14, 47; Lk 22,50; und Jo 18, 10-11

Christus von zwei Soldaten vor den Augen einer Menschenmenge gegeißelt (Abb. 148).³³⁴

Vor dem Gebäude schließt die **Kreuztragung**³³⁵ an (Abb. 148). Christus trägt das Kreuz über der Schulter und sieht unter den ihm folgenden klagenden Frauen seine Mutter an. Im Hintergrund steht eine große Menge von Soldaten in Rüstungen mit Standarten und vorn ein Soldat mit einem großen Schild.

Die **Kreuzigung**³³⁶ im Zentrum der Stirnwand ist vielfigurig (Abb. 149). Trotz der beiden großen Fehlstellen in der linken unteren Bildhälfte und in der Mitte erkennt man die Köpfe der Frauen, die die zusammensinkende Gottesmutter stützen. Die links stehenden Figuren sind nicht erhalten, auf der rechten Bildhälfte sieht man Johannes den Evangelisten mit rotem Umhang und Heiligenschein und hinter ihm den auf Christus zeigenden Hauptmann. Um Christus fliegen zehn klagende bzw. das Blut auffangende Engel. Zwei Engel nehmen links die Seele des guten Schächers mit, während rechts auf dem Kreuz des bösen, dessen Gesicht noch von Schmerzen verzerrt ist, kleine schwarze Teufel sitzen. Hinten sind die behelmten Köpfe zahlreicher Fußsoldaten und Berittener zu sehen, die an den Bildrändern mit Lanzen und Standarten stehen. Oberhalb der Szene im Rankenband befindet sich ein in eine Raute eingepaßtes Vierpaßmedaillon mit einem Pelikan.³³⁷

Kreuzabnahme und **Grablegung**³³⁸ schließen im Bildfeld rechts neben der Kreuzigung an (Abb. 150). Während unter dem Kreuz links Maria und Joseph von Arimathia stehen, sind Nikodemus und Johannes dabei, Christus vom Kreuz abzunehmen. Die kniende Maria Magdalena streckt die Arme nach oben. Hinter dem zur unvermittelt anschließenden Grablegung gehörenden Sarkophag erkennt man schemenhaft Maria, die Jünger, Joseph von Arimathia, Nikodemus und Maria Magdalena. Christus befindet sich bereits im Sarkophag, aber seine Füße und sein Kopf liegen noch auf den Rändern des Sarkophages auf, vor dem ein Jünger kniet.

³³⁴ Mt 27, 26; Mk 15,15; Jo 19,1, vgl. LCI 2 (1990) 127-130. Die Oberfläche der Szene ist stark abgerieben und die Szene deshalb nur schemenhaft erkennbar. MARCHI (1906, 23) beschreibt Christus mit den Händen auf dem Rücken an eine Säule gefesselt und mit nach links geneigtem Kopf.

³³⁵ Mt 27, 32; Mk 15, 20-22; Lk 23, 26-32; Jo 19, 16-17, vgl. LCI 2 (1990) 649-653.

³³⁶ Mt 27, 33-56; Mk 15, 22-41; Lk 23, 33-49 und Jo 19, 17-37; vgl. LCI 2 (1990) 606-642.

³³⁷ Ps 101,7, vgl. LCI 3 (1990) 390.

³³⁸ Mt 27, 57- 61; Mk 15, 42-47; Lk 23, 50-54; Jo 19, 38-42. Vgl. LCI 2 (1990) 590-595 (Kreuzabnahme) und LCI 2 (1990) 192-196 (Grablegung).

An der rechten Wand sind in einem Bildfeld simultan **Auferstehung**³³⁹, **Noli me tangere**³⁴⁰ und, ein ganzes Bildfeld einnehmend, die **Himmelfahrt**³⁴¹ dargestellt (Abb. 151).

In einer paradiesischen Landschaft steigt der **Auferstandene** in einer Mandorla aus dem offenen Sarkophag. Die davor schlafenden Soldaten sind nur noch schlecht zu erkennen. Rechts neben dem Sarkophag stehen zwei der drei Marien. Als dritte leitet Maria Magdalena zur nächsten Szene über, indem sie rechts von ihnen vor dem Auferstandenen kniet, der sie mit den Worten „*Noli me tangere*“ davon abhält, sich ihm zu nähern (Abb. 152).

Das nächste Bildfeld zeigt die **Himmelfahrt** Christi (Abb. 153). Der Auferstandene schwebt in einer Mandorla auf einer Wolke über einem Felsen, hält die Siegesfahne im linken Arm und ein Zepter in der rechten Hand. Sechs musizierende Engel umschweben ihn, während im Vordergrund, auf die Mitte ausgerichtet, acht betende Jünger knien. Dahinter sind in der linken Hälfte die Frauen und Johannes mit Maria in ihrer Mitte angeordnet, hinter denen weitere Figuren zu erkennen sind und denen rechts drei Jünger gegenüberstehen. Zu beiden Seiten stehen zwei weißgekleidete Engel mit Schriftbändern, die das Geschehen erklären: „VIRI GALILAEI QUID STATIS ASPICIENTES IN COELUM HIC JESUS QUI ASSUMPTUS EST A VOBIS IN COELUM“.³⁴² Im Hintergrund deuten Felsen mit Bäumen einen Landschaftshintergrund an. Der Felsen direkt unterhalb von Christus trennt das Bildfeld in zwei Hälften.

Der Zyklus endet an der linken Seite der Eingangswand mit der **Pfingstszene**³⁴³ (Abb. 154). Maria steht betend inmitten der Jünger im Obergeschoß eines Hauses, während die Taube des Heiligen Geistes von oben auf sie herabkommt. Petrus hebt die Hand und wird vermutlich gleich mit der Pfingstrede an die *gentes* beginnen, die als fremdländisch aussehende Männer unten vor dem Tor des Hauses stehen.

Das Portal des Kapitelsaals wird von zwei stehenden Heiligenfiguren unter Maßwerkbaldachinen flankiert. Links steht **Johannes der Täufer** in einer roten

³³⁹ Mt 28, 1-10; Mk 16, 1-8; Lk 24, 1-9; Jo 20, 1-18; Apg 1, 21-22; vgl. LCI 1 (1990) 201-218.

³⁴⁰ Mk 16,9 und besonders Jo 20, 14-18. Vgl. LCI 3 (1990) 331-336.

³⁴¹ Mk 16, 19; Lk 24, 50-53; Apg 1, 9-12 (beschreibt die Entrückung Christi auf einer Wolke); vgl. LCI 2 (1990) 268-276.

³⁴² Apg 1, 11

³⁴³ Apg 2, 1-13 berichtet vom Pfingstereignis, allerdings ohne die Örtlichkeit zu beschreiben. Vgl. LCI 3 (1990) 415-423.

Toga mit einem Kreuzstab in der linken und einem Schriftband in der rechten Hand mit dem Text „ECCE AGNUS DEI“³⁴⁴ (Abb. 155). Rechts steht ein jugendlicher Märtyrer mit Kelch, Buch und Palme, den MARCHI trotz des wegen der zerstörten unteren Hälfte der Figur fehlenden Rostes als **Laurentius** identifiziert (Abb. 156).³⁴⁵

Vier Heilige in Medaillons nehmen die Zwickel zwischen den Fenstern und dem oberen Ornamentband ein. Nur die Figur rechts neben dem Portal ist als weibliche Heilige mit Schleier zu erkennen, von den übrigen existieren nur noch die Umrisse (Abb 155 und 156, oben).

Im mittleren Joch der Decke befindet sich im Zentrum ein **Christusmedaillon** und zu beiden Seiten je zwei kleinere Medaillons mit **Evangelisten** ohne Beischriften (Abb. 162, 163, 164 und 165).

Christus trägt eine mit dem Kreuzzeichen auf der Borte verzierte Toga, Tunika und Kreuznimbus. Mit der rechten Hand macht er den Segensgestus, die linke hält das offene Buch mit der Inschrift „EGO SUM ALPHA ET OMEGA PRINCIPIUM ET FINIS“³⁴⁶.

Zwischen den Balken der Decke sitzen Achtpaß-Medaillons mit Halbfigurendarstellungen von **Propheten**, die Inschriftbänder halten (Abb. 162):

1. Der schlecht erhaltene **Zacharias**³⁴⁷ trägt einen Umhang, keine Krone und vermutlich keinen Bart (Abb. 166).

„[ZACHARIA]S P[RO]PH[E]TA A[D]PENDERUNT [MERCEDEM MEAM] TRIGINTA ARGENTE[O]S“ (Zach 11,12).

2. **Salomon**³⁴⁸ trägt als würdevoller König Bart, Krone, weißes Gewand und Umhang. In seiner rechten Hand hält er ein zierliches Zepter (Abb. 167).

„EX SALOMONIS SAP[IENTIA]E VE[N]ITE COMEDITE PA[NEM MEUM]“ (Spr 9,5).

3. Hier hat sich kein Rest von der Inschrift erhalten. Der Prophet trägt einen Bart und keine Krone, ist allerdings insgesamt nur schemenhaft erkennbar (Abb. 168).

4. **Isaias**³⁴⁹ trägt Bart, langes Haar, eine kleine Krone, Tunika und Umhang (Abb. 169).

³⁴⁴ Vgl. LCI 7 (1990) 164-190.

³⁴⁵ Vgl. LCI 7 (1990) 374-380. Vermutlich leitete MARCHI seine Identifizierung vom Vornamen des Stifters Lorenzo Ciampolini ab.

³⁴⁶ Apk 1,8.

³⁴⁷ Vgl. LCI 4 (1990) 557-559.

„[I]SAIAS P[RO]PH[E]TA OBLATUS EST QUIA IPSE VOLUIT“ (Is 53,7).

5. **Abdias**³⁵⁰ mit Bart und langem Haar macht mit der linken Hand eine abwehrende Geste (Abb. 170).

„[A]BDIAS P[RO]PH[E]TA O[MN]ES VIRI F[O]JEDERIS TUI ILLUSERUNT TIBI“ (Abd 7).

6. **David**³⁵¹ ist ein König mit Bart und langem Haar, der mit der rechten Hand das Schriftband hält und mit der linken auf die Kreuzigung an der Stirnwand deutet (Abb. 171).

„[D]AVID P[RO]PH[E]TA ET FLAGELLA[TUS FUI] [T]OTA DIE ET CASTIG(N)ATIO MEA IN MATUTINIS“ (Ps 72, 14).

7. **Daniel**³⁵² ist jugendlich, bartlos und trägt auf seinem langen Haar ein Krönchen. Das Schriftband hält er mit der rechten Hand und weist mit der linken nach links (Abb. 172).

„[D]ANIEL P[RO]PH[E]TA POST SEPTUAGINTA DUAS EBDOMADAS (ANNORUM) [sic!] OCCIDETUR XPS“ (Dan 9, 26).

8. **Job**³⁵³ zeigt als weißgekleideter, älterer König mit langem Haar, Bart und Krone mit der rechten Hand auf die Worte „*ET MORTEM*“ auf seinem Schriftband (Abb. 173).

„[H]IOB REX LEGIT SUSPENDIU[M] ANIMA MEA ET MO[R]TEM OSSA MEA“ (Job 7,15).

9. **Moses**³⁵⁴ trägt langes Haar und einen besonders langen Bart (Abb. 174). Anstelle einer Krone besitzt er Hörner und zeigt mit der rechten Hand entweder auf das Wort „*SUSPENSUS*“ oder auf „*SEPELIETUR*“ auf seinem Schriftband.

„[M]OYSES P[RO]P[HE]TA SUSPENSUS IN PATIBULO EODEM DIE SEPELIETUR“ (Dt 21, 23).

10. Der ältere Prophet trägt Bart und kürzeres Haar, das am Ansatz in eine Glatze übergeht. Von der Inschrift ist nichts mehr zu erkennen (Abb. 175).

11. **Michäas**³⁵⁵ ist mit Bart, kürzerem Haar und einer Glatze am Oberkopf dargestellt (Abb. 176).

³⁴⁸ Vgl. LCI 4 (1990) 15-24.

³⁴⁹ Vgl. LCI 2 (1990) 354-359.

³⁵⁰ Vgl. LCI 1 (1990) 4-5.

³⁵¹ Vgl. LCI 1 (1990) 477-490.

³⁵² Vgl. LCI 1 (1990) 469-473.

³⁵³ Vgl. LCI 2 (1990) 407-414.

„[MI]ICEAS P[RO]PH[E]TA ASCENDI [ENIM] PANDENS ITER ANTE EOS“
(Mich 2,13).

12. Man erkennt noch, daß der Prophet Bart und Glatze trug und älter war. Er zeigte mit der rechten Hand nach links (Abb. 177). Die Inschrift ist nicht mehr zu entziffern.

„... D OP[ER]A O[M]NIA O... DAD....“³⁵⁶

Die Inschriften der Propheten beziehen sich jeweils auf die an den Wänden dargestellten Passionsszenen.

Die Figuren in den Rankenmedaillons sind nicht mehr zu identifizieren. Allerdings handelte es sich dem Habit zufolge um **Franziskaner**, was den Schluß nahelegt, daß die Figur im mittleren Medaillon, das als einziges nicht von einer Ranke gebildet wird, Ordensgründer **Franziskus** darstellt (Abb. 158 - 159).

Künstler: Der Florentiner Maler **Niccolo di Pietro Gerini** (nachweisbar 1368-1415)³⁵⁷ hat auf dem rechten Trägerbalken der Decke signiert.³⁵⁸

Auftraggeber: Auftraggeber der Ausmalung war nach der Inschrifttafel³⁵⁹ (Abb. 179) in der Türfüllung des Kapitelsaales der reiche Pisaner Bürger **Lorenzo Ciampolini** (ohne Daten), nach MARCHI war er lange Jahre im Rat der Stadt und Mitglied einer altehrwürdigen Familie, die zur Zeit der Republik Pisa Schiffe zur Eroberung der Balearen ausgerüstet hatte.³⁶⁰

Bau- und Ausstattungsgeschichte: MARCHI³⁶¹ ist der Ansicht, daß der Kapitelsaal schon seit der Gründung des Pisaner Konventes 1211 existierte, zumindest aber zu Bonaventuras erstem Pisaner Generalkapitel 1263 fertig

³⁵⁴ Vgl. LCI 3 (1990) 282-297, 285 und LdK 5 (1996) 4-5. Die Hörner werden auf eine mißverständene Übersetzung des Urtextes in der Vulgata zurückgeführt (Ex 34, 29-35).

³⁵⁵ Vgl. LCI 3 (1990) 254-255.

³⁵⁶ Möglicherweise lautete der vollständige Text: „didici quod opera omnia quae fecit Deus perseverent in perpetuum“ (Prd 3, 14).

³⁵⁷ Vgl. THIEME-BECKER 13 (1920) 465-467; Miklòs BOSKOVITS: Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400, Florenz 1975, 99, 402-415.

³⁵⁸ „NICCHOLAUS PETRI PICTOR DE FLORENCIA DEPINSIT AN.D.M.CCCLXXXII...“.

³⁵⁹ Der Text lautet: „HOC CAPITULUM QUO AD INTRA TOTUM DATUM EST HONORABILI VIRO LAURENTIO CIAMPOLINI ET SUI HEREDIBUS IN PERPETUUM PRO SEPULTURA, PER CAPITULUM PROVINCIALE TUSCIAE, ET PER CONSILIUM OMNIUM FRATRUM DISCRETORUM PISANI CONVENTUS; ITA QUOD INFRA CLAUSURAM DICTI CAPITULI NULLUS UNQUAM POSSIT SEPELIRI SINE IPSIUS LAURENTII ET SUORUM HAEREDUM LICENTIA ET ASSENSU. HAEC AUTEM CONCESSIO FACTA EST A.D. MCCCLXXXX DIE XX MENSIS APRILIS. QUI LAURENTIUS FECIT IPSUM CAPITULUM PICTURA ET SEDILIBUS ADORNARI.“

³⁶⁰ MARCHI zitiert das Reg. Arch. di Stato in Pisa, Archivio del Comune. Ms. „Notizie d'antiche famiglie pisane“ N. 1327. Vgl. MARCHI 1906, 18-19. Nähere Angaben zu Ciampolini sowie seine Lebensdaten fehlen.

³⁶¹ Vgl. MARCHI 1906, 10-11.

war.³⁶² Die Architektur des Kapitelsaals weist jedoch Unstimmigkeiten auf. Die Deckenbalken und die Fenster der gotischen Fassade sind nicht in einer Achse, vor die alte Stirnwand wurde eine zweite gemauert, und an der rechten Wand (S) entstand durch eine nachträgliche Manipulation eine Stufe. Die Substruktion vertuschte man anschließend mit Hilfe der Ausmalung (Abb. 151). Die Indizien weisen auf trecenteske Stabilisierungs- und Restaurierungsarbeiten, für die die auf die Jahrhundertmitte datierbaren Malereireste auf der vermauerten Stirnwand einen *terminus post quem* darstellen. Auch das Festhalten an der Flachdecke läßt vermuten, daß man einen früheren Zustand so gut wie möglich erhalten wollte, unter Umständen aus Gründen der Pietät dem Raum gegenüber, in dem die frühen Generalkapitel unter Bonaventura stattgefunden hatten.

Die Ausmalung des Saales wurde der Inschrift im Türrahmen nach aus der Stiftung von 1390 finanziert. Es ist anzunehmen, daß die Stabilisierungsmaßnahmen der Ausmalung nicht lange vorausgingen.

Interpretationsansätze: Auf den ersten Blick ist das Ausmalungsprogramm des Kapitelsaals von S. Francesco in Pisa ausschließlich christologisch. Die Szenenfolge wird typologisch kommentiert durch die Inschriften der Prophetenmedaillons an der Decke.³⁶³

Elemente mit Bezug zu Auftraggeber, Orden und Kloster sind bescheiden am Rande plziert, und der heutige Zustand trägt dazu bei, sie zu übersehen, denn die Figürchen von Franziskanern in den Medaillons des unteren Ornamentstreifens an der Stirnwand sind der einzige Hinweis auf den Orden.³⁶⁴

Der Stifter Lorenzo Ciampolini ist in der Ausmalung durch zahlreiche Wappenmedaillons und durch die Figur seines Namenspatrons an der Eingangswand präsent, seine Selbstdarstellung bleibt aber bescheiden.

³⁶² Bonaventura (um 1221-1274) war seit 1257 Ordensgeneral und hielt 1263 und 1272 Generalkapitel in Pisa ab.

³⁶³ Möglicherweise bestand ein Zusammenhang mit dem Text der *Meditationes Vitae Christi*, als deren Autor lange Zeit Bonaventura galt und in deren die Passion betreffenden Kapiteln auffälligerweise mindestens die Hälfte der Prophetenzitate aus dem Kapitelsaal vorkommen. Damit wäre eine Beziehung zwischen dem Programm und dem Konvent von Pisa hergestellt. Allerdings kann es sich bei der Textauswahl in den *Meditationes* und der Auswahl der Zitate in Pisa auch um eine bloße Parallele handeln. Vgl. Johannes de CAULIBUS: *Meditaciones Vite (sic!) Christi olim S. Bonaventurae attributae* (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 153), Brepols 1997, Kapitel 73-81.

³⁶⁴ HOOD (1993, 177), der die Tondi übersieht, ist der Ansicht, man könne die Ordenszugehörigkeit dem Programm nicht entnehmen.

Wichtigste Literatur:

MARCHI 1906; BOSKOVITS 1975, 99, 402-415; GARDNER 1979, 128; BOSKOVITS 1990, 133; HOOD 1993, 176-177.

Wichtigste Quellen:

„Notizie d'antiche famiglie pisane“ [1327]; Restaurierungsakten 2020-2026 und 2041-2042; *Meditaciones Vite Christi*, Kap. 73-81; GERINI [1391] 1915, 46-47.

PISTOIA, S. Domenico (OP)

Datierung: 1250-1270³⁶⁵

Beschreibung:

Raum: Der rechteckige, flachgedeckte Saal am Kreuzgangostflügel wurde bei Bombenangriffen 1943 zerstört und nach dem Krieg rekonstruiert.³⁶⁶ Die alte Fassade ist nicht erhalten, war aber vermutlich wie die jetzige dreigeteilt. Die Stirnwand (O) hat zwei Fenster (Abb. 180).

Ausmalung:

Bestand: Eine Kreuzigung und Reste von vier Arkaden sind an der Ostwand erhalten. Die beiden Arkaden rechts von der Kreuzigung zeigen noch Reste von stehenden Heiligenfiguren, während in den beiden Arkaden links bereits in den 30er Jahren kaum mehr etwas zu erkennen war.³⁶⁷

Die Fresken wurden in den 1930er Jahren wiederentdeckt, nachdem man sie zu einem unbekannten Zeitpunkt übertüncht hatte. Bei BOSKOVITS³⁶⁸ abgedruckte Photos dokumentieren den Vorkriegszustand, auf den die Beschädigung durch die Bombenangriffe 1943 (Abb. 181, 185), eine weitere Verschlechterung des Zustandes seit 1956 (Abb. 182, 184) und die Restaurierung 1968 folgten.

³⁶⁵ Vgl. Stefano ORLANDI: *La chiesa monumentale di San Domenico a Pistoia*, Pistoia 1932, 9, Anm. 1. (datiert auf um 1280); Umberto BALDINI: *Pistoiese Master of the Mid-Thirteenth Century*, in: *The Great Age of Fresco, Giotto to Pontormo, an exhibition of mural paintings and monumental drawings at the Metropolitan Museum of Art, N.Y., 28.9.-19.11.1968*, Florenz 1968, 50 (datiert auf um 1250); Alessandro CONTI: *Appunti pistoiesi*, in: *Annali Scuola Normale Superiore di Pisa*, 4. Serie 1 (1971) 109-124, 120 (datiert auf um 1280); Pier Paolo DONATI: *Il punto su Manfredino d'Alberto*, in: *Bollettino d'arte* 57 (1972) 151, Anm. 9 (datiert auf 1275-1280); SEIDEL 1978 (S. Agostino) 229 (datiert auf um 1250); GARDNER 1979, 126 (datiert nicht); BOSKOVITS 1990, 126 (datiert auf um 1275); HOOD 1993, 170 (datiert auf um 1250) und Miklòs BOSKOVITS: *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, Florenz 1993, 552-565 (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting Sect. I, Bd. 1*) (datiert nicht).

³⁶⁶ Ein Grundriß ist nicht publiziert.

³⁶⁷ Vgl. Photo Nr. 10445 (1956) Soprintendenza Florenz.

³⁶⁸ Vgl. Photos: *Kunsthist. Inst.* 369-372 [vor 1943], in: BOSKOVITS 1993, Pl. XLVII¹⁻¹¹.

Als die Fresken bei der Restaurierung 1968 abgenommen wurden, fand man darunter die Sinopie der Kreuzigung, die jetzt an der linken Wand des Raumes ausgestellt ist (Abb. 183).³⁶⁹ Möglicherweise bedeckten Arkaden mit Standfiguren auch die anderen Wände des Saales.³⁷⁰ Jedenfalls lief die Dekoration um den ganzen Raum, denn die Vorkriegsbilder zeigen eine heute wieder übertünchte Reihe von Tondi an den Seitenwänden, die sich auf gleicher Höhe befand wie das untere Ornamentband der Stirnwand (Abb. 185).³⁷¹

Dekorationssystem: Das Dekorationssystem orientiert sich an den architektonischen Formen des Saales und bezieht die hohen Fenster der Ostwand sowie die Trägerbalken der Decke durch Rahmung und Ornamentierung ein (Abb. 180 und 186). Die Wandgestaltung der Stirnwand umfaßte einen Bildstreifen mit einem durch Ornamentbänder gerahmten Mittelbild und Arkaden, wobei über letzteren eine Stadtarchitektur erscheint. Die Rahmung des zentralen Bildfeldes paßt sich den großen Konsolen der Deckenträger an, die weit in den Raum hineinragen.³⁷² Ecken und obere Mitte dieses Ornamentbandes sind durch Tondi betont, die Keramikintarsien nachahmen.

Programm: Im Zentrum steht die **Kreuzigung** mit dem Kreuz Christi, Maria und Johannes dem Evangelisten vor einer Mauer, hinter der man die Architekturkulisse einer Stadt sieht. Sechs Engel schweben beiderseits von Christus über dem Querbalken des Kreuzes (Abb. 187).

Rechts in der Arkade direkt neben der Kreuzigung steht ein Dominikaner, den man nur noch an den Fragmenten von Heiligenschein, schwarzem Umhang und weißem Untergewand erkennt und mit dem an dieser Stelle nur **Dominikus** selbst gemeint sein kann. Daneben, zwischen Fenster und rechter Wand, steht ein weiterer Heiliger, den BOSKOVITS anhand der Reste von Bischofsstab und rotem Mantel folgerichtig als **Augustinus** identifiziert, nach dessen Regel die Dominikaner leben (Abb. 184).³⁷³

³⁶⁹ Vgl. Hood 1993, 170. Die Sinopie dieses Mittelbildes zeigt Maria und Johannes beide rechts des Kreuzes stehend, während links die groteske Figur eines Soldaten auf den Gekreuzigten zeigt.

³⁷⁰ BOSKOVITS (1990, 126) nimmt an, daß sich die Ausmalung auf die Stirnwand beschränkte, nennt dafür allerdings keine Hinweise. Dem widerspricht die Tondo-Reihe.

³⁷¹ Vgl. BOSKOVITS 1993, Pl. XLVII.

³⁷² Sie sind auf dem Vorkriegsbild noch zu sehen. Vgl. BOSKOVITS Pl. XLVII.

³⁷³ Vgl. BOSKOVITS 1990, 126 und 138, Anm. 30. GARDNER (1979, 126) identifiziert die Figur als Petrus Martyr.

Die Figuren in den Arkaden der linken Wandhälfte waren bereits in den 1930er Jahren so stark zerstört, daß man sie nicht mehr identifizieren konnte (Abb. 184). Während die Arkade ganz links außen völlig leer ist, sieht man von der Figur in der Arkade direkt links neben der Kreuzigung noch das schwarz beschuhte Paar Füße und den Saum eines knöchellangen schwarz-weißen Gewandes. Die Kürze des Gewandes ist ein Hinweis darauf, daß es sich bei der Figur nicht um einen Mönch gehandelt hat.

Künstler: BALDINI³⁷⁴ schreibt die Ausmalung einem **Nachfolger Giunta Pisanos** († zwischen 1255 und 1267)³⁷⁵ zu, wogegen BOSKOVITS³⁷⁶ in **Coppo di Marcovaldo** (nachgewiesen 1220/1230 -1276)³⁷⁷, der zwischen 1274 und 1276 zusammen mit seinem Sohn Salerno di Coppo in Pistoia arbeitete, den Maler sieht.³⁷⁸

Auftraggeber: Der Auftraggeber der Ausmalung ist unbekannt.

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Nach ORLANDI wurde eine ältere Kapelle vor der Ausmalung in einen Kapitelsaal umgewandelt, wobei man die beiden Fenster in der bis dahin geschlossenen Wand ergänzte.³⁷⁹ Zur Ausmalungsgeschichte ist nichts bekannt.

Interpretationsansätze: Die Kreuzigung mit dem ausgemergelten Christus und den verhalten klagenden, sehr byzantisierenden beiden Nebenfiguren kann man als Andachtsbild bezeichnen. Offen bleibt jedoch, was zu der ungewöhnlichen Zusammenstellung von Maria, Johannes und dem lästernden Soldaten auf der Sinopie geführt hat, der man dann doch die symmetrische Anordnung von Maria und Johannes vorzog (Abb. 183).

Wenn die beiden die Kreuzigung direkt flankierenden Heiligen Dominikus und Augustinus darstellen, sind damit Ordensgründer und Regelstifter des Dominikanerordens präsent und appellieren an die Disziplin der im Kloster lebenden Brüder.

Inwieweit sich darüber hinaus eine Selbstdarstellung des Ordens und/oder Klosters in den Bildern ausdrückte, ist aufgrund des Zustandes nicht mehr zu

³⁷⁴ Vgl. BALDINI 1968, 50.

³⁷⁵ Vgl. Thieme-Becker 14 (1921) 220-221.

³⁷⁶ Vgl. BOSKOVITS 1990, 126.

³⁷⁷ Vgl. AKL 21 (1990) 122-124.

³⁷⁸ Vgl. Ugo PROCACCI: La pittura romanica pistoiese, in: Il romanico Pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica del occidente (Atti del I. Convegno Internazionale di Studi Medioevali di Storia e d'arte, Pistoia 27.9.-3.10.1964), Pistoia 1965, 353-367, 363.

sagen, denn die verlorenen stehenden Figuren der beiden Arkaden auf der linken Seite lassen sich ebensowenig rekonstruieren wie die Figuren, die in ähnlichen Arkaden an den Seitenwänden gestanden haben könnten.

Wichtigste Literatur:

ORLANDI 1932, 9, Anm.1; BALDINI 1968, 50-53; CONTI 1971, 109-124, 120; DONATI 1972, 151, Anm. 9; SEIDEL 1978 (S. Agostino), 229-231; BORSOOK 1980, XVII-XVIII; BOSKOVITS 1990, 123-142, 126; BOSKOVITS 1993, 552-565; HOOD 1993, 170.

Wichtigste Quellen:

Photoarchiv der Soprintendenza Florenz Photo 10445 (1956); Kunsthist. Inst. 369-372 [vor 1943], in: BOSKOVITS 1993, Pl. XLVII¹⁻¹¹

PISTOIA, S. Francesco (OFM)

Datierung: nach 1386³⁸⁰

Beschreibung:

Raum: Der Kapitelsaal liegt am südlichen Kreuzgangsflügel und grenzt nach Osten an die neben dem Querhaus der gesüdeten Kirche gelegene Sakristei (Abb. 188).³⁸¹ Der Raum ist von gedungen rechteckigem Grundriß und über polygonalen Eckpfeilern kreuzrippengewölbt. Das Gewölbe springt gegenüber der Wand ein Stück vor, so daß ein die Lünette rahmender Eckvorsprung entsteht (Abb. 190). Belichtet wird der Kapitelsaal durch die Fenster der dreiteiligen Fassade, während die Stirnwand fensterlos ist.

Ausmalung:

Bestand: Die 1927 wiederentdeckte Ausmalung beschränkt sich auf Stirnwand und Kreuzrippengewölbe, wobei aus der Literatur nicht hervorgeht, ob die Fresken der übrigen Wände verloren sind oder nie existiert haben (Abb. 189, 190 und 191). Ursprünglich vorgesehen waren sie sicherlich, da die Ausmalung des Gewölbes sonst nicht zu erklären wäre.

³⁷⁹ Vgl. ORLANDI 1932, 9.

³⁸⁰ Vgl. BOSKOVITS 1990, 132, Anm. 55-58 (datiert nicht); HOOD 1993, 177-178 (datiert auf kurz nach 1386); ENRICA NERI LUSANNA: La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento, in: Lucia GAI: La chiesa S. Francesco e il convento in Pistoia, Pistoia 1993, 81-170, 110-154 (datiert nicht explizit) und Lucia GAI: Il complesso monumentale di S. Francesco in Pistoia, Pistoia 1994 (datiert auf 1390-1400).

³⁸¹ Grundriß: Lucia GAI 1994, 4.

Dekorationssystem: Das Dekorationssystem geht von den architektonischen Formen des Innenraumes aus. Die Gewölbefelder entstehen so durch eine entlang der Rippen verlaufende Rahmung, und die Lünetten darunter werden durch die die Schildbögen betonenden Ornamentbänder als zusammenhängende Felder vorgegeben (Abb. 189). Das Stirnwandfresko als einzige existierende Lünettenausmalung ist dreigeteilt. Während die seitlichen Bogenfelder nach unten durch eine Tondo-Reihe und zum Gewölbe hin durch einen Ornamentstreifen begrenzt werden, setzen zwei etwas wuchtige gedrehte Säulen das breitere, mittlere Feld zu den Seiten hin ab. Es reicht etwas weiter nach unten, da hier die Tondo-Reihe unterbrochen ist und der untere Abschluß aus einer schmalen Reihe gemalter Konsölen über einem einzeiligen Inschriftfeld besteht. Nach oben fehlt der breite, rahmende Ornamentstreifen, und das Bild grenzt direkt an den ebenfalls mit Ornamentbändern verzierten Wandvorsprung.

In den Ornamentbändern, die die Felder rahmen und voneinander absetzen, wechseln florale Ornamentfelder mit kleinen Sechspassmedaillons ab, in denen sich Wappen oder nicht identifizierbare kleine Figurenbüsten befinden. Ein analoges Ornamentband zielt die Bandrippen des Gewölbes und kaschiert den Vorsprung des Gewölbes vor der Stirnwand.

Programm: Die Mitte der Stirnwand (S), ein nach oben durch einen Bogen geschlossenes Rechteck, wird vom sogenannten ***Lignum Vitae*** eingenommen, dessen Quelle die gleichnamige Schrift von Bonaventura da Bagnoregio ist (Abb. 190, 192 und 193).³⁸² Das *Lignum Vitae* im Fresko stellt sich als baumförmiges Kreuz Christi mit seitlich abzweigenden Inschriftbändern als „Ästen“ dar, zwischen denen Tondi mit weiteren Inschriften sitzen. Ganz oben über dem „Baum“ steht auf einer Tafel die Inschrift „LIGNUM VITE IN MEDIO PARADISI (Gen 2, 9), AFFEREN[S] FRUCTUS XII“ (Apk 22, 2). Über bzw. unter dem Astwerk sind die vier Evangelisten angeordnet, und über Christi Kopf nistet der Pelikan.³⁸³ In den Tondi zwischen den „Ästen“ stehen die Überschriften der

³⁸² Bonaventura schrieb das *Lignum Vitae* gegen 1260. Vgl. BONAVENTURA: *Lignum Vitae* [um 1260], in: Saint Bonaventure: L'arbre de vie - Lignum Vitae, texte latin-français, introduction et traduction par Jacques Guy Bougerol, Paris 1996. Die Szene ist bis auf die Assistenzfiguren eine Kopie des *Lignum Vitae* Taddeo Gaddis im Refektorium von S. Croce in Florenz (um 1350, Abb. 204)).

³⁸³ Auf seiner Inschrifttafel steht „SIMILIS FACTUS SUM, PELICANO SOLITUDINIS“ (Ps 101,7). Vgl. Florenz (S. Marco) und LCI 3 (1971) 390.

Unterkapitel von Bonaventuras Text, die dort als *fructi* bezeichnet werden (z. B. PRAECLARITAS ORIGINIS, HUMILITAS CONVERSATIONIS, etc.), während die „Äste“ selbst Eigenschaften Christi tragen (z. B. IESUS TRIUMPHANS MORTUUS, IESUS RESURGENS BEATUS, etc.), die die Unterkapitel des Buches weiter untergliedern.³⁸⁴ Die Tondi an den Enden der „Äste“ sind mit Prophetenfiguren besetzt, die Texte mit typologischem Bezug zu den Inschriften der „Äste“ auf ihren Inschriftbändern tragen (Abb. 192 und 193).

Die Propheten sind als bärtige Greise ohne individuelle Merkmale dargestellt. Deshalb wird in der folgenden Tabelle auf eine Beschreibung der Figuren verzichtet und nur der Inschrifttext wiedergegeben (Abb. 192-193).³⁸⁵

links, von oben nach unten	rechts, von oben nach unten
„INITIUM EVANGELII IH“ (Mk 1, 1).	„LIBER GENERATIONIS IH“ (Mt 1, 1).
„CHRISTUS DOMINUS CAPTUS EST IN PECCATIS NOSTRIS IEREMIA“ (Kgl 4, 20).	„OVIS AD OCCISIONEM DUCTUS EST ET SI[CUT] AGNUS CORAM TONDENTE“ (Apg 8, 32). ³⁸⁶
„SOLEM NUBE TEGAM ET LUNA NON DABIT LUMEN SUUM“ (Ez 32, 7).	„[P]OPULUS MEUS QUID FECI [TIBI] ET QUID MOLESTUS FUI [TIBI] ? RESPONDE [MIHI]!“ (Mich 6, 3) ³⁸⁷
„QUID SUNT PLAGE IN MANUUM TUARUM ÇACHARIA“ (Zach 13, 6).	„ECCE PARVULUM DEDI TE IN GENTIBUS [CON]TEMPTIBILIS TU ES [VALDE]“ (Abd 1, 2). ³⁸⁸
„FODERUNT MANUS MEAS ET PEDES MEOS DAVIT“ (Ps 21, 17).	„IN MONTE SION ERIT SALVATIO ET ERIT SANCTUS ABDIAS“ (Abd 1, 17)
„ECCE EGO MITTO ANGELUM MEUM AMTE FACIEM TUAM QUI PRAEPARABIT“ (Mt 11, 10).	„ERO MORS TUA O ERO MORSUS TUUS INFERNE OSEE“ (Os 13, 14).
„PEDES MEOS SUBVERTERUNT ET OPPRESSERUNT IOB“ (Job 30, 12).	„A FACIE ERIS CONTREMUIT TERRA MOTI SUNT CAELI YOEL“ (Joel 2, 10).
„FUIT IN DIEBUS HERODIS REGIS SACERDOS QUIDA NOM[INE] ÇACHARIAS [LUCAS]...“ (Lk 1, 5).	„IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET VERBUM ERAT AP[UD] DEUM IOHES“ (Jo 1, 1).

³⁸⁴ Textgrundlage der Inschriften von „Ästen“ und Tondi ist das Inhaltsverzeichnis von BONAVENTURA [1260] 1996, 16-19. Die Inschriften des Refektoriumsbildes von S. Croce sind bei Andrew LADIS (Taddeo Gaddi, Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné, Columbia and London 1982, 171-172) ohne Nachweise der Zitatstellen abgedruckt. Da die sehr viel besser lesbaren Inschriften von S. Croce sich in bezug auf die Zitate nach Bonaventura mit denen in Pistoia decken, sei dennoch auf LADIS verwiesen.

³⁸⁵ Leider sind die Prophetenzitate nur an wenigen Stellen noch zu identifizieren. Da sich außerdem nicht alle mit den Inschriften an den entsprechenden Stellen im Refektoriumsbild von S. Croce decken, gebe ich in den Fällen, wo in S. Francesco nichts mehr zu entziffern ist, die S. Croce-Texte kursiv und mit Fragezeichen in der Tabelle an. Außerdem werden die bei LADIS nicht identifizierten Zitatstellen wiedergegeben. Vgl. LADIS 1982, 171-172.

³⁸⁶ In S. Croce heißt es „[ET] FAC S[ER]PENTEM ET PONE EUM PRO SIGNO MOYS[ES]“ (Num 21,1).

³⁸⁷ In S. Croce heißt es „TRADIDIT IN MORTE ANIMAM SUAM ISAIAS“ (Is 53,12).

Zu beiden Seiten des *Lignum Vitae* stehen Heiligenfiguren. Ganz links wird die zusammensinkende Gottesmutter von drei Frauen gestützt, rechts neben ihnen steht der jugendliche Evangelist Johannes mit langem blondem Haar, in grüner Tunika und roter Toga, und rechts von ihm umarmt Franziskus kniend das Kreuz (Abb. 194). In der rechten Bildhälfte sitzt Bonaventura, mit Mitra und darüber schwebendem Kardinalshut als Kardinalbischof von Albano ausgezeichnet, und schreibt auf eine lange Schriftrolle vermutlich den Text des *Lignum Vitae* (Abb. 195).³⁸⁹ Obwohl zum Zeitpunkt der Ausmalung noch nicht kanonisiert, ist er mit Nimbus dargestellt.³⁹⁰ Rechts von ihm folgen Johannes der Täufer im roten Umhang über einem Fellkleid, mit Kreuzstab und Schriftband mit schwach erkennbaren Buchstaben in der rechten Hand, sowie eine Figur, die in Typ, Frisur und Kleidung einschließlich der Farben dem auf der linken Bildhälfte dargestellten Evangelisten Johannes ähnelt. NERI LUSANNA identifiziert diese Figur über die vor ihm kniende Stifterfigur als Apostel Philippus.³⁹¹ Ganz rechts steht Ludwig von Toulouse³⁹² als Bischof im langen dunklen Umhang mit einer auf seine Herkunft aus dem Haus Anjou verweisenden Lilie auf der rechten Schulter. In der rechten Hand hat er seinen geschwungenen Bischofsstab, während er mit der linken ein unter seinem Umhang hervorschauendes Buch hält. Vor den Heiligen kniet das Stifterpaar, Giovanni Rossi und Donna Lippa di Lapo degli Vergiolesi. Während Johannes der Evangelist dem vorn knienden Giovanni Rossi die rechte Hand auf die Stirn legt, weist Philippus mit der linken Hand empfehlend auf die hinter Giovanni kniende Donna Lippa.³⁹³

In der Szene der **Transfiguration auf dem Berg Tabor**³⁹⁴ im linken Seitenfeld steht Christus strahlend, in weißen Kleidern und in Orantenhaltung in einer Mandorla und wird flankiert von Moses und Elias, während Gottvater von einer

³⁸⁸ In S. Croce steht hier „A FACIE EIUS CONTREMUIT TERRA MOTI SUNT CAELI“ (Joel 2,10). Die Wiederholung des Textes könnte auf eine fehlerhafte Ergänzung bei Restaurierungen zurückgehen.

³⁸⁹ Der Text der entsprechenden Schriftrolle im Refektorium von S. Croce lautet: „O CRUX FRUTEX...“ und ist der Anfang eines Gedichtes aus dem Prolog von Bonaventuras Schrift. Vgl. Bonaventura[1260], in: Saint Bonaventure 1996, 10.

³⁹⁰ Bonaventura da Bagnoregio (1217-1274), franziskanischer Theologe, Philosoph und Mystiker, der seit 1257 Ordensgeneral der Franziskaner und seit 1273 Kardinalbischof von Albano war, wurde erst 1482 kanonisiert. Dargestellt wird er gewöhnlich im Zusammenhang mit dem *Lignum Vitae* als bartloser Franziskaner mit Buch und Kardinalshut. Vgl. KAFTAL 1952, 216; Werner DETTLOFF: Bonaventura, in: TRE 7 (1981) 48-55 und LCI 5 (1990) 420-425.

³⁹¹ Vgl. NERI LUSANNA 1993, 154.

³⁹² Zu Ludwig v. Toulouse vgl. KAFTAL 1952, 633-638 und LCI 7 (1990) 442-445.

³⁹³ Die Zugehörigkeit der Hände ist vielleicht durch Übermalungen verunklärt.

³⁹⁴ Mt 17, 1-9; Mk 9, 2-13 und Lk 9, 28-16. Vgl. LCI 4 (1990) 416-421.

Wolkenbank aus zu ihnen spricht (Abb. 196). Durch eine Stufe im Gelände von Christus und den Propheten getrennt, knien bzw. liegen Petrus, Jakobus und Johannes am Boden und schauen geblendet zu der Erscheinung hoch.

Das rechte Seitenfeld illustriert das sogenannte **Wunder von Maria Schnee**.³⁹⁵ In der Gründungslegende der zu der Zeit unter franziskanischer Obhut stehenden römischen Basilika S. Maria Maggiore erscheint Maria Papst Liberius sowie dem Patrizier Johannes und zeigt ihnen den Grundriß der Kirche durch eine Schneespur auf dem Boden an (Abb. 197).³⁹⁶

Die zehn Tondi unter den beiden seitlichen Feldern beinhalten **Brustbilder eines Papstes**³⁹⁷ und von **neun Kardinälen** aus dem Franziskanerorden, die in den Händen nicht mehr lesbare Inschriften halten (Abb. 202 und 203). Auch in den kleineren Kreisen zwischen den Tondi sind Inschriftenreste zu erkennen, deren erstes Wort *provincia* gewesen sein könnte, was auf eine Liste mit Namen von Ordensprovinzen hindeutet.

Das Kreuzrippengewölbe teilt sich in vier vollständig erhaltene Felder. Im südlichen Feld über dem *Lignum Vitae* schwebt der weißgekleidete **Auferstandene** in einer Mandorla triumphierend mit Siegesfahne und erhobener rechter Hand über dem offenen Sarkophag, vor dem sechs Soldaten teils schlafen und teils staunend nach oben blicken. Die Szene spielt sich in einer Landschaft voll üppiger Vegetation ab, und der dunkle Nachthimmel, vor dem Christus schwebt, ist voller Sterne (Abb. 198).

Die meist als Tod des Franz³⁹⁸ identifizierte Szene im westlichen Gewölbefeld stellt in Wirklichkeit eine **Legende des Antonius von Padua** dar (Abb. 199).³⁹⁹ Ihrzufolge hält Antonius für einen Geizhals eine Leichenpredigt und benutzt dafür als Ausgangspunkt den Vers „*Ubi est thesaurus tuus, ibi et cor tuum erit*“⁴⁰⁰, woraufhin man das Herz des Toten in dessen Geldkassette findet. Der Tote liegt umgeben von Mönchen verschiedener Orden und vornehmen Männern unter der Kuppel einer prächtigen Architektur, während rechts Männer in bauerlicher Kleidung mit langen Fackeln stehen. Über der Kuppel halten vier Teufel die

³⁹⁵ Vgl. LCI 4 (1990), 593-597.

³⁹⁶ Vgl. HOOD 1993, 178.

³⁹⁷ Mit dem Papst kann nur Girolamo d'Ascoli (1225/30-1292) gemeint sein, der als Nikolaus V. Papst wurde. Vgl. GARDNER 1979, 127-128.

³⁹⁸ Vgl. BOSKOVITS 1990, 132, 141, Anm. 58 und HOOD 1993, 178.

³⁹⁹ Vgl. NERI LUSANNA 1993, 154; GAI 1994, 34; KAFTAL 1952, 77-88 und LCI 5 (1990) 219-225, 222. Als Quelle der Legende gilt die Fiorentina, eine apokryphe Predigt von Bonaventura.

kleine nackte Figur der Seele des Toten in einer Art Blase gefangen. Antonius nähert sich begleitet von einem zweiten Franziskaner dem Lager und weist mit der rechten Hand auf den Toten, während ein vornehmer Herr vor dem Lager kniend die Brust des Toten zu öffnen scheint und ganz links im Bild zwei vornehme Männer miteinander verhandeln.

Das nördliche Gewölbefeld zeigt das Wunder an der **Krippe von Greccio** (Abb. 200).⁴⁰¹ Unter einem stallähnlichen Unterstand in üppiger Vegetation lesen zwei Mönche in Meßgewändern an einem Altar die Messe, während rechts von ihnen fünf Brüder im Ordenshabit aus einem auf einem großen Leseputz stehenden Antiphonar singen. Links vom Altar, gerade noch unter dem Dach des Unterstandes, hebt der heilige Franziskus in der Kleidung eines Diakons das Christuskind aus der nachgebauten Krippe. Erstaunte Zeugen des Wunders sind Johannes von Gaecium, prächtig gekleidet im hermelingefütterten Umhang, ein franziskanischer Diakon, eine graugekleidete Figur sowie Ochs und Esel.

Im östlichen Gewölbefeld schließlich thront Franziskus als „**Gloriosus Franziskus**“ in der Kleidung eines Diakons in Braun und Grün und mit Schriftrolle in der Hand auf einem prächtigen Maßwerkstuhl mit hohem Baldachin, umgeben von Seraphim, Cherubim und musizierenden Engeln (Abb. 201).

Künstler: BOSKOVITS⁴⁰² schreibt die Ausmalung **Antonio Vite** (tätig 1379-1406)⁴⁰³ zu, der vor allem im Kreis um Gherardo Starnina arbeitete.⁴⁰⁴

Auftraggeber: **Donna Lippa di Lapo degli Vergiolesi** († nach 1386) trat in S. Francesco seit etwa 1375 als Stifterin in Aktion und veranlaßte in ihrem Testament von 1386, das von ihrem bereits verstorbenen Mann **Giovanni Rossi** gestiftete Geld und den Erlös eines ihrer Häuser „*in perficiendo picturas et historias capituli dictae ecclesiae S. Francisci*“ zu verwenden.⁴⁰⁵ Donna Lippa

⁴⁰⁰ Lk 12, 34.

⁴⁰¹ Vgl. LCI 6 (1990) 264 und 291; THODE 1904, 135 und PADUA.

⁴⁰² Vgl. BOSKOVITS 1975, 149-150. Bereits TIGRI (1854, 271) nennt Antonio Vite, allerdings nur als zweiten Maler neben Puccio Capanna.

⁴⁰³ Vgl. VASARI: Vite [1568] Bd. 2, 293-294; Thieme-Becker 34 (1940) 428; Boskovits 1975, 149-150 und HOOD 1993, 172.

⁴⁰⁴ Vgl. HOOD 1993, 316, Anm. 42. Starnina sandte Vite 1403 zur Ausmalung des Kapitelsaals im Augustiner-Eremiten-Kloster S. Niccolò nach Pisa.

⁴⁰⁵ Zitiert nach Alessandro ANDREINI/Christina CERRATO/Giuliano FEOLA: I cicli costruttivi della chiesa e del convento di S. Francesco dal XIII al XV secolo: analisi storico-architettonica, in: GAI 1993, 47-80, 73 und Anm. 242.

stiftete außerdem Geld für die Ausstattung der Sakristei von S. Francesco.⁴⁰⁶ Wappen der Familien Vergiolesi und Rossi befinden sich in den Ornamentstreifen des Kapitelsaales.

Prior zur Zeit der Auftragsvergabe war möglicherweise **Bartolomeo Gai da Perugia** (Priorat 1386), über den ansonsten nichts bekannt ist. Auch die auf ihn folgenden Prioren sind nicht bekannt.⁴⁰⁷

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Der 1343 erfolgte Beschluß der Mönche, eine „*domus post sacristiam*“ zu bauen, und der in das Jahr 1348 zu datierende Baubeginn des Dormitoriums bieten die Rahmendaten für die Entstehung des heutigen Kapitelsaales.⁴⁰⁸

Interpretationsansätze: Weder GAI noch HOOD oder BOSKOVITS liefern Ansätze zur Deutung des Programmes.

Oberflächlich betrachtet handelt es sich bei Kreuzigung, Transfiguration und Auferstehung um heilsgeschichtliche Szenen, während sich Maria Schnee, Gloriosus Franziskus, Krippe von Greccio und das Antoniuswunder auf den Franziskanerorden beziehen und das Stifterehepaar Wappenmedaillons, Stifterportraits und Namenspatrone für sich in Anspruch nehmen kann.

Einige der Darstellungen basieren auf Schriften Bonaventuras, der im Mittelbild der Stirnwand deutlich in seiner Rolle als Autor präsentiert wird. Die heilsgeschichtlichen Szenen Kreuzigung, Auferstehung Christi und Transfiguration werden im Sinne der mystischen Schriften des Bonaventura durch die typologische Verknüpfung von Prophezeiungen, Passion und Apokalypse ausgedeutet. Die Figur des „Gloriosus Franziskus“ bezieht den Ordensgründer Franziskus als „Engel des sechsten Siegels“⁴⁰⁹ direkt in die Apokalypse ein und läßt sich wie das *Lignum Vitae* und das Wunder des Antonius von Padua direkt aus Schriften Bonaventuras herleiten.⁴¹⁰

Verglichen mit dieser Aussage, verblaßt die Wirkung der Wunderszenen, die ebenfalls die Auszeichnung des Minoritenordens zum Inhalt haben. Das Wunder

⁴⁰⁶ Die Stiftungen sollten „in intonacando voltam sacristie“ und für „unius altaris fiendi in dicta sacristia“ verwendet werden. Vgl. ANDREINI et al. 1993, 70 und Anm. 224. Alle Quellen werden nach BEANI 1902 zitiert.

⁴⁰⁷ Vgl. MOORMAN 1983, 387.

⁴⁰⁸ Vgl. ANDREINI et al. 1993, 71-72 und TIGRI 1853, 266-271 und 271.

⁴⁰⁹ Vgl. Apk 7, 2 und BONAVENTURA: Vorwort zur Legenda Maior (Großes Franziskusleben), in: Sophronius CLASEN: Engel des sechsten Siegels. Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura, Werl 1962, 252.

⁴¹⁰ Vgl. CLASEN 1962, 9-10, 153 und 155.

der Krippe von Greccio, das den Ordensgründer in das Geschehen um Christi Geburt einbezieht, bildet allerdings eine Art Gegenstück zum thronenden Franziskus. Die Verbindung zur Szene von Maria Schnee bilden die Reliquien der Krippe Christi, die sich seit 1211 in S. Maria Maggiore in Rom befanden.⁴¹¹

Nach den erhaltenen Szenen läßt sich über die zu ergänzenden Themen spekulieren: Sie müssen entweder, wie die Stigmatisierung des Franziskus oder die Vision von Rivotorto, in den Apokalypse-Zusammenhang gepaßt oder zu den franziskanischen Wunderszenen gehört haben. Denkbar wären auch Szenen, die weitere Ordensheilige vorstellen, wie z. B. Ludwig von Toulouse vor Papst Bonifaz VIII.

Das komplexe theologische Programm richtet sich an ein gebildetes Publikum, das die Anspielungen versteht, also an die Franziskaner in Pistoia und ihre theologisch gebildeten Gäste. Ihnen gegenüber stellte sich das Kloster als Standort eines *Studium Generale* (seit 1338) dar und betonte den Stellenwert, den Bonaventuras Gedankengut hier genoß.

Nicht-franziskanischen Besuchern wurde der Orden in seiner privilegierten Stellung vor Augen geführt, was die franziskanischen Kardinäle und der Papst in der Tondo-Reihe unterstrichen.

Die beiden Stifter spielen innerhalb des Gesamtprogramms eine untergeordnete Rolle, obwohl sie durch Wappen und Stifterbilder im zentralen Stirnwandfeld repräsentiert sind. Eine auf den zur Zeit von Auftragsvergabe und Ausmalung amtierenden Prior bezogene Aussage ist nicht zu erkennen.

Wichtigste Literatur:

TIGRI 1854, 266-271; BEANI, 1902; MARCHI 1906, 83; CLASEN 1962, 9-10, 153-155 und 252; BOSKOVITS 1975, 149-150; GARDNER 1979, 112, 125, 128; LADIS 1982, 171-183; BLUME 1983, 161; BOSKOVITS 1990, 132/133, 141 Anm. 55-58; HOOD 1993, 177-178; GAI 1993; ANDREINI et al. 1993, 47-80; NERI LUSANNA 1993, 81-170; GAI 1994, 4, 34-39.

⁴¹¹ Vgl. Walther BUCHOWIECKI: Handbuch der Kirchen Roms, Bd. 1, Wien 1967, 237-276, 238 und HOOD 1993, 178.

POMPOSA, S. Maria (OSB)

Datierung: 1310-1320⁴¹².

Beschreibung:

Raum: Der annähernd quadratische, flachgedeckte Saal liegt zwischen Sakristei und „Sala a stilate“ am Kreuzgangsstflügel (Abb. 205).⁴¹³ Über diesen beiden Räumen erstreckt sich ein weiträumiges Dormitorium. Die flache Balkendecke des Kapitelsaales liegt auf tief nach unten ragenden Trägerbalken. Belichtet wird der Raum durch zwei schmale Lanzettfenster an der Stirnwand (O) und durch zwei einfache Maßwerkfenster zu beiden Seiten des Portals an der dreiteiligen Fassade.

Ausmalung:

Bestand: Die Fresken sind teilweise fragmentarisch, aber zum Großteil noch lesbar. Die Gesichter einiger stehender Heiliger sind zerstört, und die Oberfläche der unteren Hälfte der Kreuzigung ist so stark abgerieben, daß nur noch die Umriss der Figuren erkennbar sind. Die 1996 abgeschlossene Restaurierung ergänzte vor allem fehlende Dekorationsmalerei, z. B. an der gesamten Eingangswand, nicht aber die figürlichen Fresken, die nur, wo sie zu stark beschädigt waren, in ihren Umrissen hervorgehoben wurden.⁴¹⁴

Dekorationssystem: Das an der architektonischen Struktur des Raumes orientierte Dekorationssystem bezieht die Fenster durch Ornamentierung ein und integriert die monochromen Träger der Balkendecke⁴¹⁵ durch vertikale cosmateske Ornamentbänder an der Wand, die optisch als Verlängerung der Konsolen wirken. So orientiert sich die Aufteilung der Bildfelder der Seitenwände an der durch die Abstände zwischen den Deckenträgern vorgegebenen Rasterung, und es entstehen rechteckige Bildfelder durch die Überschneidung der vertikalen mit ebenso gestalteten horizontalen Cosmatenbändern (Abb. 206 und 207). Das zentrale Bildfeld der Stirnwand ist quadratisch und ohne

⁴¹² Vgl. Herrmann BEENKEN: The Chapter House Frescoes at Pomposa, in: The Burlington Magazine 62 (1933) 253-260 (datiert auf 1316-20); Mario SALMI: L'abbazia di Pomposa, Mailand 1966, 149-161 (datiert auf Anfang 14. Jh.); SEIDEL 1978 (S. Agostino) 229 (datiert auf 1310-1320); BOSKOVITS 1990, 138, Anm. 34 (datiert auf vor/um 1310) und Stefanie HAUER: Erneuerung im Bild. Die Benediktinerabtei Pomposa und ihre Wandmalereien des 14. Jahrhunderts, Wiesbaden 1998, 8 und 38-43 (datiert nicht).

⁴¹³ Grundriß: SALMI 1966, 13.

⁴¹⁴ Vgl. Cetty MUSCOLINO: Gli affreschi della sala capitolare, in: Carla di FRANCESCO: Pomposa, la fabbrica, i restauri, Ravenna 1992, 43-48, 44. Darüberhinaus wurden Übermalungen entfernt und die Malschicht gefestigt.

⁴¹⁵ Nach HAUER (1998, 19) weist die Balkendecke Spuren ornamentaler Bemalung auf.

Innenrahmung. Es wird gerahmt durch die beiden Lanzettfenster und zwei Felder mit monumental wirkenden „perspektivischen“ Baldachinen, die sich in Form von Kleeblattbögen öffnen. Ähnliche Baldachine besetzen die ersten anschließenden Seitenwandfelder, wobei die Kleeblattbögen hier durch Rundbögen ersetzt werden. Die übrigen jeweils drei Felder der Seitenwände greifen die Maßwerkform der Fassadenfenster auf und ergänzen sie durch einen Achtpaßokulus über zwei hier kleeblattförmig geschlossenen Lanzetten. Die gemalten Blendbögen füllen die Rechteckfelder mit ihrer Rahmung fast ganz aus. Im Westen folgt die Eingangswand mit einem zentralen Portal zwischen zwei einfachen, mit Dekorationsmalerei verzierten Maßwerkfenstern ohne Okuli.

Unterhalb der unteren horizontalen Ornamentbänder sind Reste einer zu zwei unterschiedlichen Ausmalungsschichten gehörenden Sockelbemalung erkennbar (Abb. 211 und 212). An der linken Seitenwand sieht man einen gemalten Vorhang mit in roter Farbe gezeichneten Tierfiguren. Rechts handelt es sich um Streifen in Gelb, Blau und Schwarz, auf denen Inschriftreste in weißer Farbe sichtbar sind. Diese Bemalung ist älter als das Vorhangmotiv.⁴¹⁶

Programm: Die Stirnwand wird von einer vielfigurigen **Kreuzigung** im Zentrum und zwei flankierenden Standfiguren in Maßwerkbogenrahmung eingenommen (Abb. 208).

Im zentralen Bildfeld hängt der tote Christus an einem Kreuz, dessen ausladender horizontaler Arm fast die Breite des Bildfeldes erreicht und unter dem vier symmetrisch angeordnete Engel Christi Blut in Schalen auffangen. Links unter dem Kreuz stützen Johannes d. E. und Maria Kleophas die Gottesmutter, während sich im Hintergrund weitere Figuren drängen, unter denen eine schwarzgekleidete betende Frau mit Nimbus direkt unter dem Kreuz auffällt. Eine ebenfalls dichtgedrängt stehende Gruppe von Soldaten mit Lanzen und Standarte, deren Hauptmann auf Christus weist, bevölkert die rechte untere Bildhälfte. Bei der nimbierten Figur im grünen Umhang mit langem über die Schulter fallendem Haar, die von rechts das Kreuz umfaßt, kann es sich trotz der ungewöhnlichen Platzierung in der rechten Bildhälfte nur um Maria Magdalena handeln.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Diese Reste zweier unterschiedlicher Ausmalungen stammen laut SALMI (1966, 142-143, Tav. XI b) aus der ersten Hälfte des 13. Jh.s bzw. sind noch davor zu datieren. Vgl. auch BOSKOVITS 1990, 126.

⁴¹⁷ Vgl. HAUER 1998, 25.

Die nächsten Bildfelder zwischen Lanzettfenstern und Seitenwänden zeigen vor schwarzem und ursprünglich vermutlich strahlend blauem Hintergrund stehende Figuren in Baldachin-Nischen mit Kleeblattbögen. Die rechte, vollständig erhaltene Figur trägt eine voluminöse rote Toga und ist durch eine Haarlocke auf der sonst kahlen Stirn sowie Schwert und Buch in ihren Händen als Apostelfürst **Paulus** charakterisiert (Abb. 210).⁴¹⁸ Da Kopf und Oberkörper der linken Figur zerstört sind und man nur noch Reste eines faltenreichen Gewandes und eines Stabes erkennt, fehlen die nötigen Merkmale zu einer eindeutigen Identifizierung (Abb. 209). Der Rest des Stabes könnte von einem Kreuzstab stammen, der oft **Petrus**⁴¹⁹ beigegeben ist. Da häufig beide Apostelfürsten gemeinsam als Flankenfiguren Christi auftreten, ist es sehr wahrscheinlich, daß es sich bei der linken Figur um Petrus gehandelt hat.⁴²⁰

In den beiden direkt an die Stirnwand anschließenden Bildfeldern der Seitenwände stehen in hinten konkav geschlossenen, rundbogigen Baldachin-Nischen links der Ordensgründer **Benedikt** und rechts **Guido**⁴²¹, der heilige Abt des Klosters. Beide sind identisch als ältere Benediktiner mit gelocktem Bart und schwarzem Ordenshabit dargestellt und halten den Abtsstab in der rechten und das Buch in der linken Hand. Die Figuren unterscheiden sich - wie auch in den Refektoriumsfresken in Pomposa - nur durch ihre Haartracht.⁴²² Während Benedikt eine Stirnglatze trägt, setzt sich Guidos Haarkranz über der Stirn fort.

Die Standfiguren in den übrigen Bildfeldern sind **Propheten**, die paarweise einander zugewandt in dreiteiligen Maßwerkfenster stehen und im Gegensatz zu den Apostelfürsten und Ordensheiligen in Grisaille ausgeführt wurden. Sie werden durch Inschriften auf der Blendfensterrahmung identifiziert und sind in lange, wallende Gewänder mit Umhängen oder Togen gekleidet. Außerdem tragen sie Inschriftbänder, deren Texte jedoch nur noch in wenigen Fällen zu entziffern sind (Abb. 211 und 212).⁴²³

⁴¹⁸ Vgl. LCI 8 (1990) 128-147.

⁴¹⁹ Vgl. LCI 8 (1990) 158-174.

⁴²⁰ Vgl. HAUER 1998, 21.

⁴²¹ Beide Figuren wurden von SALMI anhand der analogen Darstellung auf den Refektoriumsfresken identifiziert. HAUER weist darauf hin, daß Guido nie förmlich kanonisiert wurde, da die Kanonisation durch den Papst erst seit der zweiten Hälfte des 12. Jh.s Vorschrift ist. Vgl. SALMI 1966, 149 und 166; LCI 6 (1990) 461 und HAUER 1998, 13.

⁴²² Vgl. HAUER 1998, 20.

linke Wand (N) von Ost nach West	rechte Wand (S) von Ost nach West
<p>Johannes der Täufer⁴²⁴ trägt langes Haar und einen langen Bart sowie eine weite Toga über einer Tunika und ist barfuß (Abb. 215). „S JOHANNES BAPTISTA“ „ECCE QUI TOL/LIT PECCATA MUN[DI]“ (Jo 1, 29).</p> <p>Zacharias⁴²⁵, der Vater des Täufers, dessen Kopf nicht erhalten ist, wird durch seine bordürenbesetzte Tunika über der einfachen Tunika als Priester gekennzeichnet (Abb. 215). Er steht etwas zurückgelehnt und hält sein Schriftband in der linken Hand, während die rechte nicht mehr zu erkennen ist. „S. SACHARIA PPHA“ „SANGUINE / TESTAMENTI / TUI EDUXISTI VINCTOS DE LA[CU]“ (Zach 9,11).</p>	<p>Moses⁴²⁶ ist ein junger Mann mit kurzen Locken, der ein knöchellanges Gewand trägt. Auffällig sind seine großen, nach außen geschwungenen Hörner. Das Schriftband hält er in der linken Hand (Abb. 216). „S. MOYSES PPHA“ „...OMNES AUDITE“ (Ps 48, 2).</p> <p>David⁴²⁷ ist ein älterer Mann mit kürzerem, lockigem Haar. Er trägt eine Lilienkrone und ist ebenfalls in ein knöchellanges Gewand mit Umhang gekleidet. Auch er hält das Schriftband in der linken Hand (Abb 216). „S. DAVIT REX“.</p>
<p>Daniel⁴²⁸ trägt eine gegürtete Tunika und einen Umhang. Sein Kopf und seine Schultern sind verloren. Mit der rechten Hand macht er eine hinweisende Geste auf den neben ihm stehenden Hosea, wobei er mit der Hand die Säule überschneidet, die die beiden Lanzettfenster des gemalten Maßwerkfensters trennt (Abb.214). „S. DANIEL [PPHA]“.</p> <p>Kopf und Schultern von Hosea⁴²⁹ sind zerstört. Auch er trägt ein langes, voluminöses Gewand und wendet sich Daniel zu. Seine Hände sind nicht mehr zu erkennen (Abb.214). „S. OSEAS [PPHA]“</p>	<p>Jeremias⁴³⁰ hat längeres Haar und Bart. Mit beiden Händen entrollt er das Schriftband und hält es Isaias entgegen (Abb. 217). „S. HIEREMIA PPHA“.</p> <p>Isaias⁴³¹ trägt kürzere Locken und eine Stirnglatze. In seiner rechten Hand hält er das Schriftband, während er mit der linken zu Jeremias eine Art beschwichtigender Handbewegung macht (Abb. 217). „S. YSAIA P[PHA]“ „OBLAT / IONES [ET OLOCAUSTA]“ (Ps 50,21).</p>
<p>Bei beiden an Kopf und Oberkörper stark zerstörten Propheten ist noch das lockige Haar zu erkennen.Amos⁴³² steht fast</p>	<p>Habakuk⁴³⁴ mit Stirnlocke, kürzerem, lockigem Haar und Bart läßt die Arme nach unten hängen. In der linken Hand hält er</p>

⁴²³ Die Transkriptionen stammen von SALMI (1966, 175) und wurden im Fall von Joel, Isaias und Sophonias nach HAUER (1998, 21) ergänzt.

⁴²⁴ Vgl. LCI 7 (1990) 164-190.

⁴²⁵ Vgl. LCI 4 (1990) 557-559.

⁴²⁶ Vgl. LCI 3 (1990) 282-297, 285 und LdK 5 (1996) 4-5.

⁴²⁷ Vgl. LCI 1 (1990) 477-490.

⁴²⁸ Vgl. LCI 1 (1990) 469-473.

⁴²⁹ Vgl. LCI 3 (1990) 358-359.

⁴³⁰ Vgl. LCI 2 (1990) 387-392.

⁴³¹ Vgl. LCI 2 (1990) 354-359.

⁴³² Vgl. LCI 1 (1990) 116-117.

frontal zum Betrachter (Abb. 213).
„S. AMOS PPHA“.

Sophonias⁴³³ dagegen ist im Profil Amos zugewandt. Möglicherweise entrollt er mit beiden Händen sein Schriftband (Abb. 213).
„S. SOPHONIAS PPHA“.

das Schriftband (Abb. 218).
„S. ABACUC PPHA“.

Joel⁴³⁵ steht im Profil. Er hat längeres lockiges Haar und einen längeren Bart. Sein Schriftband hält er mit beiden Händen Habakuk entgegen (Abb. 218).
„S. IOHEL PPHA“

Die Propheten sind sich in Kleidung und Gestalt sehr ähnlich. Charakteristische Merkmale, wie die bloßen Füße des Johannes, das Priestergewand des Zacharias, Davids Lilienkrone und Moses' Hörner, sind aufgrund des schlechten Zustandes nicht bei allen erkennbar.

Einziger figürlicher Schmuck der Eingangswand ist ein Tondo mit dem **Lamm** über dem Portal.

Künstler: Nach stilistischen Kriterien wird die Ausmalung **Pietro da Rimini** (erste Hälfte des 14. Jh.s)⁴³⁶ zugeschrieben.⁴³⁷

Auftraggeber: Der in der angenommenen Ausmalungszeit (zwischen 1310 und 1320) amtierende Abt **Enrico** (Abbatat 1302-1320)⁴³⁸ versuchte, die schlechte wirtschaftliche Situation der Abtei zu Anfang des 14. Jh.s durch Neuregelungen der Verwaltung zu verbessern, und erwarb zum letzten Mal in der Geschichte Pomposas in größerem Umfang Land.⁴³⁹

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Während die ältesten Teile der im 9. Jh. gegründeten Abtei aus dem 11. und 12. Jh. stammen, entstand die Architektur des Kapitelsaals in der gotischen Umbauphase um 1300.⁴⁴⁰

⁴³³ Vgl. LCI 4 (1990) 181-182.

⁴³⁴ Vgl. LCI 2 (1990) 204.

⁴³⁵ Vgl. LCI 7 (1990) 72.

⁴³⁶ Vgl. Thieme-Becker 27 (1933) 27 und Dizionario Enciclopedico dei Pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo 9 (1983) 55-58.

⁴³⁷ BEENKEN (1933, 254) betreibt Händescheidung zwischen einem "älteren" Meister, der Cavallini nahesteht, Parallelen zu den Fresken in Neapel Donnaregina zeigt und dem er Kreuzigung und Propheten zuschreibt, sowie einem jüngeren Künstler, der die Stilentwicklung von 1315-40 repräsentiert, gewisse Ähnlichkeiten mit den Refektorienfresken von Pietro da Rimini aufweist und an der „*immateriellen Körperlichkeit der Figuren*“ zu erkennen ist.

⁴³⁸ Auf Enricos Abbatat folgte eine einjährige Vakanz, an die sich bis 1336 eine Leitung durch den Erzbischof Simon von Pisa als Kommendaturabt anschloß. HAUER ist darin zuzustimmen, daß Auftragsvergabe und Ausmalung innerhalb dieser Zeit unwahrscheinlich ist. Vgl. HAUER 1998, 16 und Giosuè GURRIERI: Chiese e possedi dell'abbazia di Pomposa in Italia, in: *Analecta Pomposiana* 1 (1965) 243-271, 157 ff.

⁴³⁹ Vgl. HAUER 1998, 15.

⁴⁴⁰ Vgl. SALMI 1966, 71.

Interpretationsansätze: HAUER⁴⁴¹ deutet die Ausmalung folgerichtig als heilsgeschichtliches Programm, in dem Vorläufer und Nachfolger Christi für diesen Zeugnis ablegen und an dem die Klostersgemeinschaft durch den heiligen Abt Guido als Nachfolger Christi teilhat.

Die Prophetenzitate verweisen auf die Kreuzigung und vermutlich, was durch den Verlust der meisten Inschriften nicht mehr zu belegen ist, auch auf die Apokalypse, wie die Darstellung des Lammes über dem Portal vermuten läßt. Möglicherweise nahmen die Inschriften der sich in den gemalten Maßwerkfenstern gegenüberstehenden Propheten aufeinander Bezug. Außerdem sind über den Raum gespannte inhaltliche Verbindungen zwischen den sich gegenüberstehenden Prophetenpaaren denkbar.

Die vier übrigen stehenden Heiligenfiguren stellen einen Bezug zum Orden und zum Kloster Pomposa her. Ordensgründer und heiliger Abt stehen, jeder mit dem Regelbuch in der Hand, neben den Apostelfürsten im Sinne der Nachfolge der Apostel durch die Mönche. Damit sind zugleich Anspruch und Zielsetzung des Mönchslebens im Bild präsentiert.

In der Ähnlichkeit Abt Guidos zu Benedikt, der allein durch die Plazierung zur Rechten Christi gegenüber dem Abt hervorgehoben ist, drückt sich der Anspruch nach vollkommener Nachfolge des Ordensgründers aus, der sowohl für Abt Guido wie für den Abt Pomposas zur Zeit des Programmentwurfes galt. Natürlich überträgt sich durch die fast identische Darstellung und fast gleichberechtigte Plazierung etwas von Benedikts Autorität auf Guido und von diesem auf den gerade amtierenden Abt von Pomposa.

Unter Guidos († 1046) etwa 40 Jahre währendem Abbatat erlebte Pomposa seine größte Blüte. Mit der Darstellung der Figur dieses Abtes berief man sich Anfang des 14. Jh.s, als diese Blütezeit lange zurücklag, auf die eigene glorreiche Geschichte des „*Monasterium in Italia princeps*“⁴⁴² und kompensierte damit vielleicht für eine kurze Zeit den Macht- und Gebietsverlust der Gegenwart.

Genaugenommen erscheint vor dem Hintergrund der Anfang des 14. Jh.s auf zwölf gesunkenen Anzahl der Mönche und des fortschreitenden Macht- und

⁴⁴¹ Vgl. HAUER 1998, 37-38. Die bei HAUER (1998, 21-24) an mehreren Stellen vorkommenden Ausführungen zum Schuldkapitel als wichtigem im Kapitelsaal vollzogenen Instrument zur Aufrechterhaltung der Ordensdisziplin findet in den Pomposianer Fresken allenfalls in den Regelbüchern Benedikts und Guidos eine Entsprechung.

⁴⁴² Vgl. HAUER 1998. Die Autorin zitiert einen Brief von Guido d'Arezzo aus dem Jahr 1037.

Gebietsverlustes in der Auseinandersetzung mit der Signoria d'Este in Ferrara bereits das umfassende Neuausmalungsprojekt an sich als eine Demonstration der Selbstbehauptung.⁴⁴³ In diesem Sinne beruft sich Abt Enrico, der die Situation durch Reformprojekte wieder zugunsten Pomposas wenden will, auf die Autorität des berühmten Vorgängers.

Wichtigste Literatur:

BEENKEN 1933, 253-260; SALMI 1966, 149-169; SEIDEL 1978 (S. Agostino), 234-237; BOSKOVITS 1990, 126; MUSCOLINO, 1992, 43-48; HAUER 1998.

PRATO, S. Domenico (OP)

Kapitelsaal⁴⁴⁴:

Datierung: 1420-1430⁴⁴⁵

Beschreibung:

Raum: Der quadratische Kapitelsaal liegt am östlichen Kreuzgangsflügel zwischen dem *Salone dei Capitoli* und der Sakristei, mit der er durch eine nachträglich eingebrochene Tür verbunden ist (Abb. 219).⁴⁴⁶ An die fensterlose Stirnwand schließt sich ein Gang an, so daß die ganze Belichtung des Raumes durch die nachträglich veränderten gotisierenden Fenster der dreiteiligen Fassade erfolgt. Das auf Konsolen ruhende Spiegelgewölbe mit Stichkappen ersetzt eine ursprüngliche Flachdecke.

Ausmalung:

Bestand: Nach ORSI wurden die Fresken in den 1850er Jahren wiederentdeckt, als die darüberliegende Tünche abzublätern begann. Ihre Restaurierung begann allerdings erst ab 1975.⁴⁴⁷

Heute beschränken sich die lesbaren Teile der fragmentarisch erhaltenen Ausmalung auf die beiden Seitenwände des Kapitelsaales, während an der

⁴⁴³ Vgl. HAUER 1998, 15-16, Anm. 22. Hier wird die fortschreitende Abnahme der Anzahl der Mönche der Abtei mit Zahlen belegt. 1306 lebten 12, 1336 nur noch 11 Mönche in Pomposa.

⁴⁴⁴ In S. Domenico in Prato existiert außer dem Kapitelsaal der ebenfalls mit Fresken ausgestattete, sehr viel schlechter erhaltene „*Salone dei Capitoli*“, der im Anschluß an den für diese Arbeit relevanten Kapitelsaal besprochen wird.

⁴⁴⁵ Vgl. Bernardo ORSI: *Il S. Domenico di Prato, notizie e documenti*, Prato 1974, 43-48, 44 (datiert auf 1395-1396); Enrica NERI LUSANNA: *Un ciclo di affreschi domenicano e l'attività tarda di Pietro Miniato*, in: *Arte Cristiana* 73 (1985) 301-314, 304-305 (datiert in die 1430er Jahre); BOSKOVITS 1990, 133 (datiert auf 1420-1430) und HOOD 1993, 185 (datiert in das erste Viertel des 14. Jh.s).

⁴⁴⁶ Grundriß: GURRIERI 1974, 67, Fig.1.

⁴⁴⁷ Vgl. ORSI 1977, 43.

Stirnwand (O) nur Sinopienreste⁴⁴⁸ und an der Eingangswand (W) nach einer zu einem unbekannten Zeitpunkt erfolgten Fassadenveränderung nur spärliche Freskoreste über den Fenstern erhalten sind (Abb. 220 und 221).⁴⁴⁹

Der obere Abschluß der Ausmalung wird von dem gegen Ende des 16. Jh.s eingezogenen Spiegelgewölbe überschritten (Abb. 223).⁴⁵⁰ Alle Fresken wurden unten durch das Arno-Hochwasser von 1966 beschädigt, weshalb ein unterer ornamentaler Abschluß nirgendwo erhalten ist. Außerdem weisen einige der Seitenwandfresken vertikale Fehlstellen auf, die auf nachträglich eingefügte, inzwischen aber wieder entfernte Einbauten hinweisen.

Dekorationssystem: Das an der quadratischen Raumform und der ehemaligen Flachdecke orientierte Dekorationssystem gibt drei quadratische Bildfelder pro Wand vor (Abb. 220).⁴⁵¹ An der Eingangswand ergaben sich vermutlich schmale Bildfelder zwischen Fenstern und Seitenwänden. Alle Bildfelder werden durch Ornamentbänder gerahmt und voneinander abgegrenzt. Während die vertikalen Ornamentbänder Cosmatenmuster tragen, besteht das obere horizontale Ornamentband aus floralen Ranken, in die kleine Rauten mit Sternen und Vierpässe mit Figürchen integriert sind.

Programm: Die an der Stirnwand befindlichen Sinopien zeigten von links nach rechts die Kreuzabnahme, die Kreuzigung und die Auferstehung (Abb. 221). Von der Kreuzabnahme ist nur ein Teil der Leiter und der Kopf eines bärtigen männlichen Heiligen, vermutlich Josephs von Arimathia, erhalten, während die Kreuzigung bis auf wenige Reste am unteren Bildrand verschwunden ist. Von der Auferstehungsszene sind nur der Sarkophag Christi, eine vor ihm kniende Figur und zwei Frauen rechts daneben erhalten. (Abb. 222)

Die sechs Bildfelder der Seitenwände zeigen auf der *Legenda aurea* basierende Szenen aus dem Leben des Dominikus.

⁴⁴⁸ ORSI (1977, 44) schließt aus dem Vorhandensein der Sinopien, daß die Fresken abgenommen sind und sich zum Teil in der Sakristei befinden, während HOOD (1993, 179) annimmt, daß sie nie fertig ausgeführt waren, was aber gerade an der Stirnwand außerordentlich erstaunlich wäre. Die in der Sakristei befindlichen Freskenfragmente einer Kreuzigung müssen ursprünglich aus einem Franziskanerkonvent stammen, wie die Figur des Bonaventura unter dem Kreuz eindeutig nahelegt (Abb. 232 und 233).

⁴⁴⁹ Vgl. ORSI 1977, 44.

⁴⁵⁰ Vgl. ORSI 1977, 43.

⁴⁵¹ Da die Lünetten des Spiegelgewölbes in etwa gleich breit sind wie die Bildfelder, werden die Felder heute quasi von den Lünetten „gerahmt“, und die rahmenden Ornamentbänder setzen sich unterhalb der Gewölbekonsolen fort.

Im ersten direkt an die Stirnwand grenzenden Bildfeld der rechten Wand (S) liegt die Mutter des Heiligen in einer Art Alkoven, der Teil eines größeren Gebäudekomplexes ist, und sieht im Traum das Kind, das sie erwartet, rechts über dem Fußende ihres Bettes als schwarz-weiß gefleckten Hund mit brennender Fackel im Maul. In einem zweiten Traum, der durch die Figuren der Amme und des kleinen Kindes vor dem Bett illustriert wird, trägt das Kind einen leuchtenden Stern auf der Stirn (Abb. 223 und 224).⁴⁵²

In der sich rechts anschließenden Szene träumt Papst Innozenz III., wie die Lateransbasilika einzustürzen droht, dann aber von Dominikus auf einer Schulter gestützt wird. Dieser Traum bewog nach der *Legenda aurea* den Papst zur Anerkennung des Predigerordens (Abb. 224).⁴⁵³

Im rechts anschließenden Bildfeld bestätigt der in einer Kirchenarchitektur unter einer Kuppel thronende Papst Honorius III. den Orden und segnet die vor ihm knienden Dominikaner (Abb. 225).⁴⁵⁴

Im an die Stirnwand grenzenden ersten Bildfeld der linken Wand (N) stehen drei Dominikaner vor dem Hintergrund einer Kirchenarchitektur einer dichtgedrängten Gruppe vornehmer Ketzer gegenüber. Zwischen den beiden Gruppen schwebt ein offenes Buch über einem Feuer.⁴⁵⁵ Nach der *Legenda aurea* versuchten die Ketzer dreimal hintereinander erfolglos, das ihnen von Dominikus zu ihrer Bekehrung übergebene Buch mit der christlichen Doktrin zu verbrennen (Abb. 227).⁴⁵⁶

Das mittlere Feld der linken Wand zeigt die wunderbare Errettung einer Gruppe schiffbrüchiger Santiago-Pilger, die im reißenden, sich schräg durch das ganze Bildfeld ziehenden Fluß Garonne zu ertrinken drohen (Abb. 226 und 228). Die in der Ferne an beiden Flußufern liegenden Stadtarchitekturen gehören vermutlich zu Toulouse, in dessen Nähe sich das Wunder abspielte. Während links ein Dominikaner einen Pilger aus dem Fluß rettet, stehen rechts mehrere Pilger bereits sicher an Land und hören der Predigt des Dominikus zu.⁴⁵⁷

⁴⁵² Vgl. *Legenda aurea* [1293] 1925, 538.

⁴⁵³ Vgl. *Legenda aurea* [1293] 1925, 541.

⁴⁵⁴ Vgl. ebenda.

⁴⁵⁵ Die nicht mehr vollständig lesbare Inschrift lautet: „IN FLAMMIS LIBELLUS TRADITOS EXUI... JHESUS S PERITUS ...PETITUM STI PETRI“.

⁴⁵⁶ Vgl. *Legenda aurea* [1293] 1925, 539.

⁴⁵⁷ Vgl. KAFTAL 1952, 309-320.

Das an die Eingangswand grenzende Feld zeigt Dominikus und Franziskus in einer etwas steifen Umarmung vor dem Hintergrund eines Erdkreises mit Zodiakus-Rahmen unter einem Maßwerkbogen in Kleeblattform (Abb. 226). Über ihnen schwebt ein Engel, der sie durch die Berührung ihrer Nimben mit seinen Händen segnet. Die so gar nicht narrative Darstellung basiert auf der in der *Legenda aurea* beschriebenen Begegnung der beiden Ordensgründer in Rom, bei der Dominikus den ihm völlig fremden Franziskus sofort erkannte, weil er ihn zuvor im Traum gesehen hatte.⁴⁵⁸ Das untere Drittel des Bildes ist durch den nachträglichen Durchbruch der Tür zur Sakristei zerstört.

Die bei ORSI genannten Szenen „*S. Domenico martello degli eretici*“ und „*La morte con l'esequie del Santo*“ sind nicht mehr zu sehen, können sich aber nur auf den schmalen Flächen zwischen Fenstern und Seitenwänden an der Eingangswand (W) befunden haben.⁴⁵⁹

Die Ausmalungsreste über Fenstern und Portal der Eingangswand zeigen Fragmente von Propheten in Tondi mit nicht mehr lesbaren Inschriftbändern (Abb. 229 und 230).

Die Reihenfolge der Szenen orientiert sich nicht an der hagiographischen Abfolge der *Legenda aurea*, sondern springt von einer Seitenwand zur anderen und gibt dem chronologisch „lesenden“ Betrachter dadurch eine Leserichtung in unregelmäßigem Zick-Zack vor.⁴⁶⁰ Möglicherweise war nicht die Hagiographie das Kriterium der Anordnung der Szenen, sondern die thematische Zusammengehörigkeit, nach der sich an der rechten Wand die Traumszenen und an der linken Wand die Wunderszenen befanden.

Künstler: Der Maler wird weder durch Signatur noch durch erhaltene Quellen eindeutig bestimmt.⁴⁶¹ Während ORSI die Kapitelsaalfresken **Arrigo di Niccolo di Ser Cecco** (um 1370-nach 1445)⁴⁶², einem Schüler **Agnolo Gaddis** (um

⁴⁵⁸ Vgl. *Legenda aurea* [1293] 1925, 542-543 und LCI 6 (1990) 72-79, 78.

⁴⁵⁹ Vgl. ORSI 1977, 44 und 64 (Abb.). Die Abbildung zeigt einen Sinopienrest der Figur des Dominikus, der einen Hammer über der Schulter trägt.

⁴⁶⁰ Vgl. HOOD 1993, 181-182.

⁴⁶¹ Vgl. ORSI 1977, 44; NERI LUSANNA 1985, 305. BOSKOVITS (1990, 133, Anm.61) äußert sich nicht und HOOD (1993, 179) spricht nur von einem etwas älteren Zeitgenossen Fra Angelicos.

⁴⁶² Vgl. AKL 5 (1992) 289. Arrigo stammte aus Prato und arbeitete vorwiegend für Francesco di Marco Datini.

1350-1396), zuschreibt, plädiert NERI LUSANNA für eine Zuschreibung an **Pietro di Miniato** (um 1360-1450)⁴⁶³.

Auftraggeber: Der Stifter und der zur Zeit der Auftragsvergabe der Kapitelsaalummalung amtierende Prior sind unbekannt. ORSI schlägt vor, die Stiftung könne auf den Prateser Kaufmann **Francesco di Marco Datini** (um 1335-1410)⁴⁶⁴ zurückgehen, der seit den 1360er Jahren ein europaweit agierendes Handelsimperium aufgebaut hatte und sich in den letzten zehn Jahren seines Lebens unter dem Einfluß des Florentiner Dominikaners Giovanni Dominici⁴⁶⁵ mit religiösen Fragen befaßte. Die enge Verbindung zum Predigerorden läßt eine Stiftung Datinis in S. Domenico durchaus möglich erscheinen. Dagegen spricht jedoch, daß der Kaufmann in S. Francesco in Prato beigesetzt ist und nach seinem Tod den Großteil seines Vermögens in die wohltätige Stiftung „*Ceppo dei poveri di Francesco di Marco*“ umwandeln ließ.

Bau- und Ausmalungsgeschichte: Auf die Klostergründung 1281 folgte ab 1284 der Bau von Kirche und Klostergebäuden. Nach ORSI entstand der südliche Kreuzgangflügel, zu dem Kapitelsaal und *Salone dei Capitoli* gehören, gleichzeitig mit der Kirche Ende des 13. Jh.s.⁴⁶⁶ Zur Ausmalungsgeschichte existieren keine Quellen.

Interpretationsansätze: HOODs⁴⁶⁷ Interpretation des Bildprogramms als Demonstration von Authentizität und Legitimation des Dominikanerordens ist im wesentlichen zuzustimmen. Die beiden Traumszenen und die Ordensbestätigung beweisen göttliche Mission und kirchliche Anerkennung, demonstrieren also die Selbstlegitimierung des Ordens, während die Wunderszenen der linken Wand Aufgaben und Tätigkeiten der Dominikaner in der Welt zeigen, die Szene der Feuerprobe mit der Ketzerbekämpfung auch die Rechtgläubigkeit der Dominikaner hervorhebt und die Errettung der Ertrinkenden die Wundertätigkeit des Ordensgründers betont. Die Szene der Feuerprobe hatte zudem eine in Prato in der Vergangenheit lebendige Häretikergemeinde zum Hintergrund.⁴⁶⁸

Sehr programmatisch wirkt die Begegnung von Dominikus und Franziskus. Wie in der entsprechenden Episode in der *Legenda aurea* soll die Szene den

⁴⁶³ Vgl. Thieme-Becker 27 (1933) 24 und FREMANTLE 1975, 401-408.

⁴⁶⁴ Vgl. ORSI 1977, 45; LdM 3 (1986) 580-582 und Diz. Biogr. degli Italiani 33 (1987) 55-62.

⁴⁶⁵ Zu Giovanni Dominici vgl. FIESOLE (S. Domenico) und FLORENZ (S. Marco).

⁴⁶⁶ Vgl. ORSI 1977, 24-28.

⁴⁶⁷ Vgl. HOOD 1993, 185.

Schulterschluß der beiden Orden betonen. Allerdings ist Dominikus privilegiert, da er es ist, der Franziskus aufgrund seines Traumes erkennt. Das Erzählen von Episoden aus der Vita des Ordensgründers greift die bei den Franziskanern beliebte narrative Programmstruktur auf. Es werden typisch franziskanische Bildtypen, Motive und Themen wie der Traum des Papstes, die Bestätigung des Ordens durch den Papst und die Feuerprobe fast wörtlich übernommen. Ziel dieser Übernahme ordensspezifischer franziskanischer Topoi ist zum einen die Vermittlung einer ähnlichen Aussage, nämlich der Propagierung des Ordens als rettender Stütze der Kirche, zum anderen versucht man, der plakativen Verbrüderung mit den Franziskanern zum Trotz, diesen mit ihren ureigensten Themen und Motiven auch in bezug auf ihre Aufgaben und Legitimationsargumente Konkurrenz zu machen.

„Salone dei Capitoli“⁴⁶⁹

Datierung der Ausmalung: 2. Hälfte des 14. Jh.s.⁴⁷⁰

Raum: Der *Salone dei Capitoli* grenzt südwestlich an den Kapitelsaal (Abb. 219). Er war ursprünglich etwas mehr als doppelt so breit wie dieser, flachgedeckt und hatte mehrere Öffnungen sowohl auf den Kreuzgang, als auch nach Südosten. In jüngerer Zeit wurde er durch Trennwände in sieben kleinere Räume aufgeteilt und die Wände innen mit Holz verschalt.

Ausmalung:

Bestand: Von der gesamten Ausstattung des *Salone dei Capitoli* hat sich ein einziger abgenommener Figurentondo erhalten, der sich im Museum im ehemaligen Dormitorium befindet (Abb. 231).

Dekorationssystem: Das Dekorationssystem bestand laut ORSI aus einem horizontalen, um den gesamten Raum gezogenen Band von Figurentondi.⁴⁷¹ Wie die Tondi miteinander verbunden waren, ist nicht mehr zu rekonstruieren. Der erhaltene Tondo hat einen Sechzehnpaß-Innenrahmen mit abwechselnd runden und eckigen Pässen.

⁴⁶⁸ Vgl. ORSI 1977, 15, Anm. 15.

⁴⁶⁹ Die Bezeichnung trägt der Raum, da er mehreren Provinzialkapiteln der Provincia Romana, 1338, 1400, 1436, 1458 1562 und 1593 als Tagungsraum diente. Vgl. ORSI 1977, 49.

⁴⁷⁰ Vgl. Giuseppe MARCHINI: *Due secoli di pittura murale a Prato*, Prato 1969, 28 (datiert in die 2. Hälfte des 14. Jh.s) und ORSI 1977, 49-50 (datiert nicht).

⁴⁷¹ Vgl. ORSI 1977, 49.

Programm: Laut ORSI⁴⁷² trugen die Tondi Brustbilder dominikanischer "*Uomini illustri*". Der erhaltene Tondo zeigt das Halbfigurenportrait eines heiligen Papstes, bei dem es sich nur um den meist schmalgesichtig dargestellten **Pierre de Tarentaise** (1225-1276) handeln kann, der als **Innozenz V.**⁴⁷³ 1276 Papst wurde und bald darauf starb.

Unklar ist, ob das Programm des *Salone* sich auf die Portrait-Reihe beschränkte oder weitere Bilder unbekannten Inhaltes umfaßte.

Künstler: Die Ausmalung des *Salone dei Capitoli* wird einem florentinischen Künstler des 14. Jh.s zugeschrieben.⁴⁷⁴

Auftraggeber: Der Auftraggeber der Ausmalung ist unbekannt.

Interpretationsansatz: Im *Salone dei Capitoli* präsentierte sich der Dominikanerorden durch seine herausragendsten Mitglieder, deren Portraits gleichzeitig die Besucher des *Salone* zum Gedenken anregen und den Anwesenden als Vorbilder dienen sollten. Möglicherweise führte die „Ahnengalerie“ den Besuchern der Provinzialkapitel die Ehrwürdigkeit ihres Ordens vor Augen und ermahnte sie damit zu Verantwortung und Ernst.

Wichtigste Literatur:

MARCHINI 1969, 28; GURRERI 1974; ORSI 1977; NERI LUSANNA 1985, 301-314; BOSKOVITS 1990, 133; HOOD, 1993, 179-185

PRATO, S. Francesco (OFM)

„Cappella Migliorati“

Datierung: 1392-1395⁴⁷⁵

Beschreibung:

Raum: Der fast quadratische, von einem Kreuzrippengewölbe über polygonalen Eckpfeilern eingedachte Kapitelsaal liegt am Ostflügel des Kreuzgangs (Abb. 234).⁴⁷⁶ Vom Querhaus der Kirche ist er durch die Sakristei

⁴⁷² Vgl. ORSI 1977, 49.

⁴⁷³ Vgl. KAFTAL 1952, 497-500 und LCI 7 (1990) 2.

⁴⁷⁴ Vgl. ORSI 1977, 49.

⁴⁷⁵ Vgl. Cesare GUASTI: La cappella de' Migliorati dia (sic!) Capitolo de' francescani in Prato, Prato 1871 (Wiederabdruck in: BALDINI 1965, 29-45) (datiert auf um und nach 1392); PROCACCI, Ugo: Sinopie e affreschi, Milano 1961, T. 20/21, 53/54 (datiert nicht); BALDINI, Umberto: La Cappella dei Migliorati nel S. Francesco di Prato, Florenz 1965, 9-24 (datiert auf 1390-1395); Giuseppe MARCHINI: Due secoli di pittura murale a Prato, Catalogo della mostra, Prato, 1969, 31-32 und 40 (datiert auf 1390-1395); GARDNER 1979, 128 (datiert nicht) und HOOD 1993, 176-177 (datiert auf um 1395).

⁴⁷⁶ Grundriß: Francesco GURRIERI: La fabbrica del S. Francesco in Prato, Prato 1965, Taf. V.

getrennt, mit der ihn eine nachträglich eingebrochene Tür verbindet. Belichtet wird der Saal nur über die dreiteilige Fassade, da die Stirnwand fensterlos ist (Abb. 236 und 237). Um 1800 wurde in die Ecke zwischen Eingangswand (W) und linker Wand (N) ein Campanile eingebaut⁴⁷⁷, der das (von außen gesehen) linke Fassadenfenster verstellt. Vor der Stirnwand steht ein ursprünglicher steinerner Altar.

Ausmalung:

Bestand: Der Einbau des Campanile und der Durchbruch der Tür zur Sakristei führten zu Verlusten von Teilen der Ausmalung. Außerdem haben Wasserschäden das Stirnwandfresko teilweise zerstört. Bei der Restaurierung Anfang der sechziger Jahre fand man bei der Abnahme der Fresken von Stirnwand und linker Wand Sinopien.

Dekorationssystem: Die Aufteilung der Bildfelder orientiert sich an der Architektur des Innenraumes (Abb. 235). Die Stirnwand (O) wird von einem einzigen ungeteilten Bildfeld eingenommen, während sich an der Eingangswand (W) die figürlichen Fresken auf eine über Fenstern und Portal gelegene Reihe polylober Arkaturen auf gedrehten Säulen beschränken (Abb. 238, 239 und 246). Die rechte Seitenwand (S) ist in die Lünette und einen darunterliegenden rechteckigen Streifen aus zwei rechteckigen Bildfeldern aufgeteilt (Abb. 241 und 242). An der linken Wand (N) dürfte vor dem Durchbruch der Tür zur Sakristei dieselbe Aufteilung vorgelegen haben (Abb. 245).

Die mit cosmatesken Ornamentstreifen bedeckten Rippen des Gewölbes geben vier dreieckige Felder vor, die jedes für sich von breiten Ornamentbändern gerahmt sind, auf denen Abschnitte aus Cosmatenmuster mit floralen Ranken abwechseln (Abb. 247). Cosmatenbänder rahmen auch die einzelnen Bildfelder der Wände, wobei in die horizontalen Streifen der Seitenwände Inschriftenfelder integriert sind. Der untere Abschluß der Freskenzone besteht aus einem breiten, sich um den gesamten Raum ziehenden Cosmatenband mit insgesamt 41 Achtpaßtondi⁴⁷⁸ über einer Sockelzone aus gemalten Marmorkassetten.

Programm: Das Programm beginnt außen mit **Franziskanerbildnissen** unter dem Portalbogen, die aufgrund ihres schlechten Zustandes nicht mehr identifizierbar sind (Abb. 236).

⁴⁷⁷ Vgl. GUASTI 1871, 44; GURRIERI 1965, 53 und BALDINI 1965, 9-10.

⁴⁷⁸ Die Tondi verteilen sich je drei pro Eckpfeiler und je zehn pro Wand.

Im Innenraum zeigt das große ungeteilte Bildfeld der Stirnwand eine **vielfigurige Kreuzigungsdarstellung**, deren Zentrum vom Kreuz Christi eingenommen wird (Abb. 238 und 239). Symmetrisch um den bereits toten Christus angeordnet, schweben sieben von ursprünglich vermutlich acht Engeln, von denen vier das Blut aus Christi Wunden in Schalen auffangen. In der linken Bildhälfte kniet direkt unter dem Kreuz Maria Magdalena im roten Gewand mit Umhang und langem, offenem Haar und umfaßt das Kreuz mit beiden Händen. In einigem Abstand folgt ein durch eine größere vertikale Fehlstelle zur Hälfte zerstörter Soldat mit Vollbart, Rüstung und einem am Gürtel hängenden Schwert. Er weist mit der linken Hand auf Christus und zeigt mit der rechten auf sich selbst. Möglicherweise handelt es sich um Longinus, dessen Lanze durch die Fehlstelle zerstört ist, eher jedoch um den Hauptmann, der durch den Anblick der Kreuzigung zum Christentum bekehrt wird. Hinter dem Soldaten schließt sich die Gruppe von Johannes dem Evangelisten und den Frauen an, die die zusammensinkende Gottesmutter stützen. Darauf folgen die Figur eines jugendlichen, heiligen franziskanischen Bischofs mit einer Mitra mit rotem Kreuz auf weißem Grund, Stab und Buch, bei dem es sich vermutlich um Bonaventura handelt⁴⁷⁹, dessen Kardinalshut verloren gegangen ist. Ganz links außen steht der Erzengel Michael⁴⁸⁰, der mit Schwert in der rechten und Weltkugel in der linken Hand gleichzeitig als Drachentöter und als Repräsentant des Himmelreichs auftritt. In der stark zerstörten rechten Bildhälfte ist die Figur eines weiteren Apostels im roten Umhang erkennbar, hinter dem noch mindestens drei weitere Figuren standen. Unter ihnen ist nur Franziskus an seiner ausgestreckten stigmatisierten Hand erkennbar. GUASTI beschrieb 1871 außerdem eine nicht erhaltene zweite Soldatenfigur in der rechten Bildhälfte.⁴⁸¹

Die rechte Wand zeigt **Szenen aus dem Leben des Apostels Matthäus**⁴⁸², die in der Lünette mit der Berufung des Apostels beginnen (Abb. 241 und 242).

In der linken Bildhälfte kniet Matthäus, der sich bereits entschlossen hat, Christus zu folgen, vor Jesus und drei Jüngern, während im Hintergrund zwei

⁴⁷⁹ Vgl. KAFTAL 1952, 633-638 und LCI 7 (1990) 442-445. GUASTI (1871, 35) und BALDINI (1965, 14). Ludwig von Toulouse trüge irgendwo an seiner Kleidung eine französische Lilie, dafür wäre seine Mitra nicht so auffällig gefärbt.

⁴⁸⁰ Vgl. KAFTAL 1952, 737-742 und LCI 3 (1990) 255-265, 260.

⁴⁸¹ Vgl. GUASTI 1871, 35.

⁴⁸² Mt 9, 9-13 und 10, 3; Mk 3, 18; Lk 6, 15 und Apk 1, 13. Vgl. KAFTAL 1952, 725-729 sowie LCI 7 (1990) 588-601, 597 und 600.

Zöllner hinter dem Schreibtisch eines Zollhauses vor einer Stadtmauer sitzen. Die neben dem Zollhaus stehenden drei Männer, die sich verschwörerisch unterhalten, könnten Pharisäer sein, die sich darüber empören, daß Christus sich mit Zöllnern und Sündern abgibt.⁴⁸³

Die beiden Bildfelder darunter illustrieren in Äthiopien spielende Szenen aus der Legende des Matthäus.⁴⁸⁴

Im linken Bildfeld unter der Lünette heilt der links stehende Apostel Matthäus auf einem Platz vor Stadtarchitekturen Iphigenie, die kranke Tochter des äthiopischen Königs Egippos, die sich betend auf ihrem Lager in der Mitte des Platzes aufsetzt (Abb. 243). Der vom König und dessen Hofstaat umgebene Apostel befiehlt ihr mit einer entschlossenen Geste geradezu, gesund zu werden. Hinter ihr steht die Königin, umgeben von Dienerinnen, von denen einige betend niedergekniet sind.

Im rechten Bildfeld gibt der links im Gefolge seiner Soldaten und Höflinge stehende König Hirtakus, der Nachfolger Egippos, seinen Soldaten den Befehl, den vor dem Altar einer tempelartigen Kirche knienden Matthäus zu töten (Abb. 244). Einer der Soldaten führt den Befehl aus und stößt dem Apostel von hinten ein Messer in den Rücken. Hintergrund der Legende ist, daß die von Hirtakus begehrte Tochter Egippos nach ihrer Heilung Nonne werden will, worin Matthäus sie unterstützt.

Die linke Wand zeigt **Szenen aus dem Leben des Antonius Abbas** (Abb. 245).⁴⁸⁵

In der Lünette verschenkt der in einem zinnenbesetzten, kastenartigen Raum auf einem Platz stehende Antonius seine Habe an die Armen, die von links in den Raum drängen, während im Vordergrund vermutlich ein Diener weitere Gaben in einem Sack herbeibringt und sich von rechts zwei Krüppel dem Gebäude nähern. Am rechten Bildrand und über den Zinnen der Architektur sieht man eine Landschaft mit blühenden Bäumen.

⁴⁸³ Die Inschrift zu dem Bildfeld lautet „YHS MATHEI COR CERNENS IN THELONEO A SOTIIS REVOCAT PROTINUS IPE VENIT / NON CURAT MERCES NON AURUM NON QUE SODALES UT VACEAT IN DNO TEXTIT EVANGELIUM“. Der erste Teil der Inschrift bezieht sich auf Mt 9, 9.

⁴⁸⁴ Vgl. KAFTAL 1952, 725-729 sowie LCI 7 (1990) 588-601, 597 und 600.

Die zu diesen beiden Szenen gehörenden Inschriften lauten „CONVERTUS XPO PATREM MATREM QUE FIDELES MAGORUM SANIE PURGAT EIUS PATRIAM DUM MISSAM CELEBRAS“ und „AC EPYGENIE MENTEM VIRGINIS EGREGIAE FIRMAS HERERE DEO PFIDIA PRESULIS HIMACI NECARIS INIQUE MARTIRIUM PASSUS NUNC PRO CUNCTIS ORA“.

Darunter befinden sich zwei Szenen aus dem Eremitenleben des Antonius.⁴⁸⁶ Links neben der Sakristeitür geht Antonius, der durch den Campanile bis auf ein Knie, den linken Arm und seinen Stab verdeckt ist, in die durch kahle Berge und einige Bäume angedeutete Wildnis, während in der Ferne Mauern und Türme der Stadt zu sehen sind. Rechts der Sakristeitür ist über einer Landschaft mit Bäumen und Vögeln die Erscheinung des Eremiten Paulus zu sehen, den vier Engel in einer Mandorla tragen. Die Figur des Antonius ist nicht zu sehen und wurde vermutlich beim Türdurchbruch zerstört.⁴⁸⁷

In den Arkaden über den Öffnungen der Eingangswand stehen fünf Heiligenfiguren (Abb. 246). **Klara**, ganz links, trägt einen schwarzen Schleier über dem braunen Ordensgewand und hält Buch und Lilie in den Händen. Rechts von ihr steht **Katharina** als gekrönte, jugendliche Heilige, die in der linken Hand ein Buch und in der rechten Hand über dem neben ihr stehenden Rad die Märtyrerpalme hält. **Johannes der Täufer** steht barfuß im roten Umhang über seinem Fellgewand in der Mitte. Er hält in der linken Hand den Kreuzstab und zeigt mit der rechten nach oben. Auf den Täufer folgt **Bartholomäus**, unter dessen weitem Umhang rechts die Spitze eines Messers herausschaut, während er mit der linken Hand den Umhang zusammenrafft und gleichzeitig ein Buch hält. Die ganz rechts außen stehende Figur ist größtenteils durch den Campanile verdeckt, so daß von ihr nur noch Reste des langen, dunklen Gewandes und die nach oben geöffnete, rechte Hand zu sehen sind, aus der Flammen entspringen. GUASTI identifiziert die Figur als Franziskus, wogegen BALDINI in ihr Thomas von Aquin erkennt.⁴⁸⁸ Die Flamme in der Hand kennzeichnet die Figur jedoch eindeutig als **Antonius von Padua**.⁴⁸⁹

Die Gewölbefelder zeigen die **vier Evangelisten**, die mit ihren Symbolen vor einem Sternenhimmel thronend als apokalyptisches Motiv zu verstehen sind (Abb. 247).⁴⁹⁰ **Markus** thront über dem Stirnwandfresko im süd-östlichen Gewölbefeld und präsentiert ein offenes Buch mit der Inschrift „VISIT LEO DE

⁴⁸⁵ Vgl. KAFTAL 1952, 61-76 und LCI 5 (1990) 205-217.

⁴⁸⁶ Die Inschriften auf den mittleren Kompartimenten des horizontalen Ornamentbandes zwischen Lünette und den Szenen darunter lauten „(QUE) PERITURA VIDET TENERIS ANTONIUS ANNIS EGENDA? TRIBUIT EMAT UT PERPETUA“ und „HIC PROPRIAM PATRIAM FUGIS ET FALLACIA MUNDI TOTUM SE XPO TRADIT UT OBBEDIAT“.

⁴⁸⁷ BALDINI (1965, 22) ist der Ansicht, es handle sich nur um eine Szene. Dagegen spricht allerdings die Unterteilung des Ornamentbandes über den unteren Bildfeldern.

⁴⁸⁸ Vgl. GUASTI 1871, 42 und BALDINI 1965, 14.

⁴⁸⁹ Vgl. KAFTAL 1952, 77-88, Fig. 85 und LCI 5 (1990) 219-225.

TRIBU[S] GIUDA RADIX DAVIT“ (Apk 5,5). Das von Matthäus im nord-östlichen Gewölbefeldpräsentierte Buch trägt die Inschrift „LIBER GENERATIONIS YHU XPI FILII DAVIT“ (Mt 1, 1), während Johannes und Lukas (S-W bzw. N-W) keine offenen Bücher in den Händen halten (Abb. 248, 249, 250 und 251).

Der vor der Stirnwand stehende, steinerne Altar trägt ein gemaltes Antependium mit dem von Maria und Franziskus flankierten Schmerzensmann (Abb. 240). Die beiden Heiligen stützen Christus durch Unterfassen seiner Arme und küssen seine Hände.

Die Tondi unterhalb der Bildzone lassen teilweise noch Inschriftenreste erkennen, die sich als -CIA entziffern lassen und auf eine Liste der Namen von Ordensprovinzen hinweisen.

Künstler: Die Signatur an der Eingangswand gibt **Niccolo di Pietro Gerini** (tätig zwischen 1368 und 1415) als Maler an.⁴⁹¹

Auftraggeber: Die Wappen der Migliorati befinden sich am Eingang zum Kapitelsaal und an den polygonalen Eckpfeilern im Innenraum.⁴⁹² GUASTI leitet vermutlich aus der Existenz der Matthäusszenen ab, daß **Matteo di Giuntino** (ohne Daten) aus der Familie Migliorati Auftraggeber von Bau und Ausmalung des Kapitelsaales war. Argumentiert man mit der Repräsentation von Stiftern bzw. Auftraggebern durch ihre Namenspatrone, so müßte man allerdings auch annehmen, daß es einen zweiten Stifter mit Namen Antonius gegeben hat. Aufgrund der schlechten Quellenlage läßt sich jedoch keine einzelne Stifterfigur festmachen.

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Quellen zur Baugeschichte des östlichen Klausurflügels existieren nicht. BADIANI nimmt an, daß die Konventsgebäude etwas älter sind als die heutige Kirche von S. Francesco. Der Kapitelsaal hat im Gegensatz zur Sakristei noch sein ursprüngliches trecenteskes Gewölbe.⁴⁹³

Die Ausmalung durch Niccolò di Pietro Gerini erfolgte nach dessen Arbeit in S. Francesco in Pisa, wie aus einem Brief Gerinis an Francesco Datini zu schließen ist.⁴⁹⁴ Dem Brief nach war Gerini 1391 der Ansicht, die Arbeit in Pisa werde bald beendet sein, und kündigte sein Kommen an.

⁴⁹⁰ Apk 4,6. Vgl. LCI 1 (1990) 696-713, 711-712.

⁴⁹¹ „NICCHOLO DI PIETRO DIPINTORE FIORENTINO PINSE QUI CON SUO COLORE“. Zu Gerini vgl. Florenz (S. Felicità).

⁴⁹² Vgl. GUASTI 1871, 31.

⁴⁹³ Vgl. Angiolo BADIANI: Il chiostro di S. Francesco, in: Archivio storico Pratese 20 (1942) 3-12.

⁴⁹⁴ Vgl. GERINI [1391] 1915, 46-47.

Interpretationsansätze: BALDINI schlägt als einziger eine Gesamtinterpretation der Ausmalung vor, indem er die Präsenz Gottes, verkörpert durch die Kreuzigung, der Präsenz der Menschen in den Matthäusszenen und der Präsenz der Natur in den Antoniuszenen gegenüberstellt.⁴⁹⁵ Diese Deutung erfaßt allerdings die Hauptaussage des Bildprogramms nicht. Verbindendes Element aller drei szenisch gestalteten Wände ist die Aufgabe des bisherigen, weltlichen Lebens durch die Hauptfiguren Matthäus, Antonius und nicht zuletzt Christus selbst mit dem Ziel, das Leben Gott zu weihen, was als Aufforderung an den Betrachter gemeint sein kann. Auch die stehenden Heiligen der Eingangswand, unter ihnen die Ordensheiligen Klara und Antonius von Padua, haben ihr Leben Gott geweiht, und die Märtyrer Katharina, Johannes und Bartholomäus haben den Tod für ihren Glauben in Kauf genommen. Der Täufer zeigt schließlich nach oben zu den Evangelisten im Gewölbe, schlägt damit die Verbindung zur Apokalypse und schließt den heilsgeschichtlichen Kreis, in den auch der Erzengel Michael gehört.

Die Selbstdarstellung des Franziskanerordens im Prateser Kapitelsaalprogramm war sicher ursprünglich komplexer, als es der heutige Zustand erkennen läßt. Franziskus trat zweimal im Bereich der Stirnwand auf: als stigmatisierter Zeuge der Kreuzigung und neben der Gottesmutter als zweite Assistenzfigur des Schmerzensmannes auf dem Altarantependium, wodurch seine große Nähe zu Christus betont wurde. Die Figur des zu diesem Zeitpunkt noch nicht kanonisierten Bonaventura da Bagnoregio als eines der Zeugen auf dem Kreuzigungsbild stellt vermutlich einen Verweis auf seine Schriften dar.⁴⁹⁶ Ludwig von Toulouse könnte unter den zerstörten Figuren auf der rechten Seite des Kreuzigungsbildes gestanden haben.

Die Selbstdarstellung der Stifter anhand von Szenen aus dem Leben ihrer Namenspatrone ist für S. Francesco nicht erwiesen.

Wichtigste Literatur:

GUASTI 1871, 29-45; BADIANI 1942, 3-12; PROCACCI 1961, Taf. 20/21, 53-54; BALDINI 1965, 9-24; MARCHINI 1969, 31/32, 40; GARDNER 1979, 128; HOOD 1993, 176-177.

⁴⁹⁵ Vgl. BALDINI 1965, 23.

⁴⁹⁶ Vgl. PISTOIA (S. Francesco)

Wichtigste Quellen:

GERINI [1391] 1915, 46-47.

SIENA, S. Agostino (OESA)**„Cappella Piccolomini“⁴⁹⁷**

Datierung: 1335-1340⁴⁹⁸

Beschreibung:

Raum: Die „Cappella Piccolomini“ grenzt östlich an die Sakristei und nördlich an die südliche Langhauswand der Kirche (Abb. 252).⁴⁹⁹ Im Süden schließt sich das ehemalige Dormitorium an. Die hohe, längsrechteckige „Cappella Piccolomini“ mit ihren hochansetzenden Fenstern und Spiegelgewölbe ist über einen kleinen Vorraum vom rechten Seitenportal der Kirche aus zugänglich. Ungefähr in der Mitte der Südwand des Kapitelsaals befindet sich als Überbleibsel des gotischen Baubestandes eine etwa 0,5 m tiefe Wandnische (Ab. 256). Der heutige Raum ist das Ergebnis zweier Umbauphasen nach 1597 und nach 1798.

Der ursprüngliche Kapitelsaal öffnete sich nach Westen durch eine dreiteilige Fassade, die heute zum Teil vom Kreuzgang aus sichtbar ist (Abb. 254 und 255).⁵⁰⁰ Der eingeschossige Raum befand sich am Kreuzgangsstflügel zwischen dem Seitenportal der Kirche und dem deutlich höheren Dormitorium. Unter dem Fußboden des Raumes und in der Vermauerung der Fassadenöffnungen gefundene Fragmente lassen vermuten, daß der Raum kreuzrippengewölbt war. SEIDEL, der anhand der Funde und der Beschreibungen des verlorenen Programmes drei Joche rekonstruiert⁵⁰¹, ist im Gegensatz zu TEUBNER der Ansicht, daß der Raum ursprünglich breiter war.

⁴⁹⁷ Der Name bezieht sich auf die Familiengrabkapelle, in die der Raum Ende des 16. Jh.s umgewandelt wurde.

⁴⁹⁸ Vgl. George ROWLEY: Ambrogio Lorenzetti, Princeton 1958, 64-66, 65 (datiert auf 1350-1375); SEIDEL 1978 (S. Francesco) 200, 223-227 (datiert auf 1335-1340); GARDNER 1979, 128 (datiert nicht); Chiara FRUGONI: Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Mailand 1988, 41 (datiert auf kurz nach 1338); BOSKOVITS 1990, 130, Anm. 49 (datiert nicht) und HOOD 1993, 172 (datiert auf 1335-1338).

⁴⁹⁹ Grundriß: SEIDEL 1978 (S. Agostino) 188.

⁵⁰⁰ Der Großteil der Dreiergruppe aus Portal und flankierenden Fenstern liegt im Inneren der im 19. Jh. in den Kreuzgangflügel eingebauten Schulräume. Vgl. Hans TEUBNER: S. Agostino, in: Peter Anselm RIEDL/ Max SEIDEL: Die Kirchen von Siena Bd. 1.1, München 1985, 18, Anm. 271 (Italienische Forschungen, Sonderreihe).

⁵⁰¹ Man fand unter anderem Bruchstücke von Gewölberippen und zwei Kapitelle, von denen TEUBNER annimmt, daß sie zu einem Altarretabel gehörten. Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 187 und 195 sowie TEUBNER 1985, 28.

Das würde bedeuten, daß die Wandnische sich nicht in der Mitte einer Wand, sondern seitlich befand.⁵⁰² Über die Anzahl der Fenster läßt sich nichts mehr sagen.

Ausmalung:

Bestand: Nachdem der Erzbischof Ascanio Piccolomini 1597 den Umbau des Saales zu einer Familienkapelle gestiftet hatte, wurde die Fassade geschlossen und durch zwei rechteckige Fenster ersetzt, das Gewölbe zerstört und die Decke erhöht.⁵⁰³

Während die bei GHIBERTI beschriebene Ausmalung hierbei vollständig zerstört wurde, blieb erstaunlicherweise die nicht erwähnte Maestà - sorgfältig hinter einer Ziegelmauer geschützt - in ihrer Wandnische verborgen, bis man sie 1944 bei der Restaurierung des davorstehenden Altars entdeckte.⁵⁰⁴

Dekorationssystem: Das Dekorationssystem des verlorenen Gesamtprogramms ist nicht rekonstruierbar. Sicher war jedoch durch die Gewölbeform die Aufteilung von Bildfeldern an den Wänden vorgegeben.⁵⁰⁵

Die Maestà nimmt ein halbkreisförmiges Bildfeld in der Wandnische ein, deren Füllung mit einem Akanthusfries in Stuckrelief verziert ist (Abb. 256 und 257). Unterhalb des Bildes sind Reste von nach oben durch einen Stuckrahmen mit Zahnfries und Wülsten abgesetzten gemalten Marmorkassetten zu sehen. Auffällig ist die im Rahmen vorgesehene segmentbogenförmige Aussparung rechts unten im Fresko, die zu einem Fenster, einer weiteren Wandvertiefung oder einer schmalen Tür gehört haben könnte.⁵⁰⁶

Programm: Nach GHIBERTIS Beschreibung⁵⁰⁷ von 1447 befand sich in der Mitte der Stirnwand eine **Kreuzigung** mit den beiden Schächern, Soldaten und

⁵⁰² SEIDEL rekonstruiert die Nische als Aufstellungsort des Altars. Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 195-196 und TEUBNER 1985, 48-49.

⁵⁰³ SEIDEL nimmt an, daß man die Fresken an den Wänden zu diesem Zeitpunkt nur übertünchte. Nachdem 1798 ein Erdbeben die Gewölbe der angrenzenden Sakristei zerstörte, habe man zur Angleichung der Breite von Sakristei und „Cappella Piccolomini“ die Wand zwischen beiden Räumen eingerissen und dabei die noch darauf befindlichen, unter der Tünche verborgenen Fresken zerstört. TEUBNER dagegen geht davon aus, daß beim Umbau um 1600 nur die Außenmauern stehenblieben und der gesamte Innenausbau einschließlich der Fresken bereits damals zerstört wurde. Angesichts beider Theorien erscheint die schützende Vermauerung der Maestà umso erstaunlicher. Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino), 188-189 und TEUBNER 1985, 49.

⁵⁰⁴ Der Raum wurde zwischen 1947 und 1952 restauriert. Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino), 210.

⁵⁰⁵ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino), 195.

⁵⁰⁶ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 210. Er schlägt eine Wandnische zur Aufbewahrung liturgischer Geräte vor.

⁵⁰⁷ „Ne' frati di Sancto Agostino (Ambrogio Lorenzetti) dipinse il capitolo, nella uolta sono picte le storie del Credo; nella faccia maggiore sono tre istorie. / La prima e come santa Katerina è in uno tempio et come el tiranno è alto et come egli la domanda, pare che sia in quello di festa in quello

trauernden Gläubigen. Außerdem nennt Ghiberti **zwei Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina von Alexandria**⁵⁰⁸, die die Kreuzigung vermutlich flankiert haben und bei denen es sich um „Katharina vor dem Tyrannen“ und „Die Disputatio der Katharina“ handelte. Im Gewölbe waren nach Ghiberti die **„storie del Credo“** dargestellt (Abb. 253). Wie Vasaris Ausgabe von 1568 präzisiert⁵⁰⁹, waren Prophetenfigürchen mit Schriftbändern dargestellt, auf denen jeweils ein Satz des Credo zu lesen war. Zu Füßen der Prophetenfigürchen illustrierte dann eine kleine Szene die Inschrift.⁵¹⁰

Darüber hinaus erwähnt Ghiberti keine Fresken an Seitenwänden oder Eingangswand. Mindestens zwei Bildfelder, pro Seitenwand eins, müssen noch zur Verfügung gestanden haben. Sie sind schwer als nicht ausgemalt zu denken, da das Gewölbe vollständig bemalt war. Vorstellbare Themen wären das Martyrium der Katharina oder die Passion Christi.

Die **Maestà** zeigt die in einer von den Flügeln zweier Seraphim gebildeten Mandorla thronende Maria mit dem Kind, umgeben von acht Heiligen, die alle dem Christkind Gaben darbringen (Abb. 257). Die in der linken Bildhälfte kniende weißgekleidete und gekrönte **Katharina** hält ihm einen Teller mit ihrem eigenen Kopf entgegen, was auf die sogenannte *Offertio* der Katharina anspielt (Abb. 259).⁵¹¹ Das Christuskind reagiert auf ihre Gabe und kommuniziert gestisch mit Katharina. Die links von ihr kniende **Agatha**⁵¹², Patronin der mit S. Agostino vereinigten Pfarrkirche, präsentiert die ihr während des Martyriums abgeschnittenen Brüste, während der dunkelhaarige, vollbärtige **Bartholomäus** sein Marterwerkzeug, ein Schindmesser, darbringt.⁵¹³ **Augustinus**, der unter dem

tempio. eui dipinto molto popolo dentro e di fuori. Sonui e sacerdoti all'altare come essi fanno sacrificio. Questa istoria è molto copiosa e molto eccellentemente fatta. Dall'altra parte come ella disputa inanzia al tiranno co'sauì suoi et come è pore ella gli conquida. Eui come parte di loro pare entrino in una biblioteca et cerchino di libri per conquiderla. Nel meço Christo crocifisso co' ladroni et con gente armata a piè della croce.“ Vgl. Julius von Schlosser: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten [1447], Berlin 1912, Bd. 1, 41; Bd. 2, 143, Anm. 5.

⁵⁰⁸ Vgl. LCI 7 (1990) 289-297 und Legenda aurea [1293] 1925, 917-927.

⁵⁰⁹ „...dove nella volta si veggiono figurati gl'Apostoli con carte in mano, ove è scritto quella parte del Credo che ciascheduno di loro fece, et à piè una istorietta con la pittura quel medesimo che è di sopra con la scrittura significato.“ Vgl. Vasari, Vite [1550/1568], Bd. 2 (Text), 180.

⁵¹⁰ Die Form des Gewölbes läßt sich anhand der darauf abgebildeten „*storie del credo*“ rekonstruieren: Es muß aus drei kreuzrippengewölbten Jochen bestanden haben, damit sich zwölf Felder für die zwölf Glaubenssätze ergeben.

⁵¹¹ Auf die Aufforderung, sie solle heidnischen Göttern opfern, antwortete die Märtyrerin dem Tyrannen, sie opfere Christus sich selbst in Fleisch und Blut. Vgl. Legenda aurea [1293] 1925, 917-927 und LCI 7 (1990) 289-297.

⁵¹² Vgl. Legenda aurea [1293] 1925, 198-202 und LCI 5 (1990) 44-48.

⁵¹³ Vgl. LCI 5 (1990) 320-334 und Legenda aurea [1293], 1925, 624-634.

Bischofsornat die Kutte der Augustiner-Eremiten trägt, hält Maria und dem Kind drei übereinanderliegende Bücher entgegen⁵¹⁴, bei denen es sich nach SEIDEL um die drei im 14. Jh. kursierenden Ordensregeln des Augustinus handelt.⁵¹⁵

In der rechten Bildhälfte kniet zuvorderst **Lucia** und hält eine Vase mit einem Seraph hoch, der laut SEIDEL als „Lichtverbreiter“ hier die sonst übliche Flamme ersetzt und wie diese als „sprechendes Attribut“ für den Namen der Heiligen dient (Abb. 258).⁵¹⁶ Rechts von ihr folgt **Apollonia** mit der Zange in der Hand, mit der ihr die Zähne ausgerissen wurden.⁵¹⁷ Hinter ihnen sieht man den **Erzengel Michael**⁵¹⁸ mit Schwert und die Gestalt eines alten, graubärtigen **Eremiten**, der als Zeichen seiner Askese einen Bund Kräuter hochhält und von SEIDEL als Wilhelm von Malavalle identifiziert wird.⁵¹⁹

Künstler: Bereits Ghiberti nannte **Ambrogio Lorenzetti** (tätig zwischen 1319 und 1347) als Maler der Kapitelsaalfresken von S. Agostino. SEIDEL weist durch Detailvergleiche mit gesicherten Werken Lorenzettis Autorschaft auch für die *Maestà* nach.⁵²⁰

Auftraggeber: Die nach SEIDEL 1947 unter dem Fußboden aufgefundenen Kapitelle tragen das Wappen der Familie **Ruffaldi**. Zugleich ist nach SEIDEL im ältesten Totenbuch von S. Agostino als einziges, im Kapitelsaal lokalisierendes Grab das des **Giudiccio di Cecco Ruffaldi** genannt, der zwischen 1317 und 1339 Inhaber wichtiger Ämter in der Sieneser Stadtverwaltung war.⁵²¹

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Zur Entstehung des Kapitelsaals gibt es keine Quellen, aber das Dormitorium ist durch mehrere Zahlungsbelege der Stadt Siena aus den Jahren 1322-1337 datiert. Das Fehlen einer Baunaht zwischen Kapitelsaal und Dormitorium läßt darauf schließen, daß beide Gebäudeteile in einem Zug gebaut wurden. Vor dem 1338 in S. Agostino abgehaltenen Generalkapitel des Ordens waren die Arbeiten abgeschlossen.⁵²² Somit läßt sich auch der Kapitelsaal in die Zeit zwischen 1322 und 1338 datieren.

⁵¹⁴ Vgl. KAFTAL 1952, 100-112 und LCI 5 (1990) 277-290.

⁵¹⁵ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 219.

⁵¹⁶ Vgl. *Legenda aurea* [1293], 1925, 35-38; KAFTAL 1952, 644-650; SEIDEL 1978 (S. Agostino) 213 und LCI 7 (1990) 415-420.

⁵¹⁷ Vgl. KAFTAL 1952, 97-100 und LCI 5 (1990) 232-236.

⁵¹⁸ Vgl. KAFTAL 1952, 737-740 und LCI 3 (1990) 255-265.

⁵¹⁹ Vgl. KAFTAL 1952, 1032; SEIDEL 1978 (S. Agostino) 221 und LCI 8 (1990) 607-612.

⁵²⁰ Vgl. Ghiberti [1447] 1912, 41 und SEIDEL 1978 (S. Agostino) 223-229.

⁵²¹ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 187-188 und 199-200.

⁵²² Vgl. TEUBNER 1985, 28.

Interpretationsansätze: SEIDELs Annahme, daß die Katharinenszenen das Kernstück des Bildprogramms waren, ist folgerichtig. Katharina sprach mit dem Kaiser und mit den Philosophen über das *Mysterium crucis* und über die Wahrheit der Passion, um die Heiden von den Wahrheiten des Credo zu überzeugen, die im Gewölbe illustriert waren.⁵²³ Die Maestà fügt sich problemlos in das von GHIRBERTI beschriebene verlorene Programm ein, denn in der Maestà ist Katharina dadurch privilegiert, daß Christus mit ihr kommuniziert. Die Anspielung auf die *Offertio* der Katharina erscheint als Folge der Inhalte der beiden verlorenen Szenen.

Die Maestà beinhaltet allerdings zudem einen ordensgeschichtlichen Aspekt: die Legitimierung des Ordens durch Berufung auf Augustinus. Der als Ordensgründer und Mitbruder dargestellte Kirchenvater, der unter dem Bischofsornat die Eremitenkutte trägt und mit Rücksicht auf die Augustiner-Chorherren alle drei Versionen der Regel in den Händen hält, vereinigt die fiktive Gründungslegende der Augustiner-Eremiten allein auf seine Figur. Wilhelm von Malavalle ist als Vertreter des Eremitentums auf der italienischen Halbinsel und „Gründer“ der kurze Zeit mit den Augustiner-Eremiten vereinigten Wilhelmiten quasi ein Ordensmitglied und steht für die Kontinuität innerhalb des Ordens.

Wichtigste Literatur:

SCHLOSSER 1912, Bd. 2 (Kommentar) 143; SEIDEL 1978 (S. AGOSTINO), 185-252; GARDNER 1979, 128; TEUBNER 1985, 18, 20, 28, 48-49; BOSKOVITS 1990, 130.

Wichtigste Quellen:

ASSG Prot. Nr. 2042-865 zitiert bei SEIDEL 1978 (S. AGOSTINO), 187 und 240, Anm. 6; GHIRBERTI [1447] 1912, Bd. 1, 41, Bd. 2, 143, Anm. 5; VASARI [1550/1568] 1906, 180.

⁵²³ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 202-206 und 239.

SIENA, S. Francesco (OFM)

Datierung: 1320-1330⁵²⁴

Beschreibung:

Raum: Der ehemalige Kapitelsaal von S. Francesco in Siena liegt zwischen den beiden Kreuzgängen des Konventes (Abb. 260).⁵²⁵ Zugänglich war er ursprünglich durch eine dreiteilige Fassade von der Südseite des ersten Kreuzgangs, dem der Kirche gegenüberliegenden Kreuzgangflügel, wo noch heute deren vermauerte Bögen von außen zu sehen sind (Abb. 262). Die vier Säulen, die das Kuppelgewölbe des Innenraumes tragen, sind nachträgliche Ergänzungen, ebenso die drei Fenster in der ehemaligen Stirnwand (S) gegenüber den Eingangsbögen (Abb. 263). Die geraden oberen Abschlüsse der aus dem Kapitelsaal stammenden Fresken lassen auf eine ursprüngliche Flachdecke schließen. Die Stirnwand war entweder fensterlos oder sie besaß zwei nicht allzu breite Lanzettfenster.

Bestand: Sein heutiges Aussehen erhielt der Raum 1517, als Girolamo Piccolomini, Bischof von Pienza, den Kreuzgang auf eigene Kosten renovieren ließ.⁵²⁶ Hierbei wurde die vermutlich ebenfalls bemalte Flachdecke zerstört. Als die Wandfresken 1854 wiederentdeckt wurden, weil die darüberliegende Tünche abzublätern begann, waren die beiden erhaltenen Fresken an der Stirnwand durch den Durchbruch zweier Fenster in ihrem unteren Teil zerstört, und die Fresken beider Seitenwände waren fragmentiert. Die drei am besten erhaltenen Szenen wurden 1857 abgenommen und mit zeitgenössischer Rahmung versehen in die Chorkapellen der Kirche ausgelagert, wo sie sich noch heute

⁵²⁴ Vgl. Gaetano MILANESI: Gli avanzi delle pitture di Ambrogio Lorenzetti nel Capitolo di S. Francesco di Siena, in: Gaetano MILANESI: Sulla storia dell'Arte Toscana, scritti vari, Siena 1873, 357-361 (Wiederabdruck eines Artikels vom 27.1.1855 in: *Monitore Toscano*) (datiert nicht); TOESCA 1951, 588, Anm. 106 (datiert auf 1331-1335); Robert OERTEL: Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart 1953, 156-157 (datiert auf kurz nach 1329); ROWLEY 1958, 79-85, 85 (datiert auf 1324-1327); Max SEIDEL: Wiedergefundene Fragmente eines Hauptwerks von Ambrogio Lorenzetti, in: *Pantheon* 36 (1978) 119-127, im folgenden zitiert: SEIDEL 1978 (S. Francesco) (datiert in die späten 1320er Jahre); BORSOOK 1980, 32-34 (datiert auf um und nach 1329); BOSKOVITS 1990, 130 (datiert auf 1325-1330) und HOOD 1993, 171 (datiert auf 1329).

⁵²⁵ Grundriß: SEIDEL 1978 (S. Francesco) 122, Fig. 3.

⁵²⁶ Vgl. MILANESI [1855] 1873, 359.

befinden.⁵²⁷ Weitere Fragmente werden in der National Gallery in London aufbewahrt, und ein Rahmenfragment befindet sich noch immer in situ.⁵²⁸

Dekorationssystem: Nach der Beschreibung MILANESI⁵²⁹ ist davon auszugehen, daß Stirnwand und Seitenwände sich je in drei rechteckige Bildfelder aufteilen. Zur Gliederung der Eingangswand macht MILANESI keine Angaben. Das Rahmensystem bestand nach den erhaltenen Fragmenten aus einem doppelten Cosmatenstreifen mit sechseckigen Figurenmedaillons und floralen Rankenfeldern dazwischen.⁵²⁹

Programm: MILANESI⁵³⁰ zufolge befanden sich an der Stirnwand des bereits von ihm als Kapitelsaal identifizierten Raumes **Kreuzigung** und **Auf-erstehung**. Eine vermutlich ursprünglich vorhandene dritte Szene erwähnt er nicht. Sie war zum Zeitpunkt der Entdeckung der Fresken wahrscheinlich schon nicht mehr erkennbar. An der vom Eingang aus gesehen rechten Wand waren die **Einkleidung des Ludwig von Toulouse** durch Bonifaz VIII. und das **Martyrium einer Gruppe von Franziskanern** dargestellt.⁵³¹ Unbekannt ist der Anbringungsort des heute in London befindlichen Fragments mit den Köpfen einiger Klarissen, von denen allgemein angenommen wird, sie gehörten zu den Trauernden am **Totenbett des Franziskus** (Abb. 261).⁵³²

Im Zentrum des Fragments der **Kreuzigung** wird der Kruzifixus von zehn klagenden Engeln umschwebt (Abb. 264). Links unter dem Kreuz steht der schmerzgebeugte Evangelist Johannes. Ganz links außen stützen die drei Frauen die zu ihrem toten Sohn emporschauende Gottesmutter. Zwei der drei rechts unter dem Kreuz stehenden Soldaten, die durch sechseckige Nimben als positive Figuren gekennzeichnet sind, schauen zu Christus hoch und legen jeweils zum Zeichen ihrer Bekehrung die rechte Hand auf die Brust. Der erste, der ein Tuch als Kopfbedeckung trägt, ist Longinus, während der rechts folgende Soldat mit Helm den Hauptmann darstellt. Den Kontrast zu diesen beiden bildet

⁵²⁷ Vgl. MILANESI [1855] 1873, 360-361.

⁵²⁸ Vgl. Martin DAVIES: The Early Italian Schools (National Gallery Catalogues) London 1961, 298-302 und Martin DAVIES: The Early Italian Schools before 1400, London 1961, revised by Dillian GORDON, London 1988, 58-65, Plates 46, 47 und 48.

⁵²⁹ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Francesco) 123.

⁵³⁰ Vgl. MILANESI [1855] 1873, 360.

⁵³¹ BORSOOK (1980, 33) ist der Ansicht, das frontansichtige Martyrium müsse sich in der Mitte befunden haben, während die von rechts nach links tendierende Einkleidung des Ludwig von Toulouse rechts gegangen haben muß.

der zwischen ihnen erscheinende Soldat mit schwarz behelmttem Kopf. Er schaut finster auf drei alte Männer, die rechts hinter den Soldaten tuschelnd die Köpfe zusammenstecken und bei denen es sich offenbar um jüdische Hohepriester handelt.

Auf dem kleinen Fragment der **Auferstehung** steht der in eine weiße Toga gekleidete Christus in der Tür des Grabes, durch die im Hintergrund der offen stehende Sarkophag zu sehen ist. In der rechten Hand hält der Auferstandene den Kreuzstab oder den Stab der Siegesfahne und in der linken einen Zipfel seiner Toga (Abb 267).

Fünf Franziskaner erleiden ihr **Martyrium** vor dem thronenden Sultan und seinen vornehmen, fremdländisch gekleideten Höflingen, die unter einer Art dreischiffigem Pavillon stehen (Abb. 265). Im Vordergrund rechts steckt ein Henker sein Schwert in die Scheide, nachdem er die ersten beiden Franziskaner enthauptet hat, deren Körper und abgeschlagenen Köpfe vor drei jungen Frauen im Staub liegen. Links holt ein Henker mit seinem Schwert aus, um einen vor ihm knienden Franziskaner zu köpfen. Die neben ihm knienden beiden Mönche erwartet ohne Zweifel dasselbe Schicksal.

Drei historische Ereignisse kommen als Ausgangspunkt dieser Szene in Frage: 1. das Martyrium von fünf Franziskanern in Marrakesch am 16. Januar 1220, 2. die Hinrichtung von sieben Brüdern am 10. Oktober 1227 in Ceuta (Nordafrika) und 3. das Martyrium von vier Brüdern am 15. Mai 1323 in Thânah, dem heutigen Bombay. Das Martyrium der letzteren wurde um 1340 von Ambrogio Lorenzetti im an den Kapitelsaal angrenzenden Kreuzgangflügel dargestellt, in Ghiberti's „Commentarii“ ausführlich beschrieben und 1977 in Teilen wiederentdeckt.⁵³² Angesichts der Anzahl von fünf Märtyrern ist davon auszugehen, daß die ersten franziskanischen Märtyrer von 1220 gemeint sind, wobei die Darstellung natürlich die Anspielung auf die beiden anderen Ereignisse impliziert und in Siena der Gedanke an den wenige Jahre vor der Ausmalung getöteten Peter von Siena naheliegend war.

⁵³² Vgl. GARDNER 1978, 128; BORSOOK 1980, 33 und HOOD 1993, 171. Leider äußert sich einschließlich MILANESI keiner der Autoren darüber, an welcher der Wände sich das Fragment befand.

⁵³³ Vgl. Ghiberti [1447] 1912, Bd. 1, 40-42; ROWLEY 1958, 83; Maurice L. SHAPIRO: The Virtues and Vices in Ambrogio Lorenzetti's Franciscan Martyrdom, in: The Art Bulletin 46 (1964) 367-372, 367; SEIDEL 1978 (S. Francesco) 237 (mit Nennung der Namen der Märtyrer) und SEIDEL 1978 (S. Francesco) 122.

Die sieben Statuen auf dem Dach des Pavillons, die SHAPIRO überzeugend als Personifikationen der sieben Todsünden erklärt⁵³⁴, verteilen sich von links nach rechts wie folgt: Gula (Umäßigkeit), Superbia (Hochmut), Avaritia (Geiz), Invidia (Neid), Ira (Zorn), Luxuria (Unkeuschheit) und Otia (Müßiggang) bzw. Acedia (Trägheit). SHAPIRO sieht in den Lastern ein Gegenbild zu den franziskanischen Tugenden, das per Umkehrschluß ebendiese Tugenden evoziert: So ist Invidia das Gegenbild zu Caritas, Superbia zu Humilitas, Luxuria zu Castitas, Avaritia und Gula zu Paupertas sowie Ira und Otia/Acedia zu Oboedientia.⁵³⁵

Ludwig von Toulouse wird in einem weiträumigen Saal durch Papst Bonifaz VIII. in das Ordensgewand der Franziskaner gekleidet (Abb. 266). Unter den Zuschauern der am 5. Februar 1297 in S. Maria in Aracoeli stattgefundenen Zeremonie sind viele Kardinäle, Franziskaner, modisch gekleidete Hofleute und der skeptisch und mißmutig dreinblickende König Karl II., Ludwigs Vater, der mit aufgestütztem Kopf zusieht, wie Ludwig vor Bonifaz kniend sein Gelübde ablegt.⁵³⁶

Das in der National Gallery in London aufbewahrte Fragment zeigt mehrere Klarissen, die zu den am **Totenbett des Franziskus** in S. Damiano versammelten Trauernden gehört haben müssen (Abb. 268).⁵³⁷

Der kleine **König**, dessen Halbfigurenportrait Teil des Rahmenfragments der Stirnwand ist, könnte König Salomo meinen und zu einer Reihe von Propheten ohne Schriftbänder gehören, die die Kreuzigung rahmten (Abb. 271). Über dem König ist in einem kleineren Medaillon das Motiv der weiß-roten apokalyptischen Siegesfahne zu sehen. In den Zusammenhang der Ornamentrahmen gehören auch die kleinen Fragmente in der National Gallery, die in Achteckmedaillons eine gelbgewandete **weibliche Heilige** und eine gekrönte weibliche Figur zeigen, bei der es sich vielleicht um eine Tugend handelt (Abb. 269 und 270).⁵³⁸

Die Ausmalung dreier Wandfelder an Stirn- und Seitenwänden, der schmalen freien Flächen der Eingangswand sowie der Flachdecke ist verloren. Vorstellbare

⁵³⁴ Vgl. SHAPIRO 1964, 367-372 und LCI 3 (1990) 15-27, 23-24. ROWLEY (1958, 81-82) nahm dagegen an, es handle sich um fünf Tugenden, Josua und Moses.

⁵³⁵ Vgl. SHAPIRO 1964, 371.

⁵³⁶ Vgl. BORSOOK 1980, 33.

⁵³⁷ Vgl. MILANESI [1855] 1873, 361; SEIDEL, 1978 (S. Francesco) 123 und BORSOOK 1980, 33-34.

⁵³⁸ Vgl. DAVIES 1988, 63-65.

Themen wären eine Kreuztragung an der Stirnwand und weitere ordensgeschichtliche Szenen an den Seitenwänden wie z. B. der Traum des Papstes, die Stigmatisierung oder die Feuerprobe des Franziskus vor dem Sultan sowie der Ordenseintritt des Antonius von Padua. Die schmalen Wandflächen zwischen den Fassadenöffnungen dürften Raum für schmale Bildfelder mit stehenden Figuren geboten haben, und an der Decke könnten sich Propheten mit Schriftbändern und Evangelisten befunden haben.

Künstler: ROWLEY schreibt **Ambrogio Lorenzetti** (tätig zwischen 1319 und 1347) die Szenen aus der Ordensgeschichte zu, während er Kreuzigung und Auferstehung für Werke **Pietro Lorenzettis** (nachweisbar 1305-1345) hält.⁵³⁹

Auftraggeber: Der Stifter und der zur Ausmalungszeit amtierende Prior des Konventes sind unbekannt.⁵⁴⁰

Bau- und Ausstattungsgeschichte: 1326 wurde der Neubau der Kirche von S. Francesco begonnen. Sein langsames Voranschreiten läßt es, wie BORSOOK ausführt, unwahrscheinlich erscheinen, daß die Brüder Lorenzetti Ende der 1320er Jahre einen von Grund auf neu gebauten Kapitelsaal ausmalten.⁵⁴¹ Der Raum dürfte vielmehr zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen noch zu dem in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s entstandenen alten Baubestand gehört haben.⁵⁴²

Interpretationsansätze: Im verlorenen Bildprogramm des Kapitelsaales von S. Francesco in Siena waren Passionsszenen mit Szenen aus der Ordensgeschichte kombiniert. Typologische Verweise in Gestalt von Prophetenfiguren und apokalyptischen Fahnen blieben auf das Rahmensystem beschränkt. Allerdings ist die Verknüpfung zwischen Passionsszenen und Franziskanerszenen nicht mehr zu rekonstruieren.

Soweit noch erkennbar, betonte der Orden mit den Szenen des öffentlichen Gelübdes und des Martyriums seine Glaubensstärke. Die Martyriumsszene hebt den Sieneser Konvent und dessen privilegierte Stellung hervor, da man gleichzeitig mit den ersten Märtyrern des Ordens auch den aus dem Sieneser Konvent stammenden Märtyrer Peter von Siena in Erinnerung rief.

⁵³⁹ Vgl. *Dizionario della pittura e degli pittori* 3 (1992) 285-288, 285-286 (Ambrogio) und 286-288 (Pietro).

⁵⁴⁰ Vgl. MOORMAN 1983, 450-453.

⁵⁴¹ Vgl. BORSOOK 1980, 32.

⁵⁴² Vgl. MOORMAN 1983, 450.

Wichtigste Literatur:

MILANESI [1855] 1873, 357-361; TOESCA 1951, 588, Anm. 106; OERTEL 1953, 156; SHAPIRO 1964, 367-72; ROWLEY 1958, 79-85 und 91-93; SEIDEL 1978 (S. Francesco), 119-127; GARDNER 1979, 127-128; BORSOOK 1980, 32-34; DAVIES 1961, 298-299; FRUGONI 1988, 30-33 und 59-62; DAVIES [1961] 1988, 58-65; BOSKOVITS 1990, 129/130, 139, Anm. 44; HOOD 1993, 171.

Wichtigste Quellen:

GHIBERTI [1447] 1912.

TREVISO, S. Niccolò (OP)

Datierung: 1270-1290⁵⁴³ und 1352⁵⁴⁴

Beschreibung:

Raum: Der rechteckige, mit einer ursprünglichen Flachdecke eingedeckte Saal⁵⁴⁵ liegt am Ostflügel des etwas westlich vom Südquerhaus der Kirche San Niccolò ansetzenden Kreuzgangs und grenzt nach Norden an die Sakristei (Abb. 272). Der Kapitelsaal wird durch die beiden Fenster der dreiteiligen Fassade sowie durch zwei Lanzettfenster an der Stirnwand belichtet (Abb. 272 b).

⁵⁴³ Domenico Maria FEDERICI: Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille al mille e ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia, 2 Bde., Venedig 1802 und 1803 (datiert in das 12. Jh.); Julius von SCHLOSSER: Tomaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Wien 19 (1898) 240-283 (datiert in das 13. Jh.); Joachim J. BERTHIER: Le chapitre de San Nicolo de Trévis, Rom 1912 (datiert auf 1170); Luigi COLETTI: L'Arte di Tomaso da Modena, Bologna 1934 (datiert auf Ende 13. Jh.); Luigi COLETTI: Catalogo delle cose d'arte e d'antichità in Italia, Rom 1935, 438-444, 439-440 (datiert auf Ende 13./Anfang 14. Jh.); Michelangelo MURARO: Veneto Arte e Storia nei Secoli XIII e XIV, in: Pantheon 38 (1980) 346-359, 347 (datiert auf um 1250); Germano MULAZZANI: Il ciclo di San Niccolò nel contesto delle iniziative artistiche domenicane del Trecento, in: Comitato manifestazioni Tomaso da Modena, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte, Treviso 1980, 229-233, 229 (datiert auf um 1250); Robert GIBBS: L'occhio di Tomaso, Treviso 1981, 57-123, 66 (datiert auf 1304); Robert GIBBS: Tomaso da Modena, Painting in Emilia and the March of Treviso 1340-80, Cambridge 1989, 50-87 und 258 (datiert auf 1304); BOSKOVITS 1990, 126, 137, Anm. 27 (datiert den bemalten Deckenbalken auf um 1262 und die Kreuzigung auf um 1300).

⁵⁴⁴ Die jüngere Ausmalung ist durch die rechte Inschrift innen neben der Tür auf 1352 datiert und als Werk von Tomaso da Modena ausgewiesen: "ANNO DOMINI MCCXXI FRATRES PREDICATOIRES PRIMO TARVISIUM VENERUNT ET EODEM ANNO COMMUNITAS TARVISIANA EISDEM AEDIFICAVIT CONVENTUM S.NICHOLAI IN QUO NUNC AD LAUDEM DEI ET SUAE MATRIS VIRGINIS GLORIOSAE ET S. NICHOLAI AC UTILITATEM POPULI TARVISINI COMMEMORANTUR ANNO DOMINI MCCCLII PRIOR TARVISINIUS ORDINIS PREDICATORUM DEPINGI FECIT ISTUD CAPITULUM ET THOMAS PICTOR DE MUTINA [PINXIT ISTUD]." Außerdem hat Tomaso da Modena unter dem Bild des Thomas von Aquin signiert: „THOMAS DE MUTINA A.D. INCARNATIONIS MCCCLII.“

⁵⁴⁵ Grundriß: Gibbs 1989, 62. Die Maße des Kapitelsaales betragen nach GIBBS (1989, 257) 12 m in der Breite und 9, 30 m in der Länge.

Ausmalung:

Bestand: Die Wandfresken zwischen den beiden Stirnwandfenstern und an den übrigen Wänden sowie die Bemalung der Zwischenräume der Deckenbalken gehören zwei unterschiedlich alten, übereinanderliegenden Malschichten an (Abb. 278, 279 und 280). Die ältere Schicht der Wandfresken wurde mit Ausnahme des Feldes zwischen den beiden Stirnwandfenstern 1352 übermalt und ist nur an den Stellen sichtbar, an denen die Malschicht von 1352 abblättert. Auf die Bombenschäden von 1944 gehen sowohl die Niveauunterschiede der einzelnen Wände wie auch die Zerstörung der auf einer Zeichnung FEDERICI's von 1803 und auf einer Vorkriegsphotographie⁵⁴⁶ noch gut sichtbaren Fresken in der Mitte der Stirnwand (O) zurück (Abb. 274 und 275). Die zwischen dem linken Stirnwandfenster und der linken Wand befindlichen Fresken mußten aus Einzelteilen der herabgefallenen Putzschicht rekonstruiert werden. Heute sind die Stirnwandfresken und die der linken Wand (N) sowie die Portraits der Kardinäle Niccolò Boccassini und Hugues de Billom abgenommen und auf Leinwand übertragen. Die übrigen Fresken befinden sich in situ.⁵⁴⁷

Dekorationssystem: Das zur älteren Ausmalung gehörende rechteckige Feld zwischen den Stirnwandfenstern wird in sich durch die flankierenden, architektur-bekrönten Arkaden gegliedert. Die übrige Wandfläche ist in drei übereinander angeordnete, etwa gleich breite Streifen aufgeteilt (Abb. 273, 274 und 280). Der unterste mit gemalten Marmorkassetten bildet den Sockel und der mittlere stellt eine Zone dreier versetzt stehender und untereinander durch weiße Linien verbundener Reihen von Inschrifttondi dar, in die von unten nach oben Sechspässe, Vierpässe und Dreipässe, ausgehend von quadratischer bzw. dreieckiger Grundform, eingeschrieben sind. Mit Ausnahme des Mittelbildes der Stirnwand beschränken sich die figürlichen Fresken des Raumes auf den das obere Drittel der Wandfläche einnehmenden obersten Streifen, der aus einer umlaufenden Reihe rechteckiger Felder im Wechsel mit schmalen Inschrifttafeln besteht.

Die Freskenzone wird zur Balkendecke hin durch ein horizontales Band abgeschlossen, dessen Ornamentierung von Abschnitt zu Abschnitt (Mitte der Stirnwand, Seiten der Stirnwand, Seitenwänden und Eingangswand) wechselt. Während das Ornament der Stirnwand aus stilisierten Weinranken besteht, mit

⁵⁴⁶ Vgl. FEDERICI 1803, Tav. I und COLETTI 1935, 439, Abb. 859.

⁵⁴⁷ Die Abnahme der Fresken erfolgte 1918-1920. Vgl. GIBBS 1980, 123 und GIBBS 1989, 257.

sehr spitzen Blättern über der Kreuzigung und runden, gelappten Blättern über den seitlichen Abschnitten, befinden sich über den Fresken der Seitenwände akanthusförmige Blattranken und über der Eingangswand stark vereinfachte sehr ornamentale Palmettenformen, die sich den dreieckigen Feldern eines Zick-Zackbandes anpassen (Abb. 276, 280 und 284).

Das Dekorationssystem der übermalten, an einigen Stellen sichtbaren älteren Ausmalung beginnt direkt über dem Boden mit einem weißen Sockel. Es folgen ein Band mit Feldern von gemaltem Marmor und eine Tondo-Zone aus abwechselnd kleinen und großen Kreisen mit floralen Ranken in den Zwischenräumen (Abb. 280).⁵⁴⁸

Programm: Im Zentrum der Stirnwand ist die **Kreuzigung mit Maria und Johannes dem Evangelisten** zu sehen (Abb. 275 und 277), flankiert von den unter Arkaturen stehenden Figuren von Petrus (links) und Paulus (rechts). Die byzantinisierenden Figuren von Maria und Johannes stehen still trauernd zu beiden Seiten des von vier klagenden Engel umschwebten Kruzifixus. Das Kreuz entsprang ursprünglich aus einem kleinen Hügel, unter dem drei Schädel zu sehen waren. Von den flankierenden Figuren der **Apostelfürsten** ist nur Petrus fragmentarisch erhalten. Er hatte den Schlüssel in der linken Hand und wies mit der rechten auf den Gekreuzigten, während die verlorene Figur des Paulus in der rechten Hand das Schwert und in der linken das Buch hielt.⁵⁴⁹

Auf dem an die Stirnwand grenzenden Träger zwischen den Balken der Flachdecke befinden sich 21 schlecht erhaltene Figurenbüsten, aufgeteilt in drei Gruppen à sieben Figuren, wobei jeweils sechs eine zentrale Figur flankieren (Abb. 276). Laut FEDERICI wurde **Christus** im zentralen Feld oberhalb des Kruzifixus flankiert von den **vier Evangelisten, Jeremias**⁵⁵⁰ (mit Schriftband: *Vere dolores nostros ipse portavit* (Is 53, 4) und **David** (*Foderunt manus meas et pedes meos* (Ps 21, 17). In der vom eintretenden Betrachter aus links gesehenen Gruppe rahmen die männlichen Heiligen **Dominikus** und **Franziskus**, **Konstantin** und **Bruno** sowie **Augustinus** und **Sylvester** das zentrale Portrait von **Christus**. Das Zentrum der vom Betrachter aus gesehen rechten Gruppe

⁵⁴⁸ Vgl. GIBBS 1980, 123-126 (ausführliche Rekonstruktion).

⁵⁴⁹ Vgl. FEDERICI 1803, Taf. I. und COLETTI 1935, 439, Abb. 859.

⁵⁵⁰ Der Inschrift zufolge dürfte es sich eher um Isaias handeln.

bildet **Maria**, eingefaßt von den weiblichen Heiligen **Gertrude, Elisabeth von Ungarn, Scholastika, Margarethe, Radegundis und Helena**.⁵⁵¹

Das zur Kreuzigung und der älteren Tondo-Schicht gehörende Programm an Seitenwänden und Eingangswand wird in der Literatur unterschiedlich rekonstruiert. Während GARDNER vermutet, die erste Ausmalung der Seitenwände habe ausschließlich aus Inschriften-Tondi bestanden⁵⁵², nimmt MURARO für die Vorgängerausmalung einen Zyklus an, der Tomasos Fresken ähnlich gewesen sei⁵⁵³, was im 13. Jh. allerdings mangels dominikanischen „Personals“, das in ähnlicher Weise hätte abgebildet werden können, unwahrscheinlich ist. Durchaus möglich wäre jedoch eine Reihe stehender Heiliger, ähnlich den beiden Apostelfürsten beiderseits der Kreuzigung.

Rechts und links des durch die beiden Stirnwandfenster begrenzten mittleren Bildfeldes schließt sich eine um den gesamten Raum laufende Reihe von **40 Dominikanern** an, die in einheitlichen Zellen an Schreibtischen sitzen und bis auf die frontal zum Betrachter gewandten drei Ordensheiligen links von der Kreuzigung alle auf diese hin ausgerichtet sind (Abb. 280 - 311). Damit keine Figur der Kreuzigung „den Rücken zukehren“ muß, ist der Zyklus in zwei Stränge geteilt, die über der Tür an der Eingangswand mit zwei Rücken an Rücken sitzenden Figuren beginnen (Abb. 298, 310 und 311). Die dargestellten Heiligen, Päpste, Kardinäle, Bischöfe und Gelehrten des Dominikanerordens sind mit der Lektüre, dem Schreiben, Kopieren oder Vergleichen von Texten unzähliger Bücher, Pergamente, Blätter und Briefe beschäftigt, die um sie herum auf den Schreibtischen und in den Regalen stehen und liegen. Einige bereiten ihr Schreibwerkzeug vor, indem sie ihre Federn spitzen oder Linien auf ein zu beschreibendes Blatt ziehen. Zur Lektüre benutzen einige von ihnen im 14. Jh. neuartige optische Hilfsmittel wie Brille oder Lupe (Abb. 284, 297 und 303).⁵⁵⁴

In der folgenden tabellarischen Liste werden die Figuren mit den dazugehörigen Inschriften in zwei Gruppen aufgeführt, die den beiden Strängen

⁵⁵¹ Vgl. v.a. FEDERICI 1803, 14-15; Joanna CANNON: Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana c. 1220-c. 1320, London 1980, 208; GIBBS 1989, 65 und BOSKOVITS 1990, 126.

⁵⁵² Vgl. GARDNER 1979, 127.

⁵⁵³ Vgl. MURARO 1980, 352.

⁵⁵⁴ Vgl. die ausführlichen Darstellungen von GIBBS (1980, 44 und 1989, 83-84).

entsprechen.⁵⁵⁵ Die Liste gibt Beschreibung, Kurzbiographien und Texte zu den 40 Dominikanerportraits wieder.⁵⁵⁶

Linke Seite	Rechte Seite
<p>Dominikus (1180-1221, kanonisiert 1234) sitzt frontal an einem Tisch, zeigt auf den Text <i>Nos predicamus christum crucifixum</i> (1 Kor 1, 23) aus der aufgeschlagenen Ordensregel (Abb. 281).</p> <p><i>Sanctus Dominicus de provincia Hispaniae primus magister et fundator Ordinis Fratrum Praedicatorum, atque virgo, doctor, fidei zelator, heresum extirpator, vir in cunctis virtutibus laudabilis et innumeris claruit miraculis.</i></p>	<p>Papst Innozenz V., Pierre de Tarentaise (1225-1276), erster Papst aus dem Dominikanerorden, trägt eine einfache Tiara und ist als älterer Mann mit Bart dargestellt (Abb. 284). Der Text seines Buches lautete: <i>Non recedam ab innocentia</i> (Job 27, 5).</p> <p><i>Papa Innocentius Quintus, qui prius dictus est Frater Petrus de Tarantasia, fuit primus papa de Ordine Fratrum Praedicatorum⁵⁵⁷, magister in sacra theologia, multa opera fecit, in multis clariut miraculis et virtutibus.</i></p>
<p>Petrus Martyr (1206-1252, kan. 1253) sitzt ebenfalls frontal vor einem Tisch und präsentiert ein Buch mit dem Text <i>Bonum certamen certavi, cursum consummavi</i> (Tim 4, 7) (Abb. 283).</p> <p><i>S. Petrus de Verona O.F.P. fuit vir cunctarum virtutum atque predicator fervidus, pius et doctor egregius, martyr gloriosus, catholicae fidei pugil et defensor, innumeris claruit miraculis.</i></p>	<p>Papst Benedikt XI., Niccolò Boccassini (1240-1304), zweiter Papst aus dem Orden, mit doppelter Tiara (Abb. 284). Die Inschrift des Buches, in dem er liest, lautete nach FEDERICI: <i>Beatus vir qui confidit in Domino</i> (Jer 17, 7).⁵⁵⁸</p> <p><i>Papa Benedictus Xlimus, qui prius dictus est Fr. Nicolaus de Tarvisio, iste fuit secundus papa Ordinis Praedicatorum, fuit speculum sancitatis, in multis claruit miraculis.</i></p>
<p>Thomas von Aquin (1225-1274, kan. 1328), mit der Sonne auf der Brust, frontal an seinem Tisch sitzend, mit einem offenen Buch (der Summa) mit</p>	<p>Hugues de St-Cher († 1264), seit 1244 erster dominikanischer Kardinal, benutzt beim Schreiben seines Bibelkommentars Augengläser (Abb. 284). Der Text auf dem Blatt vor ihm</p>

⁵⁵⁵ Die Reihenfolge ist von FEDERICI (1803, 40-44) übernommen und beginnt mit den Figuren direkt neben der Kreuzigung. Die Wiedergabe der sehr schlecht zu entziffernden und heute teilweise ganz verschwundenen Texte der Inschrifttafeln orientiert sich an der sehr ausführlichen, quellenkritischen Transkription von GIBBS, wobei auf die dort vorgenommene Unterscheidung der noch lesbaren Buchstaben von den nach FEDERICI ergänzten verzichtet wird. Die Buch- und Brieftexte basieren auf FEDERICI (1803, 32-34). Da alle Texte bereits nach Transkriptionen zitiert sind, werden sie anstatt in der sonst in dieser Arbeit verwendeten Majuskel kursiv wiedergegeben, und es wird auf Anführungszeichen verzichtet. Vgl. FEDERICI 1803, 40-44; von SCHLOSSER 1898, 256-260; BERTHIER 1912, 11-169 und GIBBS 1989, 257-267.

⁵⁵⁶ Da im Rahmen dieser Darstellung die einzelnen Beschreibungen sehr knapp ausfallen, sei für ausführlichere Beschreibungen auf BERTHIER (1912, 11-169) verwiesen. Zu den Biographien vgl. auch Antoine de TOURON: *Histoire des hommes illustres de l'Ordre de Saint-Dominique*, Bd. 1-3, Paris 1743-1746; GIBBS 1980, 83-91 und GIBBS 1989, 82-86. Alle bis auf Hugues de Saint-Cher, Annibaldo degli Annibaldi, Latino da Malabranca, Hugues de Billom, Robert Kilwardby, Niccolò Alberti, Walter Winterbourne, Nicolas de Fréauville, Thomas Joyce, William Macclesfield, Matteo Orsini, Guillaume Piere de Godin de Bayonne, Bonifazio de Donoratico und Jean des Moulins werden in alphabetischer Reihenfolge bei KAFTAL (1978) aufgeführt, der im folgenden nicht im einzelnen zitiert wird.

⁵⁵⁷ Außer beim ersten Auftreten in der Liste werden *Ordo Fratrum Praedicatorum O.F.P.*, *Sanctus S.*, *Frater Fr.* und *Beatus B.* abgekürzt.

⁵⁵⁸ Nach FEDERICI (1803, 33) waren die Folianten unter dem Pult als Schriften Benedikts identifizierbar: Schriften über Hiob, Apokalypsekommentare, *De questionibus disputatis* und die Predigten *de tempore* und *de sanctis*.

heute ganz verschwundener Inschrift
*Deus docuisti me a juventute mea et
 usque nunc pronuntiabo mirabilia tua*
 (Ps 70, 17) rechts und einem
 Kirchenmodell links (Abb. 282).⁵⁵⁹

*S. Thomas de Aquino regni Sicilie
 O.F.P. fuit exemplar virtutum, virgo
 eximius, magister in sacra theologia in
 tota orbe famosus, multa opera fecit et
 in multis claruit miraculis.*

lautet: *Dominus illuminatio mea et salus mea,
 quem timebo?* (Ps 26,1)⁵⁶⁰

*Iste fuit primus praesbyter cardinalis tituli
 Sanctae Sabinae O.F.P. et vocatus est fr. Hugo
 de provincia Provinciae, magister in sacra
 theologia, postillavit totam bibliam et multa
 opera fecit.*

Seitenwände

Jordan von Sachsen (1190-1237),
 Provinzial der Lombardei, erster
 Ordensgeneral nach dem Tod des
 Dominikus, liest in einem Buch mit dem
 Text: *Non sunt loquela neque
 sermones quorum non audiuntur voces
 eorum. In omnem terram exivit sonus
 eorum et in fines terrae verba eorum*
 (Ps 18, 4-5) (Abb. 291 und 292).

*B. Fr. Jordanus Saxo de provincia
 Theotonica O.F.P. fuit vir speculum
 religionis, virgo, fuit in sac. theol doctor
 egregius ac multis claruit miraculis.*

Annibaldo degli Annibaldi († 1272), seit 1262
 zweiter dominikanischer Kardinal, sehr jung
 wiedergegeben, stützt die Wange auf die Hand
 (Abb. 285). FEDERICI liest in seinem
 aufgeschlagenen Buch *O gloriosa Domina
 excelsa super sydera*.⁵⁶¹

*Iste fuit secundus praesbyter cardinalis basilice
 tituli SS. XII Apostolorum O.F.P. et vocatus est
 Fr. Hannibaldus Romanus, magister in sacra
 theologia, scripsit supra IIII libros sententiarum.*

Raymun de Peñaforte (1175-1275),
 päpstlicher Beichtvater Gregors IX.,
 Autor der dominikanischen
 Constitutiones, 1237-1239
 Ordensgeneral, schreibt und vergleicht
 mit einem anderen Text, nach
 FEDERICI *In civitate sanctificata, Ista
 est virgo Maria* (Sir 24, 15) und *Credo in
 unum Deum* bzw. nach BERTHIER
Concordantia discordantium canonum
 (Abb. 291 und 292).⁵⁶²

*B. Fr. Ramon de Penafort de provincia
 Hispanae O.F.P., vir maxime sanctitatis,
 excellens doctor in iure canonico,
 compillavit decretales a summis
 pontificibus decretas, in multis claruit
 miraculis.*

Pierre de Tarentaise (1225-1276), seit 1273
 dritter dominikanischer Kardinal und seit 1276
 erster Papst des Ordens, hier auffällig jung
 wiedergegeben, spitzt seine Feder an, wobei er
 den Text des *Salve Regina*, den er gerade
 schreibt, mit einem bekritzelten Blatt schützt.
 Pierre de Tarentaise ist außerdem als Kardinal
 dargestellt (Abb. 285 und 304).

*Iste fuit tertius episcopus cardinalis Ostiensis
 O.F.P. et vocatus est Fr. Petrus de Provincia
 Franciae, magister in sacra theologia et multa
 opera fecit in sacra theologia.*

**Johann von Wildeshausen/von
 Sachsen** (1190-1252), erster
 dominikanischer Bischof, 1223

Robert Kilwardby (1215-1279), seit 1278
 Kardinal, weist nachdenklich auf den Text in
 seinem Buch *Sanctus Deus, sanctus fortis*,

⁵⁵⁹ Unterhalb des Portraits befindet sich die Signatur des Tomaso da Modena: „THOMAS DE MUTINA A.D. INCARNATIONIS MCCCLII.“

⁵⁶⁰ Nach FEDERICI (1803, 34) heißt es hier: *Illumina oculos meos ne unquam obdormiam in morte* (Ps 12, 4). BERTHIER (1912, 31) identifiziert den Text als *Ave Maria*.

⁵⁶¹ Vgl. FEDERICI 1803, 34. Die Zeile stammt offenbar aus einem Marienhymnus.

⁵⁶² Vgl. FEDERICI 1803, 33 und BERTHIER, 1912, 163.

Provinzial der Lombardei, vierter Ordensgeneral (1241-1252), liest in einem Buch, wobei er seinen Ellenbogen auf einer Buchseite aufstützt (Abb. 291, 292).

B. Magister Johannes de Saxonia de provincia Ttheotonica O.F.P. episcopus bosniensis, fuit predicator egregius in multis linguis, excellens magister in sacra theologia, compilavit summam confessorum et in multis claruit miraculis.

sanctus et in tentationis mortalis qui tollis peccata mundi, miserere nobis hin, daneben steht *Deus in nomine tuo salvum me fac et in virtute tua iudica me* (Ps 53, 3) (Abb. 285 und 305).

Iste fuit quartus episcopus cardinalis Portuensis O.F.P. et vocatus est Fr. Robertus Anglicus, magister in sacra theologia. fuit vir in scientia perfectus et optimis moribus adornatus.

Albertus Magnus (um 1200-1280), 1260-1262 Bischof von Regensburg, dominikanischer Philosoph und Universalgelehrter, schaut den Betrachter an, während auch er sich auf einer Seite des Buches aufstützt, auf dem laut FEDERICI *Quattuor milia debet negotiari* zu lesen war (Abb. 293 und 301).⁵⁶³

Latino da Malabranca († 1294), seit 1278 fünfter dominikanischer Kardinal, auf den Vers Jo 1,14weisend: *Verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam eius gloriam quasi unigeniti apatre plenum gratie et veritatis* (Abb. 285 und 306).

B. Fr. Albertus Coloniensis de provicia Theotonica O.F.P., episcopus Ratisponensis, fuit virgo, magister in sacra theologia, excellentis doctrina sicut eius scripta multa in omni scientia declarant, multa miracula fecit.

Iste fuit quintus episcopus cardinalis Ostiensis O.F.P. et vocatus est Fr. Latinus Romanus, magr in sacra theologia, fuit vir prudens et cordatus et multum reputatus.

Giovanni da Schio († 1256 oder 1260)⁵⁶⁴ aus Vicenza, gefeierter Prediger, betrachtet seine soeben angespitzte Feder. Die Zeilen auf seinem Pergament lauten: *Sancta Maria sine labe, Ave Maria und Timete Deum* (Abb. 291, 293 und 302)

Hugues de Billom († 1297), seit 1288 sechster Kardinal des Ordens, bläst auf seine Feder (Abb. 285 und 307). Nach FEDERICI lautete der heute verlorene Text auf seinem Blatt: *In principio erat verbum* (Jo 1, 1).⁵⁶⁶

B. Ffr. Johannes Vicentinus O.F.P. fuit gloria sanctitatis, vir famosus, eximie praedicationis⁵⁶⁵ gloriosus, in vita moribus et doctrina omnibus exemplaris, in multis claruit virtutibus et miraculis.

Iste fuit sextus praesbyter cardinalis tituli S. Sabinae O.F.P. et vocatus est Frater Hugo de Biliomo provincie Francie, magister in sacra theologia, vir multum laudabilis, multa opera fecit.

Pietro Isnardo da Ciampo († 1244), Prediger, schlägt ein Buch auf, während in einem zweiten bereits aufgeschlagenen zu lesen ist: *Domine labia mea aperies et os meum annuntiabit laudem tuam* und *Deus in adiutorium meum intende* (Ps 50, 17) (Abb. 290).

Niccolò Boccassini (1240-1304), seit 1298 siebter Kardinal des Ordens, seit 1303 Papst, liest in einem Buch, dessen Text für uns nicht sichtbar ist. Im Regal liegt ein Brief mit dem Siegel des Papstes (Abb. 309).⁵⁶⁷

⁵⁶³ Vgl. FEDERICI 1803, 33.

⁵⁶⁴ Vgl. GIBBS 1989, 261.

⁵⁶⁵ FEDERICI las *eximius predicator*.

⁵⁶⁶ Vgl. FEDERICI 1803, 34.

⁵⁶⁷ Nach FEDERICI (1803, 32) waren die Folianten unter dem Tisch als *Commentarii super Mattheum* und *Commentarii super Epistolas* zu erkennen.

B. Fr. Hisnardus Vincentinus O.F.P. fuit vir valde religiosus et magnus animarum zelator, fervens et excellens predicator, per quem Deus multa miracula fecit.

Walter v. Meissenburg († 1266), Prior des Konventes von Trier, dargestellt als alter Mann, schreibt auf ein Blatt, hält in der anderen Hand das Federmesser und schaut gleichzeitig in ein Buch mit der Inschrift: *Nec abnegare odores, oder Nec haberes ait Deus omnipotens, non probatur ... vita sanctorum, Deus angelorum* (Jo 19, 11) (Abb. 293).⁵⁶⁸

B. Fr. Gualterus de provincie Theotonica O.F.P. fuit in cunctis virtutibus exemplaris; predicator fervidus, humilitatis summae devotus et misericors, multarumque scientiarum⁵⁶⁹ et in multis claruit miraculis.

Petrus Cendra († 1244), Prior des Konventes in Barcelona, hat ein Buch aufgeschlagen und liest einige Zeilen auf offenen Blättern: *Dominus custodiat te ab omnia malo, custodiat animam tuam dominus, dominus custodiat introitum tuum et exsitum tuum ex [h]oc nunc et usque in seculum* (Ps 120, 7-8) (Abb. 292).

B. Fr. Petrus Sendre de provincia Hispaniae O.F.P. fons totius sanctitatis, ferventissimus predicator fidei et animarum zelator, per quem Deus multa miracula fecit in vita et post mortem suam.

Pelagius (Pelayo) von Coimbra (1219-1240/1257), Prior von Coimbra. Er meditiert über dem Text *Salve regina, mater misericordiae, vita dulcedo ... exules filii Evae* und stützt dabei den Kopf auf (Abb. 291 und 292).

B. Fr. Pelagius de provincia Hispaniae O.F.P. fuit graciis et virtutibus repletus, doctor et predicator inclitus, magni fidei et animarum zelator et multis claruit miraculis.

Bernard de Traversères († um 1260),

Iste fuit septimus octavus episcopus cardinalis Ostiensis O.F.P. et vocatus est Fr: Nicolaus de Tarvisio; scripsit super Mattheum et super epistolas Pauli; fuit vir per omnia laudabilis.

Niccolo Alberti von Prato († 1321), 1303 durch Benedikt XI. zum achten dominikanischen Kardinal geweiht, Vertrauter Benedikts XI (Abb. 308). Der Text seines Buches lautete nach BERTHIER *Dominus illuminatio mea et salus meus. Quem timebo?* (Ps 26, 1)⁵⁷⁰

Iste fuit octavus episcopus cardinalis Ostiensis O.F.P. et vocatus est Frater Nicolaus de Prato de Provincia Romana, fuit vir magne prudentie et discrecionis.

Walter Winterbourne († 1305), seit 1304 Nachfolger des William Macclesfield als Kardinal von S. Sabina, bezeichnet mit zwei Fingern eine Zeile seines Buches (Abb. 297).

Iste fuit nonus praesb. card. tituli S. Sabinae O.F.P. et vocatus est Fr. Gualterus Anglicus, magister in sacra theologia, vir spectabilis preclare fame et multa opera fecit.

Nicolas de Fréauville († 1325) aus Rouen, seit 1305 zehnter Kardinal des Ordens, hier in vorgerücktem Alter, liest mit einem Vergrößerungsglas in einem Buch. Ein Brief unter seinem Tisch ist adressiert an: *Discreto et sapientissimo viro domino praesbytero francissco del gra..* (Abb. 286).

Iste fuit decimus praesbyter cardinalis tituli S. Eusebii O.F.P., vocatus est Fr. Nicolaus de Rothomago de provincia franciae, magr. in sacra theologia, multa opera fecit.

Thomas Joyce († 1310) von England, seit 1306

⁵⁶⁸ Vgl. GIBBS 1989, 262 und FEDERICI 1803, 33.

⁵⁶⁹ *Multarumque scientiarum* wird nur von FEDERICI (1803, 41) zitiert.

⁵⁷⁰ Vgl. BERTHIER 1912, 59. FEDERICI schreibt: *Dominus virtus mea, quem timebo?*

Inquisitor von Katalonien, starb als Märtyrer gegen die Häretiker (Abb. 280, 290 und 286). Er schaut nach links (zu Vincent de Beauvais ?) und zeigt auf den Text in seinem Buch: *Domine dominus noster quam admirabilis est nomen tuum in universa terra! quoniam elevata est magnificentia tua super coelos. ex ore infantium et lactantium perfecisti laudem, propter inimicos tuos...* (Ps 8, 2-3).

B. Fr. Bernardus de Transversa de provincia Tholosana O.F.P., fuit divini verbi fervens predicator, ardentissimus charitatis et omnium virtutum conservator, per quem Deus multa miracula fecit.

Kardinal von S. Sabina, vergleicht die nicht mehr lesbaren Texte zweier Folianten auf dem Leseputz seines Schreibtisches (Ab. 286).

Iste fuit undecimus praesbyter cardinalis tituli Sancte Sabinae O.F.P. et vocatus est Fr. Thomas Anglicus, excellens magister in sacra theologia et in scientia valde famosus et multa opera fecit.

Eingangswand

Vincent de Beauvais (um 1190-1264), theologischer Enzyklopaedist, schaut in ein Buch und schreibt auf ein Blatt: *Deus existit incorporeus, simplex, immutabilis, aeternus, immensus, incomprehensibilis* (Abb. 289).

*B. Fr. Vincentius Belluacensis de pvincie Francie O.F.P., fuit in vita et in scientia valde famosus, composiut speculum magnum naturale, morale, doctrinale et ystoriale et multis claruit miraculis.*⁵⁷¹

William Macclesfield (Marlesfeld) († 1303-1304), seit 1303 Kardinal von S. Sabina, zum Betrachter gewandt nachdenklich vor einem Pergament sitzend. In seinem Schrank steht eine Sanduhr (Abb. 287).

Iste fuit duodecimus praesbyter cardinalis tituli S. Sabinensis O.F.P. vocatus est Frater Guilelmus Anglicus, magister in sacra theologia.

Ambrogio Sansedoni (um 1220-1286) aus Siena, Prediger, der zusammen mit Thomas von Aquin bei Albertus Magnus studierte, betrachtet einen Buchtext, der mit *Tu victor potens* beginnt (Abb. 289)⁵⁷².

*B. Fr. Ambrosius Senensis de provincia Romana O.F.P. fuit vir vite venerabilis miri in predicatione fervoris et succensus ardore charitatis, per quem Deus multa miracula fecit.*⁵⁷³

Matteo Orsini da Montegiordano († 1341), 1327 durch Benedikt XI. geweihter Kardinal von SS. Giovanni e Paolo und S. Sabina, hält ein Blatt nahe vor die Augen, um besser zu sehen. Im Buch auf dem Tisch steht der Text des *Ave Maria* (Abb. 287).⁵⁷⁴

Iste fuit tertius decimus praesbyter cardinalis tituli SS. Joannis et Pauli O.F.P. et vocatus est Fr. Matthaeus Romanus de Ursinis, magister in sacra theologia...

Jacopo Salomone (1231-1314) aus Venedig betrachtet aufmerksam den nicht mehr lesbaren Text eines Buches

Guillaume Pierre Godin de Bayonne († 1336), seit 1312 Kardinal von S. Sabina, vergleicht die heute nicht mehr lesbaren Texte zweier Bücher

⁵⁷¹ Nach FEDERICI (1803, 41) ergänzt.

⁵⁷² BERTIER (1912, 123) liest hier *et videns*.

⁵⁷³ Nach FEDERICI (1803, 42) ergänzt.

⁵⁷⁴ Vgl. SCHLOSSER 1898, 258 und GIBBS 1989, 266. Nach BERTHIER (1912, 79) könnte eines der Werke im Regal seine Denkschrift an Papst Johannes XXII. gegen Marsilius von Padua sein.

(Abb. 289).

B. Fr. Jacobus Venetus O.F.P. fuit vir summe sancitatis, flos et decus paupertatis, predicator graciosus et virgo eximius, multis claruit miraculis et virtutibus.

Augustin Kazotic (um 1260-1323) aus Trau, seit 1303 Bischof von Agram/Zagreb) und seit 1322 von Lucera, mit Mitra, zieht mit einem Lineal Linien auf einem Blatt (Abb. 289).

B. Fr. Augustinus de Tragurio de provincia Hungariae O.F.P., episcopus lucerinie⁵⁷⁵ fuit speculum mundicie, scola virtutum, predicator fervens et zelantissimus, per multis claruit miraculis.

Pierre de la Palude (1275/80-1342), von 1329-1342 Patriarch von Jerusalem, mit Mitra, liest einen Brief, den er mit einer Schere geöffnet hat und der mit den Worten *Venerabili in Christo Patri* beginnt (Abb. 288).

B. Fr. Petrus de Pallude de provincia Francia, O.F.P. patriarcha Hierosolitarum, fuit excellens magr in sacra theologia, multa opera fecit, vir sanctus et multum exemplaris, in multis claruit miraculis et virtutibus.

Moritz Csak (um 1270-1336) aus Ungarn vergleicht mit der Feder in der Hand die beiden Bibelstellen *Dixit Dominus Domino meo sede* (Ps 109, 1) mit *In omnibus requiem quaesivi et in haereditate dni morabor, tunc precepit et dixit mihi creator omnium et qui creavit requievit in tabernaculo meo. et dixit mihi in Jacob inhabita et in Israel haereditate et in electis meis mite radices* (Sir 24, 11-13). *Tu autem D[omine]. miserere nostri* (Abb. 288).

B. Fr. Mauritius de provincia Hungariae

(Abb. 287).

Iste fuit quartus decimus praesbyter cardinalis S. Sabinae O.F.P. et vocatus est Frater Guilelmus de Bajona de provincia Tholosana, magister eximius et excellens in sacra theologia.

Bonifazio de Donoratico († 1333), aus Pisa 1328 durch den Antipapst Nikolaus V. geweihter, fünfzehnter Kardinal des Ordens, schreibt mit der rechten Hand, während er mit der linken die Feder eintaucht. Der Text auf seinem Blatt ist nicht zu entziffern (Abb. 287).

Iste fuit quintus decimus praesbyter cardinalis tituli S. Priscae O.F.P. et vocatus est Fr. Bonifacius.⁵⁷⁶

Thomas de Moulins (ohne Daten), 1328 durch Nikolaus V. geweihter, sechzehnter Kardinal des Ordens, kopiert einen Text aus einem im Regal stehenden Buch (Abb. 288).⁵⁷⁷

Iste fuit sextus decimus praesbyter cardinalis tituli S. Sabinae O.F.P. et vocatus est Fr. Thomas/Johanes⁵⁷⁸ de Molendiis de provincia Tholosana, magister in sacra theologia.

Gerard de Domar de la Garde († 1343), 1342 Ordensgeneral, seit 1342 Kardinal von S. Sabina, setzte sich im Armutsstreit bei seinem Onkel Clemens VI. für den Orden ein. Er schaut den Betrachter an und hebt den Zeigefinger. Der Text seines Buches ist nicht zu entziffern (Abb. 288).

⁵⁷⁵ FEDERICI (1803, 42) las *lucerinus*.

⁵⁷⁶ FEDERICI (1803, 44) liest Bonifacius, GIBBS (1989, 266) entziffert nur die Buchstaben ...se.

⁵⁷⁷ Die vom Gegenpapst Nikolaus V. geweihten Kardinäle Thomas von Moulins und Bonifazio Donoratico traten von ihren Ämtern zurück. Vgl. BERTHIER 1912, 87; 91 sowie GIBBS 1989, 266-267.

⁵⁷⁸ Vgl. GIBBS 1989, 266.

<i>O.F.P., fuit vir nobilitatis, mansuetudinis et humilitatis decore praeclarus, puritatis et mundiciae florens (?) venustatis, in multis claruit virtutibus.</i>	<i>Iste fuit decimus septimus praesbyter cardinalis tituli S. Sabinae O.F.P. et vocatus est Fr. Gerardus de provincia Tholosana, magister in sacra theologia.</i>
Guido Maramaldi (ohne Daten) ⁵⁷⁹ , Inquisitor des Königreiches Neapel, vergleicht die Texte von Ps 141, 6 <i>Tu es spes mea, portio mea, requies mea</i> mit Apk 14, 13 ... <i>et audivi vocem de celo, dicentem mihi, scribe, beati mortui qui in domino moriuntur amodo iam dicit spiritus ut requiescat a laboribus suis</i> (Abb. 288). <i>Beatus Guido Neapolitanus de provincia Regni Siciliae O.F.P. fuit vir ...</i>	Jean des Moulins († 1353), 1349-1351 Ordensgeneral und seit 1350 Kardinal von S. Sabina, liest in einem auf einer Lesestütze liegenden Buch (Abb. 288). <i>Iste fuit⁵⁸⁰ decimus octavus praesbyter cardinalis tituli S. Sabinae O.F.P. et vocatus est Fr. Johannes de Molendiis de provincia Tholosana, magister in sacra theologia.</i>

In dieser „Galerie“ berühmter Dominikaner sind Personen aus unterschiedlichen historischen Zusammenhängen vertreten: Niccolò Boccassini und Pierre de Tarentaise treten zweimal auf, da beide jeweils als Päpste und als Kardinäle dargestellt sind. Persönliche Beziehungen zu Niccolò Boccassini, später Benedikt XI., hatten die drei 1303 von ihm geweihten Kardinäle Matteo Orsini, Niccolò Alberti und William of Macclesfield. Da letzterer vor Amtsantritt starb, trat Walter Winterbourne seine Nachfolge an. Seinen Freund Augustin Kazotic hatte Benedikt XI. als Bischof nach Zagreb geschickt.⁵⁸¹ In die Auseinandersetzungen um die Absetzung des Ordensgenerals Muño de Zamora durch Papst Nikolaus IV. 1290-1292 waren Hugues de Billom und Latino da Malabranca verwickelt, die im päpstlichen Auftrag Material für die Absetzung Muños sammeln sollten.⁵⁸² Schließlich waren am Streit um die Lehre des Thomas von Aquin dessen Freund Annibaldo degli Annibaldi sowie Pierre de Tarentaise als deren Verfechter und Robert Kilwardby als ihr erbitterter Gegner beteiligt.⁵⁸³

Alle genannten Personen waren auf die eine oder andere Weise in die ordensinternen Spannungen und die Krisen des Dominikanerordens in der zweiten Hälfte des 13. und ersten Hälfte des 14. Jh.s verwickelt. Unter den

⁵⁷⁹ Vgl. FEDERICI 1803, 34 und GIBBS 1989, 263.

⁵⁸⁰ BERTHIER (1912, 99) liest hier *est*, womit der Tatsache Rechnung getragen würde, daß Jean des Moulins zum Zeitpunkt der Ausmalung noch lebte.

⁵⁸¹ Vgl. GIBBS 1989, 263, 265, 266.

⁵⁸² Vgl. TOURON 1743, 609-628; William H. HINNEBUSCH: The History of the Dominican Order, New York 1965, 225-227 und GIBBS 1989, 72.

⁵⁸³ Vgl. GIBBS 1989, 72.

übrigen erstaunt das Fehlen einiger prominenter Vertreter des Ordens wie des Jacopo da Varagine als Autor der *Legenda Aurea*, der zudem ebenfalls in die Absetzung Muños de Zamora verwickelt war, oder der Ordensgeneräle Jacopo da Vercelli und Humbert von Romans, des Verfassers der *Constitutiones*.

Die erhaltenen und nach FEDERICI zitierten Buchtexte und die von den einzelnen Dargestellten auf Blätter geschriebenen Sätze umfassen neben auffallend vielen Anfängen von Marienhymnen (Ave Maria, Salve Regina, Hymnen) Psalmen und biblische Texte, die mit liturgischen verbunden werden.

Die Tondi beinhalten Inschriften, die jeweils in chronologischer Reihenfolge in der obersten Reihe die **Namen der Ordensprovinzen**, in der mittleren die der **Konvente der Provinz *Lombardia Inferior*** und in der untersten Reihe die **Namen der Ordensgeneräle des Dominikanerordens** wiedergeben (Abb. 278, 279 und 280).⁵⁸⁴ GIBBS gibt die 18 Inschriften der oberen Tondo-Reihe in Form einer von der Mitte der Stirnwand ausgehenden Liste wieder. Alle Inschriften beginnen mit *provincia*. Es folgen aufeinander nach der Reihenfolge ihres Alters von der Kreuzigung aus links *Hispanie, Francie, Romana, Theotonie, Polonie, Grece, Aragonie, Provincie und Lombard. superioris* und rechts *Tholosana, Lombard. inferioris, R[egni sicilie], Hungarie, Anglie, Ierosolimitana, Boemie und Saxonie. Dalmatia und Trinacria* (Sizilien) wurden nach der Gründung dieser Provinzen 1378 ergänzt. Die Namen der 36 Konvente der Provinz *Lombardia inferior*, die ganz Oberitalien und die Marken umfaßte, verteilen sich nach demselben Prinzip. Sie bestehen aus dem Wort *Conventus* und dem Namen, wie bei *Conventus Tarvisinus*.⁵⁸⁵ In der untersten Reihe finden sich schließlich die bis 1352 amtierenden 21 dominikanischen Ordensgeneräle ebenfalls chronologisch von Ost nach West geordnet, alternierend auf die rechte und die linke Wand des Raumes verteilt. Der Reihe nach werden aufgeführt: Dominikus, Jordan von Sachsen, Ramòn de Peñaforte, Johann von Wildeshausen, Humbert de Romans, Giovanni da Vercelli, Muño de Zamora, Étienne de Besançon, Niccolò Boccassini, Alberto da Genova, Bernard of Jusix, Aymerico da Piacenza, Berengar von Landorra, Hervey Brito, Barnaba da Vercelli, Hugues de Vaucemain, Gérard de Domar de

⁵⁸⁴ Vgl. FEDERICI 1803, 45 und GIBBS 1989, 258. Die Transkription basiert auf der Liste von GIBBS.

⁵⁸⁵ Hier sei auf die vollständige Liste bei GIBBS (1989, 258-259) verwiesen.

la Garde, Pietro da Palma, Garin de Guy l'Évêque, Jean des Moulins, Simon de Langres.⁵⁸⁶ Außer den Namen werden hier wie in den Inschrifttafeln der „Portraitgalerie“ biographische Angaben zu den einzelnen Personen gemacht. Exemplarisch seien die Inschriften zu den Generälen Humbert de Romans (1200-1277) und Niccolò Boccassini wiedergegeben⁵⁸⁷:

V. Magister Ordinis Fratrum Praedicatorum fuit reverendus Pater Frater Humbert de provincia Francie, magister in sacra theologia et doctor in iure canonico.

VIII. Magister Ordinis Fratrum Praedicatorum fuit beatissimus Pr. Fr. Nicolaus de Tarvisio qui postea fuit Papa et Benedictus XI appellatus est. Et multis claruit miraculis.

Künstler: Der Maler der älteren Ausmalung ist unbekannt⁵⁸⁸. Die Ausmalung von 1352 ist von **Tomaso da Modena** (1325/26-1279) signiert.⁵⁸⁹ Der aus Modena stammende und künstlerisch dem Umkreis des Vitale da Bologna angehörende Künstler lebte zwischen 1349 und 1354 in Treviso, wo er außer den Kapitelsaalfresken u. a. den St. Ursula-Zyklus in der Kirche S. Margherita sowie die Ausmalung der Cappella Rinaldi in der Kirche S. Francesco hinterließ.

Auftraggeber: Während über die Auftragsvergabe für die älteren Malereien aus dem 13. Jh. nichts bekannt ist⁵⁹⁰, weist die Inschrift rechts neben der Tür als Auftraggeber der Ausmalung von 1352 den Prior aus.⁵⁹¹ Dies war in den Jahren 1346-47 und 1350-55 **Fra Fallione da Vazzola**, zuvor 1343-1344 *Lector* in Treviso. Einfluß auf den Programmentwurf hatte sicher auch **Fra Francesco Massa da Belluno** (1354), der von 1335 Generalvikar von Ungarn war und als Provinzial der *Lombardia inferior* in den Jahren 1348-54 in Treviso residierte. Er leitete die Baukampagne von 1348.⁵⁹² Beide theologisch hochgebildeten Männer stifteten dem Konvent in den späten 1340er Jahren ihre Privatbestände an

⁵⁸⁶ Sein Name wurde nicht ergänzt, wohl aber die Provinz, aus der er stammte: *Francie*. Vgl. GIBBS 1989, 260.

⁵⁸⁷ Für die übrigen verweise ich auf die quellenkritische Wiedergabe von GIBBS 1989, 259-260.

⁵⁸⁸ Zum Urheber der Kreuzigung von Treviso vgl. Michelangelo MURARO 1980, 347-350.

⁵⁸⁹ Zu Tomasos Biographie vgl. Giulio BERTONI/Emilio Paolo VICINI: Tomaso da Modena, in: *Atti e memori della Regia Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi*, 1903, 141-164 sowie *Diz. enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX sec.* 11 (1983) 107-109.

Als Schreibweise des Vornamens ist auch *Tommaso* gebräuchlich.

⁵⁹⁰ GIBBS (1989, 63) datiert die Kreuzigung auf 1304 und geht deshalb davon aus, daß Niccolò Boccassini sie in Auftrag gab. Stilistisch ist diese Datierung allerdings nicht haltbar.

⁵⁹¹ „...PRIOR TARVISINUS ORDINIS PREDICATORUM DEPINGI FECIT ISTUD CAPITULUM...“

⁵⁹² Vgl. FEDERICI 1803, 38-39; MURARO 1980, 351 und v.a. GIBBS 1989, 66.

Büchern. Finanziert wurde die Ausmalung aus den von **Donna Zana Badoer** 1350 und 1351 gestifteten Geldern sowie aus der Stiftung der **Cavalieri Gaudenti** aus dem Jahr 1351.⁵⁹³

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Der Kapitelsaal⁵⁹⁴ gehört zum zwischen etwa 1231 und 1280 entstandenen ältesten Teil der Klosteranlage.⁵⁹⁵ Bei der von dem aus Treviso stammenden Papst Benedikt XI. angeregten Neubaukampagne ab 1303-1318⁵⁹⁶ ließ man die noch bewohnbaren alten Klausurgebäude einschließlich des Kapitelsaals stehen, wie der verschobene Anschluß des Klausurflügels an das Südquerhaus der Kirche zeigt. Krieg und Belagerung durch die Scaliger führten zur Unterbrechung der Arbeiten, bis sie 1348 unter Leitung des Francesco Massa da Belluno wiederaufgenommen wurden, wobei man sich auf die Fertigstellung der Kirche in reduziertem Umfang beschränkte. Die Fresken-Ausstattung der Kirche und auch die 1352 datierte Ausmalung des Kapitelsaals von Tomaso da Modena dürften im Zusammenhang mit dem 1351 in Treviso abgehaltenen Provinzialkapitel der Provinz *Lombardia inferior* und möglicherweise mit einem hier geplanten Generalkapitel zu sehen sein.⁵⁹⁷

Interpretationsansätze: Der heilsgeschichtliche Bezug bleibt in Treviso auf die zur Ausmalung des 13. Jh.s gehörige Kreuzigung und die Büsten zwischen den Deckenbalken beschränkt. Hier stehen Propheten, Maria, Johannes und Heilige für die Heilsgeschichte, deren zentrales Ereignis, die Kreuzigung, die Mitte der Stirnwand einnimmt. Die Kreuzigung steht auch im Mittelpunkt der auf sie zentrierten dominikanischen Portraitgalerie von 1352, deren Aussage GIBBS

⁵⁹³ Vgl. GIBBS 1989, 68. Zur Auftragsvergabe allgemein vgl. Paolo MARANGON: La cultura dei committenti religiosi (ordini mendicanti) di Tomaso da Modena, in: Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena 1980, 219-228.

⁵⁹⁴ Vgl. CRONACA TREVIGIANA, abgedruckt in FEDERICI 1803, 17.

⁵⁹⁵ Zum in der Inschrift links neben der Tür angegebenen, vermutlich symbolisch zu verstehenden Datum 1221 für die Klostergründung vgl. Julian GARDNER: Guido da Siena, 1221 and Tomaso da Modena, in: Burlington Magazine 121 (1980) 107-108. Die Inschrift lautet: „ANNO DOMINI MCCXXI FRATRES PREDICATORES TARVISIUM VENERUNT ET EODEM ANNOCOMUNITAS TARVISIJ EISDEM EDIFICAVIT CONVENTUM SANCTI NICOLAI IN QUO NUNC ... COMMORANTIUR ...“.

GIBBS (1989, 63) datiert den gesamten Kreuzgangsflügel samt Kapitelsaal und Nebenräumen in die Baukampagne 1303-1304.

⁵⁹⁶ Aufbauend auf FEDERICI (1803, 173-175) vermutet MURARO (1980, 350), daß das Bauprojekt für S. Niccolò so überdimensioniert ausfiel, weil Benedikt XI. die Absicht hatte, seine Heimatstadt zum neuen Papstszitz auszubauen. Als der Papst 1304 starb, wurde das Projekt abgebrochen, und sein Nachfolger Clemens V. verließ das unsichere Rom in Richtung Avignon.

⁵⁹⁷ Vgl. Herbert DELLWING: Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto, Die Gotik der monumentalen Gewölbebasiliken, Diss. Frankfurt 1966, München 1970, 82-97 (Kunstwissenschaftliche Studien 43).

als Triumph of the Order after the difficult years of theological controversy zusammenfaßt.

Formal hat das Bildprogramm Ähnlichkeit mit Obituarien, den im Kapitelsaal verlesenen Totenlisten, was CANNON mit der Bezeichnung des Bildprogrammes als „gemaltes Obituarium“, das das Gedenken an die Mitbrüder gewährleisten sollte, feststellt. In den in Bild und Wort streng eingehaltenen chronologischen Reihen, die mit der Rangfolge von kirchlichen Ämtern verknüpft werden, drückt sich ein ausgeprägt chronologisch-hierarchisches Denken aus.

Darüber hinaus dient die *Uomini Illustri*-Galerie auch als Hintergrund für die Verherrlichung des berühmten Mitbruders Niccolò Boccassini (1240-1304)⁵⁹⁸, in dessen Tradition sich die beiden Politiker Massa da Belluno und Vazzola in der Mitte des 14. Jh.s stellen, indem sie seine Handlungen durch Stiftungen und Fortsetzung des Neubaus von S. Niccolò nachvollziehen, um ihren eigenen Ambitionen, der Kandidatur des Francesco Massa da Belluno und der Aufwertung des Konventes von Treviso, mehr Nachdruck zu verleihen. Ausgehend von FEDERICI stellen MURARO und GIBBS nachvollziehbar dar, daß die beiden befreundeten Dominikaner vermutlich zwischen 1350 und 1353 die Kandidatur des Francesco Massa da Belluno für das Amt des Ordensgenerals betrieben, was umso plausibler erscheint, als sich seine Karriere als Nachfolge Boccassinis verstehen läßt. Wie dieser ging er aus dem Trevisaner Konvent hervor, wurde erst Generalvikar von Ungarn und später Provinzial der Lombardei. Vor diesem Hintergrund erscheint das Bildprogramm als *Memoria* für Niccolò Boccassini⁵⁹⁹ und gleichzeitig als eine Art demonstrativer Anspruch und auf lange Sicht als Verherrlichung des Francesco Massa da Belluno in der Figur des berühmten Vorgängers.

Wichtigste Literatur:

FEDERICI 1803, Bd. I, 1-50 und 159-185 ; SCHLOSSER 1898, 240-283; BERTONI 1903, 141-164; BERTHIER 1912; COLETTI 1934, 17-25; COLETTI 1935, 438-444; DELLWING 1970, 82-97; MARANGON 1980, 219-228; MULAZZANI 1980, 229-233; MURARO 1980, 346-359; CANNON 1980, 207-208; GIBBS 1981, 57-123; GIBBS 1989, 50-87; BOSKOVITS 1990, 126, 137, n. 27-29.

⁵⁹⁸ Vgl. Diz. Biogr. degli Italiani 8 (1966) 370-378 (Benedetto XI.).

⁵⁹⁹ Vgl. GIBBS 1980, 62.

VALDIPONTE, S. Paolo (OSB)**Datierung:** 1280-1290⁶⁰⁰**Beschreibung:**

Raum: Die Abtei ist heute Ruine.⁶⁰¹ Der kleine gedrungene Raum von quadratischem Grundriß liegt im Erdgeschoß eines Turmes und grenzt südlich an die Abteikirche (Abb 312). Vom Kreuzgang aus war er durch ein spitzbogiges Portal zugänglich. Belichtet wurde der Raum nur durch zwei durch ein nachträglich eingezogenes Ziegel-Gewölbe überschnittene Fenster in der Ostwand⁶⁰². Die Wölbung ist zweigeteilt und besteht aus der Tonnenwölbung des Eingangsbereichs und dem Gratzgewölbe des hinteren Teils. Eine direkte Kommunikation zwischen dem Raum und den darüberliegenden Stockwerken existierte offenbar nicht.⁶⁰³ Unter dem Fußboden befinden sich mehrere nicht identifizierte Grabstellen.⁶⁰⁴ LUTTRELLS/TOKERs auf einem Lagevergleich mit Montelabate beeruhende Identifizierung des Raumes als Kapitelsaal wirkt plausibel.⁶⁰⁵

Ausmalung:

Bestand: Nur das zentrale Bild der Stirnwand ist erhalten (Abb. 314). Es wurde 1958 abgenommen und wird im Depot der Galleria Nazionale von Perugia aufbewahrt⁶⁰⁶, während die Sinopie vorort blieb. Die von LUTTRELL/TOKER erwähnten Putzspuren an Wänden und Gewölbe und die Spuren von Ausmalungen an Süd- und Ostwand⁶⁰⁷ lassen auf eine ursprünglich vollständige Ausmalung des Raumes schließen.

Die Oberfläche des Wandbildes ist trotz Restaurierung in schlechtem Zustand. Horizontal durch das untere Drittel zieht sich eine große streifenförmige Fehlstelle. Der untere Rand ist sehr abgeschabt und eine hier befindliche Inschrift

⁶⁰⁰ LUTTRELL/TOKER 1972, 184 (datieren in die 1280er Jahre); BOSKOVITS 1973, 9-10 (datiert auf 1280er Jahre); MARQUÈS 1987, 176, Abb. 218 (datiert auf 1280-1285); BOSKOVITS 1990, 126, Anm. 31 (datiert auf 1280-1290).

⁶⁰¹ Grund dafür ist die Nutzung der Abtei als Gehöft nach der Aufhebung und als Steinbruch um 1915.

⁶⁰² Grundriß: LUTTRELL/TOKER 1972, 166, Fig. 2 und 172, Fig. 6.

⁶⁰³ Der erste Stock diente als Treppenhaus und vermutlich als Kapelle, was tiefe Wandnischen nahelegen. Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 173.

⁶⁰⁴ Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 184. 1972 waren diese Gräber noch nicht ausgegraben.

⁶⁰⁵ Auch dort legt die starke rechte Wand nahe, daß es sich ursprünglich um ein Turmuntergeschoß handelte. Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 184.

⁶⁰⁶ Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 164.

⁶⁰⁷ Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 172.

nicht mehr zu entziffern. Etwa in der Mitte des oberen Randes befindet sich eine weitere kleinere Fehlstelle. Die Nimben der Figuren wirken stark nachgezeichnet.

Dekorationssystem: Das Kreuzigungsbild befand sich zwischen den Fenstern der Ostwand.⁶⁰⁸ Es ist hochrechteckig und von einem einfachen Rechteckrahmen umgeben, der aus einem doppelten schwarzen Strich mit hellem Zwischenraum besteht. In der unteren Rahmenleiste befinden sich Reste einer Inschrift. Außerdem gibt es eine Art inneren Rahmen, der Kreuzesarme und Figuren unterschneidet, dessen unterer Abschluß allerdings durch die große Fehlstelle in der Mitte verloren gegangen ist.

Das Dekorationssystem des gesamten Raumes läßt sich aufgrund des Zustandes nicht rekonstruieren. Anzunehmen ist aber, daß es die Fenster und die ursprüngliche Decke einbezog (Abb. 313).

Programm: Das erhaltene Fresko zeigt den Kruzifixus, flankiert von Paulus und Benedikt (Abb. 314). Die Szene füllt den Rahmen völlig aus. Das Kreuz reicht mit seinem horizontalen Arm zu beiden Seiten an die Rahmenleiste. Unter den Armen des toten Christus stehen, im Dreiviertelprofil und beide leicht dem Kreuz zugewandt, die beiden Heiligen.

Rechts steht Benedikt, als Benediktinermönch mit einem nur noch schwer als Buch erkennbaren Gegenstand im linken Arm. Die rechte Hand ist durch die große Fehlstelle zerstört. Rechts neben Benedikt sind Reste einer Namensinschrift zu erkennen, die sich noch als SBE/NEDIC/TU[S] entziffern lassen.

Links vom Kreuz steht Paulus, bärtig und gekleidet in eine weiße Tunika mit dunklem Umhang. In seiner rechten Hand hält er ein Schwert mit der Klinge nach oben.

Künstler: Der Künstler ist unbekannt, aber das Fresko läßt sich aufgrund von Stilvergleichen dem Maler der Ausmalung des Kapitelsaales der Abtei von Montelabate zuschreiben, dem SCARPELLINI den Notnamen **Maestro di Montelabate** gab.⁶⁰⁹

Auftraggeber: Auch der Auftraggeber ist unbekannt. Nach den zwischen 1280 und 1290 liegenden Datierungen ist es aber wahrscheinlich, daß der um 1280

⁶⁰⁸ Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 173.

⁶⁰⁹ Vgl. SCARPELLINI, 1969, 214, Anm. 8 und BOSKOVITS 1973, 9-10. Die Stilvergleiche ermöglichte insbesondere die Figur des Benedikt, die in beiden Ausmalungen auftritt.

amtierende Abt **Ranaldus** die Ausmalung in Auftrag gab.⁶¹⁰ Über ihn ist nur bekannt, daß er 1280 als Abt von Val diponte in Perugia einen Gerichtsstreit führte.⁶¹¹

Bau- und Ausstattungsgeschichte: Wie die benachbarte Abtei von Montelabate geht San Paolo di Val diponte in das 9.-10. Jh. zurück und wurde im 12. und 13. Jh. mehrfach umgebaut. LUTTRELL/TOKER datieren die Architektur des Turmuntergeschosses in das späte 12. bzw. frühe 13. Jh. und weisen auf den Einbau älterer Mauerverbände hin.⁶¹²

Interpretationsansätze: In Anbetracht des Zustandes der Ausmalung, von dem nur das zentrale Bild der Stirnwand erhalten ist, müssen Aussagen zur Deutung spekulativ bleiben. Möglicherweise spielte im Gesamtprogramm die Ordensregel als Anleitung zur *Vita apostolica* eine Rolle, was die beiden im Mittelpunkt stehenden Heiligen Benedikt mit Regel und Paulus als Patron der Abtei andeuten.

Wichtigste Literatur:

RICCI 1929, 99-102; LUTTRELL/TOKER 1972, 146-195; BOSKOVITS 1973, 9; BOSKOVITS 1990, 126; ANTONINI 1991, 20-22.

⁶¹⁰ Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 190.

⁶¹¹ Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 153.

⁶¹² Vgl. LUTTRELL/TOKER 1972, 172.

B Kunstgeschichtliche Fragen

B I. Raumform

Die in der Regel aufwendig gestalteten Kapitelsäle heben sich durch einige charakteristische Merkmale wie ihre meist auffällig gestalteten Fassaden, ihre Eindeckung, Durchfensterung und Grundrißformen von den übrigen vom Kreuzgang aus zugänglichen Räumen der Klausur ab.⁶¹³ Refektorien haben unauffällige Eingänge, sind meist überlängst rechteckig, reichen häufig in das erste Obergeschoß des Gebäudeteils hinauf und öffnen sich direkt auf den Dachstuhl. Daraus ergeben sich giebelförmige Schmalseiten, von denen eine als Stirnwand dient.⁶¹⁴ Größer ist die Ähnlichkeit zwischen Kapitelsälen und Sakristeien, die in Benediktiner- und Zisterzienserklöstern in der Regel gewölbt und von der Kirche aus zugänglich sind. Hier kommen neben schmaleren, rechteckigen Räumen auch annähernd quadratische mit Apsis an der Stirnwand vor.⁶¹⁵ Im Gegensatz zu den meist schlauchförmigen, tonnengewölbten Kammern der Parlaturen sind Brudersäle oder Fraterien geräumig, quadratisch oder rechteckig und häufig gewölbt, ansonsten allerdings schmucklos.

Da die architektonische Form der Kapitelsäle deren Dekorationssysteme entscheidend beeinflusst und im Hinblick auf die Raumfunktion von Bedeutung ist, erscheint eine raumtypengeschichtliche Untersuchung angebracht.

In einer Tabelle sollen zu Beginn die wesentlichen architektonischen Motive (Lage, Grundriß, Eindeckung, Fassade und Stirnwand) der 24 Kapitelsäle übersichtlich dargestellt werden.⁶¹⁶

⁶¹³ Zu den typischen Merkmalen gehört auch die Möblierung mit umlaufender Bank und Altar. Als frühes Beispiel für die Ausstattung mit einer umlaufenden steinernen Bank sei St-Bénigne in Dijon (11. Jh.) genannt (Abb. 315). Die erhaltenen Bänke vieler Kapitelsäle sind aus Holz. Zu St-Bénigne vgl. Claude POINSSOT: Le bâtiment du dortoir de l'abbaye de Saint Bénigne de Dijon, in: Bulletin Monumental 112 (1954) 303-330 und Wilhelm SCHLINK: St-Bénigne in Dijon, Untersuchungen zur Abteikirche Wilhelms von Volpiano (926-1031), Berlin 1978, 22-23 und 70ff., zu hölzernen Bänken vgl. Sheila BONDE/Edward BOYDEN/Clark MAINES: Centrality and Community: Liturgy and Gothic Chapter Room Design at the Augustinian Abbey of Saint-Jean-des-Vignes, Soissons, in: GESTA 39 (1990) 189-213, 194.

⁶¹⁴ Beispiele dafür sind die Refektorien von Perugia, Pomposa und Florenz S. C.

⁶¹⁵ Beispiele für schmale rechteckige Sakristeien befinden sich in Pomposa, Bozen und Prato S. D., für quadratische mit Apsis Pisa S. F., Pistoia S. F. und Florenz S. F.

⁶¹⁶ Die Kapitelsäle erscheinen in der Tabelle chronologisch nach der Entstehungszeit ihrer Architektur.

Beispiel, Datierung und Orden	Grundriß	Ausrichtung u. Lage innerhalb der Klosteranlage und angrenzende Räume	Eindeckung	Fassade	Stirnwandfenster
Valdiponte , 12.-13. Jh. OSB	gedrungen längs-rechteckig	SO; SO-Flügel des Kreuzgangs, grenzt an den Chorbereich der Kirche	Flachdecke, nachträglich zur Stirnwand hin Kreuzgrat- und zum Eingang Tonnengewölbe	einteilig (nur Portal)	zwei Fenster
Fabiano , 1216-1274 OESA	unbekannt	unbekannt	vermutlich Flachdecke	unbekannt	unbekannt
Assisi , um 1230 OFM	quadratisch	N; nördlich der Apsis an einer Ecke des Kreuzgangs; zugänglich über einen Gang; Stirnseite auf Innenräume, Seitenwände nach außen	Kreuzgratgewölbe über Mittelstütze	keine (nur Tür und Fenster von einem Gang aus)	keine, aber später ergänzte Türen
Treviso , 1231-1280 OP	rechteckig	O; im O-Flügel, der etwas westlich vom südlichen QH-Arm der Kirche an das LH grenzt. Zwischen LH und Kapitelsaal liegt ein nur von der Kirche aus zugänglicher quadratischer Raum.	Flachdecke	dreiteilig	zwei Fenster
Perugia , 1250er Jahre OSBCist	quer-rechteckig	N-O; NO-Flügel, zwischen dem schmalen Parlatorium und dem quadratischen Brudersaal	Kreuzgratgewölbe über zwei Stützen	dreiteilig	keine Fenster; nach 1872 Türen in der Stirnwand
Montelabate , 1260-1280 OSB	gedrungen längsrechteckig	O; O-Flügel, unterhalb des Niveaus der Kirche, an die Krypta grenzend, aber im 1. OG des Kreuzgangs	Flachdecke, vor und 1850: Kreuzgratwölbung des Teils an der Stirnwand, Schwibbogen als Trennung	Portal und ein Fenster	ein Fenster
Pisa , vor 1263 OFM	quer-rechteckig	O; O-Flügel, nördlich an das QH der Kirche anschließend, nach W: ein schmaler Gang; Hinter der Stirnwand liegt ein Gang, dahinter in der Flucht der Chorkapellen die Sakristei.	Flachdecke	dreiteilig	keine Fenster
Pistoia D , vor 1274 OP	quer-rechteckig	O; O-Flügel, an das Süd-QH der Kirche grenzend	Flachdecke	vermutlich dreiteilige Fassade 1943 durch Bomben zerstört	zwei Fenster
Siena F , 2. H. 13. Jh. OFM	quadratisch	SO; SO-Flügel, der Kirche gegenüberliegend, an der NO-Ecke des Kreuzgangsflügels; nach SW an einen schmalen Gang grenzend (vielleicht früher Verbindung zu zweitem Kreuzgang)	Flachdecke, seit 1517 Kuppelgewölbe über vier Stützen	dreiteilig	unbekannt; drei heutige Fenster von 1517
Padua , um 1281 OFM	querrechteckig, sehr breit	O; O-Flügel, auf Höhe des Langchors nach Süden ansetzend; zwischen <i>Chiostro del Capitolo</i> und <i>Chiostro del Noviziato</i> . Kapitelsaal liegt zwischen zwei Gängen, die die beiden Kreuzgänge verbinden.	Flachdecke, im frühen 15. Jh. Tonnengewölbe mit Stichkappen	siebenteilig (drei Fenster beiderseits des Portals)	zwei Fenster
Prato D , Kapitelsaal ab 1284 OP	quadr.	SO; SO-Flügel, an den Chorbereich der Kirche anschließend. Kapitelsaal zwischen Sakristei und Salone dei Capitoli, die Stirnseite an einen Gang grenzend.	Flachdecke; nachträgliches Spiegelgewölbe	dreiteilig	keine Fenster
Prato D , Salone dei Capitoli, ab 1284 OP	quer-rechteckig und sehr breit	SO; SO-Flügel, an den Chorbereich der Kirche anschließend. Salone dei Capitoli zwischen Kapitelsaal (N) und dem Treppenaufgang zum Dormitorium	vermutlich Flachdecke	mehrere Öffnungen, Anzahl unbekannt	mehrere Öffnungen, Anzahl unbekannt
Cassine , ab 1291 OFM	quadr.	O; O-Flügel, der nördlich an den Chorbereich der Kirche anschließt; Kapitelsaal zwischen Sakristei und einem schmalen Verbindungsgang zwischen den beiden Kreuzgängen	Flachdecke, nachträglich gewölbt, dann Gewölbe wieder entfernt	dreiteilig (von zwei Fenstern flankiertes Portal)	keine Fenster
Bergamo , vor 1294 OFM	fast quadr.	N; N-Flügel, der nach Westen an den Chorbereich anschließt; Kapitelsaal nördlich an die Sakristei und mit der Stirnwand an einen Gang grenzend	Flachdecke	vermutlich dreiteilig; im 18./19. Jh. zerstört	zwei Fenster

Beispiel u. Datierung	Grundriß	Ausrichtung u. Lage innerhalb der Klosteranlage und angrenzende Räume	Eindeckung	Fassade	Stirnwand fenster
Bozen , um 1300 OP	fast quadr.	S; S-Flügel schließt nach W an den Langchor an; Kapitelsaal; zwischen Sakristei (O) und Katharinenkapelle (W)	Flachdecke, kurz vor 1500 gratgewölbt	dreiteilig	zwei Fenster
Pomposa , um 1300 OSB	quadr.	O; O-Flügel grenzt östlich vom Chorbereich der Kirche an die Sakristei; Kapitelsaal zwischen Sakristei (N) und <i>Sala a stilate</i> (S).	Flachdecke	dreiteilig	zwei Fenster
Florenz M , um 1300 und vor 1440, OP	quadr.	N; N-Flügel schließt östlich an die Kirche an. Kapitelsaal nach W grenzt an schmalen Gang, nach O an Treppenhaus und mit der Stirnwand nach N an einen Gang.	Kreuzgratgewölbe (vor 1440)	dreiteilig (um 1300)	keine Fenster
Siena A 1322-1338 OESA	längs-rechteckig	NO; NO-Flügel, südwestlich des rechten QH-Arms an die Sakristei anschließend, nach O Dormitorium Gebäude	Kreuzrippengewölbe ; Gewölbe 1597 bzw. 1798 zerstört	dreiteilig, 1517 vermauert	vermutlich keine Fenster
Pistoia F 1343-1348 OFM	fast quadr.	S, S-W; im an das rechte/östliche QH angrenzenden Kreuzgangsflügel; Kapitelsaal grenzt an die Sakristei und mit der Stirnseite an einen Gang.	Kreuzrippengewölbe	dreiteilig	keine Fenster
Figline 1. H. 14. Jh. OFM	fast quadr.	SO; SO-Flügel, an das SW-QH grenzend; Kapitelsaal an die Sakristei und mit der Stirnwand an einen Gang grenzend	Kreuzrippengewölbe	dreiteilig	keine Fenster, Türen in der Stirnwand nachträglich
Florenz SMN vor 1355 OP	querrechteckig mit Kapellenraum	N; N-Flügel, südlich des westlichen QH-Arms anschließend; zwischen <i>Chiostro Verde</i> und <i>Chiostro dei Morti</i> ; Kapitelsaal zwischen dem Verbindungsgang der beiden Kreuzgänge (O) und dem Treppenhaus zum Dormitorium (W)	Kreuzrippengewölbe	dreiteilig	ein Fenster in dem Kapellenraum
Florenz F 1368-1385 OSB	querrechteckig	O; O-Flügel, an das Süd-QH der Kirche anschließend; Kapitelsaal direkt an das QH anschließend und mit der Stirnwand an die dahinterliegende Sakristei grenzend	Netzgewölbe	dreiteilige offene Arkatur	keine Fenster
Prato F 14. Jh. OFM	fast quadr.	SO, SO-Flügel, an das rechte QH der Kirche grenzend; Kapitelsaal zwischen Sakristei und einem weiteren Rechteckraum; Stirnwand an kleine Innenräume grenzend	Kreuzrippengewölbe	dreiteilig; um 1800 Einbau des Campanile	keine Fenster
Fiesole nach 1418 OP	fast quadr.	O; am östlichen Kreuzgangsflügel	Kreuzgratgewölbe	dreiteilig	zwei Fenster, Tür aus dem 17. Jh
Florenz C 1427-1461 OFM	Rechteck mit Apsiskapelle und Nebenräumen	O; O-Flügel, der westlich des Süd-QHs anschließt; Kapitelsaal nach N an die von der Kirche aus zugängliche Baroncelli-Kapelle und die Cappella Castellani grenzend, nach O kleiner Innenhof, Gang zum Noviziat u. Sakristei	Tonnengewölbe und Kuppeln	fünfteilig (von je zwei Fenstern pro Seite flankiertes Portal)	Fenster im Kapellenraum

1. Lage innerhalb des Klosterkomplexes

Die Position der meisten untersuchten Kapitelsäle innerhalb der Klosteranlage entspricht dem seit dem 10. Jh. etablierten benediktinischen Klostergrundriß⁶¹⁷, d.h., sie befinden sich im Erdgeschoß des an das Querhaus der Kirche anschließenden, meist östlichen Kreuzgangsflügels, zwischen Sakristei und Parlatorium, unterhalb des Dormitoriums.⁶¹⁸

Bis auf vier Kapitelsäle (Assisi um 1230, Montelabate 1260-1280, Siena S. F. 2. H. 13. Jh., Siena S. A. 1322-1338)⁶¹⁹ liegen alle untersuchten Räume ebenerdig an einem senkrecht an Querhaus oder Chorpartie der Klosterkirche anschließenden Kreuzgangsflügel (Abb. 1, 112/113 und 252). Die Position der Kapitelsäle von Assisi, Montelabate und Siena S. A. erklärt sich aus der Kuppenlage der Klöster und der damit verbundenen, begrenzten Ausbreitungsmöglichkeit in die Fläche. Die Lage des Kapitelsaals von Siena S. F. am Kreuzgangsflügel gegenüber der Kirche scheint dadurch zustande gekommen zu sein, daß der Raum zum alten Baubestand des Klosters gehört (Abb. 260). Von der geschilderten Position des Kapitelsaals parallel zur „Querhausachse“ der Kirche wird nur abgewichen, wenn die Reliefverhältnisse des Grundstückes es erfordern.

Die Ausrichtung des in das Kreuzgangsgeviert eingebundenen Kapitelsaals nach einer bestimmten Himmelsrichtung und damit der Lichteinfall zu den verschiedenen Tageszeiten hängt von der Exposition der Klosterkirche ab.⁶²⁰ Da der Kapitelsaal in den meisten Fällen parallel zur Chorpartie der Kirche liegt, ist er

⁶¹⁷ Zur Entwicklung der Kreuzgänge vgl. Camille ENLART: *Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894, 82-96; Julius von SCHLOSSER: *Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters*, Wien 1889, 34-40; Walter HORN: *On the Origins of the Medieval Cloister*, in: *Gesta* 22 (1973) 13-52; Honoré BERNARD: *Cloîtres et salles capitulaires, Remarques sur les origines de la distribution des „lieux réguliers“ dans les abbayes de l'ordre de Saint Benoît*, in: *Liber Amicorum, Études historiques offertes à Pierre Bougard*, Arras 1987, 35-56; Pierre GILLON: *Observations sur la topographie des monastères*, in: *Histoire médiévale et archéologie* 1 (1988) 35-51, 38-39 und Jacques DUBOIS: *La salle du chapitre au choeur du monastère*, in: *Archéologie à Chelles: Origine et évolution de la salle du chapitre* (unveröffentlichte Paper der Tagung in Chelles vom 27.-29. April 1990, im folgenden zitiert als: *Archéologie à Chelles* 1990), 9-10.

⁶¹⁸ Vgl. William Stephen GARDNER: *The Role of Central Planning in English Chapter House Design*, Diss. Princeton 1976, 35.

⁶¹⁹ Die in den Klammern beigefügten Daten beziehen sich in diesem Kapitel auf die Entstehungszeit der Architektur, in den folgenden Kapiteln dagegen in der Regel auf die Datierung der Ausmalungsprogramme.

⁶²⁰ Zum Problem des Lichteinfalls kündigte Isoline PILLOSIO-MAZURE (*Illuminare his qui in tenebris sedent: Baies et jours dans les salles du chapitre*, in: *Archéologie à Chelles* 1990, 78) eine umfangreichere Studie an.

der Klosterkirche entsprechend ausgerichtet⁶²¹, die nicht in jedem Fall geostet ist. Zwar überwiegen unter den behandelten Sälen die nach Osten (O, SO, NO) orientierten, aber von den 90er Jahren des 13. Jh.s an kommen auch nach Norden, wie Bergamo (vor 1294) Florenz S. M. (um 1300/1440) und Florenz SMN (vor 1355), oder nach Süden, wie Bozen (um 1300), ausgerichtete Säle vor (Abb. 10, 90, 94 und 23). Während die Abweichungen nach SO und NO mit der Lage des betreffenden Klosters in der Landschaft, z. B. zwischen Hügeln oder im Gebirge, zusammenhängen können, befinden sich die genannten, eindeutig von der Ostung abweichenden Klöster innerhalb von Städten, wo die Lage des Grundstücks inmitten von bebautem Gelände zu berücksichtigen war.⁶²²

Als Ausnahmen vom benediktinischen Klostergrundriß beanspruchen einige sehr hoch eingedeckte Kapitelsäle die gesamte Höhe des Kreuzgangs, wie in Pistoia S. F. (1343-1348), Florenz SMN (vor 1355) und Prato S. F. (14. Jh.) (Abb. 188, 94, 234).

Dem benediktinischen Klosterschema entsprechend, befindet sich zwischen Kirche und Kapitelsaal in Treviso (1231-1280, Abb. 272), Prato S. D. (ab 1284, Abb. 219), Cassine (ab 1291, Abb. 38), Bergamo (vor 1294), Bozen (um 1300), Pomposa (um 1300, Abb. 205) Pistoia, S. F. (1343-1348), Figline Valdarno (1. H. 14. Jh., Abb. 66) und Prato S. F. (14. Jh.) die Sakristei. Davon abweichend tritt in drei Fällen (Pisa S. F. vor 1263, Florenz S. F. 1368-1385 und Florenz S. C. 1427-1461) eine Staffelung von Kapitelsaal und Sakristei in der Tiefe der Querhausbreite auf (Abb. 140, 70 und 76). Während sich die Sakristei in Florenz S. F. unmittelbar hinter der Stirnwand befindet, werden die beiden Räume in Pisa durch einen zwischen ihnen verlaufenden Gang getrennt, und in Florenz S. C. liegen zwischen den beiden Räumen außer dem Gang noch ein kleiner Innenhof und die Castellani-Kapelle. Bei allen drei Beispielen rückt durch die Staffelung der beiden Räume die Sakristei auf die Höhe des Chorbereichs und verliert dabei den Zugang zum Kreuzgang, der dem Kapitelsaal erhalten bleibt. Diese Variante kommt unter den hier behandelten Beispielen von der 2. H. des 13. Jh.s bis ins 15. Jh. vor, bleibt allerdings die Ausnahme und wirkt nur im Fall von Pisa beabsichtigt.

⁶²¹ Die Ausnahme bildet hier der Kapitelsaal von Siena S. F. In Assisi (Abb. 1) dagegen entspricht die Ausrichtung des Raumes trotz seiner abweichenden Lage innerhalb des Kreuzgangs der Kirche.

⁶²² Vgl. Richard ECKSTEIN: Die Ostung unserer mittelalterlichen Kirchen bis zur Reformation Luthers, St. Ottilien 1990 und LdK 5 (1996) 343-345.

In Perugia (1250er Jahre) tritt das schmale, tonnengewölbte, schlauchartige Parlatorium zwischen Sakristei und Kapitelsaal (Abb. 131).⁶²³ Auf der der Kirche abgewandten Seite schließt sich ein quadratischer Brudersaal an. Diese Raumfolge ist in Zisterzienserklöstern häufig. Auch bei der *Sala a stilate* an der der Kirche abgewandten Seite in Pomposa (um 1300) könnte es sich um einen Brudersaal handeln, während sich an dieser Stelle in Valdiporte (12./13. Jh.) das Refektorium befindet (Abb. 205 und 312).⁶²⁴

Die seit dem 12. Jh. in Zisterzienserabteien sehr häufig an Seitenwände oder Stirnwand des Kapitelsaals angrenzenden Gänge dienen zur Verbindung mit dahinterliegenden Räumen. Es kann sich auch um Durchgänge zu einem zweiten Kreuzgang handeln, der sich in einigen Fällen (Padua um 1281, Treviso 1231-1280, Bergamo vor 1294, Florenz SMN vor 1355, Siena S. F. 2. H. 13. Jh. und Florenz S.M. um 1300/1440) hinter dem Gebäudeflügel anschließt (Abb. 119a, 272, 10, 94, 260, 90).

Die an die Stirnwand einiger Kapitelsäle (Assisi um 1230, Perugia 1250er Jahre, Pisa vor 1263, Prato S. D. ab 1284, Florenz S. M. um 1300/1440, Figline Valdarno 1. H. 14. Jh., Pistoia S. F. 1343-1348), grenzenden Gänge dienen zur Verbindung der nebeneinander oder hintereinander liegenden Räume des Kreuzgangsflügels (Abb. 1, 131, 140, 219, 90, 66 und 188). In Perugia und Pistoia S. F. wirken sie den Grundrissen nach wie später ergänzt. Direkte Folge der Platzierung von Gängen oder des direkten Anschlusses der Sakristei hinter dem Kapitelsaal, wie in Florenz S. F. (1368-1385), ist die Fensterlosigkeit der Stirnwand.

Seitlich neben dem Kapitelsaal liegen oft Treppenaufgänge, die zum Dormitorium im 1. OG führen, so in Assisi (um 1230), Florenz S. M. (um 1300/1440), Bergamo (vor 1294), Florenz SMN (vor 1355) und Siena S. F. (2. H. 13. Jh.) (Abb. 1, 90, 10, 94, und 260).

⁶²³ Vgl. Marcel AUBERT/Marquise de MAILLÉ: L'architecture cistercienne en France, Bd. 2, Paris 1943, 70-85. Nach AUBERT (1943, 36-37, 70-74) ist im Parlatorium von Zisterzienserklöstern häufig ein Karzer eingebaut. In Prato S. D. (ab 1284) befindet sich ein Karzer zwischen *Salone dei Capitoli* und dem Kapitelsaal. Vgl. ORSI 1977, 49.

⁶²⁴ Das Angrenzen des Speisesaals ist zwar sehr selten, kommt aber z. B. in S. Chiara in Neapel (1310) vor. Hier könnte es sich um das Ergebnis späterer Umbauten handeln. Vgl. Anna-Chiara ALABISO/Mario De CUNZO/Daniela GIAMPAOLO/Adele PEZZULLO: Il Monastero di Santa Chiara, Neapel 1995, 56.

2. Architektonische Motive

Im folgenden sollen die wesentlichen Architekturmotive wie Grundrißformen, Eindeckung, Fassadengestaltung und Durchfensterung der Stirnwände vergleichend untersucht werden.

Grundriß

Unter den behandelten Beispielen kommen Säle mit quadratischen, quer- und längsrechteckigen Grundrissen sowie solche mit einer rechteckigen Apsis in der Mitte der Stirnwand vor. Vorherrschend sind die quadratischen und mehr oder weniger länglichen rechteckigen Grundrisse, wobei sich die „echten“ Quadrate auf die Entstehungszeiten bis einschließlich 1300 beschränken, während gedrungene und deutlich überlängte Rechtecke über die gesamte betrachtete Zeitspanne nebeneinander existieren.

Bauzeit	quadratisch	querrechteckig		längsrecht eckig	mit Apsis
		gedrungen / fast noch quadratisch	länglich		
13. Jh.	Prato S. D. (ab 1284) Pomposa (um 1300) Cassine (um 1300) Florenz S. M. (um 1300/1440)	Assisi (um 1230) Bergamo (vor 1294) Bozen (um 1300)	Treviso (1231-1280) Perugia (1250er Jahre) Pisa (vor 1263) Padua (um 1281) Prato S. D. <i>Salone</i> (ab 1284) Siena S. F. (2. H. 13. Jh.)	Valdiponte (12./13. Jh) Montelabate (1260-80)	
14. Jh.		Pistoia S. F. (1343- 1348) Prato S. F. (14. Jh.)	Siena S. A. (1322-1338) Florenz S. F. (1368-1385)		Florenz SMN (vor 1355)
15. Jh		Fiesole (nach 1418)			Florenz S. C. (1427-1461)

Die längsrechteckigen Räume beschränken sich auf die in den Untergeschossen von Türmen gelegenen Kapitelsäle der burgähnlichen Anlagen von Valdioponte und Montelabate, die von der beengenden Kuppenlage bestimmt werden.

Die Apsiskapellen der Kapitelsäle von Florenz SMN (vor 1355) und Florenz S. C. (1427-1461) haben ihre Vorbilder in den Kapitelsälen von Benediktinerabteien des 12. Jh.s sowie im Kapitelsaal des Dominikanerklosters von Toulouse (1299-1301) (Abb. 316).⁶²⁵ Zudem ist es möglich, daß beim Bau des Kapitelsaals von Florenz S. C. der Kapitelsaal von SMN als Vorbild gedient hat (Abb. 94 und 70).

Da die einzelnen Formen mit Ausnahme der erst in der 2. H. des 14. Jh.s einsetzenden Stirnwandapsiden parallel auftreten, scheint die Entwicklung der Kapitelsaalgrundrisse unter den 25 Beispielen nicht zielgerichtet zu sein.

Eindeckung

15 der 25 untersuchten Räume sind bzw. waren ursprünglich flachgedeckt. Alle stammen aus dem 13. Jh. bzw. von um 1300.⁶²⁶ Umgekehrt betrachtet sind unter den zwischen 1200 und der 1. H. des 14. Jh.s entstandenen Beispielen nur drei gewölbte Räume: Assisi (um 1230), Perugia (1250er Jahre) und Siena S. A. (1322-1338), alle drei mit mehrteiligen Kreuzrippengewölben auf Stützen, wie in Benediktiner- und Zisterzienserabteien des 12. und 13. Jh.s nördlich der Alpen üblich (Abb. 3, 133, 253)

Die Beispiele aus dem 14. und 15. Jh. sind ausnahmslos gewölbt, wobei die Eindeckung mit einem großen einteiligen Kreuzgewölbe auf Eckpfeilern überwiegt.⁶²⁷ So ist auch der nachträglich gewölbte Kapitelsaal von Bergamo eingedeckt. Der Kapitelsaal von Florenz S. F. (1368-1385, Abb. 78) trägt dagegen ein Netzgewölbe, und die nachträglichen Einwölbungen aus dem 15. Jh. weisen

⁶²⁵ Beispiele dafür sind neben Toulouse, Jacobins (1299-1301), Montecassino (1058-1087) und einige normannische Kapitelsäle von Benediktinerabteien (Abb. 316 und 317). Vgl. Bernard BECK: Les salles capitulaires des abbayes de Normandie: éléments originaux de l'architecture monastique médiévale, in: L'information d'histoire de l'art 18 (1973) 204-214, GARDNER 1976, 65-66 und GARDNER 1979, 113.

⁶²⁶ Es handelt sich um Valdioponte (12./13. Jh.), Fabriano (1211-1274), Treviso (1231-1280), Montelabate (1260-1280), Pisa (vor 1263), Padua (um 1281), Pistoia S. D. (vor 1274), Prato S. D., Kapitelsaal und *Salone* (ab 1284), Siena S. F. (2. H. 13. Jh.), Bergamo (vor 1294), Cassine (ab 1291), Bozen (um 1300) und Pomposa (um 1300).

⁶²⁷ Die Beispiele sind Figline Valdarno (1. H. 14. Jh.), Pistoia S. F. (1343-1348), Florenz SMN (vor 1355), Prato S. F. (14. Jh.), Fiesole (nach 1418), Florenz S. M. (1300/1440).

Tonnengewölbe mit Stichkappen (Padua, Anfang 15. Jh.), Spiegelgewölbe (Prato S. D., 15. Jh.) und ein vierteiliges Kreuzgratgewölbe mit Mittelstütze (Bozen, kurz vor 1500) auf (Abb. 119a, 221 und 23) .

Die zu unbekanntem Zeitpunkt nachträglich eingezogenen zweiteiligen Gewölbe von Valdiponte und Montelabate bestehen je aus einem Kreuzgratgewölbe im Stirnwand- und einer Flachdecke bzw. einem Tonnengewölbe im Eingangsbereich. Die Ähnlichkeit der beiden nachträglichen Eindeckungen dürfte durch die geographische Nähe der beiden Klöster und durch das Abhängigkeitsverhältnis von Valdiponte gegenüber seiner Mutterabtei Montelabate begründet sein.

Der netzgewölbte Kapitelsaal von Florenz S. F. steht gegen Ende des 14. Jh.s allein. Die Gewölbeform findet jedoch eine abgewandelte Fortsetzung im aus dem 15. Jh. stammenden Spiegelgewölbe des Kapitelsaals von Prato S. D.

Der von Brunelleschis Stilrepertoire geprägte Kapitelsaal von Florenz S. C. (1427-1461) besitzt als einziger Vertreter eine Eindeckung aus Kuppeln und Tonnengewölben, deren nächste Verwandte in Brunelleschi-Bauten wie der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz zu suchen sind.

Zusammenfassend betrachtet, scheint das Ziel der Verzicht auf Stützen bei gleichzeitiger Wölbung gewesen zu sein, was zunächst durch die einteiligen Kreuzgrat- und -rippengewölbe und schließlich durch verfeinerte Formen wie Spiegel-, Netz- und Kuppelgewölbe erreicht wurde.

Fassade

Der Begriff „Fassade“ wird hier für die architektonisch meist herausgehobene, sich auf den Kreuzgang öffnende Eingangswand des Kapitelsaals gebraucht.

Im 13. und 14. Jh. dominiert unter den behandelten Beispielen die aus einem zentralen Portal und zwei flankierenden Fenstern bestehende dreiteilige Fassade. Die zum äußeren Erkennungsmerkmal für Kapitelsäle gewordene Eingangslösung löste ab etwa 1120 die Fassade von Cluny II (vor 1040) mit *balcones* (aneinandergereihten Rundbogenfenstern) und Doppelsäulen ab.⁶²⁸ Die fünfteilige Fassade in Florenz S. C. (1427-1461) und die siebenteilige

⁶²⁸ Vgl. GARDNER 1976, 79.

Fassade von Padua (um 1281) stellen Varianten der dreiteiligen Grundanordnung dar (Abb. 72 und 119b).

In Assisi (um 1230) und Montelabate (1260-1280) ist der Zugang vom Kreuzgang aus auf eine Tür mit begleitendem Fenster reduziert, während in Val diponte (12./13. Jh.) das Portal allein die volle Breite der Eingangswand einnimmt. In Assisi ist das Fehlen einer Fassade in der Plazierung des Kapitelsaals begründet, während es dafür in Montelabate keine befriedigende Erklärung gibt.

Stirnwand

Die Gestaltung der dem Portal der Fassade gegenüberliegenden Stirnwand wird durch die Durchfensterung und Öffnung auf Apsiskapellen bestimmt.

Elf von 25 behandelten Räumen verzichten auf eine Durchfensterung ihrer Stirnwände⁶²⁹, wobei dieser Verzicht auf Belichtung der Räume von der Stirnseite her mit dem Angrenzen anderer Räume an dieser Stelle zusammenhängt.

Mehr als die Hälfte der Beispiele (13 von 25)⁶³⁰ verfügen dagegen über ein, zwei oder mehr Fenster an ihrer Stirnseite. Zwei Fenster, die an der Stirnwand so angeordnet sind, daß sich ein relativ großes Wandfeld zwischen ihnen ergibt, dominieren⁶³¹, wobei bemerkenswert ist, daß alle Kapitelsäle mit dieser Durchfensterung bis um 1300 entstanden sind. Das einzige Fenster in der Mitte der Stirnwand des Kapitelsaals von Montelabate (1260-1280) könnte als eine auf die geringen Ausmaße des Raumes zurückzuführende reduzierte Form zu werten sein (Abb. 115). Mehr als zwei Fenster wies nur die Stirnwand des *Salone dei Capitoli* in Prato S. D. (ab 1284) auf.

Stirnwandfenster kommen nur bis um 1300 vor. Ihr Vorhandensein steht möglicherweise im Zusammenhang mit der Anlage eines zweiten Kreuzgangs dahinter, der sich auch dort rekonstruieren lassen kann, wo heute kein Kreuzgang existiert.

In den Kapitelsälen von Florenz SMN (vor 1355) und Florenz S. C. (1427-1461) öffnen sich jeweils in der Stirnwandmitte große Rundbögen auf Apsiskapellen, die je durch ein Fenster belichtet werden (Abb. 96 und 74). Die

⁶²⁹ Assisi um 1230, Perugia 1250er Jahre, Pisa vor 1263, Prato S. D. (Kapitelsaal) ab 1284, Cassine ab 1291, Filigine Valdarno 1. H. 14. Jh., Siena S. A. 1322-1338, Florenz S. F. 1368-1385, Prato S. F. 14. Jh. und Florenz S. M. 1300/1440.

⁶³⁰ Die unbekannte Stirnwand des zerstörten Kapitelsaals von Fabriano wird nicht mitgezählt.

⁶³¹ Val diponte 12./13. Jh. Treviso 1231-1280, Pistoia S. D. vor 1274, Padua um 1281, Siena S. F. 2. H. 13. Jh, Bergamo vor 1294, Pomposa um 1300, Bozen um 1300.

Durchfensterung der Stirnwand dient hier der Belichtung und Betonung der Kapelle. Die Öffnung auf einen dahinterliegenden Kreuzgang ist nicht mehr beabsichtigt, auch wenn sich hinter dem Kapitelsaal von Florenz SMN der kleine *Chiostro dei Morti* befindet. Der Lichthof hinter dem Kapitelsaal von Florenz S. C. dient eindeutig nur der Belichtung der Apsiskapelle.

Zusammenfassend lassen sich unter den untersuchten Objekten vier Hauptformen unterscheiden, die die meisten der 25 Beispiele erfassen:

1. Rechteck- oder Quadraträume mit Flachdecken und häufig mit durchfensterter Stirnwand: Val diponte (12./13. Jh.), Fabriano (1211-1274), Treviso (1231-1280), Montelabate (1260-1280), Pisa (vor 1263), Padua (um 1281), Pistoia S. D. (vor 1274), Prato S. D., Kapitelsaal und *Salone* (ab 1284), Siena S. F. (2. H. 13. Jh.), Bergamo (vor 1294), Cassine (ab 1291), Bozen (um 1300) und Pomposa (um 1300).

2. Rechteckige, kreuzrippengewölbte Räume mit einer oder zwei Stützen: Assisi (um 1230), Perugia (1250er Jahre) und Siena S. A. (1322-1338).

3. Gedrungen rechteckige Räume mit hohen, einteiligen Kreuzgrat- oder Kreuzrippengewölben auf polygonalen Eckstützen, ohne durchfensterte Stirnwand: Figline Valdarno (1. H. 14. Jh.), Pistoia S. F. (1343-1348), Florenz SMN (vor 1355), Prato S. F. (14. Jh.), Fiesole (nach 1418), Florenz S. M. (1300/1440).

4. Gewölbte Rechteckräume mit rechteckiger Apsiskapelle, die sich von der Mitte der Stirnwand aus öffnet: Florenz SMN (vor 1355) und Florenz S. C. 1427-1461).

Nur Florenz S. F. läßt sich nicht unter diese vier Raumformen fassen.

3. Einordnung in die Geschichte der Kapitelsaalarchitektur

Zunächst soll die Entwicklungsgeschichte des Raumtyps Kapitelsaal kurz skizziert werden:

Der Raumtyp entstand vermutlich zwischen der Abfassung des St. Galler Klosterplans (um 820)⁶³² (Abb. 318) und dem unter Abt Ansigis (823-833) in Fontenelle gebauten Raum, der in den *Gesta abbatum Fontanellensium* umständlich als *domus sive curia* und als *beleutherion* umschrieben wird. Die Bauaufgabe war offensichtlich so neu, daß eine eigene Begrifflichkeit dafür noch nicht existierte. Die Form dieses ersten Kapitelsaals ist unbekannt, und aus der Anfangszeit ist kein weiterer Raum erhalten.⁶³³

Der Kapitelsaal von Cluny II wird im *Liber tramitis* [1033-1040] aus Farfa als querrechteckiger Raum von 45 auf 34 Fuß mit drei Fenstern nach Norden und drei Fenstern nach Osten sowie zwölf *balcones* mit Doppelsäulen zum Kreuzgang hin beschrieben.⁶³⁴ Nach CONANTs Rekonstruktionen war der Raum gewölbt und wurde durch sechs Stützen in drei Schiffe geteilt (Abb. 319).⁶³⁵

Zur Bauzeit von Cluny III (1088-2. H. 12. Jh.) blieb der Kapitelsaal unverändert (Abb. 320). Die erhaltenen fünf gotischen Fensterbögen der Fassade lassen STRATFORD vermuten, daß der Raum im 13. oder 14. Jh. umgebaut bzw. völlig neu errichtet wurde.⁶³⁶

Aus dem 12. Jh. ist eine Vielzahl von Kapitelsälen erhalten. In französischen Benediktiner- und Zisterzienserabteien handelt es sich meist um gewölbte

⁶³² Laut Inschrift auf dem Klosterplan befand sich unterhalb des Dormitoriums im Kreuzgangsostflügel das Kalefaktorium, welches durch eine Hypocaustanlage beheizt wurde und mit seitlich angrenzenden Wasch- und Baderäumen sowie den Latrinen verbunden war. Ein Kapitelsaal war an dieser Stelle nicht vorgesehen, dafür war der mit seiner ganzen Länge an die Kirche grenzende Kreuzgangsflügel für „Versammlungen“ vorgesehen, worauf die Inschrift „*Hinc pia consilium pertractet turba salubre*“ hinweist. Vgl. Werner JACOBSEN: Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur, Berlin 1992, 19.

⁶³³ Die Beschreibung lautet: „*lussit praeterea aliam condere domum iuxta absidam basilicae S. Petri ad plagam septentrionalem, quam consilium sive curia quae graece beleutherion dicitur,...*“ Vgl. *Gesta abbatum Fontanellensium* [833-840], cap. 17, in: MGH, Scriptores 7 (1886) 296-297; SCHLOSSER 1889, 32-33 sowie BERNARD 1987, 46-48.

⁶³⁴ „*Capitulum vero XL et V pedes longitudinis, latitudinis xxx et quatuor. Ad orientem fenestrae IV, contra septentrionem tres. Contra occidentem XII balcones et per unumquemque duae columnae affixae in eis.*“ Vgl. *Liber Tramitis, Consuetudines Farvenses*, in: *Consuetudines monasticae* Bd. 1, ed. Bruno Albers, Freiburg 1900, 137-139.

⁶³⁵ Vgl. Rekonstruktionen von Cluny II um 1043 und um 1050 bei Kenneth John CONANT (Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre, Mâcon 1968, Groupe 3, Planche XXVIII, fig. 47 und Groupe 1, Planche IV, fig. 4)

⁶³⁶ Vgl. Neil STRATFORD: Les bâtiments de l'abbaye de Cluny à l'époque médiévale. État des questions, in: Bull. Mon. 150 (1992) 383-411, 400.

Räume. Während die benediktinischen Kapitelsäle häufig einschiffig sind⁶³⁷, weisen die meisten zisterziensischen Beispiele Kreuzrippengewölbe über Stützen auf.⁶³⁸ Die rechteckige oder quadratische Grundrißform der letzteren und die Anzahl der Stützen führte zu unterschiedlichen Raumformen: mit einer mittleren Stütze, zwei oder mehr Stützen, die zwei bzw. drei Schiffe abteilen, bzw. vier Stützen, die in einem quadratischen Raum ein zentrales Quadrat markieren.⁶³⁹ Diese für Zisterzienserklöster typischen Raumformen verbreiteten sich mit dem Orden über ganz Europa (Abb. 321).

Die in England seit dem 1. Viertel des 12. Jh.s entwickelte Sonderform der *Chapter Houses* als freistehende Zentralbauten fand auf dem Festland keine Verbreitung.⁶⁴⁰

Zusammenfassend lassen sich die im Rahmen dieser Studie untersuchten Kapitelsäle einigen der im vorangegangenen entwicklungsgeschichtlichen Abschnitt vorgestellten Raumformen zuordnen.

Die Kapitelsäle von Assisi (um 1230), Perugia (1250er Jahre) und Siena S. A. (1322-1338) entsprechen den während des 12. und 13. Jh.s in Zisterzienserklöstern verbreiteten Typ des Rechteckraums mit mehrteiligem Kreuzrippengewölbe über Stützen. Während es sich bei Perugia um ein Zisterzienserinnenkloster handelt, stellen Assisi und Siena S. A. Beispiele für die Nachahmung zisterziensischer Architekturformen durch die Bettelorden in ihrer Frühzeit dar, von der man wenig später abkam, um die im 13. Jh. in italienischen Klöstern der Benediktiner verbreiteten flachgedeckten Rechteckräume zu übernehmen.

Dieser Raumform, den flachgedeckten Rechteckräumen ohne Apsis, sind die meisten untersuchten Beispiele zuzurechnen. Die Raumform leitet sich vermutlich von Sälen in Benediktinerabteien des 11. Jh.s ab (z. B. Pomposa, Vorgängerbau) und wurde von den Bettelorden des 13. Jh.s übernommen.

Gedrungen rechteckige Räume mit einteiligen Kreuzgewölben über Eckpfeilern treten als Kapitelsäle in italienischen Klöstern von der Mitte des 14. Jh.s

⁶³⁷ Ein Beispiel dafür ist St-Georges in St-Martin-de Boscherville (um 1170). Vgl. Jacques LE MAHO: La salle capitulaire de l'abbaye Saint-Georges à Saint-Martin-de-Boscherville (Seine Maritime). Quelques observations archéologiques, in: Archéologie à Chelles 1990, 59-61.

⁶³⁸ Vgl. AUBERT/MAILLÉ 1943, 52.

⁶³⁹ Vgl. BONDE/BOYDEN/ MAINES 1990, 189-213.

⁶⁴⁰ Vgl. Henry CLUTTON: On Chapter Houses, their Form and Uses, in: The Ecclesiologist 16 (1855) 85-97; Wolfgang GÖTZ: Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur, Berlin 1968, 100-105 und 299-320; GARDNER 1976; Neil STRATFORD: Notes on the Norman

an auf und stellen wie die flachgedeckten Kapitelsäle des 13. Jh.s. eine von der Entwicklung nördlich der Alpen, in Frankreich und England unabhängige Raumform dar. Dieser Form entsprechen unter den behandelten Beispielen die Kapitelsäle von Dominikanern und Franziskanern im 14. Jh. Daß dieser Typ gegenüber der Flachdecke als fortschrittlich angesehen wurde, beweist die nachträgliche Einwölbung des Kapitelsaales von Bergamo, die aufgrund von Gewölbeform und Ausmalung in das Ende des 14. Jh.s zu datieren ist.

Flachgedeckte, einteilig kreuzgewölbte Räume wie auch Räume mit Netzgewölben oder nachträglich eingezogenen Tonnen- oder Spiegelgewölben haben gemeinsam, daß sie ohne Stützen auskommen, die Räume also einschiffig und ungeteilt sind.⁶⁴¹

Chapterhouse at Worcester, in: *Medieval Art and Architecture at Worcester Cathedral*, Leeds 1978, 51-70, (BAACT 1975).

⁶⁴¹ Bildliche Darstellungen zeigen Kapitelsäle als flachgedeckte Räume mit Schwibbögen („Kapitel von Arles“ in Assisi, Oberkirche, 1295/1300), mit nicht erkennbarer Eindeckung („Kapitel von Arles“, Bardi-Kapelle in Florenz S. C., um 1320; „Allegorie der Oboedientia“ in der Unterkirche von Assisi, um 1320), mit drei tonnengewölbten Schiffen („Einkleidung des Petrus Martyr“, Kapitelsaal von Florenz SMN, 1367-1368) oder als kreuzrippengewölbte Stützensäle (Jean Fouquet: Stundenbuch des Étienne Chevalier „Predigt des Bernhard von Clairvaux“, nach 1448) (Abb. 322-325). Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 176 und 251; Miklòs BOSKOVITS: *Immagini da meditare*, Mailand 1994, 107-148, 113; Claude SCHAEFER: *Jean Fouquet*, Basel 1994, 101 sowie FLORES D'ARCAIS 1995, 330.

B II. Dekorationssystem

In diesem Kapitel sollen Wandgliederung und zur Rahmung verwendete Motive vergleichend untersucht werden. Zunächst werden die in der Gruppe der behandelten Kapitelsaalausstattungen auftretenden Dekorationssysteme und Motive analysiert.⁶⁴² Darauf folgt ein Vergleich mit den in anderen Raumtypen auftretenden. Am Ende soll die Frage nach einem für den Raumtyp Kapitelsaal typischen Dekorationssystem, dessen Entwicklung innerhalb des angegebenen Zeitraumes und eventuell bestehenden ordensspezifischen Unterschieden stehen.

1. Dekorationssysteme

Wandgliederung und wesentliche, in der untersuchten Gruppe auftretende Dekorationsmotive lassen sich am anschaulichsten in Form einer Tabelle darstellen (Abb. 326/1,2,3 und 4).⁶⁴³

Beispiel, Datierung und Orden	Form der Wandflächen	Motive
Pistoia, S. D. 1250-1270 OP	rechteckig	zentrales Rechteckfeld und Rundbogenarkaden; vegetabile und geometrische Rahmenornamente, Tondi, Stadtarchitektur als Hintergrund, Fugenmalerei in der Sockelzone
Treviso, 1270-1290 OP	rechteckig	Rechteckfeld und Baldachinarkaden; vegetabiles Rahmenornament, Tondi, Stadtarchitektur als Hintergrund, Kassetten in der Sockelzone
Fabriano um 1280 OESA	vermutlich rechteckig	Rechteckfelder mit Binnengliederung; Arkade (Kleeblattbogen), Säulen, Architrav, einfache Trennungsstriche, Stadtarchitektur als Hintergrund
Valdiponte 1280-1290 OSB	rechteckig	Rechteckfeld; einfache Striche als Umrahmung; verlorener Rest: unbekannt
Montelabate um 1285 OSB	rechteckig	Rechteckfelder; vegetabiles Rahmenornament, einfache Trennungsstriche, Stadtarchitektur als Hintergrund
Perugia kurz vor 1290	Lünetten	Lünettenfelder; Säulen und einfache Trennungsstriche

⁶⁴² In der Folge wird für Abbildungen zu den im Katalog behandelten Kapitelsälen im wesentlichen auf die Angaben im Katalog verwiesen. Nur in einzelnen Fällen werden zu diesen Beispielen nochmals Abbildungsverweise gegeben.

⁶⁴³ Außer den zum Rahmensystem gehörenden Motiven werden auch Teile der Binnengliederung mit rahmenden Funktionen aufgeführt. Die Rahmenelemente aus der Binnengliederung werden in der Tabelle mit einem * gekennzeichnet. Die Schemazeichnungen von Stirnwand, Seitenwänden, Eingangswand und Flachdecke bzw. Gewölbe mit der Angabe der Dekorationsmotive werden ebenfalls tabellarisch in der Reihenfolge ihrer Ausmalungen im Anhang aufgeführt (Abb. 326).

OSBCist		
Padua 1302-1305 OFM	rechteckig	Rechteckfelder (?) ⁶⁴⁴ , spitzbogige Blendarkaden und Blendnischen; Architrav, Pilaster, Cosmatenbänder, Kassetten in der Sockelzone
Pomposa 1310-1320 OSB	rechteckig	Zentrales Rechteckfeld; Cosmatenbänder, Baldachine, gemalte Maßwerkarkaden, die sich an den Fassadenfenstern orientieren, Vorhangmotiv in der Sockelzone
Siena S. F. 1320-1330 OFM	rechteckig	Rechteckfelder; Cosmatenbänder mit figürlichen Medaillons; Rest unbekannt
Bergamo um 1330 OFM	rechteckig	Rechteckfelder; einfacher geometrisch gemusterter Rahmen, einfache Trennungsstriche
Bozen 1330-1345 OP	rechteckig	Rechteckfelder; gemalter Architrav, gemalte gedrehte Säulen, Rundbogenarkaden oder -nischen, Wimpergarkaden*, Tondi
Siena S. A. 1340er Jahre OESA	vermutlich Lünetten und dreieckige Gewölbefelder	Rundbogennische und verlorene Rechteckfelder; Stuckrahmen, geometrisches Rahmenornament, gemalte Kassetten in der Sockelzone
Cassine um 1340 OFM	rechteckig	Rechteckfelder; einfache Trennungsstriche, Cosmatenrahmen, vegetables Rahmenornament, Rundbogenarkade oder -nische,
Assisi 1340er Jahre OFM	Lünetten	Lünette; Cosmatenrahmen mit Medaillons
Prato S. D. 2. H. 14. Jh. OP	vermutlich rechteckig	Tondoreihe
Treviso 1352 OP	rechteckig	Tondi und Rechteckfelder Beibehaltung von Arkaden, Stadtarchitektur als Hintergrund, Tondi und vegetabilen Rahmenornamenten
Florenz SMN 1366-1367 OP	Lünetten	Lünettenfelder; Cosmatenrahmen, Tondi, Medaillons, Wimpergarkaden*
Pistoia S. F. nach 1386 OFM	Lünetten	Dreigeteiltes Lünettenfeld; gemischte, aus cosmatesken und vegetabilen Ornamenten bestehende Rahmenbänder, gedrehte Säulen, Architrav, Tondo-Reihe
Florenz, S. F. 1387-1388 OSB	Lünetten und rautenförmige Gewölbefelder	Lünettenfeld; gemalter Architrav, Kordelbänder, Cosmatenbänder, Vierpaßmedaillons im Gewölbe und gemalte Kassetten im Sockel
Pisa 1392 OFM	rechteckig	Rechteckfelder; vegetabile Ornamentbänder mit Tondo-Ranke an der Stirnwand, Wimpergarkaden, Vierpaßmedaillons, Achtpaßmedaillons, Kassetten in der Sockelzone
Prato S. F. 1392-1395 OFM	Lünetten	Lünettenfelder; Cosmatenbänder, Tondoreihe, Mehrpaßarkaden mit gedrehten Säulen, Kassetten in der Sockelzone

⁶⁴⁴ Daß die Bildfelder der Stirnwand rechteckig waren, ist nur zu vermuten. Die Rahmung der Stirnwandfelder wird von der barocken Übermalung verdeckt.

Prato S. D. 1420-1430 OP	rechteckig	Rechteckfelder; vegetabile Ornamentbänder mit Tondi, Cosmatenbänder, Kleeblattarkade*
Fiesole um 1425 OP	rechteckig	Rundbogenfeld; vegetables Ornamentband mit rautenförmigen kleinen Medaillons
Florenz S. C. 1427-1459 OFM	rechteckig	echte Architekturglieder als Dekorationsmittel: Blendarkaden, Architrav mit Relieffries, Tondi, Kassetten in den Tonnengewölben, kannelierte Pilaster
Figline Valdarno um 1430 OFM	Lünetten	Lünettenfelder; Rahmensystem nicht mehr zu erkennen
Florenz S. M. 1441-1442 OP	Lünetten	Lünettenfeld; Cosmatenrahmen mit Medaillons, Tondo-Ranke

Die im Anhang wiedergegebene Wandgliederung und die hier vorangestellten Motive werden im folgenden vergleichend und auf ihre Herkunft hin untersucht.

a. Wand- und Deckengliederung

Die architektonische Form der Kapitelsäle bestimmt das Dekorationssystem und die Gliederung der Wand- und Decken- bzw. Gewölbeflächen. Dementsprechend haben flachgedeckte Räume rechteckige Wandflächen mit geradem oberem Abschluß und kreuzgrat- und kreuzrippengewölbte Räume Wandflächen in Form von Spitz- oder Rundbogenlunetten. Während zwischen den Trägerbalken der Flachdecken schmale, streifenförmige Felder entstehen, bilden Kreuzgrate und -rippen dreieckige Gewölbefelder. Innerhalb dieser Grenzen bestehen die Variationsmöglichkeiten in der weiteren Unterteilung der Flächen.

Weitere für Kapitelsäle charakteristische architektonische Vorgaben stellen die Öffnungen in Eingangs- und Stirnwänden dar. Während Tür und Fenster der Eingangswand nur schmale, vertikale Felder für die Ausmalung lassen, grenzt die Durchfensterung der **Stirnwände** breite Felder voneinander ab. Ein einzelnes zentrales Fenster teilt in Montelabate (um 1285) die Stirnwand in zwei gleichbreite Felder (Abb. 115). Die in den bis um 1300 errichteten Bauten verbreiteten beiden achsensymmetrisch angeordneten Stirnwandfenster teilen

die Wand in ein breiteres mittleres und zwei schmalere seitliche Felder, wie in Pistoia S. D. (1250-1270); Treviso (1270-1290), Padua (1302-1305) und Pomposa (1310-1320). Diese Dreiteilung war offensichtlich ein willkommenes Gliederungsprinzip für Stirnwände, da sie in vielen Fällen und bis ans Ende des 14. Jh.s auch dort beibehalten wurde, wo das Fehlen von Stirnwandfenstern die geschlossene Ausmalung der gesamten Wand ermöglicht hätte. Beispiele dafür sind Pisa (1392), Prato S. D. (1420-1430) und Pistoia S. F. (nach 1386), wo sogar eine Lünette in drei Felder geteilt wurde (Abb. 144, 221 und 190). Ungeteilte, monumentale Bildfelder verwendete man dagegen in Florenz SMN (1366-1367) und für die Stirnwand von Prato S. F. (1392-1395) (Abb. 93, 238 und 239).

In Pistoia, S. D. (1250-1270) beschränkte sich die figürliche Ausmalung auf die Stirnwand, während die Seitenwände eine Tondo-Reihe und möglicherweise ursprünglich Fugenmalerei trugen (Abb. 185). Auch in Montelabate (um 1285) deuten die Umrahmung der Fresken an der Stirnwand und das Fehlen von Wandmalerei-resten an den übrigen Wänden auf eine ähnliche Situation hin. Dagegen fand man in Val diponte (um 1285-1290) an allen Wänden und am Gewölbe Ausmalungsreste. Möglicherweise kann man aber davon ausgehen, daß es im 13. Jh. eine Entwicklung von einer reinen Stirnwandausmalung zur Gesamtausmalung gab.

Die Unterteilung der **Seitenwände** in zwei gleichgroße Felder wie in Florenz S. F. (1387-1388) oder Pisa (1392), analog zur Stirnwand in drei gleichbreite Felder wie in Prato S. D. (1420-1430) und Bozen (1330-1345), oder in eine übergreifende Lünette und zwei darunter plazierte gleichbreite Rechteckfelder wie in Prato S. F. (1392-1395) wirkt beliebig. Allen gemeinsam ist jedoch, daß die einander gegenüberliegenden Seitenwände eines Raumes gleich gegliedert sind (Abb. 148, 223, 32 und 33, 237 und 241).

Nur in wenigen Fällen wie in Treviso (1270-1290 und 1352), Pomposa (1310-1320), Florenz SMN (1366-1367), Pisa (1392) und Florenz S. C. (1427-1459) haben sich die dekorativen Ausstattungen der **Eingangswände** erhalten (Abb. 97, 145, 266, 273 und 274). Hier wurden unterschiedliche Lösungen zur Gliederung des zwischen Fenstern, Portal und Seitenwänden verfügbaren Raumes gefunden. Während sich die Bildzone in Treviso und Prato S. F. auf einen Streifen bzw. den oberen Teil der Lünette oberhalb der Öffnungen beschränkt, werden in Pisa die Zwischenräume für schmale vertikale Bildfelder

genutzt und Figurenmedaillons oberhalb der Fenster plaziert. In Florenz SMN wird ebenfalls vor allem der Raum oberhalb der Öffnungen für die figürliche Ausmalung verwendet. Hierbei wird das Rundfenster integriert. In Florenz S. C. wird die Eingangswand analog zu Seitenwänden und Stirnwand mit Blendarkaden und Tondi gegliedert.

Von unten nach oben besteht die horizontale Grundgliederung der Wandfläche eines flachgedeckten Raumes aus einer dekorierten Sockelzone kurz über dem Boden ⁶⁴⁵, einem oder zwei durch Ornamentbänder gerahmten Streifen, an die nach oben die Balkendecke anschließt. Zur Decke kann eine ornamentale (Pomposa, 1310-1320) oder figürliche (Treviso 1270-1290) Bemalung der Wandflächen zwischen den Trägerbalken vermitteln (Abb. 207 und 276). In gewölbten Räumen sind Lünetten und darunterliegende Wandabschnitte als ungeteilte Bildfelder zusammengefaßt, oder aber die Lünetten schließen sich oberhalb eines in sich unterteilten Streifens als eigenständige Bildfelder an. Die Flächen zwischen den Trägerbalken der Flachdecken können wie in Pisa (1392) zur Ausmalung genutzt werden (Abb. 162). In Treviso (1270-1290 und 1352) und Pomposa (1310-1320) ist eine Deckenbemalung ebenfalls vorstellbar. Die Gewölbefelder der einteilig kreuzgrat- oder kreuzrippengewölbten Räume wurden jeweils als Bildfelder verwendet, wie in Florenz SMN (1366-1367), Pistoia S. F. (nach 1386) und Prato S. F. (1392-1395), ebenso die rautenförmigen Gewölbefelder in Florenz S. F. (1387-1388). Eine entsprechende Verwendung der dreieckigen Gewölbefelder der Kreuzrippengewölbe in Perugia (kurz vor 1290), Assisi (1340er Jahre) und Siena S. A. (1340er Jahre) ist wahrscheinlich.

Zusammenfassend läßt sich in Form einer Tabelle die Verteilung der unterschiedlichen Wandgliederungsschemata veranschaulichen ⁶⁴⁶:

⁶⁴⁵ In einigen Fällen stehen Bänke mit Rückwänden vor den Sockelbereichen, so in Florenz S. M. (1441-1442). Auch wenn dieses Mobiliar in der Regel viel jünger ist als die Ausmalungen, kann man davon ausgehen, daß ursprünglich ähnliche Bänke vor den Wänden standen, vgl. die Darstellungen von Giotto in Assisi (um 1290) und in Florenz S. C. (Bardi-Kapelle 1317-1328) (Abb. 322, 323 und 325).

⁶⁴⁶ Für die Ausmalungen von Fabriano (um 1280), Siena S. F. (1320-1330) und Siena S. A. (1335-1340) sowie Figline Valdarno (um 1430) sind die Gliederungsschemata nicht rekonstruierbar. Die auf einen rundbogigen Rahmen begrenzte Ausmalung von Fiesole und die aus architektonischen Blendelementen bestehende Ausstattung von Florenz S. C. lassen sich nicht einordnen.

Wand- gliederung	flachgedeckte Räume		gewölbte Räume	
Flächenform	rechteckig		Lünette	
Gliederungsformen	ungeteilter Streifen	horizontale Streifen, in sich durch vertikale Grenzen gegliedert	ungeteiltes Lünettenfeld	horizontale Streifen mit innerer Gliederung, darüber Lünette
Elemente	Bildstreifen, Rahmenleisten, Ornamentbänder, Sockelzone		Bildfeld und rahmende Ornamentbänder	Bildstreifen, Lünette, Sockelzone, Inschriftstreifen oder Tondo-Zone unter dem Bildstreifen
Beispiele	keine	Pistoia S. D. (1250-1270) Treviso (1270-1290) Montelabate (um 1280) Valdiponte (um 1285) Padua (1302-1305) Pomposa (1310-1320) Bergamo (um 1330) Bozen (1330-1345) Cassine (um 1340) Treviso (1352) Pisa (1392) Prato S. D. (1420-1430)	Perugia (kurz vor 1290) Assisi (1340er Jahre) Prato, S. F. (1392) (Stirnwand) Florenz SMN (1367-1368) Florenz S. F. (1387-1388) Figline Valdarno (um 1430) Florenz S. M. (1441-1442)	Perugia (kurz vor 1290) Pistoia, S. F. (nach 1386) Prato, S. F. (1392) (Seitenwände)

Auffällig ist, daß bei rechteckigen Wandfeldern keine ungeteilten Bildstreifen auftreten, während unterteilte Streifen bei 12 von 25 Beispielen und fast über den gesamten betrachteten Zeitraum (von 1250 bis 1430) vorkommen.⁶⁴⁷

Bei den Lünettenfeldern ist dagegen eine Tendenz zu ungeteilten Wandfeldern zu beobachten.

b. Motive

Die wesentlichen, innerhalb des Dekorationssystems auftretenden Motive sind Ornamentbänder mit geometrischen, vegetabilen oder cosmatesken Mustern, gemalte Architekturglieder wie Säulen und Pilaster, Architrave und (Konsol-) Gesimse, Arkaden mit Rund-, Spitz- oder Kleeblattbögen und Baldachine mit Wimpergen sowie Mehrpaßmedaillons und Rundtondi.

Gemalte Architekturglieder (Säulen, Pilaster, Architrave, Gesimse, Arkaden und Baldachine)

Bereits bei den Ausmalungen aus dem 13. Jh. (Pistoia S. D. 1250-1270, Treviso 1270-1290, Montelabate um 1285 und Perugia kurz vor 1290, Abb. 275, 115, 137) werden Architekturmotive wie gemalte Säulen und Arkaden verwendet. Außerdem kommt in Montelabate (um 1285), Treviso (1270-1290) und Pistoia S. D. (1250-1270, Abb. 115, 275, 187) ein Architekturhintergrund vor, der seinerseits die Arkaden rahmt. Allerdings bleiben die Architekturmotive im 13. Jh. dekorativ und flächig, während sie Anfang des 14. Jh.s in Padua (1302-1305) und Pomposa (1310-1320) räumliche Tiefe gewinnen und durch perspektivische Darstellung von Säulen und Pilastern, Scheinarchitraven und Scheingesimsen zu einer illusionistischen Scheinarchitektur erweitert werden (Abb. 207, 211, 130).

Bogenelemente wie **Arkaden und Baldachine** als Umrahmung für stehende Figuren treten in vielerlei Formen in den Ausmalungen auf, die in einer Tabelle präsentiert werden⁶⁴⁸:

Arkaden			Baldachine		Keine	
Rundbogen	Spitzbogen	Kleeblatt	mit Wimperg	mit Rundbogen-nische	ohne Bogen	unbekannt
Pistoia S. D. (1250-1270) Montelabate* (um 1285) Pomposa (1310-1320) Cassine (um 1340) Bozen* (1330-1345) Fiesole (um 1425) Florenz S. C. (1427-1459)	Perugia* (kurz vor 1290) Padua (1302-1305) Pomposa (1310-1320)	Fabriano* (um 1280) Pomposa (1310-1320) Prato S. D. (1420-1430)	Treviso (1270-1290) Florenz SMN* (1366-1367) Bozen (1330-1345) Pisa (1392)	Pomposa (1310-1320)	Bergamo (um 1330) Florenz S. M. (1441-1442)	Valdiponte (1280-1290) Siena S. F. (1320-1330) Siena S. A. (1340er Jahre), Assisi (1340er Jahre) Florenz S. F. (1387-1388) Figline Valdarno (um 1430)

Da die einzelnen Formen gleichzeitig und über den ganzen untersuchten Zeitraum hinweg verwendet wurden, lassen sich nur in geringem Umfang Entwicklungstendenzen ablesen. Einfache Spitzbogenarkaden verschwinden bereits innerhalb der ersten Hälfte des 14. Jh.s, während Rundbogenarkaden

⁶⁴⁷ Es ist zu vermuten, daß die Ausmalungen von Pisa (1392) und Prato S. D. (1420-1430) sich an älteren Vorbildern orientieren bzw. an Vorausmalungen in den Räumen selbst anlehnen.

⁶⁴⁸ Hierbei werden sowohl zum Rahmensystem als auch zur Binnengliederung der Felder gehörende Bogenelemente aufgeführt. Diese sind mit einem * gekennzeichnet.

zwar in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s fehlen, aber mit dem Formenrepertoire der Renaissance im 15. Jh. wiederkehren. Kleeblattbögen sind selten, bleiben aber vom 13. bis in die erste Hälfte des 15. Jh.s erhalten. Wimpergbaldachine gibt es vom 13. Jh. bis zum Ende des 14. Jh.s, wogegen nur in einem Fall, in Pomposa (1302-1305), Rundbogennischen auftreten (Abb. 209 und 210). Nur in Bergamo (um 1330) und bei der auf die Lünette reduzierten Ausmalung von Florenz S. M. (1441-1442) wurde auf arkaden- oder baldachinförmige Rahmenmotive verzichtet. Die vollständigen Ausmalungen von Val diponte (1280-1290), Assisi (1340er Jahre), Figline Valdarno (um 1430) und Florenz S. F. (1387-1388) können genauso wie die zu großen Teilen verlorenen Ausmalungen von Siena S. A. und Siena S. F. ursprünglich solche Elemente besessen haben.

Bei den Kapitelsälen mit Stirnwandfenstern läßt sich beobachten, daß die direkt angrenzenden Arkaden sich häufig der Form und der Höhe der Fenster anpassen. Beispiele dafür sind die Arkaden in Pistoia S. D. (1250-1270) und Treviso (1270-1290). In Pomposa (1310-1320) dagegen sind massive rundbogige Baldachine neben schmale Fenster gestellt. Dafür orientieren sich hier wie in Padua (1302-1305) die Arkaden der Seitenwände in Größe und Form an den Fenstern der Fassade, wobei in Pomposa das spitzbogige Doppelfenster durch gemalte Okuli über den beiden Lanzetten ergänzt wird (Abb. 130, 207, 211).

Gemalte Marmorkassetten, Fugenmalerei und Vorhänge

Wie die wenigen erhaltenen Beispiele zeigen, dienten zur Dekoration der Sockelzone der Architektur oder der realen Raumausstattung der Zeit entlehene Motive wie Fugenmalerei, gemalte Marmorkassetten (*finto marmo*) oder gemalte Vorhänge (Velen).

Während Fugenmalerei den Vorkriegsphotographien nach nur an der Stirnwand von Pistoia S. D. (1250-1270) vorkam und nur in Pomposa (1310-1320) ein Vorhangmotiv die Dekoration der Sockelzone bildet (Abb. 211 und 212), dominieren unter den erhaltenen Sockeldekorationen der untersuchten Kapitelsäle die aus *finto marmo*. Die Beispiele reichen von Treviso (1270-1290) über Padua (1302-1305), Siena S. A. (1320-1330), Treviso (1352), Florenz S. F. (1387-1388), Pisa (1392) bis zu Prato S. F. (1392-1395), (Abb. 278, 126, 257, 79, 148, 241).

Geometrische Motive (Tondi, Medaillons und Ornamentbänder)

In der Mehrzahl der untersuchten Ausmalungen kommen als Rahmen für Figurenbüsten oder für Inschriften **Tondi und Medaillons** vor. Die erhaltenen Beispiele werden in der folgenden Tabelle aufgeführt.

Medaillons	Tondi	
	mit Inschrift	mit Figurenbüsten
Siena S. F. (1320-1330) Assisi (1340er Jahre) Florenz SMN (1366-1367) Florenz S. F. (1387-1388) Pisa (1392)	Pistoia S. D. (1250-1270) Treviso (1270-1290 und 1352) Bozen (1330-1345) Florenz SMN (1366-1367) Pistoia S. F. (nach 1386) Prato S. F. (1392-1395)	Cassine (um 1340) Pistoia S. F. (nach 1386) Pisa (1392) Prato S. D. (1420-1430) Florenz S. C. (1427-1459) Florenz S. M. (1441-1442)

Keine Aussagen lassen sich hinsichtlich des Vorhandenseins von Tondi oder Medaillons in den fragmentierten Ausmalungen von Val diponte, Fabriano, Siena S. A und S. F sowie über Figline Valdarno machen. Unter den erhaltenen Beispielen dieses Motivs innerhalb der Gruppe von Kapitelsälen kommen Inschrifttondi von der Mitte des 13. Jh.s bis zum Ende des 14. Jh.s vor, und Medaillons bleiben auf das 14. Jh. beschränkt, wogegen Figurentondi erst in der Mitte des 14. Jh.s aufkommen und sich bis in die Mitte des 15. Jh.s halten können.

Die Tondi können unabhängig von ihrem Inhalt als Kette oder teppichartiges Muster einen Bereich unterhalb der Bildzone besetzen, wie in Pistoia S. D. (1250-1270, Abb.185), Treviso (1270-1290 und 1352, Abb.278), Bozen (1330-1345, Abb.29), Florenz SMN (1366-1367, Abb. 98, 111), Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 202, 203) und Prato S.F.(1392-1395, Abb. 241). Die Tondo-Ranken können aber auch in Ornamentbändern sitzen, wie in Pisa (1392, Abb.158-161) und Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 92), oder in ein rahmendes Ornamentband integriert sein, wie in die Rahmen der Fensterbogenleibungen in Prato S. D. (1420-1430, Abb. 230).

Bei Tondi und Medaillons ist ebenso wie im Fall von Arkaden häufig eine Reihung mehrerer entsprechender Motive zu beobachten.

Die Ornamentbänder der teppichartig nebeneinandergestellten rechteckigen Bildfelder vieler untersuchter Kapitelsäle lassen sich nach ihrem Dekor aus vegetabilen oder cosmatesken Elementen unterscheiden. In Pistoia S. D. (1250-1270, Abb.186), Fabriano (um 1280, Abb.58), Treviso (1270-1290, Abb.276,298), Montelabate (um 1285, Abb.116), Pisa (1392, Abb.159) und Fiesole (um 1425, Abb. 65)

überwiegen die vegetabilen Rahmenornamente. Die Ausmalungen des 13. Jh.s verwenden mehr oder weniger naturalistisch dargestellte Pflanzenranken oder Palmetten, bei den Beispielen aus dem 15. Jh. handelt es sich um filigrane Ranken.⁶⁴⁹ Daneben gibt es aus einfachen Strichen bestehende Rahmen, wie in Perugia (kurz vor 1290), Bergamo (um 1330) und Siena S. A. (1340er Jahre), die mehr oder weniger Ähnlichkeit mit den ab etwa 1300 aufkommenden cosmatesken, Intarsien nachahmenden Ornamenten haben. In Padua (1302-1305) existieren neben der Architekturrahmung aufwendigere Cosmatenbänder, die im 14. Jh. in Assisi (1340er Jahre), Siena S. F. (1320-1330), Pomposa (1310-1320), Florenz SMN (1366-1367), Pistoia S. F. (nach 1386), Prato S. F. (1392-1395) und S.D. (1420-1430) dominieren (Abb.135,15, 259, 5, 125, 271, 105, 214,191, 243 und 228).

c. Entwicklungstendenzen innerhalb der untersuchten Gruppe

Allen gemeinsam, zweckmäßig und kaum vermeidbar ist die Orientierung des Dekorationssystems an der Raumform und die Einbeziehung von Fenstern, Türen und Okuli durch ornamentale Rahmung. Vermutlich war in einigen älteren Beispielen nur die Stirnwand figürlich ausgemalt, während Seitenwände und Eingangswand unausgemalt blieben oder nur Dekorationsmalerei trugen. Im 13. Jh. könnten sowohl reine Stirnwandausmalungen und Dekorationsmalerei an den übrigen Wänden (Pistoia S. D. 1250-1270, Montelabate um 1285), wie auch Gesamtausmalungen existiert haben. Im 14. Jh. dominieren Gesamtausmalungen. Im 15. Jh. erfolgt eine Reduktion auf ein Stirnwandfresko (Fiesole um 1425 und Florenz S. M. 1441-1442) bzw. der Übergang zu einer dominierenden Architekturgliederung, die den figürlichen Schmuck an den Rand drängt (Florenz S. C. 1427-1459).

Innerhalb der Gruppe der 25 Ausmalungen läßt sich hinsichtlich der Verwendung von Architekturmotiven schlußfolgern, daß die Entwicklung von der einfachen Rahmung und Dekoration der realen Architekturglieder über ihre Einbindung in ein figürliches Dekorationssystem und Verwendung als

⁶⁴⁹ Nach Jürgen MICHLER: (Die Dominikanerkirche zu Konstanz und die Farbe in der Bettelordensarchitektur um 1300, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 53 (1990) 253-276, 276) stammen die Laubwerkfriese in der Zeit um 1300 von der stilistischen Herkunft her aus der französischen Hochgotik und haben in Italien keine eigenen stilistischen Wurzeln. Vegetabile Ranken finden sich allerdings auch bereits in frühchristlichen Dekorationen römischer Basiliken, vgl. Hans BELTING: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi, ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977, 107-190, Abb. 102-103.

Gliederungselemente bis zu einer von der realen Architektur unabhängigen, zum Dekorationsprinzip gewordenen Scheinarchitektur verlief. Der Höhepunkt ist bei den architektonisch durchgestalteten Dekorationssystemen von Padua (1302-1305) und Pomposa (1310-1320) erreicht. Im weiteren Verlauf des 14. Jh.s tritt die Scheinarchitektur hinter der ornamentalen Rahmung zurück. Das Prinzip des „architektonischen“ Dekorationssystems wird in Florenz S. C. (1427-1459) aufgegriffen, wobei an die Stelle der gemalten Scheinarchitektur Blendbögen und Okuli treten.⁶⁵⁰

Ein zweites, in den Kapitelsälen verwendetes Gliederungsprinzip, das sich vor allem nach dem ersten Drittel des 14. Jh.s durchsetzte, bestand aus einem flächig-dekorativen Teppich gerahmter rechteckiger Bildfelder. Dieses Dekorationsprinzip verdrängte in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s das Prinzip der Scheinarchitektur. Beispiele dafür sind u. a. Florenz SMN (1366-1367), Prato S. F. (1392-1395) oder Prato S. D. (1420-1430).

2. Entwicklungsgeschichtliche Einordnung der Dekorationssysteme der behandelten Räume

Nach MICHLER⁶⁵¹ ging die italienische Wandmalerei des 13. Jh.s von der farbigen Fassung der realen Architekturglieder aus. Bereits in frühchristlichen Bauten wie den römischen Apostelbasiliken wurden zur Gliederung der Wandflächen stuckierte Blendbögen verwendet, in einem nächsten Schritt durch gemalte Architekturelemente ersetzt und um 1300 durch Perspektive und Untersicht zu einer illusionistischen Scheinarchitektur erweitert. Die Einzelelemente, gemalte Säulen und Pilaster, Scheingesimse und -architrave, Arkaden, Baldachine, Tondi und Vierpaßmedaillons haben ihre Wurzeln in antiker und frühchristlicher Raumausstattung. Die Einzelmotive (Fußgesims, Konsolenfriese, gedrehte Säulen und Gebälk in konsequenter Untersicht) und das Prinzip des scheinarchitektonischen Dekorationssystems wurden nach STAMM über Pietro Cavallinis Restaurierung der frühchristlichen römischen Basiliken ca. 1290-1300 nach Assisi übertragen, wo sie ergänzt durch

⁶⁵⁰ Als zeitgenössisches Beispiel für die Rückkehr zu gemalten architektonischen Rahmensystemen sei die Dekoration der Brancacci-Kapelle in S. M. del Carmine (1424-1425) genannt.

⁶⁵¹ Vgl. Jürgen MICHLER: Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, 12.

cosmateske Ornamente die Dekoration der Oberkirche bestimmten (327).⁶⁵² Motivrepertoire und Scheinarchitektur sind seit etwa 1300 allgemein verbreitet.

a. Vergleich mit den Dekorationssystemen anderer Raumtypen

Zum Vergleich mit den beiden in Kapitelsälen vorkommenden Typen von Dekorationssystemen bieten sich außer Refektorien und Sakristeien, als innerhalb von Klausurkomplexen gelegene Räume, auch Kircheninnenräume und Kapellen sowie profane Säle in Stadt- und Adelspalästen an.

In **Refektorien** sind in der Regel nur die giebelförmigen Stirnwände figürlich ausgemalt, während Seitenwände und Eingangswand ornamentale geometrische, architektonische oder vegetabile Dekorationsmalerei tragen. Ähnlich den Kapitelsaaldekorationen von Pistoia S. D. (1250-1270) und Montelabate (um 1285) besteht die erhaltene Dekoration des Refektoriums von Orvieto SS. Severo e Martirio (um 1250-1275)⁶⁵³ einzig aus dem ungeteilten Lünettenfeld der Stirnwand, das durch ein einfaches Ornamentband aus Palmetten gerahmt wird (Abb. 328). In den Ausmalungen des 14. Jh.s schließt sich oberhalb einer Sockelzone eine mehrfach unterteilte drei- bis vierregistrige Bildzone an. Die einzelnen Bildfelder werden getrennt und gerahmt durch Ornamentbänder mit cosmateskem oder vegetabilem Dekor, in das Figurenmedaillons integriert sein können. Beispiele hierfür sind Bologna S. F. (um 1330), Pomposa (um 1320), Florenz S. Spirito (um 1360) und Florenz S. C. (um 1350) (Abb. 329, 330, 331 und 332).⁶⁵⁴

Auch die figürliche Dekoration von **Sakristeien** kann sich auf die Stirnseite beschränken, so in Florenz S. C. (um 1350 und um 1400) (Abb. 333), oder aber als Gesamtausmalung angelegt sein, wie in Florenz S. Miniato al Monte (1387

⁶⁵² Es handelt sich um Alt S. Peter und S. Paolo fuori le mura, beide restauriert 1277-1290 sowie S. Cecilia in Trastevere, restauriert um 1293, alle durch Pietro Cavallini († um 1330) und Werkstatt. Vgl. Karl STAMM: Probleme des Bildes und der Dekoration in mittellitalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento, Bonn 1974, 7-17 (Literaturbericht) und 20-33. Siehe auch Joseph WILPERT/W. N. SCHUMACHER: Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert, 4 Bde. Freiburg 1916, Christian-Adolf ISERMEYER: Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts, Diss. Göttingen 1933, Würzburg 1937 sowie BELTING 1977, 107-190.

⁶⁵³ Vgl. Filippo TODINI: La Pittura Umbra dal Duecento al primo Cinquecento, Bd. 1, Mailand 1985, 190, Abb. 35.

⁶⁵⁴ Zu Bologna S. F. vgl. BLUME 1989, 157; zu Florenz S. Spirito vgl. Manfred WUNDRAM: Kunstführer Florenz (Reclam), Stuttgart 1993, 269-274.

ff.),⁶⁵⁵ Pistoia S. F. (Ende 14. Jh.)⁶⁵⁶ und dem ursprünglich als Sakristei angelegten Cappellone di San Nicola in Tolentino (1320-1325). Im Gegensatz zu den Dekorationssystemen von Kapitelsälen kommen in Sakristeien Gesamtausmalungen von bis zu drei Registern bzw. Bildzonen vor, wie das Beispiel von Tolentino (1320-1325) zeigt (Abb. 334).⁶⁵⁷ Unter den behandelten Kapitelsälen kommen nur in den seitlichen Feldern der Stirnwände gelegentlich zwei übereinandergeordnete Bildstreifen vor, wie in Padua (1302-1305).

Die Dekoration von **Kirchen und Kapellen** ist zwar durch die abweichenden architektonischen Voraussetzungen von der Wandgliederung her anders geprägt, aber es werden dieselben Motive verwendet: Velen (Assisi S. F. 1290-1300) (Abb. 335), Kassetten aus *finto marmo* (Padua, Arenakapelle 1305-1306) für die Sockelzonen (Abb. 336)⁶⁵⁸, cosmateske Ornamentbänder zur Rahmung der Bildfelder, Konsolgesimse zur horizontalen Trennung zweier Register (Padua, Arena-Kapelle und Assisi, S. F.) sowie gedrehte Säulen als vertikale Trennelemente (Assisi S. F.).

Profane Säle lassen sich funktionell in öffentliche und private unterteilen. Beispiele für **öffentliche Säle** in Stadtpalästen sind die *Sala della Pace* im *Palazzo Pubblico* in Siena (um 1338) oder die *Sala dei Notari* im *Palazzo dei Priori* (ab 1296-1297). Die flachgedeckte *Sala della Pace* in Siena (um 1338) ist horizontal unterteilt in eine Sockelzone mit Kassetten aus *finto marmo* und einen darüber anschließenden, von Ornamentbändern mit Figurentondi und Inschrifttafeln nach oben und unten begrenzten Bildstreifen. Während an den Seitenwänden des Raumes die Bildstreifen in je zwei Felder geteilt sind, gibt es an der Stirnwand keine klare Unterteilung. Die der Stirnwand gegenüberliegende Wand ist durchfenstert (Abb. 337).⁶⁵⁹ Die Flachdecke der *Sala dei Notari* in Perugia⁶⁶⁰ ruht auf acht als Bildflächen genutzten Schwibbögen. Illusionistische Konsolgesimse vermitteln zur Flachdecke, vor

⁶⁵⁵ Vgl. WUNDRAM 1993, 243-252.

⁶⁵⁶ Vgl. GAI 1994, 30-33.

⁶⁵⁷ Vgl. Pio Francesco PISTILLI: Architettura del Cappellone, in: Gabriele BARUCCA (Hrsg.): La Basilica di San Nicola a Tolentino, Tolentino 1995, 82-84 und Daniele BENATI: Decorazione pittorica del Cappellone, in: BARUCCA 1995, 85-99.

⁶⁵⁸ Unterhalb der Kassetten aus *finto marmo* befindet sich außerdem ein Sockelgesims.

⁶⁵⁹ Als weitere Beispiele für eine entsprechende Wandgliederung ließe sich der Salone im *Palazzo della Ragione* in Padua (1310-1320 und letztes Viertel 14. Jh.) anführen. Vgl. FLORES D'ARCAIS 1995, 223-227.

⁶⁶⁰ Vgl. BELTING 1977, 96 und 172-174 sowie Miklòs BOSKOVITS: Gli affreschi della sala dei Priori a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII. secolo, in: Bollettino d'arte 9 (1981) 1-42.

einer Sockelzone stehen Bänke, und darüber befinden sich je drei durch vegetabile Ornamentbänder getrennte Register übereinandergeordneter rechteckiger Bildfelder.

Beispiele **privater Säle** sind die *Sala dei Papagalli* im Palazzo Davanzati in Florenz aus der Mitte des 14. Jh.s⁶⁶¹, die *Sala baronale* im Kastell von Manta (Saluzzo) aus der ersten Hälfte des 15. Jh.s und die *Sala delle Donne e degli Uomini famosi* der Villa Carducci in Florenz aus der Zeit um 1450.⁶⁶² In allen drei Fällen handelt es sich um flachgedeckte Rechteckräume. Die Dekoration der *Sala dei Papagalli* besteht aus einem schmalen Sockelgesims, einem etwa zwei Drittel der Höhe des Raumes einnehmenden gemalten Vorhang, der an Ringen über einer angedeuteten Kassettendekoration befestigt zu sein scheint und dessen Fransen das Sockelgesims etwas überschneiden. Darüber schließt sich ein schmaler Bildstreifen an, der einen Ausblick durch eine nur durch Säulchen getrennte Fensterreihe suggeriert. Zur Balkendecke vermittelt ein etwas wuchtiges perspektivisches Konsolgesims. Auf die Betonung einer Wand wird verzichtet (Abb. 338). Die *Sala baronale* in Manta verfügt dagegen über eine hervorgehobene Stirnwand, eine Sockelzone, einen Bildstreifen mit Inschriften im unteren Rahmenband und in die Ornamentstreifen integrierte leere Tondi (Abb. 339). Ähnlich sieht das Dekorationssystem der *Sala delle Donne e degli Uomini famosi* in der Villa Carducci aus, deren Stirnwand in neun einzelne Bildfelder geteilt ist (Abb. 340).

b. Kapitelsaaltypisches Dekorationssystem

Als typisch für die Dekorationssysteme von Kapitelsälen lassen sich zusammenfassend die Hervorhebung einer Stirnwand innerhalb einer Gesamtausmalung des Raumes sowie die Beschränkung auf eine Bildzone und die Existenz einer Sockelzone bezeichnen. Damit heben sich Kapitelsäle sowohl von Refektorien ab, die nur an ihren Stirnwänden über figürliche Ausmalungen verfügen, während die drei übrigen Wände nur Dekorationsmalerei tragen, als

⁶⁶¹ Die *Sala dei Papagalli* steht stellvertretend für die Räume des Palazzo Davanzati, deren Dekorationssysteme sich ähneln. Vgl. Roberta FERRAZZA: Il Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi, Florenz 1994, 67, Abb. 54 und 55 und Francesco GURRIERI/Partizia FABBRI: Die Paläste von Florenz, München 1996, 96-103.

⁶⁶² Zu den Sälen von Manta (Saluzzo) und der Villa Carducci vgl. Steffi ROETTGEN: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1, Frühzeit und Entfaltung 1400-1470, München 1996, 42-59 und 272-285.

auch von Sakristeien, deren Ausmalung meist zweizonig ist. Die Ähnlichkeit der Dekorationssysteme flachgedeckter Kapitelsäle mit denen einiger profaner Säle ist dagegen augenfällig. Sofern nicht nach der Aufgabe der Wölbung in Kapitelsälen im 13. Jh. Dekorationsschemata von profanen Sälen übernommen worden sind, handelt es sich hier um eine Parallelentwicklung. Allerdings macht sich in dem Zusammenhang die Dominanz des Dekorationssystems durch die Architektur bemerkbar, da die Variationsmöglichkeiten bei der Dekoration relativ niedriger, flachgedeckter Rechteckräume begrenzt sind. So bedurfte es - erneut - der Wölbung und der dadurch entstandenen neuen, „kapellenähnlicheren“ Raumform zur Abgrenzung der Kapitelsäle von profanen Ausstattungen.

c. Ordensspezifische Unterschiede

Ordensspezifische Unterschiede machen sich bei den Einzelementen bzw. Motiven bemerkbar. Während Arkaden und Baldachine in Kapitelsälen aller Orden verbreitet sind (Pomposa 1310-1320 OSB, Pistoia S. D. 1250-1270 OP, Padua 1302-1305 OFM, etc.), bleiben Ketten, Ranken oder teppichartige Schemata von Tondi auf die Kapitelsäle von Bettelordensklöstern beschränkt (z. B. Treviso 1270-1290 OP, Pistoia, S.D. 1250-1270 OP, Pisa S. F. 1392).

B III. Ikonographische Fragen

Nach Raumform und Dekorationssystem sind nun die Inhalte der Ausmalungsprogramme der behandelten Kapitelsäle zu betrachten. Die Programme setzen sich jeweils aus einer größeren Anzahl von Einzelthemen zusammen, die zunächst nach Themenkreisen ikonographisch untersucht werden.⁶⁶³ In einem zweiten Schritt werden die Themenkombinationen analysiert und anschließend ein ideales Komplettprogramm der Ausstattung italienischer Kapitelsäle mit Grundkomponenten und Variationsmöglichkeiten rekonstruiert, die Unterschiede gegenüber den Ausstattungen anderer Raumtypen, entwicklungsgeschichtliche Veränderungen vom 13. bis in das 15. Jh. sowie die ordensspezifischen Unterschiede herausgearbeitet.

Auch in diesem Fall werden aus Gründen der Übersichtlichkeit die Themen in einer Tabelle gezeigt, die der vergleichenden ikonographischen Untersuchung vorangestellt ist. Die Tabelle führt die Beispiele mit Datierung der Ausmalung und Ordenszugehörigkeit in chronologischer Reihenfolge auf und die Einzelthemen jeweils mit ihrer Plazierung innerhalb des Raumes.

Beispiele	Themen
Pistoia S. D. 1250-1270 OP	Stirnwand: Kreuzigung mit Maria, Johannes und Engeln, vermutlich Dominikus, Augustinus und zwei weitere männliche Figuren
Treviso 1270-1290 OP	Stirnwand: Kreuzigung mit Maria, Johannes und Engeln, Petrus und Paulus; Heiligenbüsten zwischen den Abständen der Trägerbalken (Christus, vier Evangelisten, Jeremias, Dominikus, Franziskus, Konstantin, Bruno, Augustinus, Sylvester, Christus, Maria, Gertrude, Elisabeth von Ungarn, Scholastika, Margarethe, Radegundis und Helena)
Fabriano um 1280 OESA	vermutlich an der Stirnwand: Kreuzigung mit Maria, Johannes und Engeln, Übergabe der Ordensregel an die Augustiner-Eremiten durch Augustinus in Anwesenheit der Augustiner-Chorherren, Heiliger Eremit (Wilhelm von Malavalle)
Valdiponte 1280-1290 OSB	Stirnwand: der Gekreuzigte zwischen Petrus und Paulus
Montelabate um 1285 OSB	Stirnwand: Kreuzigung mit Maria und Johannes, Benedikt, thronende Maria mit Kind und kniendem Stifter
Perugia kurz vor 1290	Stirnwand: Kreuzigung nicht erhalten, Erzengel Michael mit Drachen, flankiert von Petrus und Paulus, Gottvater mit thronender Maria,

⁶⁶³ Hierbei fließen motivgeschichtliche Aspekte ein.

SOCist	<p>Juliana und Katharina</p> <p>linke Wand: Verkündigung oder Maria und Martha im Haus des Philisters, Taufzyklus</p> <p>rechte Wand: Juliana, weibliche Heilige, Benedikt und Petrus Martyr, weitere Szene nicht erhalten</p>
Padua 1302-1305 OFM	<p>Stirnwand: Kreuzigung, Stigmatisierung, Franziskanermartyrium</p> <p>Seitenwände: Franziskus, Klara, Antonius, Tod, Daniel, David, Isaias, Jeremias, zwei weitere Propheten und zwei verlorene Figuren</p>
Pomposa 1310-1320 OSB	<p>Stirnwand: Kreuzigung zwischen Benedikt und Paulus</p> <p>Seitenwände: Benedikt, Guido, David, Moses, Johannes d. T., Zacharias, Isaias, Jeremias, Daniel, Hosea, Amos, Sophonias, Habakuk, Joel</p> <p>Eingangswand im Medaillon: Lamm</p>
Siena S. F. 1320-1330 OFM	<p>ursprünglich an der Stirnwand: Kreuzigung</p> <p>Seitenwände: Franziskanermartyrium, Ludwig von Toulouse vor dem Papst, Auferstehung, Tod des Franziskus, im Medaillon: König (vielleicht Salomon), weibliche Figuren (vielleicht Tugenden)</p>
Bergamo um 1330 OFM	<p>Stirnwand: Kreuzigung mit Maria, Johannes, Maria Magdalena und einer weiteren Figur, drei weibliche Heilige, Eremit</p> <p>linke Seitenwand: zwei Votivfresken jeweils mit thronender Maria und Heiligen</p>
Bozen 1330- 1345 OFM	<p>Stirnwand: Kreuzigung mit Maria und Johannes, Dominikus, Petrus Martyr</p> <p>rechte Wand: Martyrium der Katharina, Christophorus, mehrere weibliche Heilige</p> <p>linke Wand: Thomas von Aquin und Schüler (?), Rest nicht erhalten</p>
Cassine um 1340 OFM	<p>Stirnwand: Kreuzigung, Benedikt, weibliche Heilige, Franziskus, Jakobus d. Ä.</p> <p>linke Wand: Zug der drei Könige, Anbetung der drei Könige, Stifter</p> <p>rechte Wand: thronende Maria mit Kind, Antonius Abbas und Katharina, reitender Georg mit Drachen, Prinzessin und männlichem Heiligen</p>
Siena S. A. 1340er Jahre OESA	<p>vermutlich an der Stirnwand: Kreuzigung zwischen Disputation der Katharina und Katharina vor dem Tyrannen</p> <p>vermutlich im Gewölbe: Propheten und Storie del Credo.</p> <p>rechte Wand (in Nische): Maestà (thronende Maria mit Katharina, Agatha, Apollonia, Lucia, Bartholomäus, Wilhelm v. Malavalle, Augustinus und Erzengel Michael)</p>
Assisi 1340er Jahre OFM	<p>rechte Stirnwand: Kreuzigung mit Maria, Johannes, Franziskus, Klara, Petrus, Paulus, Antonius von Padua und Ludwig von Toulouse</p>
Prato S. D. 2. H. 14. Jh. OP	<p>abgenommen: heiliger Papst (Innozenz V.) im Medaillon</p>
Treviso 1352 OP	<p>Stirnwand (von Ausmalung von 1270-1290 übernommen): Kreuzigung mit Maria und Johannes d. E., Petrus und Paulus, Reihe von Heiligen unterhalb der Trägerbalken</p> <p>neu: 40 Personen aus dem OP, einschließlich Dominikus, Petrus Martyr und Thomas von Aquin</p>
Florenz SMN 1366-1367 OP	<p>Stirnwand: Kreuztragung, Kreuzigung, Abstieg in den Limbus</p> <p>linke Wand: thronender Thomas von Aquin, umgeben von Tugenden und sitzenden Figuren von Autoren biblischer Bücher (Hiob, David, Paulus, Markus, Matthäus, Johannes, Lukas, Mosas, Isaias und Salomo), unterhalb davon: <i>Artes liberales</i>, theologische Disziplinen und deren Vertreter</p>

	rechte Wand: „Dominikanischer Heilsweg“ Eingangswand: Vita des Petrus Martyr Gewölbe: Auferstehung, Himmelfahrt, Navicella, Pfingsten und Figürchen mit Schriftbändern in Medaillons
Pistoia S. F. nach 1386 OFM	Stirnwand: Kreuzallegorie (Arbor Vitae) mit Maria, Johannes und klagenden Frauen, Philippus, Johannes d. T., Bonaventura, Ludwig von Toulouse und Stiftern, Transfiguration, Wunder von Maria Schnee Gewölbe: Auferstehung, Wunder des Antonius von Padua, Krippe von Greccio, Gloriosus Franziskus
Florenz S. F. 1387-1388 OSB	Wände: Kreuzigung und weitere, nicht erhaltene Szenen Arkadenfüllungen: Apostel (?) Gewölbe: Sieben Tugenden und Christus in Medaillons
Pisa 1392 OFM	Stirnwand: Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, 15 Franziskaner in Medaillons linke Wand: Abendmahl, Fußwaschung, Ölberg und Judaskuß rechte Wand: Auferstehung, Noli me tangere, Himmelfahrt, Eingangswand: Pfingsten, Johannes d. T., Laurentius, Verrat des Judas; 4 weibliche Heilige in Medaillons Decke: Propheten, Evangelisten und Christus in Medaillons
Prato S. F. 1392-1395 OFM	Stirnwand: Kreuzigung rechte Wand: Berufung und Martyrium des Matthäus linke Wand: Szenen aus dem Leben des Antonius Abbas Eingangswand: Klara, Katharina, Johannes d. T., Bartholomäus, Antonius von Padua Gewölbe: vier Evangelisten
Prato S. D. 1420-1430 OP	Stirnwand: Kreuzigung (nicht erhalten), zwischen Kreuzabnahme und Grablegung rechte Wand: Traum der Mutter des Dominikus, Traum des Papstes, Bestätigung des Ordens linke Wand: Feuerprobe, Rettung der Schiffbrüchigen, Franziskus und Dominikus Eingangswand: vielleicht Dominikus als Ketzerhammer in Bogenlaibungen der Fassade: Propheten in Medaillons
Fiesole um 1425 OP	Stirnwand: Kruzifix ohne Nebenfiguren
Florenz S. C. 1427-1459 OFM	Glasfenster des Kapellenraumes: Andreas mit dem Kreuz Wände des Hauptraumes in Tondi: zwölf Apostel und abwechselnd Lamm und Cherubim in umlaufendem Fries Pendentifs: Evangelisten in Medaillons
Figline Valdarno um 1430 OFM	Stirnwand: Kreuzigung mit Maria, Johannes und möglicherweise Heiligen
Florenz S. M. 1441-1442 OP	Stirnwand: Kreuzigung mit Marien, Johannes, Markus d. E., Cosmas, Damian, Laurentius, Ambrosius, Hieronymus, Augustinus, Benedikt, Romuald, Johannes Gualbertus, Bernhard von Clairvaux, Dominikus, Thomas von Aquin und Petrus Martyr, Propheten, eriträische Sibylle und Dionysius Areopagita in Medaillons sowie 17 Dominikaner in Tondo-Ranke

1. Themenkreise

Die auftretenden Themen lassen sich vier Themenkreisen zuordnen, bei denen es sich im wesentlichen um Christus-Themen, Propheten-Themen, Heiligen-Themen und Mönchs-Themen handelt. Zuletzt werden unter der Rubrik „Sonstige Themen“ all jene Themen aufgenommen, die nur sporadisch auftreten bzw. sich keinem der vier genannten Themenkreise zuordnen lassen (Maria mit dem Kind, Tugenden).

a. Christus-Themen

Im engeren Sinn lassen sich unter diesem Oberbegriff Szenen aus dem Leben Christi, vor allem der Passions- und Auferstehungsgeschichte, darunter insbesondere die Kreuzigung, aber auch die Verherrlichung Christi in der Apokalypse und das Jüngste Gericht zusammenfassen.

Unter den Christus-Themen in den Kapitelsaalausmalungen finden sich Szenen aus **Jesu Leben vor der Passion** nur in zwei der 25 Räume (Taufzyklus in Perugia kurz vor 1290; Zug und Anbetung der heiligen Drei Könige in Cassine um 1340). Szenen aus **Passions- und Auferstehungsgeschichte** treten mit Ausnahme der fast überall vorkommenden **Kreuzigung**⁶⁶⁴ nur in fünf von 25 Räumen (Siena S. F. 1320-1330, Florenz SMN 1366-1367, Pistoia S. F. nach 1386, Pisa 1392 und Prato 1420-1430) auf. Die **Verherrlichung Christi** in der Apokalypse ist in unterschiedlichen Ausprägungen eines der in Assisi (1340er Jahre), Pisa (1392), Pomposa (1320-1320), Florenz SMN (1366-1367, im Dominikusfresko) und Florenz S. C. (1427-1459) dargestellten Themen.

Im folgenden werden die Christus-Themen unter Berücksichtigung der Darstellungstradition des Themas, der Einordnung in die allgemeine Entwicklung und der ordensspezifischen Unterschiede untersucht.

⁶⁶⁴ Die Darstellung der Kreuzigung lässt sich in den Kapitelsälen, in denen sie nicht erhalten ist, rekonstruieren. Sie fehlt aber grundsätzlich in Florenz S. C. (1427-1459), wo das Kreuz des Apostels Andreas im Glasfenster als Anspielung darauf zu verstehen ist.

Jesu Leben vor der Passion

Dem Abschnitt der Jugend Jesu bzw. dem **Leben Jesu vor der Passion** lassen sich nur die Anbetung der drei Könige in Cassine (um 1340) und der Taufzyklus in Perugia (kurz vor 1290) zuordnen.

Die auch als *Epiphanie* (Erscheinung des Herrn) bezeichnete **Anbetung der Könige**⁶⁶⁵ ist in Cassine im Zug der drei Könige vom Palast des Herodes und in der eigentlichen Anbetung dargestellt (Abb. 50 und 52). Die Könige stehen etwas steif aufgereiht vor der auf einem Thron sitzenden Maria mit dem Kind.

Die Anbetung der Könige wird seit dem 3. Jh. in der Katakombenmalerei und der Sarkophagplastik dargestellt und tritt im 12. Jh. als Tympanonmotiv auf. Gegen 1300 wird die Szene in der Regel detailreicher ausgestaltet, was mit einer zunehmenden Dramatisierung des Handlungsablaufs, einer detaillierteren Figurendarstellung und einer fast genrehaften Charakterisierung der Örtlichkeit (Stall oder prächtiges Gebäude) verbunden ist.⁶⁶⁶ Detailreichtum und dramatische Ausgestaltung fehlen allerdings völlig in den beiden Szenen von Zug und Anbetung der Könige in Cassine (um 1340).

Die allgemein als repräsentative Darstellung der Menschwerdung Christi gedeutete Szene lässt sich im ligurischen Cassine als Ausdruck eines seit Mitte des 13. Jh.s von Dreikönigsbruderschaften getragenen Dreikönigskults verstehen, der sich ausgehend von Köln, Mailand und später von Florenz entwickelte.

Da es sich um die einzige Darstellung des Themas handelt, sind weder eine Entwicklungsreihe innerhalb der Kapitelsaalausmalungen noch ordensspezifische Vergleiche möglich.

Dasselbe gilt für den als nächstes zu behandelnden **Taufzyklus**⁶⁶⁷ in Perugia (kurz vor 1290). Hier sind in einem Simultanbild die Berufung Johannes des Täufers in der Wüste, die Predigt des Täufers⁶⁶⁸ mit der Taufe Christi⁶⁶⁹ durch Johannes vereinigt (Abb. 137). Bei der Predigt weist der Täufer auf Christus, der unter den Zuhörern steht, während er in der anderen Hand ein

⁶⁶⁵ Die Szenen basieren auf alt- und neutestamentlichen Quellen, vor allem auf Ps 71, 10; Is 60, 3 und Mt 2, 1-12) sowie auf Apokryphen (PsJac 21 und PsMt 16), Texten der Kirchenväter und anderer frühchristlicher und frühmittelalterlicher Autoren. Vgl. LCI 1 (1990) 539-549 und LdK 1 (1996) 155-156.

⁶⁶⁶ Als Beispiel sei Giotto's Darstellung in der Arena-Kapelle (1305-1307) genannt.

⁶⁶⁷ Nach LCI 7 (1990, 181) ist der Taufzyklus eine apokryphe Erweiterung von Lk 3,2.

⁶⁶⁸ Mt 3, 2-10 und Lk 3-14. Vgl. LCI 7 (1990) 164-190.

Schriftband mit dem Text „ECCE AGNUS DEI“ hält.⁶⁷⁰ Als Inschrift auf der Rahmenleiste ist Gottvaters Erklärung „*Dies ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe*“, die nach Mt 3, 17, Mk 1, 11 und Lk 3, 22 auf die Taufszenen folgt, der Szene beigelegt.⁶⁷¹

Der Taufzyklus ist ein in der byzantinischen Wandmalerei und in der karolingischen Buchmalerei auftretendes Thema aus der Ikonographie Johannes d. Täufers.⁶⁷² Die prominente Stellung der Christusfigur und der an sie gerichteten Inschriften rechtfertigt es allerdings, das aus der Johannes-Ikonographie stammende Thema zu den Christus-Themen zu rechnen. In Christuszyklen ist in der Regel nur die Taufe als Einzelbild dargestellt.

In Perugia (kurz vor 1290) fehlen die sonst häufig zum Taufzyklus gehörenden Szenen der Taufe des Volkes im Jordan und die Aufforderung an Johannes den Evangelisten und Andreas zur Nachfolge Jesu. Predigt und Begegnung mit Jesus sind zu einer Szene zusammengezogen.

Die Darstellung der Taufe Jesu im Jordan in Form eines Wellenbergs gibt den bis Anfang des 14. Jh.s üblichen Taufritus wieder, bei dem der Täufling ganz eingetaucht wurde.⁶⁷³ Gedeutet wird das Thema als *Theophanie* (zeitlich begrenzte Erscheinung Gottes vor den Menschen), die den messianischen Auftrag Jesu offenbart und bestätigt.

Passion und Auferstehung

Die Passion, beginnend mit dem Einzug in Jerusalem und endend mit dem Begräbnis Jesu⁶⁷⁴, und die Auferstehungsgeschichte Christi, die die Ereignisse zwischen Christi Abstieg in die Vorhölle und der Himmelfahrt umfaßt⁶⁷⁵, kommen in mehreren Szenen⁶⁷⁶ nur in fünf Kapitelsälen (Siena S. F. 1320-

⁶⁶⁹ Ps 74, 13; Mt 3, 13-17; Mk 1, 9-11; Lk 3, 21 und Jo 1, 29-34. Vgl. LCI 4 (1990) 247-255.

⁶⁷⁰ Jo 1, 29.

⁶⁷¹ Der Text lautet: „S JOHS BPT IHC XC.[HIC] E[ST] FILIUS MEUS DILECT I OVO M PLACUI S JOHS BPT IHC“, transkribiert durch RICCI (1929, 132): *S. Johannes Baptista- Jesus Christus- Hic est filius meus dilectus in quo mihi complacui- S. Johannes Baptista - Jesus Christus.*

⁶⁷² Zu Vergleichsbeispielen vgl. LCI 7 (1990) 181.

⁶⁷³ Auch in der Arena-Kapelle (1305-1307) steht Christus noch in einem Wellenberg, während auf der 1330-1336 entstandenen Bronzetür Andrea Pisanos Johannes Christus dem neuen Taufritus entsprechend mit Wasser aus einem Gefäß übergießt. Vgl. LCI 4 (1990) 250.

⁶⁷⁴ Mt 26, 1 - 27, 66; Mk 14, 10 - 15, 47; Lk 22, 3 - 23, 56 und Jo 13, 2 - 19, 42.

⁶⁷⁵ Mt 28, 1 - 20; Mk 16, 1 - 20; Lk 24, 1 - 53 und Jo 20, 1 - 21, 25.

⁶⁷⁶ Vgl. LdK 5 (1996) 461-463; LCI 3 (1990) 39-85 sowie Anne DERBES: *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Paintings, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996, 1-11, 12-34, 158-172.

1330, Florenz SMN 1366-1367 und Pisa 1392) vor⁶⁷⁷, wobei der Passionszyklus in Pisa (1392) der ausführlichste ist.

Während Passion und Auferstehung an der Stirnwand von Florenz SMN (1366-1367) auf Kreuztragung, Kreuzigung und Abstieg in die Vorhölle beschränkt sind und sich im Gewölbe mit drei Szenen der Auferstehungsgeschichte, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingsten fortsetzen (Abb. 96), stehen in Pisa (1392) nur vier Auferstehungsszenen (Auferstehung, Noli me tangere, Himmelfahrt und Pfingsten) elf Passionsszenen (Verrat, Abendmahl, Fußwaschung, Ölberg, Judaskuß, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung) gegenüber (Abb. 147-157). Von dem fragmentierten und aus Symmetriegründen vermutlich mindestens um eine weitere Passionsszene zu ergänzenden Programm in Siena S. F. (1320-1330) sind nur die Kreuzigung und der Auferstandene erhalten (Abb. 264 und 267). In Prato S. D. (1420-1430) kommen Kreuzigung, Kreuzabnahme und Auferstehung vor (Abb. 221 und 222). Die Auferstehung Christi in Verbindung mit der Kreuzigung tritt darüber hinaus in Pistoia S. F. (nach 1386) auf (Abb. 198).

Tendenziell verläuft die Entwicklung in den bis auf Prato S. D. (1420-1430) aus dem 14. Jh. stammenden Beispielen in Franziskaner- und Dominikanerkonventen von einem zahlenmäßig ausgeglichenen Verhältnis zwischen Passions- und Auferstehungsszenen in Florenz SMN (1366-1367) und Pistoia S. F. (nach 1386) zu einer deutlichen Überzahl der Passionsszenen (Pisa 1392 und Prato S. D. 1420-1430).

Im Zusammenhang mit den in Kapitelsälen dargestellten Themen kann nicht angestrebt sein, die Geschichte der Passionsikonographie ausführlich nachzuzeichnen. Zur Einordnung der Beispiele erfolgt deshalb hier nur ein kurzer Überblick: Mitte des 4. Jh.s wurden Leidensweg und Auferstehung Christi Bildthema in Sarkophagplastik, Elfenbeinschnitzerei, Buch- und Monumentalmalerei sowie Mosaiken. Bereits zu dieser Zeit rückt die Kreuzigung als zentrales heilsgeschichtliches Thema in den Mittelpunkt achsialsymmetrischer Kompositionen⁶⁷⁸, und es entstehen sowohl typologische als auch historisch-erzählende Passionszyklen, die sich für die Darstellung der Kreuzigung v. a. auf

⁶⁷⁷ Die 1873 abgenommenen, Pietro und Giuliano da Rimini zugeschriebenen und auf um 1324 datierten Fresken aus dem noch 1990 von BOSKOVITS (1990, 130) als Kapitelsaal bezeichneten Raum in S. Agostino in Padua stellen Szenen aus dem Leben Jesu und Mariens dar. Vgl. Davide BAZZATO (Hrsg.): I musei Civici agli Eremitani a Padova, Mailand 1992, 36.

das Johannesevangelium und für die zeitlich vorausgehenden Szenen auf Matthäus und Lukas stützen. Während die frühmittelalterlichen Zyklen die Figur Christi heroisieren und Auferstehung und Sieg über den Tod in den Vordergrund stellen, beginnt bereits zu karolingischer Zeit insbesondere in Kreuzigungsszenen die Darstellung des Leidens Christi.⁶⁷⁹

Im 13. Jh. gewinnt unter dem Einfluß der Bettelorden und besonders der Franziskaner die an die *Compassio* (das Mitfühlen) des Betrachters gerichtete Hervorhebung des Leidens Christi die Oberhand, was sich nach DERBES in einem Wandel der Darstellung des Gekreuzigten und der Nebenfiguren der Kreuzigung ebenso äußert wie in der Szenenauswahl in Passionszyklen.⁶⁸⁰ Passionszyklen finden sich zu dieser Zeit v. a. auf Altartafeln und zu beiden Seiten des Kruzifixus auf den seit Anfang des 12. Jh.s verbreiteten *Croce dipinti* (Tafelkreuzen), als Reliefs wie an der Pisaner Domkanzel (um 1302-1311), aber auch als Freskenzyklen wie in Assisi (OK, um 1290), in der Arena-Kapelle in Padua (1305-1307)⁶⁸¹ oder im *Cappellone di San Nicola* in Tolentino (1325-1330)⁶⁸². Die allgemeine Entwicklung läßt sich anhand der Passionsszenen in den Kapitelsälen nachvollziehen.

Kreuzigung

Die **Kreuzigung Christi**⁶⁸³ nimmt als zentrales heilsgeschichtliches Thema eine Ausnahmestellung innerhalb der untersuchten Themen ein und ist Teil fast aller Bildprogramme sowie zudem mit Ausnahme von Assisi und Montelabate jeweils in der Stirnwandmitte platziert. Sie wird deshalb im folgenden gesondert behandelt.

Darstellungen mit dem gekreuzigten Christus treten in vielerlei Gestalt auf, die für gewöhnlich alle unter dem Begriff „Kreuzigung“ zusammengefaßt werden, sich aber in der Zusammensetzung des Personeninventars der

⁶⁷⁸ Die achsialsymmetrischen Zentralkompositionen dominieren von karolingischer Zeit an.

⁶⁷⁹ Vgl. LdK 5 (1996) 461.

⁶⁸⁰ Vgl. DERBES 1996, 1-33. Die Entwicklung der Szenenauswahl zugunsten der Passions- und zu Ungunsten der Auferstehungsszenen findet parallel im Wandel vom *Christus Triumphans* zum *Christus Patiens* und von der stoisch gefaßt neben dem Kreuz stehenden Muttergottes zur vor Schmerz ohnmächtig zusammengesunkenen Maria ihren Ausdruck.

⁶⁸¹ Vgl. zu diesen drei Beispielen SCHILLER 1968, 166.

⁶⁸² Vgl. BENATI 1995, 85-94.

⁶⁸³ Die Quellen sind Mt 27, 33-56; Mk 15, 22-41; Lk 23, 33-49; Joh 19, 17-37, einige Psalmen wie Ps 22 (21), 2-8, Ps 24 (23), 8 sowie außerbiblische patristische und mittelalterliche Texte. Eine vollständige Auflistung der Textstellen findet sich in LCI 2 (1990) 606.

Nebenfiguren und im Vorhandensein oder dem Fehlen einer Ortsbestimmung durch die Hintergrundgestaltung unterscheiden. Deshalb erscheint es zweckmäßig, eine differenzierende Begriffsbestimmung zur Unterscheidung verschiedener *Kreuzigungstypen* voranzustellen. Die Begriffsbestimmung ist noch nicht mit entwicklungsgeschichtlichen Aspekten verbunden. Wo treffende Bezeichnungen für die Kreuzigungstypen existieren, werden sie übernommen, in einigen Fällen müssen sie allerdings modifiziert werden.

Ein häufig auftretender Kreuzigungstyp, bestehend aus dem Kruzifixus, Maria und Johannes dem Evangelisten, wird in der Regel als **dreifigurige Kreuzigung** bzw. **Dreifigurentyp** bezeichnet. Durch Erweiterung um Stephanon und Longinus entsteht daraus der **Fünffigurentyp**.⁶⁸⁴ Szenische Darstellungen des in der Bibel und anderen Quellen beschriebenen Kreuzigungsgeschehens mit dem dort genannten Personeninventar werden in dieser Untersuchung als **szenische Kreuzigungen** bezeichnet und von **vielfigurig erweiterten Kreuzigungen** (sog. volkreiche Kalvarienbergen) unterschieden.⁶⁸⁵ Eine weitere Gruppe bilden sogenannte **Kreuzigungen mit Heiligen**⁶⁸⁶, deren Figureninventar durch Personen ergänzt wird, die nicht Zeugen des historischen Kreuzigungsereignisses waren, wie Heilige, zuweilen aber auch Stifter. Die Gruppe teilt sich in einen aus einer Erweiterung der szenischen Kreuzigung bestehenden Typ, der als **szenische Kreuzigung mit Heiligen** bezeichnet wird, und in einen zweiten, offenbar als Erweiterung des Dreifigurentyps entstandenen. Da jegliche Handlung fehlt, wird dieser Typ im folgenden **nicht-szenische Kreuzigung mit Heiligen** genannt. Für Darstellungen, die nur den Kruzifix ohne Nebenfiguren zeigen, ist allgemein der

⁶⁸⁴ Vgl. SCHILLER 1968, 99-1-118, LCI 2 (1990) 606-30 und LThK 6 (1997) 460-45.

⁶⁸⁵ Diese Terminologie ist von SCHILLER (1968, 164) übernommen, die von *szenischen Kreuzigungsbildern* und *vielfigurigen szenischen Kreuzigungsbildern* spricht. GARDNER verwendet für letztere am Beispiel von Florenz SMN (1366-1367) den Ausdruck *populous type of crucifixion*, der von HOOD übernommen und auf vielfigurige Kreuzigungen mit Heiligen ausgedehnt wird, vgl. GARDNER 1979, 116 und HOOD 1993, 185.

⁶⁸⁶ Der Begriff *Kreuzigung mit Heiligen* ist von MAREK (1985, 454-456, Anm. 12) übernommen, wurde jedoch feiner differenziert, da MAREK bei ihrer Verwendung des Begriffs szenische Kreuzigungen mit Heiligen mit den Erweiterungen des Dreifigurentyps durch stehende Heiligenfiguren vermischt. Unter „Kreuzigung mit Heiligen“ versteht die Autorin auch Darstellungen, denen Stifter beigefügt sind. Hierbei handelt es sich jedoch genaugenommen um eine von der Kreuzigung mit Heiligen abgeleitete Form, sofern außer den Stiftern Heiligenfiguren Teil des Bildes sind. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird jedoch auf eine weitere Differenzierung verzichtet, und die Termini werden auch für Kreuzigungsdarstellungen mit Stiftern verwendet.

Begriff **einsamer Kruzifix** gebräuchlich.⁶⁸⁷ Unter der Bezeichnung **Kreuzallegorien** sind allegorische Darstellungen wie Baumkreuze, „lebende Kreuze“ etc. zusammengefaßt.⁶⁸⁸

Die Kreuzigungsdarstellungen der untersuchten Kapitelsäle sollen nun zunächst diesen Kreuzigungstypen in einer Tabelle zugeordnet werden, der auch Entstehungszeit und Ordenszugehörigkeit zu entnehmen sind.⁶⁸⁹

Dreifigurentyp	szenisch	vielfigurig erweitert	szenisch mit Heiligen	nicht-szenisch mit Heiligen	Kreuzallegorie	einsamer Kruzifix
Pistoia S. D. (1250-1270) OP Treviso (1270-1290) OP Fabriano (um 1280) OESA Montelabate (um 1285) OSB Bozen (1330-1345) OP möglicherweise Figline Valdarno (um 1430) OFM	Padua (1302-1305) OFM Siena S. F. (1320-1330) OFM Cassine (um 1340) OFM	Florenz SMN (1366-1367) OP Pisa (1392) OFM	Pomposa (1310-1320) OSB Bergamo (um 1330) OFM Florenz S. F. 1387-1388) OSB Prato S. F. (1392-1395) OFM Florenz S. M. (1441-1442) OP	Valdiponte (1280-1290) OSB Assisi (um 1340) OFM	Pistoia S. F. (nach 1386) OFM	Fiesole (um 1425) OP

Aus der tabellarischen Darstellung gehen sechs dreifigurige Kreuzigungen hervor, verbreitet in Benediktinerklöstern und Dominikaner- und Augustiner-Eremiten-Konventen zwischen 1250 und 1345. Bis auf Valdiponte (1280-1290) gehören alle Beispiele des 13. Jh.s diesem Typ an. Ob Figline Valdarno (um 1430) ursprünglich nur dreifigurig war, läßt sich aufgrund des Bestandes nicht sagen. Wenn ja, würde es das späteste Beispiel des Dreifigurentyps innerhalb der Gruppe darstellen und gleichzeitig das einzige in einem Franziskaner-Konvent.

Lediglich bei drei der Darstellungen handelt es sich um rein historisch-szenische Kreuzigungen. Sie stammen aus der Zeit zwischen dem Anfang des 14. Jh.s und um 1340 und gehören alle drei zu den Kapitelsaalausmalungen von Franziskaner-Konventen. Die beiden vielfigurig erweiterten Kreuzigungen

⁶⁸⁷ Vgl. LCI 2 (1990) 636.

⁶⁸⁸ Vgl. LCI 2 (1990) 595-605.

⁶⁸⁹ Die Tabelle kann die nicht erhaltenen Kreuzigungen von Perugia (kurz vor 1290), Siena S. A. (1320-1330), Siena S. F. (1330-1340) und Prato S. D. (1420-1430) nicht berücksichtigen. In Prato S. D. (Salone dei Capitoli 2. H. 14. Jh.) und Florenz S. C. (1427-1459) fehlten die Kreuzigungsdarstellungen bereits ursprünglich.

befinden sich je in einem Dominikaner- und einem Franziskaner-Konvent und stammen beide aus der zweiten Hälfte des 14. Jh.s, während die fünf durch Heiligenfiguren ergänzten szenischen Kreuzigungen in Benediktiner-, Dominikaner- und Franziskaner-Häusern zwischen 1310-1320 und 1441-1442 vorkommen. Die beiden Beispiele nicht-szenischer Kreuzigungen mit Heiligen entstanden Ende 13. Jh. bzw. um 1340, was auf eine durchgehende Verbreitung dieses Typs über diesen Zeitraum schließen läßt.

Nur im Fall des *Lignum Vitae* in Pistoia S. F. liegt eine Kreuzallegorie vor, die durch historische Figuren sowie durch Heilige ergänzt ist. Hier handelt es sich um die einzige unter den Beispielen vertretene Form der Kreuzallegorie, das Baumkreuz, *Arbor* oder *Lignum Vitae*, basierend auf der gleichnamigen mystischen Schrift des Bonaventura. Typologisch wird der Baum der Erkenntnis aus Gn 2, 16-17 auf das Kreuz Christi bezogen, wobei die Früchte des *Lignum Vitae* aus Eigenschaften Jesu und Stationen seines Lebens, besonders der Passion, bestehen. Diese Eigenschaften und Stationen entsprechen den Überschriften von Kapiteln und Unterkapiteln von Bonaventuras Schrift. Weitere Darstellungen des Themas sind das Tafelbild von Pacino da Bonaguida um 1320 (Ab. 341), das Mittelbild der Stirnwandausmalung im Refektorium von Florenz S. C. um 1350 (Abb. 204) und das Wandgemälde im Dom S. Maria Maggiore in Bergamo aus den Jahren 1364-1388 (Abb. 343, 344, 345).⁶⁹⁰

Aus der Tabellenauswertung lassen sich folgende Entwicklungstendenzen innerhalb der Gruppe von Ausmalungsprogrammen ablesen:

In der zweiten Hälfte des 13. Jh.s dominiert der Dreifigurentyp, bestehend aus dem Kruzifixus, Maria und Johannes vor der Stadtkulisse Jerusalems auf dem Hügel von Golgatha. Heiligenfiguren sind meist durch Arkaden oder Baldachine abgetrennt (Pistoia S. D. 1250-1270, Treviso 1270-1290), können aber wie in Val diponte (1280-1290) auch eine der beiden klassischen Nebenfiguren ersetzen (Abb. 187, 275 und 277 sowie 314)

⁶⁹⁰ Vgl. SCHILLER 1968, Abb. 504; Anna C. ESMEIJER: L'Albero della Vita di Taddeo Gaddi: l'esegesi geometrica di un'immagine didattica, Florenz 1985 und PITTORI BERGAMASCHI 1975, 187 ff. und Abb. 278 sowie Rab HATFIELD: The Tree of Life and the Holy Cross, Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento, in: Timothy VERDON (Hrsg.): Christianity and the Renaissance, Syracuse 1990, 132-160.

Zwischen dem Anfang des 14. Jh.s und den 1340er Jahren kommen szenische Kreuzigungen auf. Sie finden vor „historischer Kulisse“ statt - d. h., Golgatha ist als Hügel erkennbar, in dessen Hintergrund Jerusalem zu sehen ist -, und ihr Personeninventar besteht ausschließlich aus Zeugen des historischen Geschehens: Maria, Johannes d. E., Maria Magdalena, den klagenden Frauen, den Kreuzen mit den beiden Schächern, einigen Soldaten, darunter Stephaton mit dem Essigswamm, Longinus mit der Lanze und dem Hauptmann, der sich angesichts des toten Christus bekehrt sowie den an spitzen gelben Hüten erkennbaren Juden bzw. reich gekleideten Hohepriestern, die Christus verspotten. Aus dem szenischen Typ entwickeln sich in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s vielfigurig erweiterte Kreuzigungen, die das „Publikum“ der Kreuzigung um große Scharen von Trauernden und Soldaten ergänzen.

Zwischen dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jh.s und der Mitte des 15. Jh.s halten sich die um Heilige erweiterten szenischen Kreuzigungen, während sich die nicht-szenischen Darstellungen des von Heiligen umstandenen Kruzifixus auf Valdeponte (1280-1290) und Assisi (1340er Jahre) beschränken (Abb. 314 und 5). Der große zeitliche Abstand zwischen den beiden einzigen Vertretern des Typs kann zufällig sein, aber auch für seine durchgehende, aber seltene Verbreitung zwischen dem letzten Drittel des 13. Jh.s und der ersten Hälfte des 14. Jh.s sprechen. Gemeinsam ist den Kreuzigungen mit Heiligen, ob szenisch oder nicht, die Vernachlässigung der Topographie, die auf das Nötigste reduziert bzw. ganz weggelassen wird. Es treten Figuren hinzu, die beim historischen Ereignis der Kreuzigung nicht anwesend sein konnten, weil sie - wie Johannes der Täufer - zu dem Zeitpunkt bereits tot waren oder aber - wie die meisten Heiligen - erst sehr viel später zur Welt kamen.

Das 15. Jh. vereint den möglicherweise in Figline Valdarno vorhandenen Dreifigurentyp (um 1430), die szenische Kreuzigung mit Heiligen in Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93), den einsamen Kruzifixus in Fiesole (um 1425) (Abb. 65) und das Kreuz in der Hand des Apostels Andreas im Glasfenster in Florenz S. C. (1427-1459), bei dem es sich nur um einen Verweis auf die Kreuzigung Christi handelt (Abb. 74). Allen gemeinsam ist eine Tendenz zur Vereinfachung und Reduzierung des in Florenz SMN (1366-1367) und Pisa (1392) unüberschaubar gewordenen Figureninventars (Abb. 96 und 149).

Im folgenden werden die Kreuzigungen der Kapitelsäle in die Entwicklungsgeschichte der italienischen Kreuzigungsdarstellungen eingeordnet. Da es im Rahmen dieser Studie nicht um eine ausführliche Beschreibung dieser Entwicklungsgeschichte gehen kann, sei auf die grundlegende Zusammenfassung bei SCHILLER verwiesen⁶⁹¹ und hier nur ein kurzer Überblick gegeben.

Mehrfigurige szenische Kreuzigungen und dreifigurige sowie fünffigurige Darstellungen existieren seit dem Frühchristentum nebeneinander. In der abendländischen Kunst hält sich der dreifigurige Kreuzigungstyp nahezu durchgehend in Buchmalerei, Tafelbildern und Wandmalerei bis in das 14. Jh., während der Fünffigurentyp im Duecento und Trecento nur noch eine kleine Rolle spielt⁶⁹² und der Aufschwung der szenischen Kreuzigungen⁶⁹³ mit Schächerkreuzen, trauernden Frauen, um Christi Rock wüfelnden Soldaten, spottenden Hohenpriestern etc. erst vom 12. Jh. an beginnt. Der hieratische Dreifigurentyp⁶⁹⁴ und die szenische Kreuzigung bilden bis zur Mitte des 13. Jh.s die Grundtypen der Kreuzigungsdarstellung, der erste als eine Art Andachtsbild, der zweite als erzählende Illustration des Kreuzigungsgeschehens. Die Kreuzigungen aus dem 13. Jh. in Kapitelsälen (Pistoia S.D.1250-1270, Treviso 1270-1290, Fabriano um 1280, Montelabate um 1285, Abb. 187, 275, 56, 116) gehören mit der Ausnahme von Valdiponte (1280-90, Abb. 314) alle dem aus Kruzifix, Maria und Johannes bestehenden Dreifigurentyp an, wogegen szenische Kreuzigungen erst nach 1300 auftreten. Nachdem in den letzten Jahrzehnten des 13. Jh.s szenische

⁶⁹¹ Vgl. Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde. 1966-1991, Bd. 2, Die Passion Christi, Gütersloh 1968, 98-170. Ergänzend seien genannt: LCI 2 (1990) 606-642 (Kreuzigung Christi); LThK 6 (1997) 460-465 (Kreuzigung); LdK 5 (1996) 462 (Passionsdarstellungen) und DERBES 1996, 1-34 und 158-172.

⁶⁹² Allerdings gibt es mit der Kreuzigung aus der *Cappella del Martirio* in S. Paolo fuori le mura in Rom (Ende 13. Jh.) ein vermutlich zu einem Kapitelsaal gehörendes Beispiel für den Fünffigurentyp (Abb. 347). Vgl. Anna Maria CERIONI/Roberto DEL SIGNORE: Die Basilika San Paolo fuori le mura, Rom 1991, 60.

⁶⁹³ Im 11. und 12. Jh. wurde die Kreuzigung allgemein durch die Darstellung der *Maiestas Domini* an den Rand gedrängt. Herausragende frühe Vertreter der komplexen szenischen Kreuzigung befinden sich im Presbyterium von S. Maria Antiqua in Rom (705-707) und in S. Angelo in Formis (um 1100). Vgl. SCHILLER 1968, 112.

⁶⁹⁴ Beispiele für den Dreifigurentyp sind die Kreuzigung der nördlichen Langhausarkade in S. Angelo in Formis (um 1080 oder frühes 13. Jh.)⁶⁹⁴ (Abb. 346) und eine Kreuzigung im Langhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi (1325-1330) (Abb. 348). Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 304.

Vom 12. Jh. an entwickelt sich mit dem Figureninventar des Dreifigurentyps die *Croce dipinta*, die wie eine weitere Verkürzung wirkt. Ein Beispiel dafür ist das Tafelkreuz von S. Raniero in Pisa (um 1250) von Giunta Pisano. Vgl. SCHILLER 1968, 162-163, MARQUES 1987, 46-69, Abb. 48 sowie LdK 4 (1992) 57-3, 59.

Kreuzigungen durch größere namenlose Volksgruppen erweitert und die Zahl der Engel erhöht wurde⁶⁹⁵, konzentrieren sich die szenischen Darstellungen in Padua (1302-1305, Abb. 121) und Pomposa (1310-1320, Abb. 208) wie in der Arena-Kapelle (1305-1307, Abb. 351) und die Kreuzigung im Langhaus der Oberkirche von S. Francesco (um 1290-1295) wieder stärker auf das in der Bibel genannte, historische „Personal“ (Abb. 352).⁶⁹⁶

Um die Mitte des 13. Jh.s muß, vermutlich ausgehend vom Dreifigurentyp, der Bildtyp der nicht-szenischen Kreuzigung mit Heiligen entstanden sein.⁶⁹⁷ Ein Beispiel dafür ist die Darstellung im Refektorium von SS. Severo e Martirio in Orvieto (1250-1275) (Abb. 353).⁶⁹⁸ Hier werden Heiligenfiguren einfach rechts und links von der zentralen Dreifigurengruppe aufgereiht. Dieser andachtsbildartige Bildtyp ist außerordentlich langlebig, denn er existiert bis in die Renaissance hinein.⁶⁹⁹

In den erst Anfang des 14. Jh.s entstandenen szenischen Kreuzigungen mit Heiligen werden die ergänzten Figuren in das Bild integriert, ohne daß sie handelnd in das Geschehen eingreifen. Sie stehen betend oder vom Schmerz überwältigt zum Kreuz gewandt und geben so dem Betrachter ein Beispiel.⁷⁰⁰ Szenische Kreuzigungen mit Heiligen kommen in Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 94) und Florenz S. F. (1387-1388, Abb. 79, 80, 81) vor.

Etwa von 1300 an wird Maria Magdalena als Büsserin zu Füßen des Kreuzes dargestellt. Sie kann in Kreuzigungen mit Heiligen auch durch Franziskus oder Dominikus ersetzt oder ergänzt sein.⁷⁰¹ Durch die vor Schmerz die Arme nach oben reckende Figur wird wie auch durch die vor Schmerz in Ohnmacht fallende Gottesmutter und den toten, am Kreuz hängenden Christus das Leiden Christi betont und der Betrachter zur *Compassio* aufgerufen. Der Anfang des im 13. Jh. zum Großteil bereits abgeschlossene Wandel der Christusfigur vom *Christus Triumphans* zum *Christus Patiens* und damit von der Hervorhebung

⁶⁹⁵ Beispiele für diese Tendenz sind die beiden Kreuzigungen im Querhaus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, beide um 1280 entstanden (Abb. 349 und 350). Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 75 und 88.

⁶⁹⁶ Vgl. POESCHKE, 1985, 122.

⁶⁹⁷ Vgl. MAREK 1985, 454-546 Anm. 12 und HAUER 1998, 43-45.

⁶⁹⁸ Vgl. TODINI 1989, 190.

⁶⁹⁹ Vgl. MAREK 1985, 454-456, Anm. 12.

⁷⁰⁰ Vgl. MAREK 1985, 461 ff.

⁷⁰¹ In der Kreuzigung im Nordflügel des Westquerhauses der Unterkirche von Assisi S. F. (um 1315-1320) kniet Franziskus gefolgt von zwei weiteren Franziskanern, von denen nur einer

der Göttlichkeit Christi hin zur Betonung der Menschlichkeit und des Leidens setzt sich in den trauernden Nebenfiguren fort.

Im Laufe des 14. Jh.s und besonders von der Jahrhundertmitte an werden die Kreuzigungsdarstellungen wieder zunehmend vielfigurig. Die genrehaft detaillierte Ausgestaltung der Volksmenge und der zahlreichen berittenen Soldaten drängt gar die Darstellung des historischen Kreuzigungsgeschehens in den Hintergrund wie in den beiden vielfigurig erweiterten Kreuzigungen in den Kapitelsälen von Florenz SMN (1366-1367, Abb. 96) und Pisa (1392, Abb. 149).⁷⁰² Gleichzeitig entstehen komplizierte Kreuzigungsallegorien, die sich bis gegen 1400 halten können und über die Erzählung des historischen Ereignisses hinaus theologische oder mystische Inhalte übermittelten (Abb. 190, 192 und 193).⁷⁰³ Die komplizierten Darstellungen machen im 15. Jh. einfacheren Platz. Die nicht-szenischen Kreuzigungen mit Heiligen nehmen in dieser Zeit zu, während die szenischen weniger häufig erscheinen. Eine Ausnahme bildet die szenische Kreuzigung mit Heiligen in Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 94).

Sowohl die um „namenloses Volk“ erweiterten vielfigurigen Kreuzigungen als auch die mit Heiligen stellen Ergänzungen des historischen Personeninventars dar. Allerdings sind beide inhaltlich unterschiedlich zu werten. Die Vielfigurigkeit der ersteren wird zur Monumentalisierung des historischen Kreuzigungsgeschehens eingesetzt, während in Kreuzigungen mit Heiligen gezielt bestimmte nicht-zeitgenössische Personen zu Zeugen dieses Geschehens gemacht werden.

Abschließend wird durch Vergleich von Kreuzigungsdarstellungen in unterschiedlichen Raumtypen zu untersuchen sein, ob es kapitelsaalspezifische Kreuzigungen gibt und was sie von denen anderer Räume unterscheidet.

einen Nimbus trägt, gegenüber von Maria Magdalena in der rechten Bildhälfte (Abb 356). Vgl. SCHILLER 1968, 166 und POESCHKE 1985, Abb. 236.

⁷⁰² Beispiele für extreme Vielfigurigkeit sind z. B. die Kreuzigungen im Südarm des Westquerhauses der Unterkirche von Assisi S. F. (um 1325-1330) (Abb. 357), in der Cappella di S. Felice im Santo in Padua (1379) und im Oratorio di San Giorgio in Padua (1384). Vgl. POESCHKE 1985, 267.

⁷⁰³ Beispiel einer Kreuzigungsallegorie ist das sowohl in Florenz S. C. um 1350 als auch fast identisch nach 1386 im Kapitelsaal von Pistoia S. F. dargestellte Bild des *Arbor Vitae*, zurückgehend auf die Schrift Bonaventuras von 1260 (Abb. 204).

Zum Vergleich wurden die Kreuzigungsfresken in den Refektorien von SS. Severo e Martirio in Orvieto (1250-1275), Bologna S. F. (um 1330), Florenz S. C. (um 1350) und Florenz S. Spirito (um 1360) herangezogen. In Orvieto handelt es sich um eine nicht-szenische Kreuzigung mit Heiligen (Abb. 353), in Bologna dagegen um eine szenische Kreuzigung (Abb. 329). Das Refektorium von Florenz S. C. weist wie der Kapitelsaal von Pistoia S. F. (nach 1386) eine *Lignum-Vitae*-Darstellung auf und dürfte aufgrund der großen Ähnlichkeit dessen Vorbild gewesen sein (Abb. 190 und 204). In Florenz S. Spirito ist es eine vielfigurig erweiterte szenische Kreuzigung (Abb. 330).

Als Ergebnis kann festgehalten werden, daß mit Ausnahme des Dreifiguren-typs in Refektorien dieselben Kreuzigungstypen wie in Kapitelsälen vertreten sind. In einem Fall handelt es sich sogar fast genau um dasselbe Motiv. Es liegt deshalb die Vermutung nahe, daß im 14. Jh. keine prinzipiellen Unterschiede zwischen Kreuzigungsdarstellungen in **Refektorien** und Kapitelsälen existierten.

Anders scheint es sich bei den Kreuzigungen in **Sakristeien** zu verhalten. In Tolentino (1325-1330), Florenz S. C. (um 1350), Ognissanti (um 1350)⁷⁰⁴ und Pistoia S. F. (Ende 14. Jh.) handelt es sich ausnahmslos um nicht-szenische Darstellungen mit Heiligen (Abb. 355, 358 und 359).

Der Vergleich mit Kreuzigungen in **Kirchen** wurde in der entwicklungs-geschichtlichen Einordnung bereits vorweggenommen. Es seien nur die Kreuzigungen in Assisi S. F. (1280-um 1325-1330) sowie in der Arena-Kapelle in Padua (1305-1307) nochmals erwähnt. In Assisi existieren nebeneinander, wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten entstanden, vielfigurig erweiterte Kreuzigungen (um 1280 und um 1325-1330), eine historisch-szenische (1290-1295), eine szenische Kreuzigung mit Heiligen (um 1315-1320) und ein Dreifigurenbild (um 1325-1330). In der Arenakapelle wurde der historisch-szenische Typ gewählt. Es liegt sicher an den nur bis in das erste Drittel des 14. Jh.s reichenden Entstehungszeiten, daß Allegorien oder einsame Kruzifixe fehlen. Auffällig ist allerdings das Fehlen von nicht-szenischen Darstellungen mit Heiligen und die Tendenz zur Vielfigurigkeit (Abb. 348, 349, 350, 351, 352, 356, 357).

⁷⁰⁴ Vgl. LADIS 1982, 226-227, Abb. 54-1.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Kapitelsäle mit Refektorien die Vielgestaltigkeit der Kreuzigungsdarstellungen und eine Tendenz zu andachtsbildartigen Kreuzigungstypen wie dem Dreifigurenbild, der nicht-szenischen Kreuzigung mit Heiligen oder der Kreuzigungsallegorie gemeinsam haben, womit sich beide Raumtypen von Sakristeien und Kirchenräumen unterscheiden.

Verherrlichung Christi

Die **Verherrlichung Christi** tritt in Form des **apokalyptischen Christus**⁷⁰⁵ als Medaillonfigur in Assisi (1340er Jahre) auf, ist als **Maestas Domini** in das Dominikusfresko in Florenz SMN (1366-1367) integriert und drückt sich in den Halbfiguren **des segnenden Erlösers** im Medaillon oberhalb der zentralen Eingangsarkade in Florenz S. F. (1387-1388) und im zentralen Deckenmedaillon in Pisa (1392) aus. Da die Decken- oder Gewölbebemalung in vielen Fällen nicht erhalten ist, muß von einer ursprünglich größeren Zahl von Darstellungen ausgegangen werden.

Die drei Christusbilder basieren auf unterschiedlichen biblischen Quellen: Der apokalyptische Christus in Assisi ist der Beschreibung in Apk 1, 13-18 folgend in ein weißes, allerdings goldverziertes, gegürtetes Gewand gekleidet, hat weißes Haar, hält das zweischneidige Schwert zwischen den Zähnen, das Buch mit den sieben Siegeln in der rechten und den Schlüssel der Herrschaft über Unterwelt und Himmelreich in der linken Hand (Abb. 9).⁷⁰⁶ Auf die in Apk 1, 13-18 beschriebene Erscheinung Christi folgen die Verkündung der sieben Sendschreiben, die Offenbarung Gottes inmitten der 24 Ältesten, die Erscheinung des Buches mit den sieben Siegeln und schließlich das Lamm, das allein würdig ist, die Siegel zu lösen, womit das Strafgericht über die Erde beginnt.

In Florenz SMN thront Christus in einem Clipeus über dem Lamm auf der untersten Stufe seines Thrones und hält ebenfalls rechts das Buch und links den Schlüssel (Abb. 98). Um den Sockel des Thrones gruppieren sich die vier apokalyptischen Wesen. Im wesentlichen entspricht diese Darstellung der auf

⁷⁰⁵ Vgl. Apk 1, 13-18; 3, 7; 5, 1; 5, 6-8; 11, 2; LCI 1 (1990) 123-150 sowie POESCHKE 1985, 110 und Abb. 255.

⁷⁰⁶ Dasselbe Motiv bildet den Schlußstein im Vierungsgewölbe des westlichen Querhauses der Unterkirche von Assisi (1320) (Abb. 360). Vgl. POESCHKE 1985, 110 und Abb. 255.

den Visionen von Isaias und Ezechiel (Is 6, 1-4; Ez 1, 4-28) sowie auf Apk 4, 2-9 basierenden *Maiestas Domini*.⁷⁰⁷ In Florenz S. F. ist Christus segnend mit einem geschlossenen Buch zu sehen (Abb. 82). Auch in Pisa hat er die rechte Hand zum Segen erhoben und hält ein geöffnetes Buch mit dem Text „*Ego sum Alpha et Omega*“ in den Händen (Abb. 163). Dieses Buch mit der Inschrift *Alpha et Omega* ist häufig Teil von *Maiestas Domini*-Darstellungen und steht für Christus als machtvолlem Herrscher.⁷⁰⁸ Es handelt sich hier wie auch in Florenz S. F. um eine Vermischung der Erlöserfigur mit dem Weltenherrscher, die inhaltlich eine Verbindung von Herrschergewalt und Erlösung durch Christus bedeutet.

Es fehlen in den behandelten Programmen die verwandten Christustypen des Richters im Weltgericht und die seit karolingischer Zeit neben der *Maiestas Domini* existierende Darstellung des auf einem Kaiserthron sitzenden Christus, die mit Ausnahme des offenen Buches mit Alpha und Omega auf begleitende apokalyptische Symbole verzichtet. Der **thronende Christus** kommt allerdings im außerhalb des Untersuchungsgebietes liegenden Kapitelsaal der Franziskaner von S. Chiara in Neapel (um 1340) vor, umgeben von Maria und Johannes, franziskanischen Heiligen und den knienden Stifterfiguren der beiden Königspaare von Neapel und Kalabrien (Abb. 361).⁷⁰⁹ Auch im Refektorium von Pomposa (um 1320) erscheint der thronende Christus zwischen Maria, Johannes d. T., Benedikt und Abt Guido (Abb. 380).

Die Tradition der Darstellungen der Verherrlichung Christi reicht bis in frühchristliche Zeit zurück. In der Buchmalerei kam die *Maiestas Domini* seit vorkarolingischer Zeit vor, und im 12. Jh. nahm sie mit den Tympana der Hauptportale und den Kalotten der Hauptapsiden der Kirchen die wichtigsten Stellen ein, wie in Berz-la-Ville (Abb. 362).⁷¹⁰ Im 13. Jh. übernahmen Kreuzigungsbilder diese zentrale Rolle und, wie bereits an der Entwicklung von Passionszyklen und Kreuzigungsdarstellungen festgestellt, rückt das Bild des leidenden

⁷⁰⁷ Allerdings fehlen hier die in entsprechenden Darstellungen der Tympanonplastik meist anwesenden 24 Ältesten. Vgl. LCI 1 (1990) 355-454, 401-402 und LCI 3 (1990) 136-142.

⁷⁰⁸ Vgl. Apk 1, 8; 21, 6; 22, 13 und LCI 1 (1990) 2, (A-O).

⁷⁰⁹ Vgl. ALABISO et al. 1995, 56-59.

⁷¹⁰ Als Beispiele für Tympanonreliefs seien hier nur das Königsportal der Kathedrale von Chartres (1145-1155) und die Tympana der Abteikirchen von Vézelay (um 1130) und Autun (um 1140) genannt, wo die *Maiestas Domini* jeweils das Zentrum einer Weltgerichtsdarstellung ist. Die *Maiestas Domini* als Dekoration von Apsiskalotten kommt in der Prioratskirche von Berzé-la-

Gekreuzigten an die Stelle des Bildes Christi als Herrscher.⁷¹¹ Die Herrscherdarstellungen in den Kapitelsälen des 14. Jh.s werden dementsprechend folgerichtig in die „Randlagen“ von Deckendekoration oder Rahmenornamentik gedrängt.

b. Propheten-Themen

In diesem Unterkapitel werden die in den Ausmalungsprogrammen auftretenden Propheten behandelt, zu denen im weiteren Sinne außer den vier großen (Isaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel) und zwölf kleinen sog. Schrift-Propheten (Amos, Habakuk, Aggäus, Hosea, Joel, Jonas, Maleachi, Michäas, Nahum, Abdias, Zacharias und Sophonias) auch Salomon, David, Moses, Hiob und Johannes der Täufer gezählt werden.⁷¹² Nach christlich-typologischem Verständnis, der sogenannten *Concordia Veteris et Novi Testamenti*, weisen all diese alttestamentlichen Figuren mittels der Texte ihrer Bücher oder durch Taten bzw. Ereignisse in ihrem Leben auf das NT voraus. Die Figuren bezeugen die Prophezeiungen des AT und veranschaulichen, wenn sie zusammen mit NT-Figuren dargestellt werden, die Einheit der Heilsgeschichte (Abb. 363 und 364).⁷¹³

Ville (Anfang 12. Jh.) vor. Für Beispiele aus Buchmalerei, Elfenbein und Goldschmiedekunst sei auf LCI 1 (1990) 399 ff., 401-408 verwiesen.

⁷¹¹ Eine parallele Entwicklung läßt sich innerhalb der Weltgerichtsdarstellungen feststellen. In beiden Fällen handelt es sich um Auswirkungen der Christismystik des Bernhard v. Clairvaux. Vgl. Ulrich KÖPF: Die Passion Christi in der lateinischen und theologischen Literatur des Spätmittelalters, in: Walter HAUG/ BURGHART WACHTINGER: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993, 21-41, 27-30 und Wilhelm SCHLINK: Der Beau-Dieu von Amiens, Frankfurt/Leipzig 1991, 96-108.

⁷¹² Bei den Weissagungen durch Texte spricht man auch von Verbalprophetien, bei den auf das NT verweisenden Handlungen und Ereignissen dagegen von Realprophetien. Zu Propheten vgl. Hannelore SACHS/Ernst BADSTÜBNER/ Helga NEUMANN: Christliche Ikonographie in Stichworten, München/Berlin 1998, 297-299; LCI 3 (1990) 461-462, LdK 5 (1996) 762-763 und LThK 8 (1999) 627-636; zu Moses vgl. LdK 5 (1996) 4-6; zu Hiob vgl. LdK 3 (1996) 265-266 und LCI 3 (1990) 407-417; zu Salomon vgl. LdK 6 (1996) 354-355 und LCI 4 (1990) 15-24 und zu David vgl. LCI 1 (1990) 477-490 sowie LdK 2 (1996) 91-92.

⁷¹³ Beispiele für Prophetenreihen gibt es v. a. aus der Portalplastik der Dome von Modena und Ferrara von Meister Wilhelm und Meister Nikolaus (beide 1. H. 12. Jh.), des Baptisteriums von Parma von Benedetto Antelami (um 1196) sowie der gotischen Kathedralen in Chartres, Laon oder Straßburg, an den Kanzelbrüstungen der Pisani im Baptisterium in Pisa (1260), im Dom von Siena, in S. Andrea in Pistoia (1301) und im Dom von Pisa (1311), aber auch in der Mosaikkunst, wie in San Marco in Venedig. In der Wandmalerei ist das Motiv eher selten und tritt ausnahmslos in Kirchen und Baptisterien auf. Es kommt, auf die *Maiestas Domini* bezogen, in Reichenau-Oberzell (9. Jh.) sowie Reichenau-Niederzell (1120-1130) vor. In S. Silvestro in Tivoli (erstes Viertel 13. Jh.) umrahmen Propheten mit Schriftbändern die Apsis, in S. Angelo in Formis (1072-1087) nehmen sie die Arkadenzwickel des Mittelschiffs ein, und in den Dom-Baptisterien von Parma (kurz nach 1250) und von Padua (Mitte 14. Jh.) kommen sie in Ver-

In den Kapitelsälen erscheinen Propheten als in Reihen stehende Figuren in Arkaden oder als Medaillonfiguren. In Treviso (1270-1290), Padua (1302-1305), Pomposa (1310-1320), Pistoia S. F. (nach 1386) und Pisa (1392) haben sich Zusammenstellungen von Propheten erhalten, die identifizierbar und teilweise mit lesbaren Spruchbändern versehen sind (Abb. 274, 124-130, 211 und 212, 193, 164-177). Nicht (mehr) zu identifizieren sind dagegen die Medaillonfiguren im oberen Rahmenband von Cassine (um 1340, Abb. 42) und in den Rahmenbändern von Florenz SMN (1366-1367, Abb. 102). In Florenz sind allerdings die Beischriften⁷¹⁴ lesbar. Darüber hinaus sind hier Hiob, David, Isaias, und Salomon Teil einer Reihe sitzender Figuren (Abb. 99 und 100). Für das verlorene Gewölbe von Siena S. A. (1335-1340) sind Prophetenfiguren mit Spruchbändern in Verbindung mit kleinen, kleinen, das Credo illustrierenden Szenen bezeugt, und in Florenz S. F. (1387-1388, Abb. 82) haben sich zwei nicht identifizierbare Propheten in Medaillons an der Kapitelsaalaußenwand erhalten. In Prato S. D. (1420-1430, Abb. 230) sind Reste von ebenfalls nicht mehr identifizierbaren Propheten in Medaillons in den Bogenleibungen der Fenster zu sehen. Angesichts der Tatsache, daß Prophetenmedaillons häufig in Rahmenbänder integriert sind oder aber sich an der Decke bzw. im Gewölbe des Raumes befinden, also in von Malerei-Verlusten stark betroffenen Bereichen, ist zu vermuten, daß ursprünglich mehr als die genannten elf Ausmalungsprogramme Prophetenfiguren beinhalteten.

Zunächst sollen die erhaltenen identifizierbaren Prophetenreihen auf die Zusammensetzung ihres Personeninventars hin untersucht werden. Zur Veranschaulichung dient eine tabellarische Zusammenstellung in der Reihenfolge der Datierungen.

Beispiel	Propheten	Anzahl
Treviso (1270-1290) OP	Jeremias, David	zwei
Padua (1302-1305) OFM	Isaias, Daniel, David, Johannes der Täufer und vier nicht identifizierbare Figuren	acht
Pomposa (1310-1320)	Isaias, Jeremias, Daniel, Hosea, Habakuk, Joel, Amos, Sophonias, Moses, David, Zacharias und Johannes der	zwölf

bindung mit Evangelistendarstellungen und Taufszenen vor (Abb. 363 und 364). Vgl. Otto DEMUS: Romanische Wandmalerei, München 1968, Taf. 32, 50-51 und 79. Zu weiteren Beispielen aus Buchmalerei, Goldschmiedekunst etc. vgl. LCI 3 (1990) 461-462; LThK 8 (1999) 635-636 und Karl KÜNSTLE: Ikonographie der christlichen Kunst, 2 Bde., Freiburg 1926-1928, Bd. 1, 1928, 303-308.

⁷¹⁴ Vgl. Transkriptionen der Beischriften bei DIECK 1997, (Anhang 1) 189-191.

OSB	Täufer	
Florenz SMN (1366-1367) OP	Hiob, David, Moses, Isaias, Salomon	fünf ⁷¹⁵
Pistoia S. F. (nach 1386) OFM	möglicherweise Isaias, Jeremias, Ezechiel, Hosea, Joel, Michäas, Abdias, Zacharias, Hiob und David und zwei nicht identifizierbare Figuren	zwölf
Pisa (1392) OFM	Isaias, Daniel, Michäas, Abdias, Zacharias, Moses, Hiob, Salomon, David, und drei nicht identifizierbare Figuren	zwölf
Florenz S. M. (1441-1442) OP	Isaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel, Hiob, David, Zacharias und Jakob	acht

Wegen der Unvollständigkeit der Programme lassen sich nur Tendenzen aus den erhaltenen Personenzusammenstellungen ablesen. Die vier großen Propheten, insbesondere Isaias und Daniel, erscheinen in den meisten Gruppen, während von den kleinen Propheten nur Abdias, Michäas und Zacharias mehrfach auftreten. Dafür ist die Figur Davids Teil der meisten Programme, und auch Moses und Hiob kommen mehr als einmal vor.

Die identifizierbaren Propheten dürften nach dem Kriterium ihres typologischen Aussagewertes zusammengestellt sein. Dieser wird in vielen Fällen durch den Text eines Spruchbandes ausgedrückt.⁷¹⁶ In Pisa (1392, Abb. 162) beziehen sich die Texte der Spruchbänder an der Decke auf die an den Wänden darunter befindlichen Passionsszenen, auf die die Propheten mit Gesten hinweisen.

Da die Texte auf den Schriftbändern sich jedoch genausowenig gleichen wie die Zusammenstellung der Prophetenreihen, soll zunächst eine Tabelle die identifizierbaren Textstellen der Inschriftbänder der benennbaren Propheten aller Programme nebeneinanderstellen.⁷¹⁷ Der Tabelle ist zu entnehmen, welche Verse mehrmals auf den Schriftbändern welcher Figur auftreten.

⁷¹⁵ Hier sind nur die identifizierbaren Figuren genannt, nicht aber die Vielzahl von „Propheten“-figürchen in den Rahmenbändern.

⁷¹⁶ In Anbetracht des lückenhaften Erhaltungszustandes der Inschriftbänder wird auf eine detaillierte Analyse der Textstellen und ihrer Zusammenhänge verzichtet.

⁷¹⁷ In Florenz SMN fehlen den identifizierbaren Prophetenfiguren im Thomasfresko Beischriften. Die Beischriften der nicht-identifizierbaren Prophetenmedaillons in den Rahmenbändern werden in der Tabelle nicht berücksichtigt. Sie dienen nur als Inschriftträger, von denen die eine Hälfte alttestamentliche Texte und die andere Texte aus dem NT auf ihren Schriftbändern trägt.

Propheten	Treviso 1270-1290	Padua 1302- 1305 ⁷¹⁸	Pomposa 1310-1320	Pistoia S. F. nach 1386 ⁷¹⁹	Pisa 1392	Florenz S. M. 1441-1442
Isaias		Is 53, 5	Ps 50, 21	Is 53, 12	Is 53, 7	Is 53, 4
Jeremias	Is 53, 4:		ohne Text	Klgl 4, 20		Jer 1, 12
Ezechiel				Ez 32, 7		Ez 17, 24
Daniel		Dan 9, 26	ohne Text		Dan 9, 26	Dan 9, 26
Hosea			ohne Text	Os 13, 14		
Joel			ohne Text	Joel 2, 10		
Michäas				Mich 6, 3	Mich 2, 13	
Abdias				Abd 1, 17 und Abd 1, 2 ⁷²⁰	Abd 7	
Zacharias			Zach 9,11	Zach 13, 6	Zach 11, 12	
Moses			Ps 48,2		Dt 21, 23	
Hiob		Beischrift zu Antonius: Job 14, 10		Job 30, 12	Job 7, 15	Job 31, 31
Salomon					Spr 9, 5	
David	Ps 21, 17	Ps 21,17-18	ohne Text	Ps 21, 17	Ps 72, 14	Ps 68, 22
Propheten	Treviso 1270-1290	Padua 1302-1305	Pomposa 1310-1320	Pistoia S. F. nach 1386	Pisa 1392	Florenz S. M. 1441-1442
Jakob						Gn 49, 9
Johannes der Täufer		Jo 1, 29	Jo 1, 29			
Amos			ohne Text			
Sophonias			ohne Text			
Habakuk			ohne Text			

Hierbei fällt auf, daß einigen Propheten wie Isaias, Daniel, David oder Johannes d. T. häufig dieselben Textstellen aus ihren Büchern zugeordnet werden, während andere immer unterschiedliche Textstellen aus den eigenen Schriften oder gar auch aus den Schriften anderer auf ihren Spruchbändern tragen. Isaias sind fast ausschließlich Verse aus Is 53 (der Beschreibung des Leidens und der Herrlichkeit des Gottesknechtes) beigegeben, Daniel trägt immer den Vers Dan 9, 26 („*Post LXXII ebdomanas occidetur XPS*“) und David meist Ps 21, 17 („*Foderunt manus meas et pedes meos*“). Unterschiedliche Verse sind kleinen Propheten wie Zacharias, Michäas oder Abdias beigegeben, und in einigen Fällen tragen sie Textstellen anderer Autoren. Die Erklärung ist vermutlich, daß die wiederholt auftretenden Textstellen zentrale, auf Christi Kreuzestod gerichtete Prophezeiungen beinhalten, während die nicht so häufig

⁷¹⁸ In Padua kommen als Beischrift der Figur des Todes Sir 38, 23 und als Beischrift zu Antonius v. Padua Job 14, 10 vor. Vgl. GONZATI 1852, 267.

⁷¹⁹ Zwei Figuren in Pistoia S. F. tragen neutestamentliche Texte auf ihren Spruchbändern: Mt 11, 10 und Apg 8, 32. In Florenz S. C. steht anstelle des letzten Textes Num 21,1.

erscheinenden Verse der kleinen Propheten, aber auch Ezechiels und Jeremias' durch ihre Variationsbreite eine Nuancierung der Gesamtaussage ermöglichen. Die Vergabe „fremder“ Textstellen, d. h. gleichzeitig die Vergabe von mehr als einer Textstelle eines im Bild aufgeführten Propheten, dürfte darauf zurückzuführen sein, daß man zwar einen Propheten zweimal zitieren, ihn aber als Figur nicht wiederholen wollte. Während die Prophetenbilder eine geschlossene, nicht durch Verdopplungen gestörte Gruppe bilden sollten, konnte die Textzusammenstellung sehr wohl mehrere Zitate desselben Autors beinhalten. Daraus lassen sich mehrere Schlüsse ziehen.

1. Figuren und Texte der Schriftbänder wurden unabhängig voneinander gesehen und behandelt. Die typologische Bedeutung der Zwölfzahl und auch die typologische Bedeutung der einzelnen Prophetenfigur scheinen in einigen Fällen unabhängig von der über die Textauswahl übermittelten Aussage gewesen zu sein.

2. Die Figuren sind über die ihnen beigegebenen Texte nicht identifizierbar, sofern nicht auch der Name hinzugefügt ist. In einigen Fällen, wie in Pistoia S. F. oder bei den Medaillonfigürchen in Florenz SMN, waren die Inschriften ganz offensichtlich wichtiger als die Figuren und Identifizierbarkeit gar nicht beabsichtigt. In Florenz SMN fungieren die „Propheten“ ausschließlich als Inschriftträger, - sogar für neutestamentliche Texte.⁷²¹

3. Die Prophetenfiguren fungierten demnach also allein, ohne Inschriften, nicht bereits als typologische Botschaftsträger, obwohl das bei einigen der kleinen Propheten, deren Bücher und Biographien nur kurz und deren typologische Bedeutung deshalb eindeutiger ist, möglich gewesen wäre.

In den Kapitelsaalprogrammen des 13. Jh.s in Pistoia (1250-1270) und Montelabate (um 1285) fehlten Prophetendarstellungen vermutlich. In Treviso (1270-1290) kommen in einer langen Figurenreihe nur zwei Propheten vor. Im 14. Jh. scheint die Zahl zuzunehmen und eine Zahl von zwölf Propheten angestrebt zu sein. Ausnahmen bilden Florenz SMN (1366-1367) mit fünf

⁷²⁰ Hier treten zwei Texte von Abdias auf, wobei bei Abd 1, 2 der Zusatz des Namens in der Inschrift fehlt.

⁷²¹ Die Inschriften stammen zur Hälfte aus dem AT, zur Hälfte aus dem NT. Die alttestamentlichen Stellen beziehen sich typologisch auf die Passion, die neutestamentlichen bezeugen sie oder leiten, im Fall der neutestamentlichen Briefe, moralische Folgerungen für das Leben der Gläubigen aus der Passion ab. Vgl. DIECK 1997, 59.

identifizierbaren und einer Vielzahl namenloser Propheten sowie Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93), wo eine Sibylle, der Pelikan und der Pseudo-Dionysius Areopagita in eine sowieso nur aus elf Plätzen bestehende Reihe aufgenommen wurden.

Die in einigen Programmen erreichte Zwölfzahl der Propheten könnte aber auch auf eine Credo-Illustration in Form von sogenannten Propheten-Apostel-Programmen hindeuten, wie sie nach VASARI in Siena S. A. (1340er Jahre) vorgelegen hat.⁷²² Die acht Propheten, die in Pomposa (1310-1320, Abb. 211 und 212) jeweils paarweise in Arkaden stehen, werden wegen des durch die Gestik der Figuren suggerierten Dialogcharakters der Paare von HAUER in die Nähe von geistlichem Spiel und klösterlicher Festtagsliturgie gerückt. Die Autorin weist daraufhin, daß es liturgische Spiele mit alttestamentlichen Figuren gab, die in verteilten Rollen gespielt, ihr Zeugnis für Christus ablegten.⁷²³

Johannes der Täufer kommt als einziger Prophet als Einzelfigur (Pisa 1392, Abb. 155) und in Kreuzigungen mit Heiligen wie in Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93) und Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 195) vor, wobei er typologisch als Vorläufe Christi zu werten ist und tritt gleichzeitig in Pistoia als Namenspatron von Giovanni Rossi auf. Diese asketische Figur war in Bettelordensklöstern beliebt.⁷²⁴

Prophetendarstellungen in der Wandmalerei sind, wie eingangs erwähnt, eher selten und auf Kirchen und Baptisterien beschränkt. Die großen Prophetenzyklen stammen vor allem aus der Portalskulptur des 12. und 13. Jh.s⁷²⁵, aber auch von Kanzelskulpturen des 13. Jh.s. Daraus läßt sich schließen, daß die in den Kapitelsälen des 14. Jh.s dargestellten gemalten Reihen und Gruppen von Propheten **eine Besonderheit dieses Raumtyps** sind.⁷²⁶

⁷²² Da es sich bei Propheten-Apostelprogrammen um Themenkombinationen handelt, wird darauf im Kapitel B III. 2 (Themenkombinationen) eingegangen. Vgl. VASARI, Vite [1550/1568], Bd. 2 (Text), 180.

⁷²³ Vgl. HAUER 1998, 37; SALMI 1966, 150.

⁷²⁴ Vgl. LCI 7 (1990) 171-174.

⁷²⁵ Als Beispiele aus dieser großen Gruppe seien hier Reliefs und Säulenfiguren der Kapitelsaalfassade von La Daurade in Toulouse (1165-1175) zu nennen, aber auch Isaias und Jeremias vom Portal der Klosterkirche von Souillac (1140-1150). Vgl. Kathryn HORSTE: Cloister Design and Monastic Reform. The Romanesque Sculpture of La Daurade, Oxford 1992, 191 und Thorsten DROSTE: Die Skulpturen von Moissac. Gestalt und Funktion romanischer Bauplastik, München 1996, 167, Abb. 75.

⁷²⁶ Im Kapitelsaal der Kathedrale von Worcester (1120 ff.) befand sich nach GARDNER (1973, 299-302) den Tituli zufolge ein typologischer Zyklus aus alttestamentlichen Szenen,

Ordensspezifische Unterschiede im Einsatz von Prophetenreihen oder Gruppen sind innerhalb der Gruppe kaum zu erkennen, solange es sich nur um das bloße Vorhandensein oder Fehlen von Prophetenfiguren überhaupt handelt. Allerdings gehören von den eingangs genannten elf Programmen, die ursprünglich Prophetenfiguren aufwiesen, nur zwei in Benediktinerklöster (Florenz S.F., Pomposa), während sich alle übrigen neun in Bettelordenskonventen befinden.

c. Heiligen-Themen

Zahlreiche Heiligengestalten treten in den untersuchten Kapitelsaalprogrammen als Einzelfiguren unter Arkaden oder Baldachinen oder als Nebenfiguren in Kreuzigungen mit Heiligen auf, bilden unverbundene Gruppen ohne szenische Verbindung oder sind Hauptfiguren szenischer Einzelbilder und Zyklen. In der Folge sollen sie ikonographisch und auf ihre Verteilung in den Kapitelsaalausmalungen hin untersucht werden.

Als Heilige werden Personen bezeichnet, die aufgrund ihres Märtyrertodes für den Glauben, ihres gottgefälligen Lebens oder besonderer Leistungen von der Kirche heiliggesprochen und in den Heiligenkalender aufgenommen wurden. Dazu zählen Apostel, Evangelisten, Kirchenväter und frühe Märtyrer, herausragende Bischöfe und Personen aus der monastischen Welt, die sich durch Askese und charismatische Ausstrahlung auszeichneten, sowie Adlige, Könige und Königinnen als Heilige des Früh- und Hochmittelalters, religiöse Erneuerer, Ordensgründer und Ordensheilige der neuentstandenen Bettelorden.⁷²⁷ Die in den Kapitelsaalausmalungen auftretenden Heiligen lassen sich demzufolge in drei Gruppen einteilen: Apostel, Evangelisten und Kirchenväter, frühe Märtyrer und sonstige Heilige sowie mittelalterliche Heilige.

Christusszenen und Prophetensprüchen von Daniel, Moses, Elisäus, Jona, David, Elias, Johannes d. T., Ezechiel und Salomon.

⁷²⁷ Vgl. Günther BERNT: Hagiographie, in: Gottfried KERSCHER (Hrsg.): Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, Berlin 1993, 25-31, 26-28; LThK 4 (1995) 1295-1304, 1297 und LdK 3 (1996) 178-179 sowie Arnold ANGENENDT: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1997 (zuerst München 1994), 9-10, 33-88 und 138-147.

Apostel, Evangelisten und Kirchenväter

Die zwölf **Apostel**⁷²⁸ als Figurengruppe kommen nur in Florenz S. C. (1427-1459, Abb. 73 und 75) vor. Allgemein wird die vollständige Apostelschar über ihre Zwölfzahl mit den zwölf Stämmen Israels, den Patriarchen, den Löwen vom Thron Salomos, den zwölf Monaten, Tierkreiszeichen, Sibyllen und den zwölf kleinen Propheten verbunden. Darüber hinaus gelten die zwölf Apostel als Gnadenmittler, Vertreter der himmlischen Hierarchie und Beisitzer des Gerichts. Sie werden als Skulpturen an Pfeilern und Säulen, in Glasfenstern und den Predellen spätgotischer Altäre dargestellt und stehen häufig in Verbindung mit der *Maiestas Domini*.⁷²⁹

In Darstellungen der Pfingstszene erscheinen die Apostel in Florenz SMN (1366-1367) und Pisa (1392). Ansonsten sind einzelne Apostel als Namenspatrone von Stiftern, wie Philippus in Pistoia S. F. (nach 1386) von Donna Lippa da Lapo Alberti oder Andreas in Florenz S. C. (1427-1459) von Andrea Pazzi, in Programme integriert. Möglicherweise sind auch Matthäus, dessen Berufung und Martyrium⁷³⁰ in Prato S. F. (1392-1395) in drei Szenen erzählt werden, und der in Siena S. A. (1340er Jahre) und Prato S. F. (1392-1395) als stehender Heilige vertretene Bartholomäus sowie der in Cassine (um 1340) neben Franziskus stehende Jakobus d. Ä. ähnlich zu werten (Abb. 101, 154, 195, 74, 242, 259, 246, 42).

Relativ häufig treten die Apostelfürsten Petrus und Paulus in Kapitelsaalprogrammen des 13. Jh.s und bis Anfang 14. Jh. zu beiden Seiten der Kreuzigung auf, so in Treviso (1270-1290, Abb. 275), und Pomposa (1310-1320, Abb. 207). In Perugia (kurz vor 1290, Abb. 135) flankieren die Apostelfürsten den Erzengel Michael. In Val diponte (1280-1290, Abb. 314) stehen Paulus und Benedikt beiderseits des Kruzifixus. In Florenz SMN (1366-1367, Abb. 108 und 110) erscheint Paulus unter den sitzenden Figuren von Autoren biblischer Bücher zwischen dem Propheten David und dem Evangelisten Markus, während Petrus Hauptfigur der Navicella-Szene im Gewölbe ist. Die Apostelfürsten galten als

⁷²⁸ Zu den Aposteln werden in der Regel Petrus, Andreas, Jakobus d. Ä., Johannes d. E., Philippus, Bartholomäus, Matthäus d. E., Thomas, Jakobus d. J., Simon Zelotes, Judas Taddäus und Judas Ischarioth gerechnet. Nach dem Verrat des Judas wurde zur Erhaltung der Zwölfzahl Matthias hinzugenommen, den seinerseits Paulus ersetzte. Vgl. LCI 1 (1990) 150-173 und SACHS et al. 1998, 44-45.

⁷²⁹ Als Beispiel sei der Apostelzyklus des Kreuzgangs von Moissac genannt. Vgl. DROSTE 1996, 52 ff. und LdK 1 (1996) 213-215.

⁷³⁰ Vgl. Mt 9, 9-13, Mk 3, 18, Lk 6, 15, Apk 1, 13 und LCI 7 (1990) 588-601.

Repräsentanten der Kirche und standen möglicherweise auch stellvertretend für die gesamte Apostelschar.⁷³¹

Die vier **Evangelisten** erscheinen auf den Feldern des Gratgewölbes von Prato S. F. (1392-1395), zu beiden Seiten der Christusbüste an der Stirnwand zwischen den Trägerbalken der Decke von Treviso (1270-1290), unter den Sitzfiguren der Thomasseite in Florenz SMN (1366-1367) und in den Pendentif-Medaillons von Florenz S. C. (1427-1459). Darstellungen von allen vier Evangelisten, die seit dem hohen Mittelalter gebräuchlich sind, stehen für das gesamte Evangelium und werden durch die Evangelistensymbole mit der Apokalypse verbunden (Abb. 247, 274, 108, 73.⁷³²

Die vier **Kirchenväter** Augustinus, Ambrosius, Hieronymus und Gregor d. Gr.⁷³³ sind in Pisa (1392) in der Bogenfüllung des Portals dargestellt. Gemeint ist ganz offensichtlich, daß durch sie, d. h. durch ihre Schriften, der Eintretende Zugang zur Heilsgeschichte bekommt, die drinnen an Wänden und Decke durch die Passion Christi, Propheten, Evangelisten und die Figur des Erlösers dargestellt ist.⁷³⁴ In Florenz S. M. (1441-1442) erscheinen Hieronymus, Ambrosius und Augustinus als Einzelfiguren in der Kreuzigung mit Heiligen. Gregor d. Gr. fehlt in der Darstellung, und Hieronymus wie auch Ambrosius treten nur hier auf, wogegen Augustinus in mehreren Programmen vorkommt. Wie in Pistoia S. D. (1250-1270) und vermutlich in Treviso (1270-1290) hat Augustinus in Florenz S. M. zugleich die Funktion des Regelstifters der Dominikaner. Außerdem trägt er unter dem Bischofsornat den Habit der Augustiner-Eremiten, der ihn, der Gründungslegende entsprechend, als „Gründer“ dieses Ordens ausweist. In dieser Rolle tritt Augustinus auch in den Kapitelsälen von Fabriano (um 1280) und in Siena S. A. (1340er Jahre) auf. In Fabriano übergibt er den Augustiner-Eremiten die Regel, und in Siena trägt er wie in Florenz den Ordenshabit. (Abb. 143, 93, 184 und 186, 60 und 61, 259).

⁷³¹ Vgl. LCI 1 (1990) 163-164.

⁷³² Matthäus und Johannes werden zu den Aposteln gezählt, Markus gilt als Schüler des Petrus und Lukas als Schüler des Paulus. Vgl. LdK 2 (1996) 395-397 und SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN 1998, 130-132.

⁷³³ Vgl. LCI 7 (1990) 312-113 (Kirchenlehrer/*doctores ecclesiae*).

⁷³⁴ Vgl. LdK 3 (1996) 747-748.

Frühe Märtyrer und Heilige

Zahlreiche **frühe Märtyrer**⁷³⁵ tauchen nur ein- oder zweimal in den Programmen auf. Die meisten dürften als lokal verehrte Heilige zu werten sein, die z. B. in der Reihe der Figurenbüsten unterhalb der Trevisaner Balkendecke (1270-1290) zu Zeugen des Kreuzigungsgeschehens aufgerufen werden. Bei den dort ebenfalls abgebildeten Heiligen Konstantin und Helena besteht dagegen ein Bezug zur Kreuzlegende (Abb. 274 und 276) .

Zu den weit verbreiteten und im 14. Jh. häufig dargestellten Figuren zählen Georg, Christophorus und Margarethe, die in den Beispielen jeweils nur einmal vertreten sind, oder Barbara, die in keinem Beispiel auftritt. Die auf den römischen Heiligenkalender zurückgehende, weite Verbreitung dieser Heiligen läßt jedoch beispielsweise vermuten, daß sich unter den nicht identifizierbaren weiblichen Heiligen in einigen Kapitelsälen Figuren wie Barbara und Margarethe befinden (z.B. die weibl. Hl. in Cassine; Abb. 43) .⁷³⁶

Zum Teil sind die frühen Heiligen auch eindeutig als Namenspatrone von Stiftern zu verstehen, wie Cosmas und Laurentius von Cosimo und Lorenzo de' Medici in Florenz S. M. (1441-1442) und Laurentius für Lorenzo Ciampolini in Pisa (1392). Oder es handelt sich um Kirchenpatrone wie bei Juliana in Perugia (kurz vor 1290). Auch in Florenz S. F. (1387-1388) ist zu vermuten, daß Kirchenpatronin Felizitas ursprünglich abgebildet war (Abb. 93, 156, 139, 81).

Die Jungfrauen Apollonia, Agatha und Lucia erscheinen in Siena S. A. (1340er Jahre, Abb. 257ff) möglicherweise als Ergänzung der Katharinenfigur, die unter den frühen Märtyrerinnen eine Ausnahmeerscheinung darstellt. **Katharina von Alexandrien** ist im 13. und 14. Jh. nach Maria die meistdargestellte weibliche Heilige, die besonders wegen ihrer Klugheit und Gelehrsamkeit u. a. als Patronin der Theologen und Philosophen hohes Ansehen genießt.⁷³⁷ Ihr sind, im Gegensatz zu allen übrigen, mit Ausnahme des Eremitenheiligen Antonius Abbas, als einziger auch ganze Szenen gewidmet. In Bozen (1330-1345, Abb. 33) ist die Szene aus dem Martyrium gezeigt, in der das Erscheinen eines Engels das Rad, auf das sie geflochten werden soll, zerbrechen läßt. In Siena S. A.

⁷³⁵ Es sind dies Konstantin, Sylvester, Margarethe, Radegundis und Helena (in Treviso), Juliana (in Perugia), Christophorus (in Bozen), Georg (in Cassine), Apollonia, Agatha und Lucia (in Siena S. A.), Laurentius (in Pisa) sowie Cosmas, Damian und nochmals Laurentius (in Florenz S.M.).

⁷³⁶ Vgl. den Artikel *Kanonheilige* in LCI 7 (1990) 270-272.

⁷³⁷ Vgl. LCI 7 (1990) 289-297 und LdK 3 (1996) 685-686.

(1340er Jahre) war auch die Disputation Katharinas und Katharina vor dem Tyrannen Maxentius dargestellt. Auch in der Maestà ist Katharina durch die Blickbeziehung mit dem Christuskind auf dem Schoß Mariens privilegiert.

Die zweite durch eine Szenenfolge ausgezeichnete Gestalt ist der Eremitenheilige und Mönchsvater **Antonius Abbas**, aus dessen Vita in Prato S. F. (1392-1395) das Verschenken der Habe, der Gang in die Wüste und vermutlich die Erscheinung des Eremiten Paulus zu sehen sind. Außerdem erscheint Antonius Abbas als Einzelfigur in Cassine (um 1340) und Bergamo (um 1330), die ebenfalls Franziskanerkonvente waren. Der asketische Eremitenheilige war in diesen Konventen offensichtlich stark verbreitet (Abb. 245, 51,17).⁷³⁸

Mit den in den Kapitelsälen vorkommenden, allgemein verehrten Heiligenfiguren wie Katharina v. Alexandria, Antonius Abbas, Johannes d. T. oder Bartholomäus lassen sich Mönchstugenden wie Askese, Märtyrertum oder Gelehrsamkeit verbinden. Dabei gibt es zwar Vorlieben bestimmter Orden für bestimmte Heiligengestalten, wie z. B. der Franziskaner für Antonius Abbas oder der Dominikaner und Augustiner-Eremiten für Katharina v. Alexandria, aber die Heiligen können auch in Kapitelsälen anderer Orden abgebildet sein.

Mittelalterliche Heilige

Die in den Programmen vertretenen Heiligengestalten des Früh- und Hochmittelalters sind häufig Ordensheilige, wie Benedikt und Scholastika, Bruno⁷³⁹, Johannes Gualbertus, Romuald, Bernhard von Clairvaux und Abt Guido von Pomposa. Sie können auch wie die französische Königin Radegundis und die merowingische Prinzessin und Äbtissin Gertrud von Nivelles zu den Heiligen adliger Herkunft gehören. Bei den Heiligengestalten des 13. und 14. Jh.s handelt es sich mit Franziskus, Klara, Dominikus, Petrus Martyr, Antonius von Padua und Ludwig von Toulouse oder auch Elisabeth von Thüringen ausnahmslos um Ordensheilige der neuenstandenen Bettelorden.

Während Gertrud, Radegundis, Elisabeth und Scholastika nur unterhalb der Balkendecke in Treviso (1270-1290) vorkommen und Romuald, Bernhard und Johannes Gualbertus als Ordensgründer nur in der Kreuzigung mit Heiligen in

⁷³⁸ Vgl. LdK 1 (1996) 198-199.

⁷³⁹ Gemeint sein kann sowohl Bruno, der Gründer des Karthäuserordens (um 1030-1101, nie kanonisiert, Kult bestätigt 1514 und 1623) als auch Bruno v. Segni, Abt von Montecassino (1049-1123, Abbatat 1107-1123, kan. 1183) Vgl. LCI 5 (1990) 447-450 und 451-452.

Florenz S. M. (1441-1442) dargestellt werden, sind die übrigen (Benedikt, Franziskus, Klara, Antonius v. Padua, Ludwig v. Toulouse, Dominikus, Petrus Martyr, Thomas v. Aquin und Wilhelm v. Malavalle) als Einzelfiguren und in Figurengruppen sowie einige auch als Hauptfiguren szenischer Bilder mehrfach vertreten.⁷⁴⁰

Die Heiligen des 13. und 14. Jh.s unterscheiden sich sowohl von den frühen, durch die Bibel legitimierten oder als Märtyrer *per viam cultus* heiliggesprochenen Personen als auch von den mittelalterlichen Heiligen, die durch örtliche Bischöfe oder Provinzialsynoden kanonisiert wurden, durch das Heiligsprechungsverfahren. Seit dem 12. Jh. wurde das Kanonisationsverfahren zunehmend juristisch geregelt, und seit Papst Alexander III. (1159-1181) galt es als *reservatio papalis*, d. h. als päpstliches Vorrecht.⁷⁴¹

Den Anfang des Kanonisationsprozesses machte die *Petitio*, die Bitte um Eintrag in den Heiligenkalender. Neben dem heiligmäßigen Leben der betreffenden Person galten als unabdingbare Voraussetzung für die Heiligsprechung die durch die Person geschehenen Wunder, in welchen sich das Gnadenwirken Gottes offenbarte, sowie die Existenz eines Kultes um die Reliquien. Diese Voraussetzungen wurden in der auf die *Petitio* folgenden *Informatio* anhand vorort aufgenommener Zeugenaussagen geprüft. Nach Abschluß der Ermittlungen und ihrer positiven Bewertung erfolgte die *Publicatio*, die feierlich vorgenommene öffentliche Kanonisation und die Versendung der Heiligsprechungsurkunde in die christliche Welt. Durch die feierliche Erhebung der Reliquien, *Elevatio*, und ihre Überführung, *Translatio*, zu den Altären fand das Verfahren seinen Abschluß.⁷⁴² Die Kanonisierungsprozesse der Bettelordensheiligen des 13. Jh.s gingen in der Regel rasch vonstatten. Ein Beispiel dafür, daß solch ein Prozeß keineswegs immer mit einer Heiligsprechung enden mußte, ist der zwischen 1325 und 1326 abgelaufene, erfolglose Prozeß um die Heiligsprechung des Augustiner-Eremiten Nicola a Tolentino (um 1245-1305), der erst 1446 tatsächlich

⁷⁴⁰ Auf die Figuren der Ordensheiligen wird in der Folge unter „Ordensthemen“ nochmals gesondert eingegangen.

⁷⁴¹ Die *reservatio papalis* geht auf Alexanders III. Dekretale *Audivimus* zurück, wurde aber erst seit 1234 durch die Aufnahme in die Dekretalen Gregors IX. verbindlich. Vgl. LThK 4 (1995) (Heiligsprechung) 1328-1331, 1329; Wolfgang SCHENKLUHN: Zum Verhältnis von Heiligsprechung und Kirchenbau im 13. Jahrhundert, in: KERSCHER 1993, 301-315, 301 sowie HAUER 1998, 13.

kanonisiert wurde.⁷⁴³ Die Kanonisationsakten, die nach Abschluß eines derartigen Verfahrens existierten, bildeten wichtige Quellen über *Vita*, *Passio* (bei Märtyrern), *Miracula* und *Translatio* des Heiligen. Man wußte dadurch sehr viel besser über die einzelnen Personen Bescheid als über die früheren Heiligen, deren Heiligsprechung ohne ein solches Verfahren vor sich gegangen war. Das schlug sich in detailreicheren Zyklen oder Einzelszenen nieder. Während Abt Guido von Pomposa (998-1046) nicht offiziell heiliggesprochen worden war, existieren über Franziskus (1181-1226, kan. 1227-1228), Dominikus (1172-1221, kan. 1234); Antonius von Padua (1195-1231, kan. 1232), Petrus Martyr (1205-1252, kan. 1253), Klara (1194-1253, kan. 1255), Ludwig von Toulouse (1274-1297, kan. 1317) und Thomas von Aquin (1225-1274, kan. 1323) Kanonisationsakten.

d. Mönchs-Themen

Der vierte große Themenkomplex ist mit „Mönchs-Themen“ überschrieben. Dazu gehören die bereits unter den mittelalterlichen Heiligen angesprochenen Ordensheiligen, aber auch Szenen aus der Ordensgeschichte und Reihen berühmter Ordensmitglieder.

Ordensheilige

Im Zusammenhang mit den Mönchs-Themen ist nochmals auf Heiligenfiguren einzugehen. Während es im vorangegangenen Unterkapitel um Ordensheilige als Heilige des 13. und 14. Jh.s ging, wird nun allerdings das Augenmerk speziell auf den Aspekt Orden und Mönchsleben gerichtet.

Im Gegensatz zu den als Vertreter mönchischer Tugenden eingesetzten Heiligen Katharina v. Alexandrien, Antonius Abbas, Bartholomäus oder Johannes d. T., die nicht an bestimmte Orden gebunden sind, treten Heilige, die selbst Mitglieder bzw. Gründer des Ordens waren, wie Benedikt, Franziskus, Klara v. Assisi, Ludwig v. Toulouse, Antonius v. Padua, Dominikus, Petrus Martyr und Thomas v. Aquin, in der Regel v. a. in Klöstern und

⁷⁴² Diese Ausführungen berufen sich v. a. auf SCHENKLUHN (1993, 302).

⁷⁴³ Vgl. Julian GARDNER: The Cappellone di San Nicola at Tolentino: Some Functions of a Fourteenth Century Frescoe Cycle, in: William TRONZO: Italian Church Decoration of the Late Middle Ages and Early Renaissance, Bologna 1989, 101-117 und Miklòs BOSKOVITS: La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento. La decorazione del cappellone di San Nicola a Tolentino, in: Arte Cristiana 77 (1989) 3-25.

Konventen des eigenen Ordens auf. Für beide Gruppen aber - v.a. für die letztgenannte - gilt, daß das Selbstverständnis der Orden sich in der Auswahl und, wie später zu zeigen sein wird, auch in der Ikonographie ihrer Heiligen ausdrückt.⁷⁴⁴

In einigen Fällen (Treviso 1270-1290, Perugia kurz vor 1290, Prato S. D. 1420-1430 und Florenz S. M. 1441-1442) kommen auch Heilige anderer Orden vor, was unterschiedliche Gründe haben kann. In Treviso (1270-1290, Abb. 274) oder Cassine (um 1340, Abb. 43) könnten Benedikt, Scholastika oder Bruno auch als Vertreter mönchischer Disziplin zu verstehen sein, während Petrus Martyr in Perugia (kurz vor 1290, Abb. 139) vermutlich wegen der persönlichen Verbundenheit des Klostergründers mit einem Freund des Märtyrers auftritt. In Prato S. D. (1420-1430, Abb. 226) erscheint Franziskus in einem Bild, das den Schulter-schluß von Dominikanern und Franziskanern im Kampf gegen die Häresie demonstrieren soll, und in Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93) schließlich repräsentieren die Gründer der anderen Orden die lange Tradition des Mönchtums, in der sich der Dominikanerorden und die Dominikaner-Observanz sehen.

Die Ordensheiligen erscheinen in den meisten Fällen als stehende Einzelfiguren oder im Zusammenhang einer Kreuzigung mit Heiligen. Szenische Darstellungen sind relativ selten, ebenso Halbfigurenportraits in Reihen.

In der Folge werden die Heiligen der einzelnen Orden (OSB, SOCist, OFM, OP und OESA) der Reihe nach behandelt, wobei auch auf die Form der Darstellung (stehende Einzelfiguren oder Szene) eingegangen wird.

In den Benediktinerklöstern von Val diponte (1280-1290), Montelabate (um 1280) und Pomposa (1310-1320) sowie im Zisterzienserinnenkloster Perugia (kurz vor 1290) erscheint Ordensgründer und Regelstifter **Benedikt von Nursia** (480-547) als stehende Einzelfigur mit Buch. (Abb. 314, 117, 209, 139). Auch in den Dominikanerkonventen von Treviso (1270-1290, Abb. 274) und Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93) ist Benedikt als Halbfigur unterhalb der Balkendecke bzw. als stehende Nebenfigur der Kreuzigung dargestellt und ist in keinem der Kapitelsäle Hauptfigur einer Einzelszene oder eines Zyklus, wie z. B. in der Sakristei von S. Miniato al Monte in Florenz (um 1387) oder im Kreuzgang der Badia in Florenz (1435-1440).⁷⁴⁵ Außer Benedikt treten nur noch seine Schwester, die

⁷⁴⁴ Vgl. LCI 8 (1990) 90.

⁷⁴⁵ Vgl. LCI 5 (1990) 351-364. Hier finden sich Angaben zu weiteren Beispielen von Zyklen.

Benediktinerinnen-Äbtissin **Scholastika** (um 480-547)⁷⁴⁶, in der Heiligenreihe unter der Balkendecke in Treviso (1270-1290) sowie Abt Guido von Pomposa (998-1046) in Pomposa (1310-1320) als Einzelfiguren auf. Letzterer allerdings ist nur von lokaler Bedeutung und erscheint in Pomposa in erster Linie als aus dem Kloster selbst stammender heiliger (Abb. 210).

In der unvollständig erhaltenen Ausmalung des Zisterzienserinnenklosters in Perugia (kurz vor 1290) erscheinen weder der Gründer des Ordens, **Robert de Molesmes** († 1110, kan. 1222)⁷⁴⁷, noch das prominenteste Ordensmitglied, **Bernhard v. Clairvaux** (1090-1153, kan. 1173), was auf die bilderfeindliche Haltung des Ordens in seiner Frühzeit zurückzuführen ist. Robert v. Molesmes kommt erst vom 15. Jh. an in bildlichen Darstellungen vor, und Bernhard war zwar bereits im 12. und 13. Jh. Gegenstand von Autorenbildern und Szenen in der Buchmalerei, aber Bilder von ihm in Wand- und Tafelmalerei treten erst seit der 2. H. des 14. Jh.s auf.⁷⁴⁸ Als Regelstifter erscheint dagegen Benedikt mit einem deutlich sichtbaren Buch (Abb. 139).

In den untersuchten Kapitelsälen der Franziskanerkonvente von Padua (1302-1305), Bergamo (um 1330), Cassine (1340er Jahre), Assisi (1340er Jahre), Pistoia S. F. (nach 1386), Prato S. F. (1392-1395), Florenz S. C. (1427-1459) und Figline Valdarno (um 1430) ist der Einsatz und die Auswahl der Ordensheiligen sehr unterschiedlich. In dreien der genannten Kapitelsäle, Bergamo, Florenz S. C. und Figline Valdarno, fehlen sie, was nur in Florenz S. C. auf eine bereits ursprüngliche Abwesenheit zurückgeht. Der Ordensgründer **Franziskus** (1181-1226, kan. 1228) tritt in Padua, Cassine, Assisi, Pistoia und Prato S. F. auf, sowohl als stehende Einzelfigur als auch als Hauptfigur von Szenen, wie der Stigmatisierung, der Krippe von Greccio oder thronend verherrlicht als *Gloriosus Franziskus*.⁷⁴⁹ (Abb. 126, 42, 4, 5, 200, 201, 239, 240). In Padua, Assisi, Pistoia und Prato S. F. treten auch die beiden ersten männlichen Heiligen des Ordens, der Prediger **Antonius v. Padua** (1195-1231, kan. 1232)⁷⁵⁰ und der Adlige **Ludwig**

⁷⁴⁶ Vgl. LCI 8 (1990) 313-315.

⁷⁴⁷ Vgl. LCI 8 (1990) 274.

⁷⁴⁸ Beispiel einer Freskendarstellung Bernhards ist die Gruppe von Heiligen in der Badia a Settimo (um 1300). Vgl. LCI 5 (1990) 371-385.

⁷⁴⁹ Vgl. LCI 6 (1990) 260-315.

⁷⁵⁰ Vgl. LCI 5 (1990) 219-225.

v. Toulouse (1274-1297, kan. 1317)⁷⁵¹ auf, beide sowohl als stehende Einzelfiguren als auch in Kreuzigungen mit Heiligen, und jeder einmal in einer Szene. Antonius hält eine Leichenpredigt über einen Geizhals, wobei sich ein Wunder ereignet, und Ludwig wird von Papst Bonifaz VIII. in den Franziskanerhabit eingekleidet (Abb. 128, 5, 195, 199, 239, 246) **Klara v. Assisi** (1194-1253, kan. 1255)⁷⁵², die Gründerin des Klarissenordens, erscheint in Padua und Prato S. F., jeweils als stehende Einzelfigur, und in Assisi kniet sie, als Ordensgründerin Franziskus gleichgestellt, unter dem Kruzifix (Abb. 126, 246, 5). Außerdem ist der Theologe **Bonaventura da Bagnoregio** (1217-1274, kan. 1482) in Pistoia S. F. (nach 1386) und Prato S. F. (1392-1395) zu sehen. Wie im Refektorium von Florenz S. C. (um 1350) trägt er einen Nimbus, obwohl er zur Zeit der Ausmalungen noch nicht kanonisiert war (Abb. 195 und 239, 204).⁷⁵³

Dominikus (um 1172-1221, kan. 1234)⁷⁵⁴ tritt in den Kapitelsälen der Dominikanerkonvente von Pistoia S. D. (1250-1270), Treviso (1270-1290 und 1352), Bozen (1330-1345), Florenz SMN (1366-1367), Prato S. D. (1420-1430) und Florenz S. M. (1441-1442) als stehende Einzelfigur mit Regelbuch und als Hauptfigur einer monumentalen Allegorie in Florenz SMN sowie eines Vitenzyklus in Prato S. D. auf (Abb. 184, 281, 27, 98, 223ff., 93). Die beiden anderen Hauptheiligen der Dominikaner sind im 13.-15. Jh. der Prediger und Märtyrer Peter v. Verona, besser bekannt als **Petrus Martyr** (um 1205-1252, kan. 1253)⁷⁵⁵, und der Theologe **Thomas v. Aquin** (um 1225-1274, kan. 1323). Beide kommen zwar weder in den ganz frühen Ausmalungen von Pistoia S. D. (1250-1270) noch in Treviso (1270-1290) vor, sind aber in allen weiteren Kapitelsälen als stehende Einzelfiguren oder Nebenfiguren in Kreuzigungen mit Heiligen und in Florenz SMN in wandfüllenden Monumentalbildern vertreten. Vita und posthume Wunder des Petrus Martyr werden in einer narrativen Bilderfolge erzählt, während Thomas v. Aquin über einer Art Wissenschaftsschema thront (Abb. 97 und 99, 108).

In den Kapitelsälen der Augustiner-Eremiten-Konvente von Fabriano (um 1280) und Siena S. A. (1340er Jahre) erscheint Kirchenvater **Augustinus v.**

⁷⁵¹ Vgl. Julian GARDNER: The Cult of a Fourteenth Century Saint: The Iconography of Louis of Toulouse, in: I Francescani nel '300, Atti del 14. Convegno Internazionale, Assisi 16/17/18 ottobre 1986, Perugia 1988, 167-193 und LCI 7 (1990) 442-445.

⁷⁵² Vgl. LCI 7 (1990) 314-318.

⁷⁵³ Vgl. LCI 5 (1990) 420-425.

⁷⁵⁴ Vgl. LCI 6 (1990) 72-79.

⁷⁵⁵ Vgl. LCI 8 (1990) 185-189.

Hippo (354-430)⁷⁵⁶ als Ordensgründer und Regelstifter. In Fabriano übergibt er im Bischofsornat und mit den Augustiner-Chorherren im Rücken die Ordensregel an die Eremiten, in Siena trägt er den Ordenshabit der Eremiten unter seinem Bischofsornat und hält drei Versionen seiner Regel in der Hand. In beiden Programmen kommt auch der Eremit **Wilhelm v. Malavalle** († 1157, kan. 1202) vor, auf den sich die kurzzeitig den Augustiner-Eremiten angeschlossenen Wilhelmiten beriefen. (Abb. 60 und 61, 259, 258, 58 und 59).

Auf die in dieser Aufzählung hervortretenden ordensspezifischen Unterschiede in der Auswahl der Heiligengestalten in Kapitelsaalprogrammen soll in der Folge genauer eingegangen werden. Hierzu ist es notwendig, etwas weiter auszuholen und einen Blick auf die generellen Unterschiede in der Heiligauswahl der verschiedenen Orden zu werfen.

Die Heiligen der religiösen Orden sind auch und vor allem Repräsentanten der Ordensgemeinschaft, ihres Selbstverständnisses und ihrer speziellen Ideale und Forderungen. Außerdem drückt sich in dem Aufwand, der von den Orden zur Verbreitung des Kultes ihrer Heiligen und zur Heiligsprechung betrieben wurde, die politische Situation des Ordens und das Vorhandensein bzw. Fehlen von Konkurrenz aus.

Benediktiner und Zisterzienser hatten offenbar wenig Interesse an der Kanonisation ihrer lokal verehrten Ordensmitglieder und deren Verbreitung, die wie bei Guido v. Pomposa auf die Abtei selbst und die abhängigen Klöster beschränkt blieb. Der Benediktinerorden begnügte sich fast ausschließlich mit der Darstellung seines Ordensgründers Benedikt. Er tritt v. a. als strenger Regelstifter in Erscheinung, dessen Vita nach Gregor d. Gr. illustriert wird. Seine Schwester Scholastika spielt neben ihm eine geringe Rolle.⁷⁵⁷ Der Ordensgründer der Zisterzienser, Robert de Molesmes, wird erst vom 15. Jh. an bildlich dargestellt. Die neuentstandenen Bettelorden dagegen betrieben von Anfang an gezielt Kultverbreitung und Kanonisation ihrer Gründer und hervorragendsten Mitglieder. Deshalb verfügten sie über eine ganze Reihe überregional bekannter heiliger Repräsentanten.⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Vgl. LCI 5 (1990) 277-290.

⁷⁵⁷ Vgl. LCI 5 (1990) 351-364. Hier werden Beispiele für Zyklen mit Szenen aus der Benediktusvita angegeben.

⁷⁵⁸ Vgl. LCI 8 (1990) 90-98 (Ordensheilige), 92.

Hierbei scheint eine Art „Einnischung“ der Bettelorden vorgelegen zu haben, durch die Auswahl der Heiligen, die den Orden jeweils auf eine bestimmte Art repräsentieren bzw. bestimmte Eigenschaften und Ansprüche des Ordens herausstreichen und Identifikationsfiguren darstellen.⁷⁵⁹ Die Vertreter der Mönchstugenden, wie Antonius Abbas, Bartholomäus oder Katharina v. Alexandrien, wurden nach und nach durch „eigene Leute“ ergänzt und ersetzt, was seine Umsetzung in der Ikonographie des Ordens fand. Dabei waren Franziskaner, Dominikaner und Augustiner-Eremiten unterschiedlich erfolgreich.⁷⁶⁰ Die Franziskaner erwirkten mit starker Unterstützung durch das Papsttum bis Anfang 14. Jh. die Heiligsprechungen von Ordensgründer Franziskus, von Klara, der Gründerin des Klarissenordens, von Antonius v. Padua sowie von Ludwig v. Toulouse aus dem Haus Anjou, womit sie über eine weibliche Heilige, einen Prediger und ein gekröntes Haupt in ihren Reihen verfügten. Der Dominikanerorden erreichte außer der Kanonisierung seines Gründers Dominikus auch die Petrus Martyrs, des Predigers und Märtyrers im Kampf gegen die Häresie, und des Theologen Thomas v. Aquin.⁷⁶¹ Dagegen gelang den Augustiner-Eremiten, die als Gründer Augustinus beanspruchten, erst im 15. Jh. die Heiligsprechung ihres Predigers Nicola da Tolentino und die Anerkennung des Kultes ihrer weiblichen Heiligen Klara von Montefalco. Bis dahin beriefen sie sich auf den 1202 heiliggesprochenen Wilhelm von Malavalle, den sie als Ordensmitglied vereinnahmten, obwohl er das genaugenommen nicht war.⁷⁶²

Geht man davon aus, daß, wie es den Anschein hat, bestimmte „Rollen“ besetzt werden sollten, die wie die des Predigers, der weiblichen Heiligen und des Theologen, bestimmte, dem Orden wichtige Eigenschaften betonten, haben auch die beiden anderen großen Bettelorden im 13. und 14. Jh. „Mißerfolge“ zu verzeichnen: Bei den Dominikanern fehlt die weibliche Heilige,

⁷⁵⁹ Vgl. LCI 8 (1990) 90-98.

⁷⁶⁰ Zum Thema *Ordenskonkurrenz* vgl. BLUME 1983, 1-8 und 107-110; RAVE 1984, 193-224 und Dorothee HANSEN: Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner, Diss. München 1992, Berlin 1995, 1-10 und 100-120.

⁷⁶¹ Zu den politischen Zusammenhängen dieser Heiligsprechungen vgl. Wolfgang SCHENKLUHN: San Francesco in Assisi: Ecclesia specialis. Die Vision Papst Gregor IX. von einer Erneuerung der Kirche, Darmstadt 1991, v. a. 173-226 (Historischer Kontext) und BOSKOVITS 1989, 3-25 und SCHENKLUHN 1993.

⁷⁶² Vgl. David GUTIERREZ: Die Augustiner im Mittelalter 1256-1356, Würzburg 1985, 137-160 und ders.: Die Augustiner im Spätmittelalter 1356-1517, Würzburg 1989, 130-144. Hier werden

die erst mit Katharina v. Siena (1347-1378) 1461 hinzukommt, und die Franziskaner müssen auf die Kanonisierung ihres Theologen Bonaventura (um 1217-1274) bis 1482 warten.⁷⁶³ Die „Rollen“, für die man keine eigenen Heiligen hatte, besetzte man mit allgemein verehrten Figuren wie Katharina v. Alexandria, die sowohl den „Part“ der weiblichen Heiligen ausfüllen als auch durch ihre Gelehrsamkeit fehlende Theologen ersetzen konnte.

Neben der „Rollenbesetzung“ waren verschiedene differenzierende Eigenschaften wichtig, durch die sich die Orden voneinander abgrenzten und die in jedem Orden unterschiedlich durch Heilige repräsentiert, d. h. meist in der Charakterisierung der Figur des Ordensgründers konzentriert wurden.

Die zentrale Figur unter den Heiligen des **Franziskanerordens** ist Franziskus, dessen Leben in den Viten Celanos und Bonaventuras beschrieben ist. Wie RAVE anschaulich darlegt, entwickelte sich aus der von Franziskus selbst in der ersten Fassung der Ordensregel (*Regula non bullata*) und in seinem Testament geforderten Leben nach dem Evangelium, d. h. der Nachfolge Christi, besonders durch das Eindringen des Gedankenguts Joachims v. Fiore († 1202) in den Orden um die Mitte des 13. Jh.s eine zunehmende Parallelisierung von Franziskus und Christus. Diese mündete bei den spiritualistischen Kreisen des Franziskanerordens in eine „Typologisierung von Franz- und Christusleben“ und eine Interpretation des Franziskus als *alter Christus*, d. h. Christus wurde zur Präfiguration des Franziskus.⁷⁶⁴ Bonaventura entschärfte diese Franziskusinterpretation, die den Orden in gefährliche Nähe zur Häresie rückte, durch seine *Legenda Major* genannte Franziskusvita (1260-1263), in der er Franziskus als *Engel des sechsten Siegels* und damit als

zahlreiche im Orden verehrte Personen genannt, deren Kanonisation häufig erst im 19. Jh., d. h. sehr lange nach ihrem Tod, erfolgte.

⁷⁶³ Die in diesem Zusammenhang interessante Frage nach der Darstellbarkeit nicht kanonisierter Personen mit Nimbus kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich erörtert werden. Bemerkenswert ist allerdings, daß mit den bildlichen Darstellungen von Ludwig v. Toulouse oder Thomas v. Aquin bis nach ihren Kanonisierungen gewartet wird, während Bonaventura und Nicola da Tolentino mit Nimbus in Wandmalereiprogrammen ihrer Orden erscheinen, lange bevor sie heilig gesprochen sind. Das Problem wird von BOSKOVITS (1989, 3-25) und GARDNER (1989, 110) in Bezug auf den Zyklus in Tolentino (1325-1330) diskutiert. Vgl. auch LThK 7 (1990) 872-873 und LCI 3 (1990) 323-334.

⁷⁶⁴ In der joachitischen Lehre von den drei Zeitaltern folgt auf das Alte Testament das Zeitalter der Kirche, das ihrerseits vom Zeitalter der Geistkirche abgelöst wird. Dessen Führer sollte nach spiritualistischer Auffassung Franziskus sein. Vgl. RAVE 1984, 193-224 und CLASEN 1962, 9-10.

Vorläufer der Wiederkunft Christi uminterpretierte.⁷⁶⁵ Ein zentrales Ereignis im Leben des Franziskus ist in diesem Zusammenhang die Stigmatisierung, durch die der Heilige der Figur Christi ähnlich wird (Abb. 122, 239). Der Orden beanspruchte aufgrund dieser Ähnlichkeit seines Ordensgründers mit Christus eine privilegierte Stellung innerhalb der Heilsgeschichte in der Konkurrenz mit den anderen Orden.⁷⁶⁶ Neben diesem auf die Figur des Ordensgründers konzentrierten Schwerpunkt verkörpern die Gestalten des Antonius v. Padua und des Adligen Ludwig v. Toulouse mit der Predigt die wichtigste Aufgabe des Ordens und mit der Demut seine wichtigste Tugend (Abb. 5, 128, 195, 199, 246, 266).

Die Gestalt des Gründers der **Dominikaner** ist in seinem Orden lange nicht so präsent. Die Figur des Dominikus ist ohne charakteristische Merkmale. Er erscheint immer als Dominikaner, jung oder mittleren Alters, der nur anhand seiner Attribute (Stern auf Stirn oder Brust, Lilie, Kreuz) von anderen unterscheidbar wird. Seine Figur verkörpert ähnlich der Gestalt Benedikts mit Abtsstab und Buch den Typus des Ordensgründers. In dieser Eigenschaft repräsentiert er meist als Einzelfigur, aber auch in der Allegorie in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 98) oder im Zyklus in Prato S. D. (1420-1430, Abb. 222-228) die Legitimierung, den Anspruch, die Ausrichtung und die Aufgaben des Ordens.⁷⁶⁷ Schärfer charakterisiert erscheinen die beiden anderen Heiligenfiguren. Petrus Martyr erleidet im Namen der Rechtgläubigkeit im Kampf gegen die Häresie sein Martyrium (Florenz SMN, Abb. 97) und Thomas von Aquin ist Kirchenlehrer und gelehrte Autorität in Dingen der Orthodoxie.⁷⁶⁸ Thronend ver-

⁷⁶⁵ Vgl. RAVE 1984, 205-208.

⁷⁶⁶ Vgl. BLUME 1983, 75-76 und 107-110.

⁷⁶⁷ Der Dominikuszyklus in Prato S. D. (1420-1430) stellt entgegen der äußeren Form einer chronologisch vorgehenden zyklisch-narrativen Bilderfolge in erster Linie nicht die Vita des Heiligen dar, sondern bestimmte, vor allem stark an Episoden und Szenen aus der Franziskusvita orientierte Einzelszenen von "politischem" Aussagewert. Der Traum des Honorius III. und die Ordensbestätigung sind eindeutig der Franziskusvita entlehnt und verfolgen dieselbe Aussageabsicht: die Legitimierung des Ordens und die Hervorhebung seiner besonderen Rolle in Kirche und Heilsgeschichte. Die übrigen Szenen (Feuerprobe, Rettung der Schiffbrüchigen und Treffen mit Franziskus) zeigen Ausrichtung und selbstgestellte Aufgaben des Ordens und die Erklärung der Absicht, man wolle Bekämpfung der Häresie und Rettung der Gläubigen gemeinsam mit den Franziskanern in Angriff nehmen.

⁷⁶⁸ Als solche werden die drei Heiligen in Florenz SMN (1366-1367) gezeigt und zwar jeder in der dem Gegenstand angemessensten Bildform: Für Petrus Martyr eignete sich am besten die Form der zyklischen narrativen Bilderfolge, also der in chronologischer Reihenfolge erzählten Heiligenvita, zu der außer Vita und Passio, der Darstellung des Martyriums, auch die posthumen Wunder gehören, die wichtige Argumente im Kanonisierungsprozeß darstellten. Die Lehre des Thomas von Aquin ließ sich am geeignetsten in einer Art wissenschaftlichen Schema darstellen, über dem Thomas umgeben von geflügelten Tugenden und inmitten von den Autoren biblischer Bücher, auf die sich seine Autorität stützt, thront. Die Figur des Dominikus weist in der Allegorie

herrlicht wird Thomas, nicht Ordensgründer Dominikus, in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 99 und 108) oder in der kurz nach der Kanonisierung des Thomas entstandenen Tafel in Santa Caterina in Pisa.⁷⁶⁹ Die Schwerpunkte der Dominikaner liegen auf der Predigt, dem Kampf gegen die Häresie und der Gelehrsamkeit.

Die **Augustiner** definieren sich vor allem über den Kirchenvater Augustinus, den sie in ihrer fiktiven Gründungslegende zum Gründungsvater stilisieren. Auf die Rolle als Ordensgründer und Regelstifter ist die Darstellung der Figur des Augustinus ausgerichtet. Die beiden Darstellungen in Kapitelsälen zeigen bereits eine Entwicklung seiner Ikonographie: Während er in Fabriano (um 1280, Abb. 61) nur den Bischofsornat trägt, der ihn bis zur Gründungslegende der Augustiner-Eremiten auszeichnete, ist in Siena S. A. (1340er Jahre, Abb. 259) darunter der Ordenshabit der Eremiten zu sehen, der ihn vom „bloßen“ Regelstifter zum Gründer und Mitglied macht. So verschaffte sich der jüngste der Mendikantenorden durch die Autorität seines Regelstifters, des Kirchenvaters Augustinus, ein Alter und eine Ehrwürdigkeit, mit denen er die anderen Orden bei weitem übertraf. Daneben deckte Augustinus als hervorragender Theologe und Kirchenlehrer den Aspekt von Gelehrsamkeit und Studium ab.⁷⁷⁰ Außerdem wurde, wie bereits erwähnt, der vor der tatsächlichen Ordensgründung (1256) bereits kanonisierte Eremit Wilhelm v. Malavalle als Ordensmitglied vereinnahmt. Mit Nicola da Tolentino versuchte man, einen wortgewaltigen Prediger kanonisieren zu lassen, und die fehlende weibliche Heilige ersetzte man durch Katharina v. Alexandrien (Abb. 58, 258, 259). Das Augenmerk der Augustiner liegt auf Eremitentum (Askese), Predigt und Gelehrsamkeit.⁷⁷¹

Abschließend wird auf die **Darstellungsformen** eingegangen, in denen die Ordensheiligen in den Kapitelsälen erscheinen. Die meisten treten als stehende Einzelfiguren, in Gruppen oder Kreuzigungen mit Heiligen auf. Zyklische Erzählungen der Viten von Ordensheiligen sind im Gegensatz zu Darstellungen in Kirchen oder diesen Heiligen geweihten Kapellen in den Kapitelsälen selten.

des „Dominikanischen Heilsweges“ an den entscheidenden Stellen jeweils stellvertretend für den gesamten Orden den Weg zur Erlösung. (Abb. 97, 98 und 99).

⁷⁶⁹ Vgl. Joseph POLZER: The „Triumph of Thomas“ Panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and Date, in: Flor. Mitt. 37 (1993) 29-76.

⁷⁷⁰ HANSEN (1992, 78) erwähnt zahlreiche Augustinuszyklen in Kirchenprogrammen des Trecento, in deren Mittelpunkt das Eremitenleben des Kirchenvaters steht.

⁷⁷¹ Vgl. BLUME 1989, 150.

Auch Franziskus wird in den Kapitelsaalprogrammen nie in einem Zyklus seiner Vita präsentiert. Viel häufiger werden die entscheidenden Szenen einer Vita zu nicht-zyklischen Einzelbildern verdichtet. Beispiele dafür sind die Stigmatisierung (Padua 1302-1305, Abb. 122), das Wunder an der Krippe v. Greccio und die Verherrlichung des Franziskus als thronender *Gloriosus Franciscus* (Pistoia S. F. nach 1386 (Abb. 200) und Vierung des Westquerhauses der Unterkirche in Assisi um 1320), die Einkleidung des Ludwig von Toulouse durch Bonifaz VIII. (Siena S.F. 1320-1330, Abb. 266)) oder das Wunder des Antonius v. Padua (Pistoia S. F. nach 1386, Abb. 199.).⁷⁷² Mit Ausnahme des Vitenzyklus des Petrus Martyr an der Eingangswand des Kapitelsaals von Florenz SMN (1366-1367) und des Dominikuszyklus in Prato S. D. (1420-1430) kommen Viten von Ordensheiligen in Kapitelsälen nicht vor. Grund dafür könnte sein, daß man mehrere Szenen aus den Viten verschiedener Personen unterbringen wollte, wie in Siena S. F. (1320-1330), aber auch, daß durch Raumform und Dekorationssystem in den Kapitelsälen in der Regel nur ein Register zur Bebilderung zur Verfügung stand und die Unterbringung mehrerer Zyklen deshalb nicht möglich war. Auch in Refektorien wird nicht-zyklischen Einzelbildern der Vorzug gegeben, was an der auf die Stirnwand beschränkten Dekoration liegt, in deren Zentrum man Kreuzigung und Abendmahl unterbringen mußte. Dadurch war der für andere Darstellungen verfügbare Raum begrenzt. Zyklische Darstellungen kommen dagegen in einigen Sakristeien vor, wie die Benediktsvita in S. Miniato al Monte in Florenz (1387 ff.) oder die Vita des Nicola da Tolentino in Tolentino (1325-1330, Abb. 334), wobei letztere zusammen mit einem christologischen und einem Marienzyklus auf drei Registern (die Lünette mitgerechnet) die Wände des Raumes bedeckt.

Die Entwicklung im Einsatz von Ordensheiligen in Kapitelsaalprogrammen scheint im 13. Jh. mit wenigen stehenden Figuren zu beginnen, setzt sich im 14. Jh. mit zahlenmäßig größerem Figureninventar und szenischen Darstellungen fort und wird um etwa 1430 vom völligen Verzicht auf Ordensheilige in den Kapitelsaalfresken von Fiesole (um 1425) und Florenz S. C. (1427-1459)

⁷⁷² Es handelt sich um die Szenen der Krippe von Greccio und der Stigmatisierung aus der Franziskusvita in Padua (1302-1305) und Pistoia S. F. (nach 1386), die Darstellungen von Franziskanermartyrien in Padua (1302-1305) und Siena S. F. (1320-1330), das Wunder des Antonius v. Padua in Pistoia S. F. (nach 1386) sowie die Einkleidung des Ludwig von Toulouse durch Bonifaz VIII. in Siena S. F. (1320-1330).

abgelöst. Die große Zahl der Ordensheiligen in Florenz S. M. (1441-1442) wirkt dagegen wie ein Rückgriff auf Prinzipien des 14. Jh.s (Abb. 65, 73, 93).⁷⁷³

Ordensgeschichte

Ordensgeschichtliche Themen sind häufig eng mit den Biographien der Ordensgründer verknüpft. Dabei handelt es sich nie nur um die Nacherzählung von biographischen Ereignissen, sondern immer auch um programmatische Aussagen über den Orden.

In diese Themengruppe fallen die Bestätigung des Ordens (Prato S. D. (1420-1430, Abb.225) oder der Ordensregel durch den Papst und die Übergabe der Regel durch den Gründer an die Ordensgemeinschaft (Fabriano um 1280, Abb.60). Beide Szenen dokumentieren die Legitimierung des Ordens durch den Hl. Stuhl bzw. der Regel durch die Figur des Ordensgründers selbst, aus dessen Hand die Gemeinschaft sie empfängt.⁷⁷⁴ In den behandelten franziskanischen Kapitelsälen hat sich keine Darstellung der Regelbestätigung erhalten. Allerdings befindet sich im Tympanon des Kapitelsaales von S. Lorenzo Maggiore in Neapel (1335-1340)⁷⁷⁵ ein Bild der Übergabe der Ordensregel durch Franziskus zugleich an Franziskaner und an Clarissen (Abb. 365 und 366). In Fabriano (um 1280) übergibt Augustinus als Ordensgründer die Regel an zwölf vor ihm stehende Augustiner-Eremiten, während die Augustiner-Chorherren als Zeichen ihrer Zustimmung zur Gründung des Eremitenordens hinter ihm stehend der Übergabe beiwohnen. Fast identisch, aber sehr viel schlechter erhalten, befindet sich diese Szene in der Hauptapsis von S. Agostino in Rimini (2. Viertel 14. Jh.).⁷⁷⁶ In Prato S. D. (1420-1430) dagegen ist die Bestätigung des Dominikanerordens durch Papst Honorius III. dargestellt, wobei sich die Szene an der Bestätigung des Franziskanerordens in der Oberkirche in Assisi (um 1290) orientiert. In Fabriano ist es die Verbildlichung

⁷⁷³ Figline Valdarno (um 1430) weist zwar ebenfalls keine auf, aber das fragmentarisch erhaltene Programm mit der relativ konservativen Form der Kreuzigung ließe sich durchaus um Ordensheilige ergänzt vorstellen. Auch in Bergamo (um 1330) und Florenz S. F. (1387-1388) dürfte das Fehlen von Ordensheiligen nur auf den fragmentarischen Zustand des Gesamtprogramms zurückzuführen sein.

⁷⁷⁴ Die Regel ist auch in den nur aus stehenden Einzelfiguren zusammengesetzten Programmen präsent: als Buch in der Hand des Ordensgründers.

⁷⁷⁵ Vgl. Jürgen KRÜGER: S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur. Studien und Materialien zur Baukunst der ersten Anjouzeit, Werl 1985 (Franziskanische Forschungen 31), 72.

⁷⁷⁶ Vgl. BLUME 1989, 150 und Anm.10.

eines fiktiven Vorgangs, und in Prato lehnt man sich mit der Ordensbestätigung (die Regel stammt ja von Augustinus) an Bilder der Regelbestätigung der Franziskaner an. In jedem Fall sind die Aussagen dieser Szenen eminent politisch, da sie eher als einen historischen Vorgang abzubilden den Anspruch auf Legitimierung durch den Hl. Stuhl verdeutlichen.

In den Bereich der Ordensgeschichte gehören auch die in den franziskanischen Kapitelsälen von Padua (1302-1305) bzw. Siena S. F. (1320-1330) und dem an den Kapitelsaal angrenzenden Kreuzgangflügel im selben Konvent (um 1340) dargestellten „Franziskanermartyrien“ von Marrakesch und Ceuta in Marokko sowie von Thânah (Bombay) in Indien. Hier geht es nicht darum, die Märtyrer als erkennbare Individuen wiederzugeben, was in Form von Einzelfiguren sehr viel besser möglich gewesen wäre, sondern um die Darstellung des Martyriums als Vorgang. Die Darstellung von Einzelfiguren wäre sehr viel weniger dramatisch gewesen. Man verzichtete offenbar zugunsten der Dramaturgie auf die Individualisierung der einzelnen Märtyrergestalt.⁷⁷⁷ Die drei unterschiedlichen Ereignisse, das Martyrium von vier Franziskanern am 16. 1. 1220 in Marrakesch, von sieben Franziskanern am 10.10. 1223 in Ceuta und von fünf Franziskanern am 15.5.1323 in Thânah (Bombay), werden sogar, was die wechselnde Anzahl von Brüdern auf den Bildern nahelegt, austauschbar. Mit Darstellungen von „Franziskanermartyrien“ um und nach 1323 soll vermutlich immer auf alle drei Martyrien angespielt und an alle drei zugleich erinnert werden (Abb. 265).⁷⁷⁸

Ordensmitglieder

Von den Ordensheiligen sind die meist nicht kanonisierten Ordensmitglieder zu unterscheiden, die in Kapitelsälen in Reihen oder Ketten von Halbfiguren in Medaillons (Prato S. D. *Salone*, 2. H. 14. Jh., Pistoia S. F. nach 1386, Pisa 1392 sowie Florenz S. M. 1441-1442) bzw. als mit Schriftstücken oder Lektüre beschäftigte Autoren (Treviso 1352) zur Darstellung kommen können. Zunächst seien die fünf Beispiele kurz vorgestellt (Abb. 231, 202, 203, 158ff., 93, 301ff)

Die Reihe von 40 Ordensmitgliedern in **Treviso** (1352) umfaßt dominkanische Päpste, Kardinäle, Gelehrte und die drei Ordensheiligen, die als

⁷⁷⁷ Vgl. SEIDEL I, 1978, 237 und SEIDEL II, 1978, 122.

einzig frontal anstatt wie alle übrigen im Profil an ihren Schreibtischen sitzen. Die Reihenfolge ist hierarchisch auf die Stirnwandmitte hin ausgerichtet. Rechts der Kreuzigung sitzen die drei Heiligen gefolgt von drei Ordensgenerälen, links beginnt die Reihe mit den beiden Päpsten des Ordens und setzt sich mit den Kardinälen in chronologischer Folge fort. Die auch unter den Gelehrten und anderen Persönlichkeiten aus dem Orden mehr oder weniger eingehaltene chronologische Reihenfolge endet über dem Portal in zwei Rücken an Rücken sitzenden Dominikanern, von denen einer, Jean des Moulins († 1353), zum Zeitpunkt der Ausmalung (1352) noch am Leben war (Abb. 298). Alle tragen ausführliche Beischriften mit Herkunft, Bildungsgang und Ämtern sowie eine kurze Eloge ihrer Verdienste und den Hinweis auf durch sie erwirkte Wunder.⁷⁷⁹

Ein Papst und neun Kardinäle sind in **Pistoia S. F.** (nach 1386) unterhalb der seitlichen Stirnwandfresken in Tondi zu sehen. Sie tragen alle aufgerollte Schriftbänder, auf denen jedoch nichts mehr zu entziffern ist (Abb. 202 und 203). Auch im *Salone dei Capitoli* in **Prato S. D.** (2. H. 14. Jh.) hat ein Tondo-Band mit berühmten Dominikanern die Wände geziert. Da nur noch ein abgenommener Tondo mit dem Bild eines Papstes (vermutlich Innozenz V.) existiert, ist der Zusammenhang nicht zu rekonstruieren (Abb. 231).

Die sehr schlecht erhaltenen Franziskanerfiguren in den Rankentondi des unteren Rahmenbandes der Stirnwand in **Pisa** (1392) scheinen dagegen von vornherein weder Beischriften auf Schriftbändern noch auf Rahmenleisten besessen zu haben (Abb. 158-161). Denkbar wäre aber die Angabe der Namen auf dem Hintergrund neben den Figuren, wie in **Florenz S. M.** (1441-1442). Hier erscheinen einige der Protagonisten der Trevisaner Reihe wieder, wie Dominikus, die beiden Päpste, zwei Kardinäle, Albertus Magnus und die Ordensgeneräle Jordan v. Sachsen und Raymund v. Peñaforte (Abb. 93). Die übrigen wurden aus dem Umfeld der florentiner Dominikanerkovente und

⁷⁷⁸ In Padua (1302-1305) sind vier Franziskaner zu sehen, in Siena S.F. (1320-1330) sind es fünf.

⁷⁷⁹ So heißt es über Jordan v. Sachsen (1190-1252): „*B. Magister Johannes de Saxonia de provincia theotonica OFP, episcopus bosniensis, fuit predicator in multis linguis, excellens magister in sacra theologia, compilavit summam confessorum et in multis claruit miraculis.*“ Ähnlich dürfte sich der Text unter den Halbfigurenportraits von Franziskanern in den Tondi des Kapitelsaales von San Lorenzo Maggiore in Neapel (1335-1340) zusammengesetzt haben, von denen nur ein Tondofragment an der linken Seitenwand erhalten ist: „FR. [JOH]ES DE P[RO]VINCIE [FRAN]CIE ET ... M[A]G[ISTER] THEOLO[GIAE] XX...“ (Abb. 367). Die von KRÜGER (1985, 72) gegebene Datierung 1335-1340 bezieht sich auf das Fresko der

speziell der Observanzbewegung um Giovanni Dominici (1355/56-1419) gewählt. Sowohl in Pisa als auch in Florenz sind die Figurantondi durch Ranken verbunden, die ihren Ausgang jeweils beim Ordensgründer im zentralen Tondo nehmen (Abb. 161 und 93).

Im Zusammenhang mit den Reihen und Ketten der Portraits von Ordensmitgliedern sind auch die Inschrifttondi zu erwähnen, die in Treviso in ganz strenger Hierarchie in der Reihenfolge der Gründung Ordensprovinzen und Konvente und in der chronologischen Folge der Amtszeiten die Ordensgeneräle auflisten. Hier sind Amt und chronologische Folge der Personen zwar wichtiger als die einzelne Persönlichkeit, aber auf eine kurze Eloge wird dennoch nicht verzichtet (Abb. 279).⁷⁸⁰ Diese Inschrifttondi sind am besten in Treviso erhalten, aber nach Resten zu urteilen, gab es zumindest einfache Reihen mit den Namen der Ordensprovinzen auch in Pistoia S. D. (1250-1270), Bozen (1330-1345), Florenz SMN (1366-1367), Pistoia S. F. (nach 1386) und Prato S. F. (1392-1395) (Abb. 185, 29, 109, 111, 203 und 241).

Es lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: Bildergalerien mit Beischriften in Treviso (1352, Abb. 280), im *Salone dei Capitoli* in Prato S. D. (2. H. 14. Jh.) und in Neapel (1335-1340, Abb. 367) sowie Tondo-Ranken in Pisa (1392, Abb. 159) und Florenz S.M. (1441-1442, 93). Die Kette von Tondi mit dominikanischen Amtsträgern mit Schriftbändern in Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 203) scheint auf den ersten Blick keiner der beiden Gruppen anzugehören, und der Zusammenhang des einzelnen erhaltenen Tondos in Prato S. D. (2. H. 14. Jh., Abb. 231) ist nicht rekonstruierbar. Im folgenden sind die Ursprünge der beiden Gruppen von Portraitsammlungen zu untersuchen.

Bildergalerien mit Beischriften

Nach AUER sind Galerien großer Heiliger, Gelehrter und Amtsträger verbildlichte Formen von Ordensgeschichtsschreibung, die besonders bei den Dominikanern verbreitet war und ihre schriftlichen Quellen in der im 13. Jh. von

Sopraporte, wird aber hier unter Berücksichtigung des an dem Fragment sichtbaren Malstils auf die Fresken des Innenraumes übertragen.

⁷⁸⁰ Als Beispiel sei der Text zum zehnten Ordensgeneral wiedergegeben: „X. Magister Ordinis Fratrum Predicatorum. Fuit Reverend. Predicator Fr. Albertus Januensis, Magister in Sacra Theologia. Vir magnae Religionis...“. Zur Transkription des Textes vgl. FEDERICI 1803, 48.

Humbert v. Romans veranlaßten Aufzeichnung der *Vitas Fratrum* hatte. Lebensbeschreibungen von Dominikanern wurden auch von Johannes Meyer (*De viris illustribus*, 1466) und Bernard Gui (*Fratres passi pro fide Christi* und *Fratres nostri illustres in scriptiis et doctrinis*) verfaßt.⁷⁸¹ Diese Werke fügen den Namen charakterisierende Bemerkungen über die Personen bei, die allerdings deutlich länger ausfallen als die Beischriften in Treviso oder Neapel.

In den behandelten Kapitelsälen der Benediktinerklöster kommen Galerien von Ordensmitgliedern nicht vor. Allerdings läßt sich die Tradition von Galerien verstorbener Äbte auf hölzernen *Tabellae* nach LEO MARSICANUS (1046-1115/1117) im Kapitelsaal von Montecassino im 11. und 12. Jh. und in den Bildnissen von Päpsten, Kardinälen, Heiligen und großen Äbten des Benediktinerordens, die sich nach 1137 im Refektorium von St-Bénigne in Dijon befunden haben sollen, auch im Benediktinerorden nachweisen.⁷⁸²

CANNON vergleicht die Galerie der Dominikaner in Treviso mit Nekrologien, den Totenbüchern mit den Eintragungen der Namen von verstorbenen Mitbrüdern in Form eines Kalenders.⁷⁸³ Die Dominikanergalerie in Treviso ist sowohl mit Vitensammlungen als auch mit Totenbüchern vergleichbar, da in Text und Bild große Mitglieder des Ordens in Erinnerung gerufen werden. Die Verbindung hierarchischer (nach Rang innerhalb des Ordens oder Kirchenamt) und chronologischer Reihenfolge greift allerdings das Prinzip der Viten-sammlung auf.

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht auch zu den Reihen von Papstmedaillons, wie sie in Papstbasiliken wie S. Paolo fuori le mura (begonnen unter Papst Leo Magnus 440-461, weitergeführt Ende 13. Jh. von Cavallini) oder in S. Piero a Grado bei Pisa (um 1300) vorkommen (Abb. 327 und 368).⁷⁸⁴ Auch hier liegt

⁷⁸¹ Vgl. Johannes MEYER: *De viris illustribus* [1466], Leipzig 1918 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens in Deutschland, 12) und Bernard GUI: *De quatuor in quibus deus praedicatorum ordinis insignivit* [14. Jh.], Teil 3 (*De illustri prole*), hrsg. von Thomas KAEPLI (*Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica*, 12), beide zitiert bei AUER 1949, 362-363.

⁷⁸² Zu Montecassino vgl. CHRONICA MONASTERII CASINENSIS LEONIS MARCIANI ET PETRI DIACONI [1075-1094], ed. W. WATTENBACH, in: MGH SS. Bd. 7 (1846), 551 ff.; SCHLOSSER, 1898, 69, Anm. 2; Otto LEHMANN-BROCKHAUS: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 1938, 476 sowie SEIDEL 1978, 232-233 Anm. 219. Zu St-Bénigne in Dijon vgl. BRAUNFELS 1985, 195.

⁷⁸³ Vgl. CANNON 1980, 208. Nach dem LThK (7, 1998, 720-721) sind im *necrologium* die Namen der verstorbenen Mitbrüder, Äbte und Stifter in Form eines Kalenders verzeichnet.

⁷⁸⁴ Vgl. CERIONI/DEL SIGNORE 1991, 31 und Jens T. WOLLESEN: *Die Fresken von S. Piero a Grado bei Pisa*, Heidelberg 1977 (Diss. Heidelberg 1975), 120-122 und 146-148.

eine chronologische Reihenfolge vor, und, da die Reihe über Jahrhunderte hinweg fortgeführt wurde, handelt es sich hier in der Tat um eine bildliche Form der Geschichtsschreibung.

Tondo-Ranken

Die Figurentondi in Pisa (1392, Abb. 159) und Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93) sind im Gegensatz zu denen mit Beischriften in Treviso und Neapel durch Ranken verbunden, die vom in der Mitte stehenden Bild des Ordensgründers ausgehen.⁷⁸⁵ Es handelt sich um **Ordensstammbäume** in linearer Form.⁷⁸⁶ Zu den von AUER und WALZ⁷⁸⁷ beschriebenen, in Anlehnung an die Wurzel Jesse (Is 11, 1) entstandenen „baumförmigen“ Ordensstammbäumen bestehen allerdings einige Unterschiede. Die besonders vom 15. Jh. an verbreiteten Stammbäume gehen auch aus der Person des Ordensgründers hervor, die Bilder der Ordensmitglieder befinden sich allerdings zwischen den Ästen des „Baumes“. Die Stammbäume kommen, vermutlich angeregt durch die *Meditationen* des Johannes de Torquemada (1388-1468), im 15. Jh. zur Blüte.⁷⁸⁸ Im 15. Jh. sitzt häufig Maria mit dem Kind in der Spitze der Baumkrone. Es kann sich aber auch, ähnlich dem *Lignum Vitae*, der Gekreuzigte in der Mitte, am „Stamm“ des Baumes befinden, wie bei dem Beispiel des *Dominikanerstammbaums im Chiostro Verde* in Florenz SMN (2. H. 14. Jh.) (Abb. 369 und 370).⁷⁸⁹ In Pistoia S. F. (nach 1386) nimmt das *Lignum Vitae* die Mitte ein, und die Tondo-Ketten mit den Franziskaner-Kardinälen und dem Papst bilden den unteren Abschluß der seitlichen Bildfelder und flankieren so genaugenommen das *Lignum Vitae*, was die Anordnung der des Ordensstammbaums im Kreuzgang von Florenz SMN (2. H. 14. Jh.) ähnlich macht (Abb. 190, 202 und 203).

⁷⁸⁵ In S. Lorenzo Maggiore in Neapel (um 1340) verhält es sich nicht so, denn obwohl die erhaltene Figur sich in einem akanthusartigen Blattkranz befindet, war der Tondo ursprünglich von einem etwa quadratischen Feld mit Rahmung umgeben, auf deren breiterem unteren Rand sich die Inschrift befindet.

⁷⁸⁶ Vgl. WALZ 1964, 233.

⁷⁸⁷ Vgl. Albert AUER: Bilderstammbäume zur Literaturgeschichte des Dominikanerordens, in: B. BISCHOFF/Suso BRECHTER (Hrsg.): LIBER FLORIDUS. Mittellateinische Studien Paul Lehmann zum 65. Geburtstag am 13. Juli 1949, St. Ottilien 1950, 363-371 und Angelus WALZ: Von Dominikanerstammbäumen, in Archivium Fratrum Praedicatorum 34 (1964) 231-275 sowie SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN 1998, 549-558 (Wurzel Jesse).

⁷⁸⁸ Vgl. WALZ 1964, 234-238.

⁷⁸⁹ Vgl. LUNARDI 1983, 37. Zahlreiche weitere Beispiele mit Abbildungen finden sich bei WALZ 1964.

Die Stammbaumform zeigt den Orden als Familie, deren Stammvater der Ordensgründer ist. Dieses genealogische Schema stellt, so WALZ, „den Ordensvater und seines Geistes Kinder dar“.⁷⁹⁰ Es werden sowohl Abstammung im spirituellen Sinn als auch die Kontinuität des Ordens von seiner Gründung bis in die Gegenwart der Ausmalung suggeriert. Ausgehend vom Gedanken des fruchtbaren Weinstocks, der zunächst nur aus dem Ordensvater und einigen seiner hervorragendsten Söhne besteht, entwickeln sich die Ordensstammbäume vom 15. Jh. an bis ins 18. Jh. hinein zu immer figurenreicheren verbildlichten Glorifizierungen des Ordens (Abb. 371).⁷⁹¹

Ordensstammbäume erscheinen in den weitaus häufigsten Fällen in Baumform. Dagegen stellt die durch ihre Plazierung in den Rahmenbändern zustandekommende lineare Form des genealogischen Schemas in den Kapitelsälen eine Verkürzung dar.

Die Dargestellten haben sich durch Heiligkeit, in kirchlichen und ordensinternen Ämtern oder durch Gelehrsamkeit hervorgetan. Bei ihnen handelt es sich um die Prominenz des Ordens, die „*Uomini famosi*“, die man vorzuweisen hat und die die Orden ähnlich den Ordensheiligen zu sammeln scheinen. Unter den Dargestellten sind aber auch Personen, die aus Gründen einer bestimmten, politischen Aussageabsicht in die Reihen aufgenommen wurden, wie in Treviso diejenigen, die an der Absetzung des Ordensgenerals Muño de Zamora beteiligt waren oder in persönlichen Beziehungen zu dem aus Treviso stammenden und sowohl als Kardinal als auch als Papst in der Reihe erscheinenden Niccolò Boccassini (1240-1304, Papst Benedikt XI.) standen.⁷⁹² Die zahlreichen bei WALZ zitierten Ordensstammbäume vom 14. Jh. an weisen ein Personeninventar auf, das bis auf einen durch die beiden Päpste, die Kardinäle Latino da Malabranca und Hugues de St-Cher und die Ordensgeneräle Raymund v. Peñaforte und Jordan v. Sachsen gebildeten harten Kern relativ variabel ist und laufend durch neu hinzugekommene Personen ergänzt wird.⁷⁹³

⁷⁹⁰ WALZ 1964, 232 und LdM 8 (1997) 43-44 (Stammbaum).

⁷⁹¹ Der Kapitelsaal von S. Lorenzo Maggiore in Neapel wurde im Barock mit mehreren franziskanischen Ordensstammbäumen ausgemalt. Vgl. KRÜGER 1985, 72-74.

⁷⁹² Die Fragen nach der Darstellbarkeit nicht kanonisierter Ordensleute, die nach der Darstellbarkeit noch lebender Personen und damit zusammenhängend nach der Zeit, die ein historisches Ereignis brauchte, um sich in den Programmen wiederzufinden, können im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden.

⁷⁹³ Vgl. WALZ 1964, 231-275.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Reihen von Ordensmitgliedern in Form von Wandmalereien in den Kapitelsälen der Benediktiner im 13. und 14. Jh. unüblich sind, im 14. Jh. in Form von Galerien mit Beischriften in den Kapitelsälen von Franziskanern und Dominikanern verbreitet sind und zum Ende des 14. und im 15. Jh. in beiden Orden durch Ordensstammbäume abgelöst werden. Für ähnliche Formen von Personenzusammenstellungen, fehlen in den Kapitelsälen der Zisterziensern und Augustiner-Eremiten die Beispiele.

e. Sonstige Themen

Einige Bildthemen treten in den untersuchten Kapitelsälen nur selten auf und lassen sich den vorangegangenen Themenkreisen nicht zuordnen. Dabei handelt es sich um Mariendarstellungen, Tugenden und Laster, das Lamm sowie den Tod. Diese Themen seien in der Folge behandelt.

Maria

In den untersuchten Kapitelsälen erscheint Maria vor allem als trauernde Nebenfigur der Kreuzigung. In diesem Zusammenhang wurde sie bereits behandelt. Marienzyklen oder einzelne Szenen des Marienlebens finden sich, von der gleichermaßen dem Leben Jesu zuzuordnenden Anbetung der Könige in Cassine (um 1340) abgesehen, in den Ausmalungen der Räume nicht.⁷⁹⁴ Sie kommen dagegen in den beiden bis in die 1990er Jahre von BOSKOVITS als Kapitelsäle aufgeführten Räumen vor, die mittlerweile wie der *Cappellone di San Nicola* in Tolentino (1325-1330) als ursprüngliche Sakristei oder wie der Raum, aus dem die abgenommenen Fresken (um 1325) im Museo Civico in Padua stammen, als Kapelle am Kreuzgang von S. Agostino identifiziert wurden.⁷⁹⁵ In beiden Fällen treten die Marienszenen in Verbindung mit Christuszyklen auf.

Die einzige Darstellung einer Marienlegende in den untersuchten Kapitelsälen ist das Wunder von Maria Schnee (Abb. 197).⁷⁹⁶ Es ist die Gründungs-

⁷⁹⁴ Vgl. LCI 3 (1990) 212-233 (Marienleben).

⁷⁹⁵ Vgl. BOSKOVITS 1990, 130 sowie Anm. 47 und 50; BOSKOVITS 1994, 133-135 sowie Anm. 47 und 50; Davide BANZATO/Franca PELLEGRINI: Museo d'Arte Medievale e Moderna, in: I Musei Civici agli Eremitani a Padova, Mailand 1992, 35-79, 36; GARDNER 1989, 101-117 und BOSKOVITS 1989, 3-25.

⁷⁹⁶ Vgl. LCI 4 (1990) 593-597 (Nachträge: Marienlegenden).

legende der Kirche S. Maria Maggiore in Rom, die sich im 14. Jh. unter franziskanischer Verwaltung befand, also praktisch zu den Ordenskirchen gehörte. Die Szene tritt in Pistoia S. F. (nach 1386) im rechten seitlichen Bildfeld der Stirnwand auf.

Das Bild der thronenden Maria mit dem Kind kommt nur in vier Beispielen, Montelabate (um 1285, Abb.115), Cassine (um 1340, Abb.50,51), Siena S. A. (1340er Jahre, Abb.257) und in den Votivbildern von Bergamo (1360 und 1382, Abb.18) vor, wobei eine der zwei Darstellungen des Themas in Cassine Teil der Anbetung ist. Während die Votivbilder vom Programm der Stirnwandfresken in Bergamo unabhängig und allein auf die Marienverehrung der Stifter zurückzuführen sein dürften, ist Maria in Montelabate als Patronin des Klosters präsent. In Cassine könnte die zweifache Darstellung der thronenden Muttergottes mit Kind auf die Marienverehrung in dem Franziskanerkonvent hinweisen. Nur in Siena erscheint die im 14. Jh. dort besonders beliebte Maestà, die thronende Maria, umgeben von Engeln und Heiligen. Sie dokumentiert die im Trecento besonders in Siena verbreitete Marienverehrung, nimmt aber im Kapitelsaalprogramm von Siena S. A. neben Kreuzigung und Katharinenszenen wegen der Lage an einer der Seitenwände nur eine untergeordnete Stellung ein.⁷⁹⁷

Die Seltenheit von Mariendarstellungen in den Kapitelsaalprogrammen ist umso auffälliger, als sowohl Einzelfiguren als auch Szenen aus dem Leben Mariens in der italienischen Tafel- und Wandmalerei im 13. -15. Jh. außerordentlich verbreitet sind.⁷⁹⁸ Allerdings gibt es für die Seltenheit der Mariendarstellungen in italienischen Kapitelsälen keine augenfällige Erklärung. In englischen Chapter Houses des 12. Jh.s, wie in Worcester (1120-1130), kommen sie vor, und in Cluny war die Marienverehrung durch die angrenzende Marienkapelle mit dem Kapitelsaal eng verbunden.⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ Zum Bildtyp der Maestà vgl. LdK 4 (1996) 451-452.

⁷⁹⁸ Szenen aus dem Marienleben kommen Ende des 13. Jh.s auf und treten im Chorschluß der Oberkirche von S. Francesco in Assisi (1290er Jahre), in der Arena-Kapelle in Padua (1305-1307), dem Chorschluß des Domes von Orvieto (1357-1364) oder der mittleren Kapelle der Sakristei des Sieneser Doms (1409-1411) auf. Vgl. LCI 3 (1990) 212-233. Beispiele von Tafelbildern der thronenden Maria mit Kind werden in LCI 3 (1990, 154-210, 182-190) aufgeführt.

⁷⁹⁹ Vgl. GARDNER 1976, 203-221.

Tugenden und Laster

Die sieben Tugenden treten als geflügelte Personifikationen mit Attributen im Thomasfresko in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 99, 108) und in den Gewölbedeckungen von Florenz S. F. (1387-1388, Abb. 82-89) auf. Die sieben Laster sind als gemalte Skulpturen auf dem Pavillon im „Franziskanermartyrium“ in Siena S. F. (1320-1330) zu sehen (Abb. 265).

Durch Tugenddarstellungen werden positive menschliche Charaktereigenschaften verbildlicht, die seit der Antike Teil der Ethikvorstellungen sind. Die Kardinaltugenden *Justitia* (Gerechtigkeit), *Prudentia* (Klugheit), *Fortitudo* (Stärke) und *Temperantia* (Mäßigung) sind seit Platon und Cicero bekannt. Im christlichen Mittelalter kamen zunächst auf der Grundlage der Schriften des Paulus (1. Kor 13) die theologischen Tugenden *Fides* (Glaube), *Caritas* (Liebe) und *Spes* (Hoffnung) hinzu, die den sieben Todsünden *Superbia* (Hochmut), *Ira* (Zorn), *Invidia* (Neid), *Avaritia* (Geiz), *Acedia* (Trägheit), *Gula* (Unmäßigkeit) und *Luxuria* (Unkeuschheit) gegenübergestellt werden. Im Laufe der Zeit wurde der Tugendkanon durch einige weitere wie *Humilitas* (Demut), *Mansuetudo* (Sanftmut), *Benignitas* (Güte), *Magnanimitas* (Großherzigkeit) oder *Misericordia* (Barmherzigkeit) ergänzt und die Laster um *Iniustitia* (Ungerechtigkeit), *Fraus* (Betrug) etc. erweitert (Abb. 372 und 373).

Die Personifikationen der Tugenden erscheinen meist als gekrönte Frauen in Rüstungen, die häufig unter Berufung auf die *Psychomachia* des Aurelius Prudentius (348-405) im Kampf gegen die Laster oder über sie triumphierend dargestellt werden.⁸⁰⁰ Tugendzyklen sind in der Buch- und Glasmalerei des 12. und 13. Jh.s verbreitet. Seit der Kapitellfolge der Chorumgangskapellen von Cluny III (1088-Mitte 12. Jh.) kommen auch monumentale Tugendzyklen vor. An der Vorzimmertür des *Chapter House* von Salisbury (1260-1280) zeigt ein 14-paariger Zyklus den Kampf der personifizierten Tugenden gegen die Laster, der natürlich mit dem Triumph der Tugenden endet.⁸⁰¹ Im 13. Jh. treten über Lastern thronende Tugenden in der französischen Kathedralplastik auf, und im 14. Jh. werden in Italien theologische und Kardinaltugenden sowohl als Einzelfiguren als auch in Gegenüberstellung mit Lastern in Wandmalereien dargestellt. Einige Beispiele seien hier zur Einordnung der in den Kapitelsälen

⁸⁰⁰ Vgl. LCI 4 (1990) 364-390 (Tugenden und Tugenden und Laster), LCI 3 (1990) 15-27 (Laster) und KÜNSTLE 1928, 156-167.

vorkommenden Tugenddarstellungen kurz erwähnt: In der Arena-Kapelle in Padua (1305-1307) bilden die klassischen sieben Tugenden und jeweils dazu passende Laster einander gegenüberliegend platzierte Gegensatzpaare. Unterhalb der durch Attribute gekennzeichneten Einzelfiguren werden in kleinen Szenen die Auswirkungen von Tugenden bzw. Lastern gezeigt. In den Gewölbezwickeln des *Cappellone di San Nicola* in Tolentino (1325-1330) erscheinen die sieben Tugenden als stehende Einzelfiguren mit Attributen (Abb. 334). Im achten Zwickel fügte man das Laster Iniustitia hinzu. In den Allegorien der guten und der schlechten Regierung in der *Sala della Pace* im *Palazzo Pubblico* in Siena (um 1338) sind die theologischen und die Kardinaltugenden durch Magnanimitas (Großherzigkeit) und Pax (Frieden) ergänzt, wobei Iustitia die wichtigste Rolle spielt (Abb. 372). Die Lasterpersonifikationen umfassen außer Superbia und Avaritia: Vana Gloria (eitler Ruhm), Crudelitas (Grausamkeit), Proditio (Verrat), Fraus (Betrug), Furor (Wut) und Divisio (Zwietracht). Tugenden und Laster erscheinen als Charakteristika der guten bzw. der schlechten Regierung (Abb. 373).

Lamm

Das Lamm erscheint in einem Tondo oberhalb der Tür des Kapitelsaales von Pomposa (1310-1320), zu Füßen des thronenden Christus als Weltenherrscher im Dominikuskreuzfresko in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 98 und 107) und in einem umlaufenden Fries in Florenz S. C. (1427-1459, Abb. 75).

Die Figur des Lammes ist ein in der christlichen Kunst sowohl für die Christen allgemein als auch für die Apostel und vor allem für Christus verbreitetes Symbol. Das Lamm tritt im AT als jüdisches Opfertier auf, dessen Sühneblut Erlösung bringt. Im NT wird es mit Christus identifiziert (Joh 1, 29: *Ecce agnus Dei...*) und typologisch auf den Kreuzestod Christi bezogen. In der Apokalypse erscheint das auf einem Thron erhöhte Lamm, das als einziges die sieben Siegel des Buches des Lebens öffnen kann. Diese biblischen Assoziationen werden typologisch aufeinander bezogen. In Pomposa (1310-1320) ist das Lamm sicher sowohl auf Christus am Kreuz bezogen wie auch vorausweisend auf die Apokalypse. Eindeutig als apokalyptisches Lamm zu

⁸⁰¹ Vgl. LCI 4 (1990), 380-390 (Tugenden und Laster), 387.

verstehen ist das Lamm zu Füßen des thronenden Christus in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 98).⁸⁰²

Tod

Der Tod tritt in den Kapitelsälen nur in Padua (1302-1305) auf (Abb. 128). Er erscheint anstatt in Gestalt eines Skeletts als verwesender oder mumifizierter Leichnam und trug nach GONZATI auf seinem Schriftband den Text „*Memor est iudicii mei, sic enim est tuum. Heri mihi, hodie tibi*“ (Sir 38, 23).⁸⁰³ Mit diesem Spruch sowie mit Gesten kommuniziert die Figur des Todes mit dem in der benachbarten Arkade stehenden Antonius v. Padua, dessen Spruch „*Homo igitur consumptus atque nudatus, quaeso ubi est? (Mortuus pro nobis est)*“ (Job 14, 10) zugleich auf den Verwesenden und darüber hinaus auf Christus verweist (Abb. 128).⁸⁰⁴ Im Nordarm des Westquerhauses der Unterkirche von Assisi (um 1320) ist der Tod als Skelett mit Krone dargestellt (Abb. 379). Der neben ihm stehende Franziskus faßt ihn am Arm und zeigt an der anderen Hand sein Stigma. Ein weiteres Beispiel einer Personifikation des Todes in Verbindung mit einem Kapitelsaal befindet sich an der Fassade des Kapitelsaales der Abtei St-Martin in St-Georges-de-Boscherville (um 1170)⁸⁰⁵. Der Tod, der sich selbst mit einem Messer den Kopf abschneidet, trägt die Beischrift „*Ego mors hominem iugulo corripio*“. Ihm ist die Personifikation des Lebens mit der Beischrift „*Vita beata vocor*“ gegenübergestellt, womit nach SEIDEL nur die *Vita aeterna* gemeint sein kann, das ewige Leben, der Sieg über den Tod durch die Erlösung (Abb. 374, 375, 376, 377, 378).

Im 13. und 14. Jh. erscheint der Tod in unterschiedlicher Form und unterschiedlichen inhaltlichen Zusammenhängen in Ausmalungsprogrammen. Als

⁸⁰² Vgl. LdK 4 (1996) 208-209.

⁸⁰³ Vgl. GONZATI 1852, 267.

⁸⁰⁴ Nach SEIDEL (1978, 236) wird die Klage Hiobs über die Kürze des Lebens durch den Nachsatz zu einer Prophezeiung der Erlösung und damit des Sieges der *Vita aeterna* umgedeutet.

⁸⁰⁵ Die stark verwitterten Originale der Portalskulpturen befinden sich seit 1992 im Musée des antiquités in Rouen. Vgl. zur Abtei St.-Martin in St.-Georges-de-Boscherville Louis-Marie MICHON: L'abbaye de Saint-Georges-de-Boscherville, in: Congrès archéologique 89 (1927, Rouen) 531-549, 546 und Karl Frederick SCHULER: Chapter House Decoration before 1250, in: Arte medievale 9 (1997) 93-107, 97-98. Schuler behandelt eine Reihe von Beispielen vor 1250 entstandener Kapitelsaalausstattungen aus ganz Europa: Marcilhac-sur-Célé; Toulouse (St-Étienne); Durham Cathedral, Reims (St-Rémi); Catus (St-Jean); St. Albans Abbey; Toulouse (Notre Dame de la Daurade); York (St. Mary's Abbey); Agen (St-Caprais); Montecassino; Vendôme (Ste-Trinité); Augsburg (SS. Ulrich und Afra), Worcester Cathedral; Brauweiler; Sigüenza (Santa Maria); Le Puy (Cathédrale); S. Pedro de Arlanza sowie Lavaudieu.

Skelett mit Leichentuch oder mumifizierter Leichnam hat er die Gestalt seiner Opfer. Als apokalyptischer Reiter mit dem Schwert (Apk 6, 8) erscheint der Tod im Weltgerichtsportal von Reims (13. Jh.). Im Triumph des Todes im Camposanto in Pisa (um 1350) ist das Schwert durch eine Sense ersetzt, womit auf Job 5, 26 angespielt wird, wo die Sterbenden mit Garben verglichen werden, die der Schnitter mäht. In beiden Fällen ist der Tod als Töter des Menschen gemeint. In St-Georges-de-Boscherville dagegen, wo der Tod sich selber köpft, wird auf den besiegten Tod unter dem Kreuz Christi verwiesen (1. Kor 15, 55). Auch die Erscheinung des Todes in Padua (1302-1305) als verwesender Leichnam ist durch die Beischrifttexte als besiegter Tod im Gegensatz zur *Vita aeterna* zu verstehen. Der Tod in Gestalt des Skeletts in Assisi (um 1320) könnte ebenfalls so gemeint sein, allerdings fehlen die Beischriften. Der Schluß des Beischrifttextes „*Heri mihi, hodie tibi*“ fügt der Darstellung in Padua außerdem die Nuance des *Memento mori* hinzu, die sich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte, nach der ersten Pestwelle, 1348 in Form von Totentänzen stärker zu verbreiten beginnt.⁸⁰⁶

2. Themenkombinationen

Die behandelten Einzelthemen, die in den italienischen Kapitelsälen des Duecento bis Quattrocento auftreten, erscheinen in den Bildprogrammen in unterschiedlichen Kombinationen, die Gegenstand der folgenden Überlegungen sein sollen.

Zunächst soll allerdings, unabhängig von den thematischen Kombinationen, der Blick auf die unterschiedlichen Formen der Zusammenstellung innerhalb der Programme gelenkt werden. Im wesentlichen lassen sich die einzelnen Elemente der Programme formal in Einzelfiguren, nicht-zyklische Einzelbilder, die szenisch oder allegorisch sein können, und Folgen bzw. Zyklen narrativer Szenen unterteilen. Die Einzelfiguren können isoliert oder in Reihen auftreten. Mehrere nicht-zyklische Einzelbilder können nebeneinandergestellt sein, und

⁸⁰⁶ Vgl. KÜNSTLE 1928, 205-218; LCI 4 (1990) 327-332 und Millard MEISS: *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, London 1964, 64-74.

Szenenfolgen bilden kürzere oder längere Zyklen. Vertreter aller Bildformen können miteinander kombiniert sein.⁸⁰⁷

Zur besseren Übersicht werden die Beispiele nochmals tabellarisch aufgeführt:

Beispiel	Themen
Pistoia S. D. 1250-1270, OP	dreifigurige Kreuzigung, Ordensheilige (darunter Ordensgründer), Regelstifter
Treviso 1270-1290, OP	dreifigurige Kreuzigung, Apostelfürsten, Heilige
Fabiano um 1280, OESA	dreifigurige Kreuzigung, Ordensgeschichte (Regelübergabe), Ordensheiliger
Valdiponte 1280-1290, OSB	dreifigurige Kreuzigung mit einem Apostelfürsten, der gleichzeitig Klosterpatron ist, und dem Ordensgründer
Montelabate um 1285, OSB	dreifigurige Kreuzigung, thronende Maria (Klosterpatronin), Ordensgründer, Stifter
Perugia kurz vor 1290, SOCist	christologische Szenen, Apostelfürsten, Michael, Klosterpatronin, Ordensgründer, Heilige (darunter P. Martyr OP)
Padua 1302-1305, OFM	szenische Kreuzigung, Szenen aus der Ordensgeschichte und der Vita des Ordensgründers, Propheten, Ordensheilige (darunter Ordensgründer), Tod
Pomposa 1310-1320, OSB	szenische Kreuzigung, Apostelfürsten, Ordensgründer, Ordensheiliger aus dem Kloster selbst, Propheten, Lamm
Siena S. F. 1320-1330, OFM	szenische Kreuzigung, Szenen aus dem Leben von Ordensheiligen, des Ordensgründers und der Ordensgeschichte, Propheten in Medaillons
Bergamo um 1330, OFM	Kreuzigung, Heilige (darunter hl. Eremit), zwei Votivfresken mit der thronenden Maria und Heiligen
Bozen 1330-1345, OP	Kreuzigung, Ordensheilige, Heilige, Katharinenszene
Cassine um 1340, OFM	szenische Kreuzigung, Heilige (darunter Antonius Abbas, Katharina v. Alexandria und Benedikt), Ordensgründer, thronende Maria, christologische Szene (Anbetung)
Siena S.A. 1340er Jahre, OFM	Kreuzigung, Katharinenszenen, Propheten mit Credo-Illustrationen, Maestà mit Heiligen (darunter Katharina, Ordensgründer und Regelstifter Augustinus sowie der Ordensheilige Wilhelm v. Malavalle)
Assisi 1340er Jahre; OFM	Kreuzigung mit Heiligen (darunter Ordensgründer und Gründerin des Frauenordens, Apostelfürsten, Ordensheilige)
Treviso 1352, OP	dreifigurige Kreuzigung, Apostelfürsten und Heilige (übernommen), Galerie von Ordensheiligen und Ordensmitgliedern (Amtsträger und Gelehrte)
Florenz SMN 1366-1367, OP	vielfigurige Kreuzigung, Szenen aus Passion und Auferstehung Christi, Ordensheilige in Vitenzyklus, Wissenschaftsschema und allegorische Darstellung des Heilswegs, Credo
Pistoia S. F. nach 1386, OFM	Kreuzigungsallegorie, Christusszene, Auferstehung, Marienlegende, Szenen aus dem Leben des Ordensgründers und eines Ordensheiligen sowie Apotheose des Ordensgründers, Kette von Portraits von kirchlichen Amtsträgern
Florenz S. F.	szenische Kreuzigung mit Heiligen, weitere Szenen aus Passions- und

⁸⁰⁷ In dem Zusammenhang sei auf die Arbeiten von BELTING verwiesen, dessen Unterscheidung von Historia und Allegorie hier allerdings nicht übernommen wird. Vgl. Hans BELTING: The New Role of Narrative in Public Painting of Trecento - *Historia* and Allegory, in: Herbert KESSLER/Mariana SHREVE SIMPSON: Picturing Narrative in Antiquity and Middle Ages, Washington 1985 (Studies in the History of Art 16), 151-168 und Hans BELTING: Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: BELTING/BLUME 1989, 23-64.

1387-1388, OSB	Auferstehungsgeschichte (?), Tugenden, Apostel (?), Propheten (an der Außenwand)
Pisa 1392, OFM	vielfigurige Kreuzigung als Mittelpunkt eines Passions- und Auferstehungszyklus, Propheten, Evangelisten, Christus als Erlöser/Herrscher, Johannes d. T., Namenspatron des Stifters, Ordensstammbaum (in Rahmenleiste)
Prato S. F. 1392-1395, OFM	Kreuzigung mit Heiligen (darunter der Ordensgründer), Szenenfolgen aus dem Leben eines Evangelisten und eines Eremitenheiligen (A. Abbas), Heilige (darunter Katharina, Johannes d. T. und Bartholomäus), Ordensheilige, Evangelisten mit Evangelistensymbolen
Prato S. D. 1420-1430, OP	Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Szenenfolge aus dem Leben des Ordensgründers, Szene des Treffens von Franziskus und Dominikus, Propheten
Fiesole um 1425, OP	einsamer Kruzifix
Florenz S. C. 1427-1459, OFM	Apostel (darunter mehrmals der Namenspatron des Stifters), Evangelisten, Lamm, Cherubim
Figline Valdarno um 1430, OFM	Kreuzigung, Rest unbekannt
Florenz S. M. 1441-1442, OP	Kreuzigung mit Heiligen (darunter die Namenspatrone der Stifter und des Klosters, Kirchenväter, Regelstifter, Ordensgründer, Ordensheilige und Gründer anderer Orden) im Rahmen: Propheten, Pelikan, Sibylle und früher christlicher Autor sowie Ordensstammbaum

Dieser Zusammenstellung lassen sich folgende Themenkombinationen entnehmen⁸⁰⁸:

Dreifigurige Kreuzigung flankiert durch Apostelfürsten, Ordensgründer und Heilige, jeweils als stehende Einzelfiguren unter Arkaden oder Baldachinen. Beispiele dafür sind Pistoia S. D. (1250-1270), Treviso (1270-1290) und Fabriano (um 1280), wo die Apostelfürsten fehlen, aber eine ordensgeschichtliche Szene erscheint (Abb. 181, 275, 56).⁸⁰⁹ In Pomposa (1310-1320, Abb. 207) bildet die genannte Kombination die Dekoration der Stirnwand und der ersten angrenzenden Bildfelder der Seitenwände. In Bozen (1330-1345, Abb.26-28) nimmt sie ebenfalls die Stirnwand und das angrenzende Bildfeld der linken Wand ein.

Davon abweichend sind in dem unvollständig erhaltenen Programm von Val diponte (1280-1290, Abb.314) der Ordensgründer und einer der Apostelfürsten, der zugleich der Klosterpatron ist, direkt neben den Kruzifix gestellt, was wie eine Verkürzung der beschriebenen Kombination wirkt. In Montelabate (um 1285, Abb.115) wird die Symmetrie der Anordnung aufgegeben. Die Kreuzigung nimmt

⁸⁰⁸ Die Programme von Bergamo (um 1330) und Figline Valdarno (um 1425) sind zu unvollständig erhalten, als daß sie auf Themenkombinationen untersucht werden könnten.

⁸⁰⁹ Da es sich in Fabriano um abgenommene Fresken aus einem nicht mehr existierenden Raum handelt, ist es theoretisch möglich, daß Einzelfiguren von Apostelfürsten und Ordensgründer ursprünglich vorhanden waren.

eine Seite der Stirnwand ein, Ordensgründer und Klosterpatronin mit Stifterfigur die andere. Hierbei handelt es sich allerdings um geringfügige Abweichungen von dem besonders in Benediktinerklöstern verbreiteten Schema aus dem 13. Jh., das bis in die Mitte des 14. Jh.s als Kern einer Reihe von Programmen aller in der Studie vertretenen Orden die Stirnwände einnimmt. So wurde bei der Neuausmalung des Kapitelsaals von Treviso (1352) die alte Kombination von Kreuzigung, Apostelfürsten und Heiligen unter der Balkendecke unangetastet übernommen.

Charakterisch für diese Themenkombination ist die Verbindung des zentralen heilsgeschichtlichen Themas der Kreuzigung mit den Apostelfürsten als Vorbilder der *Vita apostolica*. Daß Ordensgründer und Ordensheilige mit diesen in eine Reihe gestellt werden, bedeutet die Verbildlichung des Anspruchs des Ordens auf die Nachfolge der *Vita apostolica*.

Szenische Kreuzigung, Passionsszenen, Propheten, Ordensheilige als Einzelfiguren oder Szenen aus ihren Viten, Szenen aus der Ordensgeschichte und Apokalypsemotiv. Diese Kombination liegt in jeweils unterschiedlicher Gewichtung in Padua (1302-1305), Pomposa (1310-1320), Siena S. F. (1320-1330), Siena S. A. (1340er Jahre), Florenz SMN (1366-1367) und Pisa (1392) vor (Abb. 121ff., 207, 264f.f., 253, 106, 144). In Padua nehmen Kreuzigung und Szenen aus der Ordensgeschichte bzw. aus dem Leben des Ordensgründers die Stirnwand ein, während Propheten und Ordensheilige mit Schriftbändern sowohl auf die Passion als auch auf die Überwindung des Todes durch Christi Erlösungstod verweisen. In Pomposa deuten ebenfalls Propheten auf die Kreuzigung voraus, zu deren Zeugen außer den Apostelfürsten auch Ordensgründer und heiliger Abt gehören. Das Lamm über dem Portal ist als Opferlamm Verweis auf Christus und zugleich auf das apokalyptische Lamm. In Siena S. A. war die Kreuzigung mit Prophetenfiguren im Gewölbe und mit zwei Szenen aus dem Leben der Katharina v. Alexandria verbunden. Die Heilige erlitt das Martyrium, weil sie die Philosophen des Tyrannen Maxentius von der Wahrheit des *Mysterium Crucis* überzeugt hatte.⁸¹⁰ Der Ordensgründer und Regelstifter Augustinus und der Ordensheilige Wilhelm v. Malavalle sind unter den Heiligen der Maestà. In Pisa schließlich steht der Passionszyklus im Vordergrund. Er wird von den

Prophezeiungen der Propheten kommentiert, und Evangelisten und Christus als Erlöser weisen auf die Apokalypse voraus. Ordensgründer, -heilige und -mitglieder befinden sich in Form eines Ordensstammbaums in den Rahmenbändern.

Die Kombination von Passionsthemen mit typologischen Bezügen zu Propheten und Apokalypse als eine Art geschlossener Kreis der Heilsgeschichte mit Ordensheiligen und ordensgeschichtlichen Themen hat die bildliche Einbindung des Ordens in das heilsgeschichtliche Geschehen zum Ziel. Das wird in den verschiedenen Orden unterschiedlich erreicht: Ordensgründer und Mitglieder des Benediktinerordens treten als Zeugen der Kreuzigung auf und stehen in einer Reihe mit Propheten und Apostelfürsten. In den Franziskanerklöstern wird vor allem die Christusähnlichkeit des Ordensgründers betont, und die Passionszenen werden deshalb mit Franziskusszenen kombiniert und parallelisiert, oder aber der Passionszyklus steht, der franziskanischen Christusfrömmigkeit entsprechend, im Vordergrund, und es wird wie in Pisa ganz auf ordensgeschichtliche Szenen verzichtet. Die Augustiner-Eremiten konzentrieren die Darstellung auf die typologische Beziehung zwischen Propheten und Passion, stellen in Ermangelung eines passenden Ordensheiligen Szenen aus dem Leben der Katharina dar und reihen ihren Ordensgründer und den Eremitenheiligen Wilhelm unter die Heiligen der Maestà ein. Der Dominikanerorden verbindet die Heilsgeschichte mit den Inhalten der eigenen Ordensdoktrin und der Ordensgeschichte.

Propheten und Credo. Auch in diesem Zusammenhang sind Florenz SMN (1366-1367) und Siena S. A. (1340er Jahre) zu nennen. Verbindendes Element von Kreuzigung, Propheten und Katharinenszenen sind in Siena die *Storie del Credo*, die nach Vasari die Prophetenfiguren im Gewölbe ergänzten.⁸¹¹ Die Verknüpfung von Propheten und Glaubensartikeln steht normalerweise im Zusammenhang einer Propheten-Apostel-Typologie, der die Vorstellung von der gemeinsamen Formulierung des Credo durch die Apostel und die Vorstellung der typologischen Beziehung zwischen Propheten und Aposteln

⁸¹⁰ Vgl. SEIDEL I 1978, 202-203.

⁸¹¹ Vgl. VASARI, Vite [1550/1568], Bd.2 (Text), 180.

zugrundeliegen.⁸¹² Den zwölf Aposteln mit den Glaubensartikeln auf Schriftbändern werden die zwölf kleinen Propheten mit direkt darauf bezogenen Prophezeiungen zugeordnet. In Siena S. A. (1340er Jahre) waren den Propheten kleine Szenen zugeordnet, die die Glaubensartikel illustrierten.⁸¹³ In Florenz SMN (1366-1367) ist nach DIECK jeder Glaubensaussage des Credo eine der vier Seiten des Raumes zugeordnet⁸¹⁴: Christus die Nordseite mit Passion und Auferstehung, dem Heiligen Geist die Westseite mit dem „Triumph des Thomas von Aquin“ und Pfingstszene, dem Wirken Gottes durch Wunder in der Vita des Petrus Martyr und der Himmelfahrtsszene die Südseite und der Erfüllung der kirchlichen Aufgaben in Gestalt des „Heilswegs“ und der Navicella die Ostseite. Damit sind auch Ordensgründer und Ordensheilige einbezogen. Das gesamte Programm verbindet das Wirken und die Grundsätze des Ordens auf das engste mit den Glaubensaussagen.

Kreuzigung und Reihen von Ordensheiligen und -mitgliedern. Diese Kombination ist in Treviso (1352), Pistoia S. F. (nach 1386), Pisa (1392) und Florenz S. M. (1441-1442) vertreten (Abb. 274, 190, 144ff, 93). In Treviso nehmen die Ordensheiligen und Ordensmitglieder den Bildstreifen von Seitenwänden, Eingangswand und seitlichen Partien der Stirnwand ein. Sie sind durch ihre „Sitzrichtung“ auf die Kreuzigung ausgerichtet und mit Lektüre oder dem Schreiben von Texten beschäftigt, die alle auf die eine oder andere Weise um das zentrale heilsgeschichtliche Thema der Kreuzigung Christi kreisen. Die Kreuzigung gehört ebenso wie die flankierenden Apostelfürsten oder die Heiligen in den Zwischenräumen der Trägerbalken zur Ausmalung des 13. Jh.s. Sie wurden 1352 nicht übermalt, sondern bewußt übernommen und sind deshalb Teil des Programmmzusammenhangs. Im Gegensatz zu der das Programm bestimmenden Reihe von Dominikanern in Treviso sind die Ordensmitglieder in den drei anderen Kapitelsälen von Pistoia S. F. (nach 1386), Pisa (1392) und Florenz S.

⁸¹² Nach SCHILLER (1976 136) präfigurieren die Propheten die Apostel als Träger des Credo nur dann, wenn sich die Prophetensprüche direkt darauf beziehen. Wenn nicht, handelt es sich um die übliche typologische Beziehung, die *Concordia veteris et novi Testamenti*. Anderer Ansicht ist hier François BOESPFLUG, für den die Propheten auch ohne direkte Bezüge mit den Aposteln verbunden sind. Vgl. François BOESPFLUG: Autour de la traduction picturale du Credo au moyen âge (XIIe-XVe siècle), in: Paul DE CLERK/Éric PALAZZO: *Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy*, Paris 1990, 55-84, 78.

⁸¹³ Vgl. DIECK 1997, 155-157 und LCI 1 (1990) 461-464.

⁸¹⁴ Vgl. DIECK 1997, 152.

M. (1441-1442) durch Ranken zu linearen Ordensstammbäumen verbunden und in Rahmenleisten verdrängt. In allen drei Fällen sind die Amtsträger, Heiligen und Gelehrten der Franziskaner bzw. Dominikaner Zeugen unterschiedlicher Darstellungen der Passion: als Zyklus in Pisa, als Kreuzallegorie in Pistoia S. F. und als Kreuzigung mit Heiligen in Florenz S. M.

Gemeinsam ist allen vier Programmen, die diese Kombination aufweisen, daß herausragende nicht-kanonisierte Mitglieder des Ordens neben Heiligen als Zeugen heilsgeschichtlicher Ereignisse dargestellt werden.

3. Ideale Komplettausstattung

Aus dieser Zusammenstellung von Themenkombinationen in den untersuchten Kapitelsaalprogrammen lassen sich ideale Komplettprogramme der Kapitelsäle italienischer Klöster und Konvente des 13. Jh.s, der 1. und 2. H. des 14. und der 1. H. des 15. Jh.s ableiten. Angesichts der innerhalb des 14. Jh.s auftretenden Unterschiede in den Kapitelsaalprogrammen ist es angebracht, die erste und die zweite Jahrhunderthälfte getrennt zu betrachten.

Grundkomponenten 13. Jh.: Grundkomponenten der Ausstattungen des 13. Jh.s sind die Kreuzigung (dreifigurig oder szenisch), Apostelfürsten, Ordensgründer und Klosterpatron. Als variable Elemente treten Ordensheilige, allgemein verehrte Heilige und Propheten hinzu. Auch Stifter können dargestellt sein. Daß Ordensheilige noch nicht zum festen Kanon gehören, mag damit zusammenhängen, daß die Benediktiner v. a. ihren Ordensgründer als Ordensheiligen betrachten und erst nach und nach Mitglieder der Mendikantenorden kanonisiert werden.

Grundkomponenten 1. H. 14. Jh.: In der ersten Jahrhunderthälfte ist eine größere Variabilität eingetreten, die die Bestimmung der Grundkomponenten erschwert. Unverzichtbar ist immer noch die Kreuzigung. Zum festen Bestand gehören Propheten und Ordensheilige als Einzelfiguren sowie in Szenen aus der Ordensgeschichte. Als variable Elemente können allgemein verehrte Heilige wie Antonius Abbas und besonders Katharina v. Alexandria hinzutreten, die zweimal Hauptfigur von Szenen ist. Die Apostelfürsten können vorkommen, gehören aber nicht mehr zum festen Bestand. Auch das Lamm kann Teil eines

Programmes sein. Erstmals tauchen Tugenddarstellungen in den Programmen auf.

Grundkomponenten 2. H. 14. Jh.: Außer der noch immer einen festen Bestandteil aller Programme bildenden Kreuzigung gehört die Darstellung der etablierten Ordensheiligen, darunter natürlich die Ordensgründer, zu den Grundkomponenten. Darüber hinaus ist die Variationsbreite groß: Passions-szenen, Propheten, Evangelisten, Ordensmitglieder (in Galerieform oder als Ordensstammbaum), allgemein verehrte Heilige (auch als Namenspatrone der Stifter), Tugenden, Apokalypsemotive (Lamm, Evangelisten mit Symbolen und Christus als Erlöser), Darstellungen von Heiligenviten und allegorische Darstellungen der Ordensdoktrin. Festzustellen ist, daß die Allegorien hinzugekommen sind, ebenso wie Ordensstammbäume, und daß sowohl Tugendzyklen als auch Verweise auf die Apokalypse häufiger erscheinen als in den beiden vorangegangenen Zeitabschnitten.

Grundkomponenten 1. H. des 15. Jh.s: Im 15. Jh. gehört erstmals die Kreuzigung nicht mehr zum unverzichtbaren Programmbestand. Sie wird verkürzt zum einsamen Kruzifix oder zum Kreuz in der Hand eines Apostels. Auch Ordensheilige und Ordensgründer werden nicht mehr in allen Kapitelsälen dargestellt. Die Variationsbreite ist jedoch fast so groß wie in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s: Kreuzigung, Passionsszenen, Propheten, Evangelisten, Apostel, Kirchenväter, Ordensheilige (als Einzelfiguren und in Vitenzyklen), Ordensstammbäume und Apokalypsemotive (Lamm, Cherubim) können in den Programmen vorkommen. Die Namenspatrone der Stifter treten mit derselben Selbstverständlichkeit auf wie in der 2. H. des 14. Jh.s.

Zusammenfassend läßt sich die **Entwicklung** der Programme folgendermaßen beschreiben. Hierbei sind die Entwicklungsmodelle von SEIDEL, GARDNER, BOSKOVITS und HOOD zu ergänzen. Sie alle beschreiben die in der ersten Hälfte des 14. Jh.s erfolgte Veränderung vom statischen „monastic

scheme“ oder „monastic type“ mit Kreuzigung und Einzelfiguren zum „narrative scheme“ bzw. „mendicant type“ mit narrativen Szenen und Szenenfolgen.⁸¹⁵

Die Programme des 13. Jh.s sind in der Regel auf das Nötigste konzentriert: Kreuzigung, Apostelfürsten, den Ordensgründer und ein paar stehende Heilige.⁸¹⁶ Anfang des 14. Jh.s kommen die ersten Szenen in Kapitelsälen auf. Die Personenauswahl wird größer, wie auch die Auswahl an kanonisierten Heiligen. In der ersten Hälfte des 14. Jh.s beginnen die Programme zunehmend komplexer und szenischer zu werden. Anstelle der Konzentrierung auf die Kreuzigung als einziger dargestellter Szene des Passionsgeschehens treten Szenenfolgen, die nun auch mit Szenen aus der Ordensgeschichte kombiniert werden. Mit Hilfe typologischer Bezüge wird versucht, den Bogen der Heilsgeschichte von den Prophezeiungen des AT bis zur Apokalypse zu schlagen. Nach 1350 kommen komplizierte Allegorien auf, die zur Darstellung der Ordensdoktrin oder zur Verbildlichung der Inhalte mystischer Schriften dienen. Außerdem setzen sich die Programme aus immer mehr unterschiedlichen Komponenten zusammen. Außer den Heiligen des Ordens werden nun auch nicht-kanonisierte Mitglieder in Form von Galerien mit langen Beischriften zu den einzelnen Personen oder in Form genealogischer Schemata in Ordensstammbäumen in die Programme einbezogen. Im 15. Jh. kommt es zu einer abrupten Vereinfachung der Programme, was Zusammensetzung und Themenvielfalt angeht, inhaltlich sind die Programme aber ähnlich komplex wie im 14. Jh. Der Betrachter muß nun gedanklich Elemente ergänzen, die in der Ausstattung nicht mehr auftauchen, wie die Kreuzigung in Florenz S. C. (1427-1459), oder er hat die Beziehungen der zahlreichen in Florenz S. M. (1427-1442) in der Kreuzigung mit Heiligen und den dazugehörigen Rahmenelementen auftretenden Figuren zu entschlüsseln.

Ordensspezifische Unterschiede in der Programmgestaltung machen sich vom 13. Jh. an bemerkbar: Obwohl die Grundausrüstung im 13. Jh. in Dominikaner- und Augustiner-Eremitenkonventen wie Benediktinerabteien aus Kreuzigung, Ordensgründern und Apostelfürsten besteht, kommt in den

⁸¹⁵ Vgl. Kapitel A I. Literaturbericht sowie SEIDEL I 1978, 182-252, 229-239, GARDNER 1979, 125-129, BOSKOVITS 1990, 123-142 und HOOD 1993, 167-193.

⁸¹⁶ Eine Ausnahme ist das umfangreiche, auch Szenen beinhaltende Programm von Perugia (kurz vor 1290, Abb.133-139).

Benediktinerabteien der Klosterpatron hinzu, der nicht - wie in den meisten Bettelordenskonventen - mit dem Ordensgründer identisch ist. In Augustiner-Eremitenkonventen tritt bereits die Szene der Ordensgründung durch Augustinus auf. In der Folge zeigen die Franziskaner eine Vorliebe für Passionsszenen und die Kombination mit ihrer Ordensgeschichte, insbesondere der Vita ihres Ordensgründers, während Augustiner-Eremiten und v.a. Dominikaner sich in komplizierten Figurenkombinationen, allegorischen Szenen oder Zyklen legitimieren bzw. die selbstgestellten Aufgaben des Ordens formulieren. Apokalyptische Bezüge sind in franziskanischen Programmen häufiger als in denen der anderen Orden. Das Credo erscheint als Hauptaussage des Programms bei Augustinern und Dominikanern, fehlt aber bei den Franziskanern. Dominikaner und Franziskaner stellen den Orden seit der 2. H. des 14. Jh.s auch durch Reihen herausragender Mitglieder dar. Zusammenfassend kann man sagen, daß sich die *Ordenspropaganda* der Bettelorden auch in Kapitelsaalprogrammen wiederfindet⁸¹⁷, während die Benediktiner in Pomposa (1310-1320) versuchen, ihr Schema aus dem 13. Jh. zu modernisieren. Da das Programm von Florenz S. F. (1387-1388) allerdings völlig unterschiedlich zu sein scheint, läßt sich keine Regel daraus ableiten.

Raumtypenspezifische Charakteristika der Kapitelsaalprogramme erschließen sich aus dem Vergleich mit etwa gleichzeitig entstandenen Programmen anderer Raumtypen wie Refektorien und Sakristeien.⁸¹⁸ Auf funktionsgeschichtliche Aspekte und darauf zurückgehende Unterschiede der Bildprogramme der unterschiedlichen Raumtypen sowie Fragen des Zusammenhangs zwischen Raumfunktionen und Bildprogrammen wird an dieser Stelle nicht eingegangen, da sie Gegenstand des folgenden Kapitels (B IV. Funktionsgeschichte) sein werden.

In **Refektorien** kommen Kreuzigungen mit Heiligen (SS. Severo e Martirio in Orvieto 1250-1275), mehrere Mahlsszenen in Verbindung mit dem thronenden Christus, dem Ordensgründer und dem heiligen Abt des Klosters (Pomposa um

⁸¹⁷ Vgl. BLUME 1983, v. a. 107-110 und HANSEN 1995, 100-118.

1320), typologische Parallelisierungen von alttestamentlichen Szenen, Christus- mit Franziskusszenen (Bologna um 1330)⁸¹⁹, Kreuzigungen mit Abendmahlsdarstellungen in Verbindung mit Ordensheiligen und ordensgeschichtlichen Szenen (Florenz S. C. um 1350 und Florenz S. Spirito um 1360)⁸²⁰ vor (Abb. 328, 380, 329, 330, 331). Die Ähnlichkeit ist vor allem im Fall des *Lignum Vitae*, das im Kapitelsaal von Pistoia S. F. (nach 1386) fast genau nach dem Vorbild aus dem Refektorium von Florenz S. C. kopiert wurde, offensichtlich (Abb. 190 und 204). Der Unterschied besteht in den Abendmahls- und anderen Mahlsszenen, die nur in Refektorien auftreten, nicht aber in Kapitelsälen.⁸²¹

In den **Sakristeien** von Florenz S. C. (um 1350/um 1400) und Ognissanti in Florenz (um 1350) stehen wie in Kapitelsälen Kreuzigungsdarstellungen im Zentrum der Stirnwände (Abb. 333). In Florenz S. C. wird die Kreuzigung von Kreuztragung, Auferstehung und Himmelfahrt umgeben. Medaillons in den Rahmenbändern zeigen Propheten mit Schriftbändern und Szenen aus dem AT, die sich typologisch auf die Szenen der Bildfelder beziehen lassen. Zudem befand sich der plausiblen Rekonstruktion von RAVE zufolge der Sakristeischrank, auf dem Szenen aus dem Leben des Franziskus mit Passionsszenen parallelisiert werden, unterhalb der Kreuzigung.⁸²² In Pistoia S. F. (Ende 14. Jh.) sind an den Wänden eine Kreuzigung mit Heiligen mit der Geburt Christi, Beweinung und Stigmatisierung des Franziskus sowie den Apostelfürsten, Laurentius und Ludwig v. Toulouse im Gewölbe kombiniert. In den Rahmenbändern des Kreuzigungsfreskos befinden sich Figurenbüsten von Ordensbrüdern und -schwestern.⁸²³ Im *Cappellone di San Nicola* in Tolentino (1325-1330 Abb. 334) und in der Sakristei von S. Miniato al Monte in Florenz (um 1387) sind Zyklen der Viten des Nicola da Tolentino, Christi und Mariens bzw. Benedikts die

⁸¹⁸ Auf Vergleiche mit Kirchen und Kapellen wie auch mit öffentlichen und privaten Sälen wird an dieser Stelle verzichtet.

⁸¹⁹ Die Kreuzigung Christi erscheint in Bologna mit der Stigmatisierung und dem Traum Papst Gregors IX. (links), Prophezeiung des Franziskus an den Edlen von Celano und dessen Tod (rechts) auf derselben Höhe. Die Himmelfahrt Christi wird mit der Himmelfahrt des Elias und der Vision von Rivortorto parallelisiert, und die Auferstehung Christi im untersten Register wird von der Heilung des Mannes von Lerida durch Franziskus und der Feuerprobe des Franziskus vor dem Sultan gerahmt. Vgl. BLUME 1989, 157-161.

⁸²⁰ Es handelt sich um Szenen aus den Viten des Franziskus, des Ludwig v. Toulouse und Benedikts sowie um eine christologische Szene: die Stigmatisierung des Franziskus, die Armenspeisung durch Ludwig v. Toulouse, ein Priester erfährt bei seinem Ostermahl vom Hunger Benedikts in der Wildnis, Maria Magdalena wäscht Christus die Füße.

⁸²¹ Vgl. GILBERT 1974, 371-402.

⁸²² Vgl. RAVE 1984, 10-19, Fig. 1 und Fig. 2.

⁸²³ Vgl. GAI 1994, 30.

dominierenden Programmelemente. In Tolentino befinden sich außerdem zahlreiche Propheten- und Heiligenfigürchen in den Rahmenmedaillons des Gewölbes und Tugenden in den Gewölbezwicken.

Zusammenfassend läßt sich folgendes feststellen: In allen drei Raumtypen wird die Stirnwand häufig von Kreuzigungsdarstellungen eingenommen. Mit den Refektorien haben Kapitelsäle die Bevorzugung nicht-zyklischer Einzelbilder gemeinsam, während in Sakristeien häufig Zyklen vorkommen. Refektorien unterscheiden sich allerdings durch die Mahlsszenen, die mit ihrer Funktion als Speisesäle zusammenhängen. Einzelfiguren sind in Refektorien selten und kommen in den zum Vergleich herangezogenen Sakristeien überhaupt nicht vor. Das gleiche gilt für Prophetengestalten außerhalb von Rahmenmedaillons und für identifizierbare Ordensmitglieder.

Charakteristisch für die Bildprogramme von Kapitelsälen ist demnach weniger die Auswahl der Szenen als ihre Kombination mit stehenden Heiligenfiguren und Propheten oder Reihen von Tondi bzw. Medaillons mit den Portraits von Ordensmitgliedern.

B IV. Funktionsgeschichte

Kapitelsäle dienen wie Refektorien, Sakristeien, Kirchenräume oder profane Ratssäle praktischen Funktionen, die die Ursache ihrer unterschiedlichen baulichen Ausprägung und Ausstattung sind. Deshalb ist eine funktionelle Bestimmung des Raumtyps Kapitelsaal für die Untersuchung seiner Bildprogramme unabdingbar. Im Zusammenhang damit ist es nötig, etwas ausführlicher auf Teile der monastischen Liturgie und auf Organisationsstrukturen einzugehen.

Zugleich ist davon auszugehen, daß die Bilder und dazugehörigen Inschriften innerhalb der Kapitelsäle unterschiedliche Funktionen erfüllten und daß Zusammenhänge zwischen den Funktionen von Raum, Bildern und Inschriften bestehen. Diese Themenkomplexe werden Gegenstand des folgenden funktionsgeschichtlichen Kapitels sein.

1. Raumfunktionen

Zunächst sollen die Raumfunktionen unabhängig von den Ausmalungsprogrammen vorgestellt werden. Anschließend wird untersucht, welchen Einfluß sie jeweils auf die Bildprogramme hatten.

Bevor aber die Funktionen der Kapitelsäle beschrieben werden können, muß auf die Wortbedeutungen des Begriffes *Capitulum* und auf die Entstehung der Funktionen selbst kurz eingegangen werden.

Edmond MARTÈNES Quellensammlung „*De antiquis monachorum ritibus*“ [1690] leitet das Wort *Capitulum* sowohl von den „Häuptern“ der Klostergemeinschaft (*capitibus vel superiores coenobiorum*) als auch von den Kapiteln (*capituli*) der Regel her, die während der Kapitelversammlung gelesen werden.⁸²⁴

⁸²⁴ Vgl. Edmond MARTÈNE: „*De antiquis monachorum ritibus*“, Lyon 1690, wieder abgedruckt in Edmond MARTÈNE: *De antiquis monachorum ritibus*, 4 Bde., Lyon 1736-1738, Nachdruck Darmstadt 1967-1969, Bd. 4, Hildesheim 1969, 52, dazu auch Aimé-Géorges MARTIMORT: La documentation liturgique de Dom Edmond Martène. Étude codicologique (Studi e Testi 279), Città del Vaticano 1978. Die genannte Begriffserklärung findet sich in allen einschlägigen Lexika. Vgl. L. R. MISSEY: Chapitres des religieux, in: Dictionnaire du droit canonique 3 (1942) 595-610; Dizionario degli Istituti di Perfezione 2 (1975) 166-182; LdM 2 (1983) 938-941 und LthK 5 (1996) 1214-1215.

Der Begriff bezeichnet in Ordensregeln, *Constitutiones* und *Consuetudines*⁸²⁵ parallel die Versammlung von Personen, den Vorgang, die Institution, den Ort sowie den Gegenstand, um den es dabei geht. Außerdem wird, wie STEIN-KECKS bemerkt, der wechselnde, dem Psalter entnommene Schlußversikel der Stundengebete *Capitulum* genannt.⁸²⁶

Zu den als *Capituli* bezeichneten Veranstaltungen zählt das täglich oder mehrmals wöchentlich stattfindende ***Capitulum quotidianum*** mit dem ***Officium Capituli***, das nach Bedarf tagende **Konventualkapitel**, das alle zwei bis drei Jahre tagende **Provinzialkapitel** als Versammlung auf der Ebene der Ordensprovinzen und das jährlich bis alle drei Jahre tagende **Generalkapitel** als Versammlung von Abgesandten der Ordensprovinzen.

Obwohl in der Literatur das *Officium Capituli* häufig mit dem Konventualkapitel gleichgesetzt wird⁸²⁷, ist festzuhalten, daß es sich hierbei um zwei unterschiedliche Arten von Vorgängen bzw. Zusammenkünften handelt: Das *Officium Capituli* ist bereits durch seine Bezeichnung (*Officium*) als liturgische Versammlung gekennzeichnet, wogegen Konventual-, Provinzial- und Generalkapitel beratende und entscheidende, also politische Versammlungen und Instanzen sind. Das *Officium Capituli* wurde täglich im *Capitulum quotidianum*, meist als dessen einziger Bestandteil, oder wenigstens einmal wöchentlich abgehalten, das Konventualkapitel dagegen wurde nur bei Bedarf einberufen. Das *Officium Capituli* gehörte als fester liturgischer Bestandteil auch zu den beratenden Versammlungen auf Konventual-, Provinzial- und Ordensebene.

Die Ordensregeln von Benedikt und Augustinus erwähnen außerhalb von Meßfeier und Stundengebet keine weitere Versammlung der gesamten Kloster-gemeinschaft. Allerdings sind einzelne Vorgänge des *Capitulum quotidianum* wie Regellesung (Regula Benedicti 66, 8), Verteilung der täglichen Aufgaben (RB 35,

⁸²⁵ Als *Constitutiones* werden die Ordensverfassungen der Zisterzienser und der Bettelorden bezeichnet. Unter *Consuetudines* versteht man Beschreibungen der Gewohnheiten in der Klostergemeinschaft einer Benediktinerabtei oder einer Kongregation wie der von Cluny.

⁸²⁶ Vgl. Heidrun STEIN-KECKS: Quellen zum „*capitulum*“, in: Hans Rudolf SENNHAUSER: Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlicher Klöster, Internationales Symposium 26.9.-1.10.1995 in Zurzach und Münstair im Zusammenhang mit Untersuchungen im Kloster St. Johann zu Münstair, Zürich 1996, 219-231, 221. Ausführungen zu Kapitelsaalfunktionen vor 1250 finden sich auch bei SCHULER 1997, 93-95 und 104-107.

⁸²⁷ Vgl. Dizionario Franceseano, Spiritualità, Padua 1995, 158-162 und 170-173.

38) und die Korrektur von Verfehlungen (RB 23, 24, 43, 44, 45, 46) oder Teile des Konventualkapitels wie der Rat der Brüder (RB 3) und die Abtswahl (RB 64) in den Artikeln der *Regula Benedicti* vorgeschrieben.⁸²⁸

Die Wurzeln des *Officium Capituli* liegen im 8. Jh. und gehen der Entwicklung des Raumtyps, die in Kapitel B I. (Raumform) beschrieben wurde, einige Jahrzehnte voraus. Zur Entstehung des *Officium Capituli* im frühen 9. Jh. existieren verschiedene Theorien.⁸²⁹ Nach LEMAÎTRE wurde der zweite Teil des Stundengebets der Prim, d. h. die Lektüre von Martyriolog (Heiligenkalender), Regeltext, Lektionar und Nekrolog (Totenkalender), zu einem eigenständigen Offizium erweitert und durch das öffentliche Bekenntnis von Verfehlungen gegen die Ordensregel sowie durch praktische Fragen wie die Verteilung der täglichen Aufgaben ergänzt.⁸³⁰ Nach MORGAND entstand das *Officium Capituli* in drei Etappen. Die „Grundausrüstung“ mit Lesung, Erklärung der Regel und Beichte der Verfehlungen wurde zunächst durch Martyriolog und Gebete für die direkt auf die Andacht folgende Arbeit ergänzt und später um die Verlesung des Nekrologs und die Gebete für lebende Wohltäter des Klosters erweitert.⁸³¹

Die wichtigste zum *Officium Capituli* notwendige Literatur (Martyriolog, Nekrolog, Lektionar und Ordensregel) wurde im *Liber capituli*, dem Kapiteloffiziumsbuch, zusammengefaßt.⁸³² STEIN-KECKS geht davon aus, daß Martyriolog und Nekrolog als Buchgattungen erst im Zusammenhang mit dem Kapiteloffizium entstanden. Als berühmtestes Beispiel führt sie den Martyriolog des Usuardus (Mitte 9. Jh.) an.⁸³³

⁸²⁸ Vgl. Die BENEDIKTUSREGEL, Lateinisch-Deutsch, hrsg. von Basilius STEIDLE, Beuron 1975, 68-71, 110-111, 124-127, 128-131, 136-148 und 172-175.

⁸²⁹ Vgl. u. a. Michel HUGLO: L'office de Prime au chapitre, in: L'église et la mémoire des Morts dans la France médiévale, Communications présentées à la table Ronde du C.N.R.S., le 14 juin 1982, réunies par Jean-Loup LEMAÎTRE, Paris 1986. Zur Entstehung des *Officium Capituli* sei auf Claude MORGAND (La discipline pénitentielle et l'*Officium capituli* d'après le „*Memoriale Qualiter*“, in: Revue bénédictine 72 (1962) 51-54), Jean-Loup LEMAÎTRE (Aux origines de l'office du Chapitre et de la salle capitulaire. L'exemple de Fontenelle, in: La Neustrie. Les pays au Nord de la Loire de 650 à 850. Actes du Colloque Historique International, Sigmaringen 1989 (Beihefte der Francia 16/2, 365-367) und STEIN-KECKS (1996) verwiesen, die vor allem auf Ursprünge und Frühzeit des *Officium Capituli* eingehen. Die wichtigste Literatur wird bei STEIN-KECKS 1996, 219-231 angegeben.

⁸³⁰ Vgl. LEMAÎTRE 1989, 365-369.

⁸³¹ Vgl. MORGAND 1962, 22-60, 53-54.

⁸³² Jean-Loup LEMAÎTRE: *Liber Capituli*. Le livre du chapitre, des origines au XVIe siècle. L'exemple français, in: Joachim WOLLASCH/Karl SCHMID (Hrsg.): Memoria - Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, München 1984, 625-648.

⁸³³ Vgl. STEIN-KECKS 1996, 219.

Nach MISSEREY⁸³⁴ sind weitere im Kapitelsaal stattfindende Vorgänge zu nennen wie die **Fußwaschung** durch den Abt, das sogenannte *Mandatum*.⁸³⁵ Das eingangs angesprochene **Konventualkapitel** oder **Consilium** der Kloster-gemeinschaft zur Verhandlung wichtiger Angelegenheiten, die **Abtwahl** sowie **Novizenaufnahme** und **Profeß** fanden im Kapitelsaal statt, wie auch Teile der **Provinzial- und Generalkapitel**, die in den größeren Klöstern und Konventen im Wechsel abgehalten wurden. Außerdem wurde der Raum zur **Aufbewahrung von Büchern** in einem *Armarium*, zum **Empfang von Gästen** und als **Grablege** von Äbten und Laien genutzt.

Die Funktionen der Kapitelsäle lassen sich unterschiedlichen Kategorien - liturgisch, administrativ, politisch-repräsentativ und memorial- zuordnen. In dieser Reihenfolge werden sie im folgenden vorgestellt.

a) Liturgische Funktionen

Unter den liturgischen Funktionen ist an erster Stelle auf das **Officium Capituli** einzugehen, das die Lektüre von Texten aus der Ordensregel, Martyriolog, Nekrolog und Lektionar mit den Bitten um göttlichen Beistand für den Tag und der öffentlichen Beichte von Vergehen gegen die Ordensregel verband. Da die übrigen Orden die von den Benediktinern entwickelte Form im wesentlichen übernehmen und der Ablauf des *Officium Capituli* im Bereich des Benediktinerordens vom frühen 9. Jh. an grundsätzlich verbindlich bleibt, soll er in der Folge nach MARTÈNE vorgestellt werden.⁸³⁶ Auf abweichende Abläufe in den anderen für diese Studie bedeutenden Ordensgemeinschaften (SOCist, OFM, OP und OESA) wird im Anschluß eingegangen.

Das *Officium Capituli* fand im Sommer im Anschluß an das Stundengebet der Prim (gegen 6⁰⁰ Uhr morgens) und im Winter nach dem Stundengebet der Terz (gegen 9⁰⁰ Uhr) statt.⁸³⁷ Mitglieder der Klostersgemeinschaft (Mönche, Novizen,

⁸³⁴ Vgl. MISSEREY 1942, 610.

⁸³⁵ Vgl. STEIN-KECKS 1996, 226.

⁸³⁶ Im Rahmen vorliegender Arbeit muß sich die Untersuchung liturgischer Quellen und Mönchsgewohnheiten auf die bei MARTÈNE zitierten beschränken. Die Einzeluntersuchung von *Consuetudines* und *Libri Capituli* muß wegen der lückenhaften Quellenlage für die behandelten Häuser unterbleiben.

⁸³⁷ Vgl. MARTÈNE [1690], 52.

Konversen) und evtl. anwesende Gäste zogen auf ein akustisches Signal hin je zwei und zwei hintereinander von der Kirche, dem Ort des Stundengebets, in den Kapitelsaal.⁸³⁸ Dabei wurde eine Reihenfolge nach Status und Profeßalter eingehalten.⁸³⁹ Bei diesem Einzug konnte ein Psalmvers wie *Miserere* (Ps 51 (50) oder *De Profundis* (Ps 129,1) gesungen werden.⁸⁴⁰

Im Kapitelsaal angekommen, verneigten sich Mönche, Novizen und Konversen vor dem Kreuz, bevor sie sich auf ihre Plätze auf umlaufenden Bänken an den Wänden setzten. Die Sitzordnung richtete sich ebenfalls nach Rangfolge und Profeßalter der Mitglieder. Dem Einzug schlossen sich nach MARTÈNE acht verschiedene Punkte an, die im folgenden vorgestellt werden⁸⁴¹:

1. Lectio Martyriologii

Ein wöchentlich wechselnder Vorleser verlas in der Mitte des Kapitelsaales an einem Lesepult stehend, nachdem er mit einer Verneigung um Segen gebeten hatte, aus dem Martyriolog einen Auszug aus dem Kalender mit Mondstand und dem am nächsten Tag zu begehenden Heiligenfest. Darauf wurde der Psalmvers 115, 15 *Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius* rezitiert.⁸⁴²

2. Divini invocatio auxilii ad reliquos diei acti

Mit dem dreimaligen Rezitieren von Psalmvers 69, 1 „*Deus in adiutorium meum intende, Domine ad adiuvandam me festina*“ wurde die Bitte um göttlichen Beistand und um Segen für die Arbeit und alle übrigen Vorgänge des Tages angeschlossen.⁸⁴³ Darauf folgten *Gloria patri*, *Halleluja* und *Kyrie eleison* sowie

⁸³⁸ „*Convenientes ad capitulum ... ipso praecedente, versa facie ad orientem salutent crucem & ceteris fratribus se vultu inclinato humilient*“. Vgl. MARTÈNE [1690], 53.

⁸³⁹ Vgl. MARTÈNE [1690], 53.

⁸⁴⁰ MARTÈNE [1690] zitiert aus den *Consuetudines* der Abtei Montecassino: „...*dicta Prima immediate processionaliter exeundo Ecclesia commemorationem facimus de fratribus defunctis et familiaribus et benefactoribus nostris con psalmo „De profundis“ & oratione „Deus venite largiter“ &c. & pergimus in capitulum.*“ Vgl. MARTÈNE [1690], 53.

⁸⁴¹ Vgl. MARTÈNE [1690], 54.

⁸⁴² MARTÈNE zitiert die *Consuetudines* von St-Germain-des-Prés wie folgt: „*quorumque festa crastina dies excipiet, quibus diem, mensis et lunae praemittebant & leguntur calendae & pronuntiabitur qualis sit luna & quota fuerit & annuntiabitur festivitates sanctorum.*“ Er führt für die Zisterzienser aus dem *Liber Usuum Cisterciense* an: „*Lector vere veniens ante analogium, aperiat libram & inclinat se ad benedictionem.*“ Die Zisterzienser stehen während der Lesung auf, wenden sich nach Osten und sprechen Ps 115, 15. Vgl. MARTÈNE [1690], 54-55. STEIN-KECKS (1996, 219) erwähnt im Anschluß Kurzlesung, Litanei, Gebete mit Antiphon und Responsorien.

⁸⁴³ MARTÈNE zitiert aus dem Brevier von Montecassino folgende Bitte um Segen: „*Dies & actus nostros in sua pace disponat omnipotens Dominus.*“ Vgl. MARTÈNE [1690], 54.

der vom Priester ausgesprochene, dem *Pater noster* entnommene Satz „*et ne nos inducas in tentationem*“, auf den die Brüder mit Ps 89, 16 „*Respice in servos tuos*“ antworteten. Den Schluß dieses Abschnittes bildete das folgende von MARTÈNE in unterschiedlichen Versionen wiedergegebene Gebet:

„*Dirigere & sanctificare & custodire dignare Dominus Deus omnipotens Rex coeli & terrae hodie corda & corpora nostra, sensus, sermones & actus nostros in lege tua & in operibus mandatorum tuorum ut hic & in aeternum per te salvi esse mereamur, salvator mundi qui vivis & regnas in saecula saeculorum Amen.*“⁸⁴⁴

3. Lectio Regulae aut alicuius homiliae

Als nächster *Actus capitularis* folgte an Werktagen die Lesung aus der Ordensregel und an Sonn- und Feiertagen eine Homilie aus den Schriften der Kirchenväter, eine Lesung aus den Evangelien und damit zusammenhängend kurze Predigten. Benedikt legte Wert auf häufiges Lesen der Regel, damit sich bei Verfehlungen niemand damit entschuldigen könne, er habe ihren Inhalt nicht gekannt.⁸⁴⁵ Nach MARTÈNE wurde ein ausgewähltes Kapitel durch den Vorleser vorgetragen und anschließend durch den Abt oder Prior kommentiert. Der Lesung wohnten die Mönche sitzend bei.⁸⁴⁶ Nach MORGAND erfolgte der Kommentar der Regel oder auch der patristischen Texte in Form einer *Disputatio*, d. h. als geistliches Gespräch, in dem der Abt oder Prior auf die Fragen der Mönche antwortete. Diese Tradition wurde von den als *Collationes* bezeichneten abendlichen Lesungen nach der Vesper übernommen.⁸⁴⁷

4. Commemoratio defunctorum et benefactorum per lectionem Necrologii

Direkt auf die Lesung der Regel, einer Homilie oder eines Evangelientextes folgte das Gedenken an die verstorbenen Mitbrüder, an Mitglieder von Klöstern, mit denen man in Gebetsverbrüderungen verbunden war, und an Wohltäter des Klosters durch die Verlesung des Nekrologs. Nekrologien verzeichneten die Namen der Verstorbenen kalendarisch nach ihren Todestagen. Im Konventual-

⁸⁴⁴ Zur Bitte um göttlichen Beistand vgl. MARTÈNE [1690], 55-57. Das Zitat stammt aus den *Consuetudines* von Montecassino. Nach MORGAND (1962, 51-52) entwickelte sich diese Bitte um Beistand aus den Gebeten, die beim Aufbruch zu den Arbeiten des Tages in den Sommermonaten direkt anschließend an das *Officium Capituli* gesprochen wurden. Als diese Bittgebete mit der Zeit Teil des *Officium Capituli* wurden, weiteten sich die Bitten um Segen von Tagewerk und Arbeit auf alle Vorgänge des Tages aus.

⁸⁴⁵ In RB 66, 8 heißt es „*Hanc autem Regulam saepius volumus in congregatione legi, ne quis fratrum se de ignorantia excuset.*“ Vgl. BENEDIKTSREGEL 1975, 178-179 und STEIN-KECKS 1996, 220.

⁸⁴⁶ Vgl. MARTÈNE [1690], 57.

kapitel konnten so die Namen derjenigen verlesen werden, deren Todestag sich am jeweiligen Tag jährte. Die Verlesung erfolgte gemäß einer hierarchischen Reihenfolge: zuerst die Äbte, dann die Mönche des Klosters und schließlich die „Fremden“, die sich den Platz im Totengedenken des Klosters durch Stiftungen erworben hatten. Während die „einfachen“ Mönche „*nudo nomine*“, d. h. nur mit ihren Namen genannt wurden, wurden die Äbte mit der Formel *Depositio Domini N. Abbatis* aufgeführt.⁸⁴⁸ Den Namen der Wohltäter wurden außerdem die Gegenstände ihrer Stiftungen beigelegt und Gebete für sie gesprochen. Dem Namen jeder Person wurde zudem Stand, Beruf oder Titel hinzugefügt, wie *Abbas, Monachus, Miles, Sacrista, Cantor, Episcopus, Rex, Regina* oder *Imperator*. Der Vorgang der namentlichen Verlesung aus dem Nekrolog war gedanklich verbunden mit dem in der Apokalypse erwähnten *Buch des Lebens*, in dem die Namen der Toten mit ihren Lebenstaten stehen, nach denen sie am Jüngsten Tag gerichtet werden.⁸⁴⁹ Die Verlesung des Nekrologs endete mit dem Satz *Requiescant in pace* und mit der Absolution der Toten. Am Ende des *Officium Capituli* wurden beim Auszug aus dem Kapitelsaal zudem folgende fünf Psalmen für die Verstorbenen rezitiert:

Ps 5, 2: *Verba mea audi Domine, intellege murmur meum,*
 Ps 6, 2/ 37, 2: *Domine ne in furore tua arguas me neque in ira tua corripas me,*
 Ps 114, 1: *Dilexi quoniam exaudiat Dominus vocem orationis meae,*
 Ps 115, 1: *Credidi propter quod locutus sum, ego afflictus sum nimis,*
 Ps 129, 1: *De profundis clamavi ad te Domine.*⁸⁵⁰

5. Commemoratio item benefactorum viventium cum precibus

Im Anschluß an das liturgische Gedenken der Verstorbenen erfolgte in den Benediktinerabteien das Gedenken der lebenden Wohltäter in Form von Fürbittgebeten.⁸⁵¹

6. Officialium institutio

Samstags schloß sich an dieser Stelle die Verteilung der im wöchentlichen Wechsel vergebenen Ämter der Klostergemeinschaft (Almosenpfleger,

⁸⁴⁷ Vgl. MORGAND 1962, 44-51. Unter Anm. 1 werden Quellen und Literatur angegeben.

⁸⁴⁸ Vgl. MARTÈNE [1690], 58.

⁸⁴⁹ Vgl. *Apk 20, 12* und Arnold ANGENENDT: Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria, in: WOLLASCH/SCHMID 1984, 79-199, 193-196.

⁸⁵⁰ Vgl. MARTÈNE [1690], 59.

⁸⁵¹ Vgl. MARTÈNE [1690], 59-60 und STEIN-KECKS 1996, 219.

Hebdomadarius, Vorleser im Kapitelsaal und bei der Tischlesung im Refektorium) an.⁸⁵²

7. Culparum correctio (oder Capitulum Culparum)

An Samstagen im Anschluß an die Ämterverteilung und an allen anderen Tagen nach den Fürbitten für die lebenden Stifter folgte das Schuldkapitel (*Capitulum culparum*) mit dem öffentlichen Bekenntnis und der Korrektur der Vergehen gegen die Ordensregel.⁸⁵³ Das Ritual bestand aus der unaufgeforderten Selbstanzeige oder der Anzeige durch einen Mitbruder, der Befragung durch den Vorsitzenden des Kapitels und der darauffolgenden Bestrafung. Die bei MARTÈNE angegebenen *Consuetudines* beschreiben den Vorgang wie folgt:

Zunächst wurden Novizen, Konversen und eventuell anwesende Gäste - also die Personen ohne Profeß - nach draußen geschickt. Dann forderte der Vorsitzende des Kapitels diejenigen auf vorzutreten, die sich eines Vergehens gegen die Regel schuldig fühlten und dafür um Vergebung bitten wollten.⁸⁵⁴ Die Mönche, die sich meldeten, legten sich in der Mitte des Kapitelsaals flach auf den Boden. Auf die Frage des Vorsitzenden „*Quid dicitis ?*“ antwortete der „*Delinquent*“ „*Mea culpa*“, worauf er mit dem Befehl „*Surgite !*“ zum Aufstehen aufgefordert wurde. Darauf folgt die Befragung durch den Vorsitzenden und die öffentliche Beichte der Verfehlungen vor der versammelten Mönchsgemeinschaft. Die Strafe setzte der Vorsitzende des Kapitels (Abt oder Prior) fest. Genauso verlief das Schuldkapitel, wenn die Anzeige der Verfehlung auf Denuntiation durch einen Mitbruder hin erfolgt war. Im Anschluß wurde Ps 50 (51) (*Miserere mei Deus*) zitiert, einer der Bußpsalmen. Durch die Annahme der Strafe erlangte der Schuldige Vergebung.⁸⁵⁵ Der ganze Vorgang diente der Reinigung der Seele des Schuldigen und seiner Erziehung zum Leben gemäß der Ordensregel.

⁸⁵² Vgl. MARTÈNE [1690], 60 und STEIN-KECKS 1996, 219.

⁸⁵³ Diese Verfehlungen reichten von Verstößen gegen das Schweigegebot, unachtsamem Umgang mit Arbeitsutensilien, Verlust oder Beschädigung von Utensilien, Zuspätkommen oder Einschlafen beim Chorgebet über Verleumdungen oder Schläge gegen einen Mitbruder bis zur offenen Rebellion. Dementsprechend wurden Strafen vom Rezitieren von Psalmen über den Ausschluß von Mahlzeiten, Rutenschlägen und Karzerhaft bis zum Ausschluß aus dem Orden verhängt. Vgl. MORGAND 1962, 37.

⁸⁵⁴ Nach dem *Ordo Conservationis monasticae* lautete die Frage: „*Quis culpabilis est, postulat veniam & secundum modum culpae iudicium recipiat.*“ Vgl. MARTÈNE [1690], 61.

8. Laborem iniunctio

Zum Abschluß der Kapitelversammlung wurden Arbeiten und Aufgaben für den Tag verteilt.

Die später gegründeten Ordensgemeinschaften (SOCist, OFM, OP und OESA) übernahmen diesen Vorgang im wesentlichen von den Benediktinern. Der Ablauf des *Officium Capituli* bei den **Zisterziensern** unterscheidet sich in Gesten und Einzelheiten der Sprechtexte etwas von dem der Benediktiner. Auf namentliche Nennung der Verstorbenen wurde verzichtet und stattdessen durch den Vorleser die Formel „*Commemoratio omnium fratrum & familiarium defunctorum ordinis nostri*“ gesprochen, worauf der Vorsitzende des Kapitels antwortete: „*Requiescant in pace*“ und die versammelten Mönche den Vorgang mit „*Amen*“ abschlossen.⁸⁵⁶ Die im Schuldkapitel verhängten Strafen bestanden bei den Zisterziensern vor allem aus Rutenschlägen.

Die Konstitutionen der Zisterzienser hatten auf den Ablauf des *Capitulum quotidianum* und die Organisation der Bettelorden prägenden Einfluß.

Auch die nach die Augustinerregel lebenden Dominikaner und Augustiner-Eremiten finden in ihrer Ordensregel keine Anweisungen oder Beschreibungen von Kapitelversammlungen oder dem *Officium Capituli*.⁸⁵⁷ **Dominikaner** und **Augustiner-Eremiten** übernehmen das *Officium Capituli* fast wörtlich von den Benediktinern und ergänzen es durch die fünf von den Prämonstratensern aufgestellten Kategorien der Schuld.⁸⁵⁸ Die **Franziskaner** hingegen, in deren

⁸⁵⁵ Vgl. MARTÈNE [1690], 60-65; MORGAND 1962, 22-60 und STEIN-KECKS 1996, 223-226.

⁸⁵⁶ Vgl. zum Totengedenken MARTÈNE [1690], 57-59 (Benediktiner), 59 (Zisterzienser), LEMAÎTRE 1984, 628-634; Philipp HOFMEISTER: Das Totengedächtnis im *Officium Capituli*, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 70 (1959) 189-200; ANGENDT 1984, 164-199 und STEIN-KECKS 1996, 219.

⁸⁵⁷ Vgl. Regula Bullata [1212] und Testament des Franziskus [1226], in: Regula et Constitutiones generales Ordinis Fratrum Minorum, Rom 1973, IX-XXI und AUGUSTINUS VON HIPPO: Regel für die Gemeinschaft (mit Einführung und Kommentar von Jan van Bavel O.S.A.), Würzburg 1990.

⁸⁵⁸ Vgl. MISSEREY 1942, 607-608; Raymond CREYTENS: Les Constitutions des Frères Prêcheurs dans la rédaction de S. Raymond de Peñafor [1241], in: Archivium Fratrum Praedicatorum 18 (1948) 29-68, 42-46, 54-55; Giordina Rosalie GALBRAITH: The Constitution of the Dominican Order 1216-1360, Manchester 1925, 37-110 sowie die bei HOOD (1993, 279-290, Appendix) abgedruckte Version der Konstitutionen, die zwischen dem Ende des 14. Jh.s und der Mitte des 15. Jh.s in S. Marco in Florenz in Gebrauch waren. Zu den Augustiner-Eremiten vgl. Ignacio ARAMBURU CENDOYA: Las primitivas Constituciones de los Augustinos (Ratisbonenses del año 1290) Introducci3n, texto y adaptaci3n romanciada para las religiosas, Valladolid 1966 (Archivo Augustiniano), 35-39 und GUTIERREZ 1985, 62-76.

Ordensregel nur das Gebot der Regellektüre genannt wird, reduzieren den Ablauf des *Officium Capituli* auf Regellektüre, geistliches Gespräch und Schuldkapitel.⁸⁵⁹

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß im *Officium Capituli* durch Unterweisung und Ermahnung (Regellektüre und Kommentar), Bitte um Beistand sowie Beichte und Korrektur von Vergehen gegen die Regel (*Capitulum Culparum*) die Aufrechterhaltung der Vorschriften gewährleistet werden sollte, die in der Regel des Ordensgründers enthalten sind. Die Regel selbst erhob den Anspruch darauf, Lebensregeln zu bieten, durch deren Befolgung man sich der im Klosterleben angestrebten Vervollkommenheit annähern konnte. Die Kontrollfunktion zur Einhaltung und Befolgung der Ordensregel, die das *Officium Capituli* innerhalb des Klosterlebens erfüllte, erklärt im Grunde auch, weshalb in den Regeln selbst nicht die Rede davon ist.

Vor dem Hintergrund der moralischen Kontrollfunktion mit dem Ziel der Vervollkommenheit fügen sich die übrigen Bestandteile des *Officium Capituli* folgerichtig ein: Im Martyriolog wird der Heiligen als Vorbilder gedacht, Totengedenken und Totenabsolution sollen denen, die nicht mehr zur Buße in der Lage sind, einen Teil ihrer Sünden abnehmen und die Qualen ihrer Seelen im Fegefeuer verkürzen. Ähnliche Funktion haben die Fürbitten für lebende Stifter, die sich durch die Zuwendungen an das Kloster einen Platz in dessen liturgischem Gedenken erworben haben.

Zu den liturgischen Funktionen gehören auch **Profeß und Einkleidung** der neuen Ordensmitglieder, die bei allen in dieser Arbeit behandelten Orden im Kapitelsaal stattfanden.⁸⁶⁰ Mit dem Gelübde verpflichtete sich das neue Mitglied der Ordensgemeinschaft zur Einhaltung der Regel, die Hauptgegenstand der täglichen Zeremonie des *Officium Capituli* im Kapitelsaal war. Dafür wurde es mit dem Ritual der Einkleidung in den Ordenshabit in die Gemeinschaft aufgenommen.

⁸⁵⁹ Zu franziskanischen Konstitutionen vgl. GENERALKONSTITUTIONEN DES FRANZISKANERORDENS: Franz EHRLE: Die ältesten Redaktionen der Generalconstitutionen des Franziskanerordens, in: Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters 6 (1892) 1-138; KONSTITUTIONEN DES FRANZISKANERORDENS (1310): Cesare CENCI: Le Costituzioni Padovane del 1310, in: Archivium Franciscanum Historicum 76 (1983) 505-587 und KONSTITUTIONEN DES FRANZISKANERORDENS (Perpignan 1331): Théophile DESBONNETS: Les Constitutions générales de Perpignan [1331], in: I francescani nel Trecento, Atti del Convegno Internazionale (Assisi 16-18 ottobre 1986), Perugia 1988, 69-99.

Eine weitere liturgische Handlung, die sich im Kapitelsaal vollzog, war auch die rituelle **Fußwaschung** durch den Abt, das sogenannte *Mandatum*. Das symbolische Nachvollziehen der Fußwaschung Christi an seinen Jüngern vergegenwärtigte zunächst als Teil der Gründonnerstagsliturgie und in der Folge in zweimal wöchentlicher Wiederholung das klösterliche Leitbild der *Vita apostolica*. Sie erinnerte die Mönche jeden Donnerstag oder Samstag bildhaft daran, daß sie in der Tradition der Apostel standen.⁸⁶¹

Zu den wichtigsten **Heiligenfesten**, die in der Verlesung des Martyriologs einen Tag vorher angekündigt wurden, schmückten die Benediktiner ihre Kapitelsäle mit Tüchern und Kerzen.⁸⁶² Auch für die übrigen Orden ist ähnliches anzunehmen.

b) Administrative Funktionen

Bereits die *Regula Benedicti* (RB 3) nennt die Ratsversammlung zur Verhandlung wichtiger, das Kloster betreffender Angelegenheiten: „Wann immer es etwas Wichtiges im Kloster zu behandeln gibt, soll der Abt die ganze Gemeinschaft zusammenrufen und selbst die Angelegenheit vortragen. Er soll den Rat der Brüder anhören, dann die Sache bei sich überlegen und das tun, was er für richtig hält. Daß zur Beratung alle gerufen werden, bestimmen wir deshalb, weil der Herr oft einem Jüngeren offenbart, was das Bessere ist.“⁸⁶³

Diese Vorschrift schlug sich im klösterlichen Leben in Form des **Konventualkapitels** nieder, das bei Bedarf im Anschluß an das *Officium Capituli* im Kapitelsaal im Beisein aller Konventsmitglieder abgehalten wurde. Nur diejenigen Mitglieder der Klostersgemeinschaft, die das Gelübde abgelegt hatten, besaßen

⁸⁶⁰ Vgl. zur Beschreibung einer an benediktinischer Liturgie orientierten Profeß nach franziskanischen *Constitutiones* DESBONNETS 1988, 85-86.

⁸⁶¹ Vgl. STEIN-KECKS 1996, 226 und 230, Anm. 91; Thomas SCHÄFER: Die Fußwaschung im monastischen Brauchtum und in der lateinischen Liturgie. Liturgiegeschichtliche Untersuchung, (Texte und Arbeiten 1/47), Beuron 1956 und Hildegard GIESS: Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des 4. -12. Jahrhunderts, (Diss. Bern 1955) Rom 1962.

⁸⁶² Zu diesen Heiligenfesten zählten Dreikönig, Himmelfahrt, Pfingsten, Johanni, Michaeli und die Feiertage von St. Peter, SS. Simon und Juda sowie Mariae Geburt. Vgl. *Consuetudines Farfenses* [1020-1030], ed. Bruno ALBERS, in: *Consuetudines Monasticae*, Stuttgart 1900, Bd. 1, 1-206, 20, 70, 72, 83, 85, 92, 108, 116 und 122 sowie GARDNER 1976, 87, Anm. 114.

⁸⁶³ „1 Quotiens aliqua praecipua agenda sunt in monasterio, convocet abbas omnem congregationem et dicat ipse unde agitur. 2 Et audiens consilium fratrum tractet apud se et quod utilius iudicaverit faciat. 3 Ideo autem omnes ad consilium vocari diximus, quia saepe iuniori Dominus revelat quod melius est.“ BENEDIKTUSREGEL 1975, 68-69.

das Abstimmungsrecht.⁸⁶⁴ Das Konventssiegel durfte nur in Anwesenheit aller benutzt werden. Im Konventualekapitel wurde über die Aufnahme von Novizen, Haushaltsführung und Geschäfte befunden. Die Klostergemeinschaft wählte einen neuen Abt oder Prior und bestimmte bei den Dominikanern diejenigen Mitbrüder, die das Kloster auf dem Provinzialkapitel vertreten und an der Wahl des Provinzialoberen teilnehmen sollten. Das Konventualekapitel setzte Petitionen auf und verfaßte Berichte an das Provinzialkapitel über den Prior und die finanzielle Situation des Klosters (*Tractatus capituli*).⁸⁶⁵ Außerdem wurde über geschäftliche Angelegenheiten und sonstige Entscheidungen beraten, die die Gemeinschaft betrafen.

Während das Konventualekapitel in Benediktinerabteien nur beratende Funktion für den am Ende allein entscheidenden Abt besaß, hatte es in den Bettelorden größeres Gewicht, was sich in der Wahlbefugnis bei der Bestimmung der Abgesandten zu den Provinzialkapiteln äußerte. Besonderen Raum hatte das *Consilium* bei den Franziskanern, wo es als Teilhabe der Brüder an der Leitung des Klosters in Form der Ratsversammlung fungierte.⁸⁶⁶

Innerhalb der Organisation des Ordens diente das Konventualekapitel als kleinste Einheit.

c) Politisch-repräsentative Funktionen

Außerhalb großer Kongregationen wie Cluny waren Benediktinerabteien wie Pomposa autonome Gebilde. Die Ordensgemeinschaften der Zisterzienser und der neuentstandenen Bettelorden waren dagegen zentralistisch organisiert. Jeder Konvent gehörte einer Ordensprovinz an, die einem Provinzialoberen unterstand. Der gesamte Orden wurde geleitet und nach außen hin repräsentiert von einem Generalminister oder Ordensgeneral, der allerdings kein unumschränkter Herrscher über den Orden war. Die Entscheidungsbefugnisse lagen in den Händen gewählter Gremien auf **Provinzial- und Generalkapiteln**, die im Wechsel in verschiedenen Konventen abgehalten wurden.

⁸⁶⁴ Vgl. die Artikel „CAPITULANTS“ in: *Dictionnaire du droit canonique* 2 (1937) 1307-1310 und „CONSEIL“, in *Dictionnaire du droit canonique* 4 (1949) 267-280.

⁸⁶⁵ Eine ausführliche Beschreibung des Konventualekapitels nach den Konstitutionen der Dominikaner findet sich bei GALBRAITH (1925, 44-45).

⁸⁶⁶ Vgl. Regel des Franziskanerordens, Cap. VIII. (*De electione generalis Ministri...*) in: *Regula et Constitutiones generales Ordinis Fratrum Minorum*, Rom 1973, XIV; Ambrogio SANNA: Capitoli,

Jeder Konvent entsandte den Prior und einen gewählten *Socius* sowie zwei Wahlmänner für die Wahl des Provinzials zum **Provinzialkapitel**, das in der Regel an Michaeli (29.9.) stattfand. Dabei wurde jeweils ein kleines Gremium von sogenannten *Diffinitores* gewählt, welches die anstehenden Probleme diskutierte und Gesetze erließ. Außerdem wurde jeweils ein gewählter *Diffinitor* pro Provinz zum Generalkapitel entsandt, und es wurden Visitatoren bestimmt, die die Konvente der Provinz inspizierten und über die Einhaltung von Regeln und Konstitutionen dem Generalkapitel Bericht erstatteten. Die Visitatoren leiteten das *Officium Capituli* und damit auch das Schuldkapitel in dem Haus, in dem sie sich gerade aufhielten.

Wichtige Entscheidungen auf Provinzialebene wurden vom Provinzialkapitel getroffen, Entscheidungen für den gesamten Orden wie Änderungen der Ordensverfassung (Konstitutionen) traf das alle zwei bzw. drei Jahre tagende **Generalkapitel**. Die Zisterzienser machten 1119 in der *Charta Caritatis* die Einrichtung von regelmäßig tagenden Generalkapiteln verbindlich. Die zentralistische Organisation der Zisterzienser wurde von den Bettelorden übernommen und erweitert.⁸⁶⁷ Änderungen der Konstitutionen bedurften der Befürwortung durch drei aufeinander folgende Generalkapitel.⁸⁶⁸

Die Orden waren hierarchisch durchorganisiert: Das Konventualkapitel war die kleinste Einheit, über der die Provinzialkapitel als mittlere, regionale Instanzen und an der Spitze das Generalkapitel als verfassungsgebende und legislative Instanz, d. h. quasi als „Regierung“ des Ordens, standen. Das ganze System basierte auf gegenseitiger Kontrolle, die die Absetzung von Priors, Provinzialen und Ordensgenerälen für den Fall vorsah, daß ihre Amtsführung nicht korrekt war.

Als liturgische Bestandteile gehörten *Officium Capituli*, Totengedenken und -absolution für die seit dem letzten Kapitel verstorbenen Mitbrüder und die öffentliche Beichte von Verfehlungen durch die Kapitelsteilnehmer voreinander sowohl zu Provinzial- als auch zu Generalkapiteln. Generalkapitel fanden in der Regel an Pfingsten statt, in Berufung auf die Gemeinschaft der Apostel. Teil der

in: Dizionario Franceseano. Spiritualità, Padua 1995, 149-176, 158-162 und GALBRAITH 1925, 44-45.

⁸⁶⁷ Vgl. MISSEREY 1942, 597.

⁸⁶⁸ Im Dominikanerorden gab es außerdem die Möglichkeit, ein *Capitulum generalissimum* einzuberufen, das eine Verfassungsänderung durch eine einzige Befürwortung beschließen konnte. Vgl. GALBRAITH 1925, 109-110.

dazugehörigen Liturgie waren deshalb auch eine Messe und Psalmverse, die sich an den Hl. Geist richteten, dessen Erleuchtung man für das Generalkapitel erbat.⁸⁶⁹ Angesichts der Teilnehmerzahl der Provinzialkapitel der Dominikaner (mehrere Hundert) nimmt GALBRAITH an, daß die Tagungen und Wahlen eher in den geräumigeren Refektorien stattfanden als in Kapitelsälen. Die eher überschaubare Anzahl der Teilnehmer von Generalkapiteln (18 entsprechend der Zahl der Provinzen bis 1380) hätte dagegen mühelos im Kapitelsaal Platz gefunden.⁸⁷⁰ Für die Dominikaner beschreibt GALBRAITH die Sitzordnungen der Teilnehmer: Bei Provinzialkapiteln präsidierte der Provinzial an der Schmalseite eines Tisches. Die Abgesandten der Konvente folgten nach der Reihenfolge des Gründungsalters der Konvente. Entsprechend saßen die *Diffinitores* der Provinzen bei Generalkapiteln zu beiden Seiten des Ordensgenerals nach der Reihenfolge des Alters der Provinzen. Nach 1303 sah die Sitzordnung bei den Dominikanern wie folgt aus⁸⁷¹:

	Ordensgeneral
Provincia Hispaniae	Provincia Tolosa
Provincia Franciae	Provincia Lombardia inferior
Provincia Romanae	Provincia Hungariae
Provincia Regni Siciliae	Provincia Anglia
Provincia Theutoniae	<i>Provincia Daciae</i>
Provincia Poloniae	Provincia Scandinaviae
Provincia Graeciae	Provincia Hierosolimitanae
Provincia Aragoniae	Provincia Bohemiae
Provincia Provinciae	Provincia Saxoniae
Provincia Lombardia superior	<i>Provincia Trinacriae</i>

Die Erwähnung des langen Tisches, an dem die Teilnehmer saßen, spricht auch bei Generalkapiteln gegen ein Stattfinden der gesamten Tagung im Kapitelsaal. Mit Sicherheit aber war der Kapitelsaal der Ort des *Officium Capituli* bei Provinzial- und Generalkapiteln, da der zum Kapiteloffizium zugelassene Kreis in jedem Fall überschaubar war und der Platz im Kapitelsaal deshalb ausreichte. Auch hier dürfte die Sitzordnung nach dem Alter der Konvente bzw. Provinzen eingehalten worden sein. Sie entspricht der Rangfolge nach dem Profeßalter der Mitglieder einer Klostersgemeinschaft.

⁸⁶⁹ Dabei handelte es sich nach GALBRAITH (1925, 102-103) um das Gebet *Emitte spiritum tuum* und um den Vers *De spiritu sancto*.

⁸⁷⁰ Vgl. GALBRAITH 1925, 67-68.

⁸⁷¹ Vgl. GALBRAITH 1925, 97-99 und FEDERICI 1803, 45 (nach den Inschriften in Treviso (1352). Die Provinzen *Daciae* und *Trinacriae* kamen erst 1380 hinzu.

Im Kapitelsaal wurden auch die Ergebnisse der Wahlen bei Provinzialkapiteln und Generalkapiteln verkündet. Die eigentliche Wahl fand allerdings nicht hier, sondern in einem für die Zeit der Wahl abgeschlossenen, nicht näher beschriebenen Raum statt.⁸⁷²

Der Kapitelsaal wurde bei den überregionalen politischen Versammlungen des Ordens vermutlich hauptsächlich für das *Officium Capituli* verwendet, dessen Ablauf vom Konvent auf den Kreis der Teilnehmer der überregionalen Tagungen übertragen wurde. Die eigentlichen geschäftlichen Teile der Kapitel fanden zumindest im Fall der Provinzialkapitel, vermutlich aber auch bei Generalkapiteln, in Refektorien statt. Möglich war auch die Anlage eines extra für große Versammlungen vorgesehenen Raumes innerhalb der Klosteranlage. Einziges Beispiel unter den behandelten Klöstern und Konventen ist Prato S. D., in dessen *Salone dei Capitoli* im 14. und 15. Jh. einige Provinzialkapitel tagten.⁸⁷³

Nach SEIDEL war seit 1341 in den Kapitelsälen der größeren, für die Austragung von Generalkapiteln geeigneten Konventen der Augustiner-Eremiten ein Altar vorgeschrieben, was auf eine Meßfeier im Kapitelsaal anlässlich von Generalkapiteln schließen läßt.⁸⁷⁴ Zu franziskanischen Generalkapiteln wurden laut ZAWART berühmte Prediger eingeladen.⁸⁷⁵

Abschließend läßt sich sagen, daß die Funktion des Kapitelsaals während eines Provinzial- oder Generalkapitels im wesentlichen auf die zeremoniellen Teile der Veranstaltung beschränkt blieb.

d) Memoriale Funktion

Außer dem täglichen Totengedächtnis wurde im *Officium Capituli* den frisch verstorbenen Mitbrüdern die Absolution erteilt, bevor sie beerdigt werden konnten.⁸⁷⁶ Der Kapitelsaal nahm in der Totenliturgie eine wichtige Stellung ein, die den Raum für die Platzierung von Grabstellen besonders geeignet erscheinen ließ.

⁸⁷² Vgl. GALBRAITH 1925, 103.

⁸⁷³ Vgl. ORSI 1977, 49.

⁸⁷⁴ Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 200 und Anm. 49; *Analecta Augustiniana* 6 (1911-1912) 207; ARAMBURU CENDOYA 1966, 129 (Additio Cap. 38). Zur Frage des Vorhandenseins von Altären in Kapitelsälen vgl. auch STEIN-KECKS 1996, 230, Anm. 94.

⁸⁷⁵ Vgl. Anscar ZAWART: *Franciscan Preaching and Franciscan Preachers 1209-1227*, New York 1928, 255-256.

Grabstellen kommen in den Kapitelsälen aller in dieser Studie behandelten Orden vor. Bereits in Fontenelle (9. Jh.) sollte Abt Ansigis im Kapitelsaal beigesetzt werden. Für Montecassino sind Abtsgräber seit dem 11. Jh. bekannt⁸⁷⁷, und in der Zisterzienserabtei St-Jean-des-Vignes in Soissons wurden sieben Grabstellen aus dem 12. und 13. Jh. gefunden.⁸⁷⁸

Auch in einigen Kapitelsälen, deren Ausmalungsprogramme Gegenstand dieser Studie sind, kommen Grabstellen vor, wie z. B. in Bergamo OFM, Florenz SMN OP, Pistoia S. F. OFM, Pisa OFM, Prato S. F. OFM und Florenz S. C. OFM. Bei allen handelt es sich um Grabstellen von Stiftern, derer im *Officium Capituli* durch namentliche Nennung mit dem Gegenstand ihrer Stiftung und Gebete gedacht wurde. Der dadurch entstehende Privatkanellen-Charakter überlagert in Florenz S. C. die raumtypischen Elemente.

Es läßt sich also folgendes zusammenfassen:

Das *Officium Capituli* ist ein liturgisches Ritual, in dem die Brüder in der Regel der Ordensgemeinschaft unterwiesen wurden, in dem um göttlichen Beistand zu ihrer Einhaltung gebetet und schließlich die Befolgung der Regel kontrolliert und sanktioniert wurde. Zugleich wurden Heiligenfeste und Totengedenktage in kalendarischer Form integriert. Der ganze Vorgang betonte die Gemeinschaft, deren Regeln sich der einzelne unterordnete und die ihn nach seinem Tod in ihren Gedenk-Kalender aufnahm. Die Zeremonien von Novizenaufnahme, Profeß und Abtwahl sind als Rituale der Verpflichtung der monastischen Gemeinschaft gegenüber zu verstehen. Alle Vorgänge des Tagesgeschäfts und Entscheidungen für die Gemeinschaft, die im Konventualekapitel getroffen wurden, bekamen durch die Verbindung mit der steten Wiederholung der Vorschriften der Ordensregel und die Pflicht zur öffentlichen Beichte und Buße der Vergehen einen besonders verbindlichen Charakter. Schließlich erscheint das *Officium Capituli* als Bindeglied zwischen Mitgliedern verschiedener Konvente derselben Provinz oder desselben Ordens und als Besiegelung der wesentlichen, die Ordensregel und die Gemeinschaft betreffenden Zeremonien. Auf einen kurzen Nenner gebracht, handelte es sich bei allen genannten

⁸⁷⁶ In Cluniazenserabteien wurden die Toten in den mit den Kapitelsälen verbundenen Marienkapellen aufgebahrt. Hier fanden auch Allerheiligenmessen statt. Vgl. GARDNER 1976, 192, 194 und 205.

⁸⁷⁷ Vgl. GARDNER 1976, 190 ff.

⁸⁷⁸ Vgl. BONDE et al. 1990, 195-196.

Versammlungen und Vorgängen um Rituale der Kloster- und Ordensgemeinschaft. Der Rahmen für die zeremoniellen Teile einer jeder dieser Veranstaltungen war der Kapitelsaal.

Im Anschluß wird auf die Zusammenhänge der beschriebenen Funktionen auf Raum und Gestalt, aber vor allem auf die Bildprogramme in den behandelten Kapitelsälen eingegangen. Hierbei wird die Reihenfolge der Funktionsbeschreibung aufgegriffen.

Der Raumtyp Kapitelsaal wurde vermutlich für das *Officium Capituli* entwickelt. Der Ablauf und die frühe Stunde, zu der das *Officium Capituli* im *Capitulum quotidianum* stattfand, drückten sich bei den Kapitelsälen des 13. Jh.s vor allem in der durchfensterten, nach Osten gerichteten Stirnwand aus, die den Einfall des Morgenlichtes ermöglichte. (Abb. 115, 181, 186, 207, 274)

Die Fenster der Fassade, von denen es gewöhnlich heißt, ihr Zweck sei, daß sie den draußen im Kreuzgang sitzenden Novizen das Zuhören erlaubten, dienten, wie STEIN-KECKS sehr richtig feststellt, vermutlich „nur“ der Licht und Luftzufuhr des Kapitelsaals. Da die Novizen zu Beginn des Schuldkapitels hinausgeschickt wurden, müssen sie sich zuvor im Inneren befunden haben. Anschließend war es ausdrücklich nicht erwünscht, daß sie, die Konversen oder Gäste, also alle, die der Gemeinschaft nicht angehörten, von außen die Geschehnisse im Inneren des Raumes mitverfolgten (Abb. 272b, 262, 236, 142, 119b, 72, 36, 11) .⁸⁷⁹

Die Betonung der Stirnwand und die Kreuzigungsdarstellungen, die in allen Beispielen bis auf Florenz S. C. (1427-1459, Abb. 74) die Stirnwände einnehmen, ist in Zusammenhang mit der **Verneigung vor dem Kreuz** zu sehen, die in den *Constitutiones* von Benediktinern, Zisterziensern und Augustiner-Eremiten vorgeschrieben ist. Bei Franziskanern und Dominikanern fehlt eine solche Vorschrift, die in allen Beispielen dieser Orden auftretenden Kreuzigungen lassen aber eine ähnliche Praxis vermuten (Abb. 41, 65, 69, 78, 92, 96, 106, 115, 121, 144, 186, 190, 207, 238, 274)⁸⁸⁰

Im Zusammenhang mit der **Verlesung des Martyriologs** lassen sich die einzelnen stehenden Heiligengestalten und die Szenen aus Heiligenviten sehen. Durch die Auswahl der dargestellten Heiligen ließen sich außerdem Vertreter von

⁸⁷⁹ Vgl. STEIN-KECKS 1996, 229, Anm. 77.

Mönchstugenden und Ordensheilige hervorheben (Pistoia S. D. 1250-1270, Fabriano um 1280, Valdeponte 1280-1290, Perugia kurz vor 1290, Padua 1302-1305, Pomposa 1310-1320, Bergamo um 1330, Bozen 1330-1345, Cassine um 1340, Siena S. A. 1340er Jahre, Assisi 1340er Jahre, Treviso 1352, Florenz SMN 1366-1367, Pistoia S. F. nach 1386, Pisa 1392, Prato S. F. 1392-1395 und Florenz S. M. 1441-1442, Abb. 5, 17, 32, 40, 49, 58, 93, 97, 126ff, 139, 184, 194f, 209f, 246, 257, 265f, 274).

Die durch **Regellesung und Erläuterung** durch den Abt sowie durch das **Schuldkapitel** im liturgischen Ablauf präsente Ordensregel wird in den Kapitelsaalprogrammen meist als Buch in der Hand des Ordensgründers oder Regelstifters (Pistoia S. D. 1250-1270, Valdeponte 1280-1290, Montelabate um 1285, Perugia um 1290, Padua 1302-1305, Pomposa 1310-1320, Bozen 1330-1345, Cassine um 1340, Siena S. A. 1340er Jahre, Treviso 1352 und Florenz S. M. 1441-1442), aber auch in Form des Zeremoniells der Ordens- oder Regelbestätigung durch den Papst (Prato S. D. 1420-1430) oder der Regelübergabe durch den Ordensgründer an die Brüder (Fabriano um 1280) dargestellt (Abb. 187, 314, 126, 117, 139, 209, 42, 259, 225, 60).

Der sonn- und feiertäglichen **Lesung von Evangelientexten, Homilien aus den Schriften der Kirchenväter** und den kurzen **Predigten**, die sich daran anschließen konnten, entsprechen Passionsszenen und darauf bezogene Prophetenfiguren sowie Apokalypsemotive und Evangelistenfiguren (Perugia, kurz vor 1290, Siena S. F. 1320-1330, Siena S. A. 1340er Jahre, Assisi 1340er Jahre, Florenz SMN 1366-1367, Pistoia S. F. nach 1386, Florenz S. F. 1387-1388, Pisa 1392, Pomposa 1310-1320 und Prato S. F. 1392-1395, Abb. 133ff, 264ff, 4ff, 101, 190, 78, 144, 287).

Den vermutlich zur Buße aufrufenden **Predigten**⁸⁸¹ entsprechen Darstellungen Johannes d.T., von zeitgenössischen Predigern wie Antonius von Padua oder Theologen wie Thomas von Aquin. Komplexe Inhalte werden in den Bildprogrammen von Perugia (kurz vor 1290, Buße und Bekehrung zum Glauben), Padua (1302-1305, Sieg des Lebens über den Tod), Siena S. A. (1340er Jahre, Credo), Florenz SMN (1366-1367, Credo, Buße, Rechtgläubigkeit), Pistoia S. F. (nach 1386, mystische Schriften des Bonaventura, Christismystik), Prato S. F. (1392-1395, Aufruf zur

⁸⁸⁰ Vgl. STEIN-KECKS 1996, 219 und 225, Anm. 73; ARAMBURU CENDOYA 1966, 35, 37 und 129.

⁸⁸¹ Ein Bild vom Ablauf einer Predigt im Kapitelsaal gibt Jean Fouquets Miniatur aus dem Stundenbuch des Étienne Chevalier, die eine Predigt Bernhards v. Clairvaux zeigt (Abb. 325). Vgl. SCHAEFER 1994, 101.

Berufung und Weihe des Lebens an Gott), Prato S. D. (1420-1430, Rechtgläubigkeit) oder Florenz S. M. (1441-1442, Compassio) verbildlicht.⁸⁸²

In einigen Fällen wird die **Verlesung des Nekrologs** in Kapitelsälen in Form von Portraitreihen von Ordensmitgliedern verbildlicht (Treviso 1352, Pistoia S. F. nach 1386, Pisa 1392 und Florenz S. M. 1441-1442). Diese Bilderreihen stehen in der Tradition der hölzernen *Tabellae* mit den Bildnissen verstorbener Äbte, die LEO MARSICANUS für Montecassino im 11. Jh. bezeugt.⁸⁸³ Dahinter steht vermutlich der Gedanke, daß die ständige bildliche Präsenz der Verstorbenen ein stetiges Totengedenken bei den Konventsmitgliedern erzeugte, auch ohne daß ihr Name verlesen wurde. Sowohl in Montecassino, wo die verstorbenen Äbte dargestellt waren, als auch in Treviso, Pistoia, Pisa und Florenz S. M. ist der Kreis der bildlich im Kapitelsaal dargestellten verstorbenen Brüder außerordentlich klein und auf die herausragendsten Persönlichkeiten begrenzt (Abb.280,203,159,93).⁸⁸⁴ Sicher „profitierten“ sie automatisch von den Psalmen für die Toten, die beim Auszug aus dem Kapitelsaal gesungen wurden. Auf Nekrolog und **Totenliturgie** nehmen auch Antonius von Padua und die Figur des Todes in Padua (1302-1305), die Auferstehungsszenen in Siena S. F. (1320-1330), Florenz SMN (1366-1367), Pistoia S. F. (nach 1386), Pisa (1392) sowie die Darstellungen von Christus als Erlöser in Florenz SMN (1366-1367) oder Pisa (1392) Bezug (Abb.128,163,267,198,104). Von Bedeutung ist in dem Zusammenhang auch das „*Buch des Lebens*“, das in der Hand des thronenden Christus in Florenz SMN (1366-1367) erscheint (Abb. 98) und auf das die Bücher mit den Sieben Siegeln bzw. mit dem Text *Ego sum Alpha et Omega* in den Händen der Christusfiguren von Assisi (1340er Jahre) und Pisa (1392) anspielen (Abb.9 und 163).

Während in den Skulpturenprogrammen französischer Kapitelsäle des 12. Jh.s in der Gestalt Benedikts mit Rute oder in der Darstellung einer Bestrafung durch Rutenschläge direkte Bezüge zum **Schuldkapitel** vorkommen, fehlt dieser Aspekt in den betrachteten italienischen Kapitelsaalprogrammen

⁸⁸² Die Predigten veranschaulichten mit rhetorischen Techniken den moralischen Inhalt einer Bibelstelle. Zu diesen rhetorischen Mitteln gehörten *Exempla* und Gleichnisse, Anspielungen und Paraphrasen. Zu Predigttechniken und -rhetorik vgl. ZAWART 1928, 243-355 und Charles de la RONCIÈRE: Glaubensvermittlung. Die Glaubensunterweisung in der römischen Kirche - Predigtstätigkeit und Prediger (1280-1450), in: Michel Mollat/André Vauchez: Zeit der Zerreißproben (1274-1449), Freiburg/Basel/Wien 1991 (Paris 1990), 349-392, 369-378 (Geschichte des Christentums, 6).

⁸⁸³ Vgl. SCHLOSSER 1889, 69, Anm. 2; LEHMANN-BROCKHAUS 1938, 476 und SEIDEL 1978 (S. Agostino) 232-233.

zwischen 1250 und 1450. Die Rute tritt bildlich nicht in Erscheinung, aber der Aspekt der Disziplinierung ist indirekt über die Figur des Ordensgründers mit dem Regelbuch, Aufrufe zur Buße in Form von Szenen oder Apokalypsemotiven in den Bildprogrammen präsent.

Obwohl die Vermutung naheliegend wäre, daß die häufig während des *Officium Capituli* rezitierten **Psalmversikel** in den Spruchbändern der zahlreichen Propheten in den Bildprogrammen auftreten, trifft das nicht zu. Auf den Inschriftbändern der Propheten befinden sich nur zu einem sehr kleinen Teil Psalmen; sie sind meist David beigegeben und gehören nicht zu den Psalmen des Kapitelfoffiziums.

Die **Fußwaschung** erscheint nur in Pisa (1392) als Teil des umfangreichen Passionszyklus' (Abb. 146). Dieses im Hinblick auf die Apostelnachfolge durch die Brüder so bildhafte Ritual gehörte demnach nicht zu den Bildthemen des Raumtyps Kapitelsaal, obwohl es allwöchentlich in diesem Raum nachvollzogen wurde.

Die **alltäglichen und geschäftsmäßigen Vorgänge**, die im Kapitelsaal stattfanden wie Aufgaben- oder Ämterverteilung, Consilium, Vertragsabschlüsse, aber auch die zum Zeremoniell der Klostersgemeinschaft gehörenden Vorgänge wie Novizenaufnahme, Profeß und Abtswahl, finden keinen direkten Niederschlag in den Bildprogrammen. Allerdings stehen Ordensgründer und Regelbuch für die Grundsätze, die den Mitgliedern bei allen genannten Vorgängen vor Augen stehen sollten.

Die **Aufbewahrung von Büchern** im Kapitelsaal scheint nur in Treviso (1352) in der Ausmalung wiedergegeben zu sein. Hier treten die dargestellten Dominikaner in erster Linie als Autoren auf, in deren Regalen und auf deren Tischen ihre eigenen Schriften und die anderer liegen, erkennbar an entzifferbaren Aufschriften oder Textstellen, die gerade aufgeschlagen sind (Abb. 302).⁸⁸⁵ Allerdings sind auch in Pistoia S. F. (nach 1386) mit der Allegorie des *Lignum Vitae*, der Krippe von Greccio, Gloriosus Franziskus und dem Wunder des

⁸⁸⁴ Vgl. CANNON 1980, 207; SEIDEL 1978 (S. Agostino) 235-236.

⁸⁸⁵ GIBBS führt die „bookish nature“ des Bildprogramms auf die Interessen der beiden mutmaßlichen Auftraggeber, des Priors Fallione da Vazzola und des Provinzials Francesco Massa da Belluno, zurück, die ihre Bibliotheken dem Konvent gestiftet hatten. Vgl. GIBBS 1989, 78.

Antonius von Padua Inhalte aus Schriften des Bonaventura verbildlicht und dadurch ein Bezug zur Bücherwelt eines Franziskanerkonventes hergestellt.⁸⁸⁶

Ein Zusammenhang mit bestimmten **Heiligenfesten** könnte in Florenz SMN (1366-1367) vorgelegen haben, vorausgesetzt, der Kapellenraum war auch vor der Umgestaltung bereits mit einem Corpus-Christi-Programm ausgestattet. In Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 196/197) sind mit der Transfiguration und Maria Schnee offensichtlich zwei Themen der Festliturgie beiderseits neben das *Lignum Vitae* gestellt. In Florenz S. M. (1441-1442), dessen Kapitelsaal im 14. und 15. Jh. auch der Florentiner *Compagnia dei Magi* als Versammlungsraum diente, ist dagegen zum Dreikönigsfest kein Bezug auszumachen. In Cassine (um 1340, Abb. 50), wo die linke Wand dem Zug der drei Könige und der Anbetung des Kindes gewidmet ist, könnte eine derartige Beziehung schon eher bestanden haben. Alles in allem scheint die Festliturgie für die Bildprogramme der Kapitelsäle keine große Rolle gespielt zu haben. Die Feste des kommenden Tages wurden in der Verlesung des Martyriologs angekündigt, und am Festtag selbst wurde der Kapitelsaal geschmückt, aber eine permanente Erinnerung an bestimmte Feste in der Freskenausstattung der Räume läßt sich nicht nachweisen.

Provinzial- und Generalkapitel waren, wie bereits erwähnt, überregionale Veranstaltungen, bei denen Fremde die Räume der Klausur des Konventes betraten, in dem das Kapitel stattfand. Die überregionalen Kapitel waren aber nicht die einzigen Gelegenheiten, zu denen Nicht-Mitglieder den Kapitelsaal betreten und die dort angebrachten Bildprogramme sehen konnten. Kapitelsäle gehörten zu den eingeschränkt öffentlichen Bereichen der Klöster. Den *Capituli quotidiani* konnten Gäste (Weltgeistliche, Mönche anderer Gemeinschaften und Laien) bis zum Beginn des Schuldkapitels beiwohnen. Die Teilnehmer der Provinzial- und Generalkapitel waren in der Regel ausschließlich Mitglieder desselben Ordens. Der Aspekt der Zugänglichkeit der Räume ist deshalb von Bedeutung, weil aufwendige bildliche Ordenspropaganda nur dann einen Sinn hat, wenn die Ausmalung von Personen gesehen werden kann, die nicht zur Klostersgemeinschaft gehören.

⁸⁸⁶ Das *Lignum Vitae* ist eine mystische Schrift Bonaventuras. Die Krippe von Greccio wird in der *Legenda Maior*, dem „großen Franziskusleben“, beschrieben, ebenso Gloriosus Franziskus, der im Vorwort dazu erscheint. Das Antoniuswunder stammt aus einer Predigt Bonaventuras. Vgl. NERI LUSANNA 1993, 154; GAI 1994, 34 sowie CLASEN 1962, 153-155 und 252.

Pfingstdarstellungen, die im Zusammenhang mit dem Pfingstfest als Zeitpunkt aller Generalkapitel von Bedeutung wären, kommen nur in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 105) und Pisa (1392, Abb. 154) vor. Sie nehmen in keinem der beiden Kapitelsäle zentrale Stellungen ein.⁸⁸⁷ Wichtiger waren offensichtlich Ordenspropaganda und Selbstdarstellung von Orden und Konvent sowie die Festigung der Ordensideologie bei den eigenen Mitbrüdern. Das erfolgte in Form von komplizierten Allegorien (Siena S. A. 1340er Jahre, Florenz SMN 1366-1367, Pistoia S. F. nach 1386, Prato S. F. 1392-1395), wichtigen Szenen aus der Ordensgeschichte (Fabriano um 1280, Siena S. F. 1320-1330 und Prato 1420-1430) oder durch Präsentation berühmter Ordens- und Konventsmitglieder (Pomposa 1310-1320, Treviso 1352, Pistoia S. F. nach 1386, Pisa 1392 und Florenz S. M. 1441-1442).

Da Provinzial- und Generalkapitel als gesetz- und verfassungsgebende politische Einrichtungen an der Spitze der Bettelorden standen und die Versammlungen hochpolitische Ereignisse waren, lohnt sich auch in bezug auf die Bildprogramme in Kapitelsälen ein Blick auf Austragungsorte und -zeitpunkte der Generalkapitel, um festzustellen, inwieweit Korrelationen zwischen Generalkapiteln und Ausmalungsaufträgen bestanden.

In einigen der behandelten Beispiele wurden zwischen 1250 und 1450 Generalkapitel abgehalten, einige davon in zeitlicher Nähe zu den Ausmalungen: so in Assisi (OFM) 1269, 1279, 1304, 1334, 1340, 1354, 1367 und 1430, Florenz S. C. (OFM) 1365, Florenz SMN (OP) u. a. 1257, 1272, 1281, 1321, Padua (OFM) 1276, 1310 und 1443, Pisa (OFM) 1263 und Siena S. A. (OESA) 1295 und 1338.⁸⁸⁸ Die Tagungen in Padua 1310, Assisi 1340 und Siena S. A. 1338 fanden fast unmittelbar nach den für die Ausmalung der Kapitelsäle anzusetzenden Zeitpunkten statt, was die Vermutung nahelegt, daß die Ausmalung im Hinblick darauf in Auftrag gegeben wurde. In Treviso hoffte man nach GIBBS, als die Ausmalung des Kapitelsaals veranlaßt wurde, das Generalkapitel von 1352 ausrichten zu können. Die Galerie von Ordensmitgliedern im Trevisaner Kapitelsaal war demnach vermutlich für die Augen der Teilnehmer

⁸⁸⁷ Nach SEIDEL gehörte bei den Augustiner-Eremiten seit 1341 ein Altar in jedes größere Ordenshaus, das für Generalkapitel geeignet war, was auf Meßfeiern bei Generalkapiteln der Augustiner-Eremiten schließen läßt. Vgl. SEIDEL 1978 (S. Agostino) 200 und Anm. 49 sowie ARAMBURU CENDOYA 129 (Additio Cap. 38).

⁸⁸⁸ Vgl. GALBRAITH 1925, 254 (Appendix III) und William A. HINNEBUSCH: The History of the Dominican Order, Bd. 1, Origins and Growth to 1500, New York 1965, 176 ff.; John MOORMAN: A History of the Franciscan Order, Oxford 1968 sowie GUTIERREZ 1985, 77-99 und GUTIERREZ 1989, 6-40.

des Generalkapitels bestimmt und stellte eine Art „Wahlwerbung“ für den in Treviso ansässigen Provinzial Francesco Massa da Belluno dar, der zum Ordensgeneral gewählt werden wollte.⁸⁸⁹

Welche Bedeutung den wichtigen Generalkapiteln der Vergangenheit beigemessen wurde, zeigen die Vorkehrungen, die man in Pisa zur Erhaltung des Raumes traf, in dem 1263 ein Generalkapitel unter Bonaventura stattgefunden hatte.

Daß große Versammlungen die Kapitelsäle nicht als eigentliche Tagungsräume nutzten, zeigt in Prato S. D. das parallele Vorhandensein von Kapitelsaal und der geräumigeren Halle des *Salone dei Capitoli*, die als Tagungsraum für Provinzialkapitel diente. Im *Salone dei Capitoli* (2. H. 14. Jh., Abb. 231) sollten die prominenten Ordensmitglieder an den Wänden vermutlich die Tagungsteilnehmer an die Tradition des Ordens erinnern und ihnen die Verantwortung bewußt machen, die sie zu tragen hatten.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die Bildprogramme nur selten direkt Bezug auf die Vorgänge im Kapitelsaal nehmen. Ausnahme ist die Kreuzigungsdarstellung, die für die Liturgie des *Officium Capituli* benötigt wird, also quasi ein Instrument für den liturgischen Ablauf ist. Die übrigen Bestandteile der Programme nehmen auf die verlesenen Texte Bezug, kommentieren diese allerdings eher und stehen z. B. wie der Ordensgründer stellvertretend für die Regel, deren Unterweisung und Einhaltung die Hauptthemen des *Officium Capituli* sind. Die Bilder der Verstorbenen, so vorhanden, werden zusätzlich, wenn auch nicht explizit, durch die Verlesung der Texte in den Ablauf des Zeremoniells einbezogen. Heiligenfiguren oder Szenen beziehen sich ebenso wie Passionsszenen auf Ausschnitte der verlesenen Texte, durch deren Auswahl eine bestimmte Aussageabsicht betont werden konnte. Sie stehen in Beziehung zu Evangelien und Homilienlektüre und zu Predigten. In keinem der behandelten Programme ist der Vorgang des *Officium Capituli* selbst oder ein Teil davon bildlich dargestellt. Das heißt: Nicht das, was sich täglich in dem Raum abspielte, wurde in den Programmen wiedergegeben. Vielmehr lieferten die Ausstattungen Vorbilder aus den Evangelien, der Geschichte der Heiligen oder der eigenen Ordensgeschichte, oder es wurde der heilsgeschichtliche

⁸⁸⁹ Vgl. GIBBS 1989, 66.

Rahmen aller Handlungen, des Lebens und des Todes der Menschen verbildlicht. Die Ausrichtung ist also eher moralisch-didaktisch.

Im funktionsgeschichtlichen Zusammenhang liegt der **Vergleich** mit den Refektorien und Sakristeien nahe.

Refektorien dienten seit der benediktinischen Frühzeit als klösterliche Speiseräume. Hier wurden die Mahlzeiten an langen, an den Wänden stehenden und nur an der Wandseite bestuhlten Tischen eingenommen. Der Abt aß an einem eigenen Tisch an der Stirnseite des Raumes in Gesellschaft von Gästen oder ausgewählten Mitgliedern der Klostersgemeinschaft. Die Ausrichtung der Ausmalung auf eine dekorierte Schmalseite als Stirnwand erklärt sich aus dieser Form der Tischanordnung. Während der Mahlzeit trug ein Vorleser von einer Lesekanzel Kapitel der Ordensregel vor.⁸⁹⁰ Im Rahmen dieser Tischlesung wurde Benedikts Gebot der Regellesung bereits vor der Entwicklung von *Officium Capituli* und Kapitelsaal entsprochen. Reste einer Freskodarstellung solch eines Vorlesers haben sich in Pomposa erhalten (Abb. 380, 381-383).

Häufige Darstellungen in Refektorien italienischer Klöster sind, wie bereits im Kapitel B III. (Ikonographische Fragen) erwähnt, Kreuzigungen (Orvieto, SS. Severo e Martirio, 1250-1275, Abb. 353; Florenz, S. C. um 1350, Abb. 332; Florenz, S. Spirito, um 1360, Abb. 330; Florenz, S. Apollonia, um 1450) in Verbindung mit Darstellungen des Abendmahls und anderer Mahlsszenen, wie sie in Pomposa (um 1320, Abendmahl, Wunder des Abtes Guido) und in Florenz S. C. (um 1350, Abendmahl, Armenspeisung durch Ludwig von Toulouse, Ostermahl des Priesters, der vom Hunger Benedikts in der Wüste erfährt) auftreten (Abb. 332 und 380). Aussageabsicht ist die Verbindung des realen Kreuzestodes im Bild der Kreuzigung mit der Eucharistie im Bild des Abendmahls oder anderen Speisungsszenen.⁸⁹¹ Die dahinter stehende typologische Beziehung der beiden Szenen aufeinander konnte zur Meditation anregen. Die Mahlsszenen und insbesondere die Abendmahlsdarstellungen nehmen direkten Bezug darauf, was in den Refektorien vor sich ging. Sie bilden aber nicht einfach den Vorgang der Mahlzeit ab, sondern beziehen die Mahlzeit der Mönche auf die Mahlzeit der Jünger, wodurch

⁸⁹⁰ Zu Funktion und Ausstattung von Refektorien vgl. LThK 8 (1999) 925-926.

⁸⁹¹ Vgl. Creighton E. GILBERT (Last Suppers and their Refectories, in: Charles TRINKHAUS (Hrsg.): *The Pursuit of Holiness in the late Medieval and Renaissance Religion*, Leiden 1974 (Studies in Medieval and Renaissance Thought, 10), 371-402, 371-387 und DIECK 1997, 153.

auf das Streben nach der Apostelnachfolge verwiesen und das eigene Leben mit dem heilsgeschichtlichen Vorgang verknüpft wird. In diesem Sinn ergibt sich auch eine Verbindung der Abendmahlsdarstellung mit den täglich verlesenen Regelkapiteln.

Im Refektorium von Bologna (um 1330, Abb. 329) fehlt dagegen die Abendmahlsdarstellung. Dafür sind Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt typologisch mit Szenen verbunden, die aus der franziskanischen Geschichte und Propaganda stammen oder sich damit verbinden lassen. Die Szenen sind mit der Tischlesung zu erklären, könnten aber auch in Verbindung mit dem Generalkapitel der Franziskaner von 1328 stehen, das in Bologna stattfand. Wenn man davon ausgeht, daß bei größeren Teilnehmerzahlen auf Refektorien als den größten Räumen der Klausur ausgewichen wurde, dürfte sich das Generalkapitel von 1328 - auf dem Höhepunkt des Armutsstreits - in Anwesenheit von Papst Johannes XX. über weite Strecken im Refektorium abgespielt haben. Dabei ist unklar, ob die Fresken, die mit der Heraushebung des Ordensgründers eindeutig franziskanische Ordenspropaganda betreiben, vor dem Kapitel entstanden, um währenddessen auf die Teilnehmer zu wirken, oder ob die Ausmalung nachträglich als Reaktion darauf in Auftrag gegeben wurde.⁸⁹²

Abschließend bleibt darauf hinzuweisen, daß mit Tischlesung und möglicher Verwendung als Tagungsraum funktionelle Überschneidungen zwischen Kapitelsälen und Refektorien vorliegen, die die in einigen Fällen bestehenden Parallelen in den Ausmalungsprogrammen erklären.

Sakristeien sind Nebenräume der Kirche, die zur Aufbewahrung von liturgischen Büchern, Paramenten, Gefäßen und Geräten, zur Ausrüstung mit diesen Gegenständen, aber auch zur geistigen Vorbereitung der liturgischen Feier dienen. Laut LThK wird eine *sacristia* im *Liber Tramitis*, den *Consuetudines* der Abtei von Farfa (11. Jh.), erstmals genannt. Allerdings existierte schon auf dem St. Galler Klosterplan ein *sacratorium* mit *mensa vasarum* als Tisch für Reliquiare und Hostienbehälter (Abb. 318). Bei Cluniazensern und Zisterziensern gewinnt die Sakristei immer mehr Kapellencharakter, wird zur Reliquien-Schatzkammer und im 14. und 15. Jh. immer häufiger zur Privatkapelle von

⁸⁹² Vgl. BLUME 1989, 157-161.

Stiftern.⁸⁹³ Die Ausmalungsprogramme der Sakristeien von Florenz S.C. (um 1350/um 1400, Abb. 333), Tolentino (1325-1330, Abb. 334) oder Florenz SMN (Anfang 15. Jh.) beziehen sich mit eucharistischen Themen oder zyklischen Heiligenviten auf die Aufbewahrung von Kelchen, Hostienbehältern und Reliquien.⁸⁹⁴ Zu den Sakristeipatrozinien und Bildthemen gehört an erster Stelle auch Maria bzw. Mariae Verkündigung, was in Verbindung mit der Fleischwerdung Christi und der Eucharistie erklärt wird.⁸⁹⁵

Gemeinsam ist Kapitelsälen und Sakristeien ihre im Laufe des 14. Jh.s vor sich gehende Entwicklung zu immer stärkerer Kapellenähnlichkeit sowie die Nutzung beider Räume als Grabkapellen für Laien. Diese Ähnlichkeit wirkte sich auf aufwendige Ausmalungsprogramme wie das des Cappellone di San Nicola in Tolentino (1325-1330) aus, - so stark, daß der Cappellone bis Anfang der 1990er Jahre aufgrund seiner Ausmalung für einen Kapitelsaal gehalten wurde.

2. Bildfunktionen

In der Folge soll auf die Funktionen der Bilder innerhalb der Kapitelsaalprogramme eingegangen werden. In diesem Zusammenhang sind zwei Funktionskomplexe anzusprechen, die im Denken und in der Kunst des Mittelalters von größter Wichtigkeit waren: die **Bedeutungslehre des vierfachen Schriftsinns** und die Methoden der **Mnemotechnik** (Gedächtniskunst). Beide sollen eingangs in Kürze beschrieben werden.⁸⁹⁶

Das geschlossene Weltbild des christlichen Mittelalters war von der Heilsgeschichte geprägt. Es ging davon aus, daß die Zeit mit der Schöpfungsgeschichte begann und mit dem Jüngsten Tag enden werde. Die dazwischenliegende Zeitspanne wurde durch die Ereignisse von AT und NT in die Abschnitte

⁸⁹³ Vgl. LThK 8 (1990) 1464-1465.

⁸⁹⁴ In Florenz S. C. befindet sich im Zentrum die Kreuzigung, gerahmt von Kreuztragung und Auferstehung, und im Giebelfeld darüber die Himmelfahrt. In Tolentino werden ein Marienzyklus, ein Passionszyklus und die Vita des in dem Raum selbst beigesetzten Heiligen Nicola da Tolentino miteinander kombiniert. In Florenz SMN werden Szenen aus dem Leben Jesu (Verkündigung, Geburt) mit Szenen aus dem Leben des Täufers (Verkündigung an Zacharias, Geburt des Täufers, dem jungen Täufer in der Wüste, dem Täufer vor Herodes und der Präsentation Christi durch den Täufer) verbunden.

⁸⁹⁵ Vgl. Salvatore I. CAMPOREALE: The Sacristy of S. Maria Novella in Florence: the History of its Functions and Furnishings, in: S. Maria Novella, un convento nella città, studi e fonti (Memorie domenicane 11) Rom 1980, 575-632.

⁸⁹⁶ Da im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlicher auf die mittelalterliche Bedeutungsforschung eingegangen werden kann, wird im folgenden an den geeigneten Stellen darauf verwiesen.

ante legem (vor der Übergabe der Gesetzestafeln an Moses), *sub lege* (nach der Übergabe der Gesetzestafeln) und *sub gratia* (nach dem Kreuzestod Christi) geteilt. Der mittelalterliche Mensch begriff sich selbst als Teil der Zeit *sub gratia*. Die bereits in der Bibel angelegte typologische Beziehung von Ereignissen der einzelnen Zeitabschnitte aufeinander wurde im Laufe des Mittelalters perfektioniert und zu einer vielschichtigen Interpretationstechnik erweitert, die jedem Gegenstand außer der wörtlichen Bedeutung (*sensus naturalis* oder *litteralis*) eine heilsgeschichtliche (*sensus allegoricus*), eine auf die moralischen Handlungsanweisungen für den einzelnen Menschen (*sensus moralis* oder *tropologicus*) und eine auf die Verheißungen von Jenseits und Ewigkeit (*sensus anagogicus*) ausgerichtete Bedeutungsebene zumaß. Die Lehre von den *sensus spirituales* wurde im 12. Jh. vor allem durch die Schriften des Hugo von St-Victor (1096-1141) propagiert.⁸⁹⁷

Unter dem Begriff Mnemotechnik werden Techniken zusammengefaßt, die das Auswendiglernen und Memorieren von Sachverhalten erleichtern.⁸⁹⁸

Beide Techniken, Bedeutungslehre und Gedächtniskunst, wurden zunächst auf Schriftinhalte, insbesondere auf die Bibel, angewandt. Sie lassen sich allerdings, wie im folgenden zu sehen sein wird, ebenso auf Bilder anwenden. Es wird zu prüfen sein, inwieweit sich die Bildprogramme der Kapitelsäle mithilfe des vierfachen Schriftsinnes interpretieren lassen und inwieweit mnemotechnische Modelle und Schemata zur Anwendung kommen.

a) *Sensus litteralis (naturalis)*

Die meisten Bilder der Ausmalungsprogramme in den Kapitelsälen lassen sich zunächst mit dem *sensus litteralis*, also wörtlich, interpretieren. Das bedeutet: Passionsszenen geben biblische Ereignisse wieder oder Heiligenszenen wie *Vita*, *Passio* oder *Miracula* der Heiligen. Die stehenden Figuren von Heiligen oder

⁸⁹⁷ Vgl. Friedrich OHLY: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, Kieler Antrittsvorlesung Juli 1958, (Wiederabdruck in: Friedrich OHLY: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1983, 1-31); Friedrich OHLY: Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena, in: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972) 94-158 (Wiederabdruck in: OHLY 1983, 171-273) und Anna C. ESMEIJER: Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis, Amsterdam 1978, 1-29 und 30-58. Die angegebene Literatur gibt eine Auswahl aus dem umfangreichen Schrifttum zum Thema wieder.

⁸⁹⁸ Frances A. YATES: Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1997 (London 1966), 54-101; Lina BOLZONI: Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ARS MEMORATIVA in Literatur und Bildender Kunst

Ordensmitgliedern besitzen Kennzeichen, die sie näher bestimmen und individuell erkennbar machen. Viele ordensgeschichtliche Szenen sind ebenfalls auf dieser Ebene zu deuten, wie die Franziskanermartyrien in Padua (1302-1305) und Siena S. F. (1320-1330), die Szenen der Träume der Mutter des Dominikus und des Papstes in Prato S. D. (1420-1430) oder die Einkleidung des Petrus Martyr in Florenz SMN (1366-1367). Einige der ordensgeschichtlichen Szenen illustrieren fiktive Ereignisse, wie die Übergabe der Ordensregel durch Augustinus an die Augustiner-Eremiten in Fabriano (um 1280), den „Dominikanischen Heilsweg“ und den „Triumph des Thomas von Aquin“ in Florenz SMN (1366-1367), das Treffen von Franziskus und Dominikus in Prato S. D. (1420-1430) und alle Formen von Kreuzigungen mit Heiligen. Hier fungiert das fiktive Ereignis als *Historia* hinter den Bildern. Die Szene gibt nach dem *sensus litteralis* genau wie bei historischen Ereignissen das wieder, was dargestellt ist (Abb. 122, 265, 224, 97, 60, 98, 226).

b) Mnemotechnische Funktion

Im Zusammenhang mit den Sachangaben des *sensus litteralis* ist auf die Mnemotechnik einzugehen. Die Gedächtniskunst wurde im monastischen Bereich des Mittelalters in unterschiedlichen Formen verwendet. Zum einen gab es die aus der Antike stammenden Regeln, die den auswendig zu lernenden Gegenstand mit Hilfe von Merkorten (*Locī*), Bildern (*Imagines agentes*) und deren Anordnung (*Ordo*) zu „Gedächtnisbildern“ zusammenstellten. Die zu memorierenden Gegenstände blieben durch diese Veranschaulichung leichter im Gedächtnis, wozu auch die Verknüpfung mit auffälligen Figuren gehörte. Außerdem wurden rhetorische Figuren wie Hyperbole oder Ironie verwendet und die Inhalte von Begriffen und Zusammenhängen zur leichteren Einprägsamkeit verdichtet und abbreviiert. Mehrere Sachverhalte, die in ihren Beziehungen zueinander gemerkt werden sollten, konnten auch in Form von graphischen Schemata wie etwa genealogischen Bäumen oder Systemen konzentrischer Kreise veranschaulicht werden. Die antiken Regeln, die im Mittelalter nach der Cicero zugeschriebenen *Rhetorica ad Herennium* bekannt waren, wurden im 13. Jh. besonders von Albertus Magnus und Thomas v. Aquin aufgegriffen. Die Gedächtniskunst diente den Bettelorden vor allem zum Memorieren von Tugendkatalogen und

Predigttexten. Die Predigt selbst übersetzte die theologischen Inhalte, die sich dem Laienpublikum einprägen sollten, in anschauliche Bilder und Szenen (*Exempla*).⁸⁹⁹

Eine andere, spezifisch monastische mittelalterliche Art der Mnemotechnik bestand nach COLEMAN in der additiven Assoziation innerhalb einer ganz von der Bibel geformten und geprägten Gedankenwelt. Mittels sogenannter „Haken“-Wörter (*orationes* oder *verba mentis*), die assoziative Bilder auslösten, wurden weit ausgreifende Reminiszenzen erzeugt. Die „bloße Anspielung auf ein Bibelwort genügte, um spontan ganze Passagen aus anderen Stellen der Bibel aufzurufen.“⁹⁰⁰ Diese von Bernhard v. Clairvaux geförderte Gedächtnistechnik eignete sich zwar nicht zum Reproduzieren wörtlicher Zitate, dafür aber zur Wiederherstellung größerer Zusammenhänge.

Bei einigen der Bilder in den behandelten Kapitelsälen ist die Verwendung mnemotechnischer Schemata offensichtlich. So evoziert in Siena S. F. (1320-1330) die Darstellung der Laster auf dem Dach des Pavillons des heidnischen Herrschers im Bild des Franziskanermartyriums die Tugenddarstellungen (Abb. 265). In Florenz S. F. (1387-1388) dient die Anordnung der Tugenden in den Deckenmedaillons sicher auch der Memorierung des Tugendsystems (Abb. 82). Der „Triumph des Thomas von Aquin“ in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 99/100) gibt die theologischen Wissenschaften und ihre Vertreter, die Sieben Freien Künste, Tugenden und biblische Autoren in Form eines hierarchischen Schemas wieder. Die Ordensstammbäume und Ordensgalerien in Treviso (1352, Abb. 274), Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 202), Pisa (1392, Abb. 158ff.) und Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93) funktionieren wie genealogische Schemata bzw. erleichtern das Memorieren von Personengruppen anhand hierarchischer und chronologischer *Abfolgen*. Im *Lignum Vitae* in Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 190/204) wird eine Schrift illustriert, deren ganzer Aufbau selbst ein mnemotechnisches Schema darstellt. Durch die bildliche Darstellung wird das in literarischer Form erzeugte Gedächtnisbild zu einem tatsächlichen, sichtbaren Bild und sein Inhalt dadurch noch einprägsamer.

⁸⁹⁹ Vgl. Jean -Philippe ANTOINE: *Ars memoriae - Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes*, in: Anselm HAVERKAMP/Renate LACHMANN (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum - Bild - Schrift*, Frankfurt 1991, 53-72, 58-59 und BOLZONI 1993, 151.

⁹⁰⁰ Janet COLEMAN: *Das Bleichen des Gedächtnisses. Hl. Bernhards monastische Mnemotechnik*, in: HAVERKAMP/LACHMANN 1991, 207-227, 208.

Diese Beispiele, die z. T. Inhalte in komplizierten und vierteiligen Schemata zeigen, entsprechen den mnemotechnischen Gedächtnisbildern, die eigentlich unsichtbar sind und nur in den Köpfen derer existieren, die den Gegenstand memorieren. Außerdem sind Gedächtnisbilder individuell verschieden, weil sich jeder bestimmte Gegenstände unterschiedlich vorstellt.⁹⁰¹ Die Sichtbarmachung der Gedächtnisbilder in Form „wirklicher“ Bilder bedeutet, daß „fertige Gedächtnisbilder“ einer ganzen Gruppe von Personen zur Verfügung und vor Augen stehen. Dadurch wird gewährleistet oder zumindest nahegelegt, daß diese Gruppe die entsprechenden Begriffe in annähernd identischer Form memoriert.

Die mnemotechnische Methode der additiven Assoziation ist überall in den Kapitelsaalprogrammen vorstellbar, wo biblische Themen dargestellt sind oder wo sich Heiligen- oder Ordenthemen auf heilsgeschichtliche Inhalte beziehen lassen. Die Stigmatisierung des Franziskus in Padua (1302-1305, Abb. 122) evoziert natürlich die Kreuzigung Christi und besonders die Beibringung der Wundmale und durch diese schließlich die Leiden Christi und die Schmerzen Mariens. Ebenso erinnern die Darstellungen von Heiligenmartyrien an Christi Kreuzestod und rufen zugleich die theologischen Tugenden und die Verheißung des Paradieses in Erinnerung.

Charakteristische Szenen wie die Feuerprobe der christlichen Doktrin vor den Augen der Häretiker in Prato S. D. (1420-1430, Abb. 227), die Franziskanermartyrien in Padua (1302-1305, Abb. 123) und Siena S. F. (1320-1330, Abb. 265) oder der "Dominikanische Heilsweg" in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 107) veranschaulichen außerdem theologische, ordensgeschichtliche und ordenspropagandistische Inhalte nach Art der in den Predigten verwendeten *Exempla* und tragen so zur besseren Einprägsamkeit für die Zuhörerschaft bei.

c) *Sensus spirituales*

Unter dem Begriff *sensus spirituales* werden die drei geistigen Bedeutungsebenen zusammengefaßt, deren Aussage über den *sensus litteralis* hinausgeht.

Sensus allegoricus

Der *sensus allegoricus* (Typologie) ist die heilsgeschichtliche Bedeutungsebene, die fast jede Szene impliziert. So bedeutet eine Rose heilsgeschichtlich

⁹⁰¹ Vgl. YATES 1997, 92-94.

die Jungfrau Maria, die Stadt Jerusalem, die häufig im Hintergrund von Kreuzigungsdarstellungen des 13. Jh.s erscheint, bedeutet die Kirche, und die Kreuzigung steht für den Erlösungstod Christi für die Menschheit.⁹⁰² Bei Passionsszenen ist der *sensus allegoricus* gleichbedeutend mit dem *sensus litteralis*, da das Passionsgeschehen selbst bereits die heilsgeschichtliche Ebene darstellt. Ansonsten handelt es sich bei biblischen Szenen um innerbiblische Typologien. In den Kapitelsaalprogrammen ist der *sensus allegoricus* z. B. beim Taufzyklus in Perugia (kurz vor 1290, Abb. 137) augenfällig, wo Johannes d. T., der Vorläufer Christi, mit den Worten „*Ecce Agnus dei*“ auf den bevorstehenden Kreuzestod Christi vorausweist. Einige Szenen aus Heiligenviten lassen sich auf das Leben Christi zurückbeziehen. So vollzieht z. B. die Stigmatisierung des Franziskus die Kreuzigung nach, und die Martyrien der Katharina von Alexandria in Bozen (1330-1345, Abb. 33) oder des Apostels Matthäus in Prato S. F. (1392-1395, Abb. 244) sind Passionen in der Nachfolge der Passion Christi.

Sensus moralis (tropologicus)

Die Bedeutungsebene des *sensus moralis* leitet moralische Leitbilder aus den Bildern ab. Dementsprechend bedeutet Maria die Reinheit der Seele, die Stadtarchitektur Jerusalems im Hintergrund der Kreuzigungen des 13. Jh.s die Seele des Menschen, und die Kreuzigung soll den Betrachter zur Erbauung und Meditation über den Kreuzestod Christi anregen. Aus den Szenen mit Matthäus und Antonius Abbas in Prato S. F. (1392-1395, Abb. 237-246) lässt sich als moralische Handlungsanweisung der Aufruf zur Berufung und zur bedingungslosen Weihe des Lebens an Gott ableiten. Heiligengestalten erscheinen als Vorbilder für Askese und Verwirklichung der Tugenden.

Sensus anagogicus

Der *sensus anagogicus* ist die Bedeutungsebene der Verheißungen von Jenseits und Ewigkeit. Die Kreuzigungsdarstellung bedeutet nach dem *Sensus anagogicus* die Erlösung, Maria die Liebe Gottes, die im Hintergrund der Kreuzigungen des 13. Jh.s stehende Architektur das Himmlische Jerusalem. Die

⁹⁰² Maria und Jerusalem sind die am häufigsten zitierten Beispiele, an denen der vierfache Schriftsinn durchdekliniert wird. Vgl. OHLY 1958, in: OHLY 1983, 14-15. Zum Beispiel der Kreuzigung Massimiliano ROSSI: Gedächtnis und Andacht. Über die Mnemotechnik biblischer Texte im 15. Jahrhundert, in: ASSMANN/HARTH 1993, 177-199, 188.

Heiligenfiguren lassen sich unterschiedlich gut nach dem *sensus anagogicus* deuten. Katharina von Alexandria steht z. B. für die verheißene Herrschaft der göttlichen Weisheit, Franziskus wird als Engel des sechsten Siegels zum Vorläufer von Christi Wiederkunft. Heilige Märtyrer sind in bezug auf die Ewigkeit die geretteten Seelen. Die ordensgeschichtlichen und ordenspropagandistischen Szenen lassen sich hier nur dann einordnen, wenn sie wie der „Dominikanische Heilsweg“ in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 107) bereits im Bild den Bogen bis zum Jüngsten Gericht oder bis zur Apokalypse zu schlagen versuchen. Gleiches gilt für den „Triumph des Thomas von Aquin“ in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 99), der die göttliche Weisheit innerhalb des Wissenschaftsschemas zeigt, und für den „Gloriosus Franziskus“ in Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 201).

Abschließend soll die Interpretation nach dem vierfachen „Bildsinn“ an einem Beispiel exemplarisch durchgespielt werden:

Das Bildprogramm des Kapitelsaals von Prato S. F. (1392-1395) besteht aus der Kreuzigung mit Heiligen, stehenden Figuren des Täufers und den Heiligen Klara, Katharina, Bartholomäus, Antonius von Padua, den Szenen von Berufung und Martyrium des Apostels Matthäus und dem Aufbruch des Antonius Abbas in die Wüste, wo ihm der Eremit Paulus erscheint (Abb. 237-239, 241-245). Die Gewölbefelder darüber nehmen die vier Evangelisten vor einem Sternenhimmel ein, und der Altar vor der Stirnwand ist mit der Darstellung eines Schmerzensmannes bemalt, der von Maria und dem stigmatisierten Franziskus flankiert wird (Abb. 247-251, 240). Nach dem *sensus litteralis* sind die genannten Personen und Szenen in ihrem Wortsinn gemeint und bezeichnen die historische Ebene der Ereignisse. Nach dem *sensus allegoricus* stehen sie für das Zeugnis des Leidens Jesu und seines Kreuzestodes, das die Heiligen ebenso ablegen wie Zeitgenossen und Evangelisten. Nach dem *sensus moralis* stehen die Heiligen für die Berufung und das ganz Gott geweihte Leben. Matthäus weihet Gott sein Leben als Apostel und Märtyrer, Antonius Abbas dagegen als Asket. Beide stehen so exemplarisch für die beiden Gruppen unter den Heiligen, die der Märtyrer und die der Asketen. Dem *sensus anagogicus* entsprechen innerhalb des Bildprogramms die Kreuzigung als Verheißung der Erlösung und die genannten Heiligengestalten als Verheißung der Errettung der Seelen.

Zusammenfassend läßt sich allerdings sagen, daß sich die drei *sensus spirituales* eher auf einzelne Gestalten oder Szenen beziehen lassen, als auf zusammenhängende Programme und daß bei der Interpretation jeder Szene eine Ebene überwiegt. Manche Bildthemen wie z. B. Tugendpersonifikationen sind fest an einen der Schriftsinne gebunden. Sicher kommt bei den Ausmalungsprogrammen auch die von OHLY erwähnte Gebäudemetaphorik zum Tragen, die dem Fundament und dem Fußboden den Litteralsinn, dem Dach oder Gewölbe den anagogischen Sinn, den Wänden die allegorische und der Bemalung der Wände die moralische (tropologische) Bedeutungsebene zuordnet.⁹⁰³

Die Mnemotechnik, zumindest in Form der additiven Assoziation, und die *sensus spirituales* ergänzen sich gegenseitig. Die „Haken“-Bilder rufen im Gedächtnis nicht nur Bibelstellen, sondern auch die verschiedenen Bedeutungsebenen wach. Gleichzeitig dienen die *sensus spirituales* als Netz von Assoziationsmöglichkeiten, die durch einzelne Begriffe wachgerufen werden können. Die Bedeutungslehre des vierfachen Schriftsinns erfüllt so selbst eine mnemotechnische Funktion, obwohl ihre eigene Bedeutung über die einer bloßen Gedächtnishilfe weit hinausgeht.

Weder Mnemotechnik noch der Einsatz der Bedeutungslehre sind auf Bildprogramme von Kapitelsälen beschränkt, wie das *Lignum Vitae* im Refektorium von Florenz S. C. (um 1350, Abb. 332) oder die Fresken der Arena-Kapelle in Padua (um 1305) zeigen. Für die Arena-Kapelle wurde von MIETH eine vollständig nach den Regeln der antiken Mnemotechnik konstruierte Abfolge der Szenen nachgewiesen.⁹⁰⁴

3. Inschriftenfunktionen

Inschriften kommen in den Kapitelsaalprogrammen in verschiedener Form, d. h. auf verschiedenen bildinternen „Bildträgern“ vor. Damit zusammenhängend haben sie unterschiedliche Funktionen innerhalb des Bildes. Am häufigsten sind Inschriften auf **Schriftbändern**. Sie geben in der Regel Bibelverse wieder, die

⁹⁰³ Vgl. OHLY 1972, in: OHLY 1983, 171-273, 194, Anm. 48.

wie die Beischriften der Propheten auf etwas (das Leben Christi oder die Apokalypse) verweisen oder eine Szene kommentieren. Bei den Texten der Propheten handelt es sich um wörtliche Zitate. Seltener sind Paraphrasen von Texten wie die Beischrift des Dionysius Areopagita in Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93) "*Deus nature patitur*", die sich zwar nirgendwo in den Schriften des Areopagiten wörtlich wiederfinden läßt, dafür aber die Aussageabsicht seiner *Epistolae* auf einen kurzen Nenner bringt. Beispiele für Inschrifttexte auf Schriftbändern gibt es in den Programmen von Perugia (kurz vor 1290), Padua (1302-1305), Pomposa (1310-1320), Bozen (1330-1345), Pisa (1392), Pistoia S. F. (nach 1386) oder Florenz S. M. (1441-1442) (Abb. 135, 124ff., 216, 28, 153, 166ff., 193, 93).

In Perugia (kurz vor 1290) und Valdeponte (1280-1290) kommen außerdem **Inschriften auf dem Hintergrund der Szenen** vor (Abb. 135, 314). In Valdeponte handelt es sich um die bloße Benennung der Figuren als *Sanctus Benedictus* oder *Sanctus Paulus*. Die Inschrift auf dem Hintergrund der Darstellung von Michael über dem Drachen, flankiert von den beiden Apostelfürsten, ist nicht erhalten. Es war ein längerer Satz, was nahelegt, daß die Inschrift nicht nur benennende Funktion hatte.

Inschriften auf Rahmenleisten oder gemalter Architektur kommen z. B. in Pomposa (1310-1320) vor, wo die Namen der Propheten auf der Leiste des gemalten Blendfensters eingemeißelt erscheinen (Abb. 214). Inschriftleisten unterhalb der zentralen Kreuzigungsdarstellung an der Stirnwand geben wie in Florenz S. F. (1387-1388, Abb. 79) meist die Namen von Stifter und Künstler und die Datierung an. Dieselbe Funktion erfüllen die Inschrifttafeln neben der Tür des Kapitelsaales in Treviso (1352). Auch sie imitieren eingesetzte Steinplatten. In Prato S. F. (1392-1395) befinden sich auf den horizontalen Rahmenleisten zwischen den beiden Bildzonen der Seitenwände Inschriften, die die biblischen Texte über Matthäus und die Legendentexte zu Antonius Abbas paraphrasieren (Abb. 241). Im „Triumph des Thomas“ in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 99, 108) benennen Inschriften auf kleinen, in die Rahmenelemente der Bildarchitektur integrierten Täfelchen die dargestellten Figuren und Personifikationen. Als Rahmenelemente fungieren auch die inschrifttafeln, die die kleinen Schreibstuben der Trevisaner Dominikaner voneinander trennen (Abb. 296, 299). Sie beinhalten kurze Elogen der Dargestellten, aus denen

⁹⁰⁴ Vgl. Sven Georg MIETH: Giotto. Das mnemotechnische Programm der Arena-Kapelle in Padua, Tübingen 1991.

der Name, der Rang innerhalb des Ordens oder der kirchlichen Hierarchie und der Bildungsstand der Person hervorgehen. Am Schluß wird bei jedem auf durch ihn erwirkte Wunder hingewiesen.

Inschriften in Tondi treten in einer Reihe von Beispielen auf (Pistoia S. D. 1250-1270, Treviso 1270-1290 und 1352, Bozen 1330-1345, Florenz SMN 1366-1367, Pistoia S. F. nach 1386, Prato S. F. 1392-1395, Abb. 185, 278, 29, 111, 203, 241). Die erhaltenen Inschriften in der obersten Tondo-Reihe in Treviso und in Bozen geben die Namen von Ordensprovinzen wieder. In Florenz SMN, Pistoia S. F. und Prato S. F. lassen sich die schwach erkennbaren Reste der Inschriften ebenfalls als Provinzenamen entziffern (Abb. 111, 202, 203). In Treviso (1352) existiert zudem je eine Tondo-Reihe mit den Namen der Konvente der Provinz *Lombardia inferior*, zu der auch Treviso gehörte, und eine mit den Namen der Ordensgeneräle des Dominikanerordens in der chronologischen Abfolge ihrer Amtszeiten. Die Namen der Provinzen und Konvente folgten von der Mitte der Stirnwand ausgehend nach dem Alter ihrer Gründung aufeinander, wie es den Sitzordnungen der Repräsentanten bei Provinzial- und Generalkapiteln entsprach (Abb. 280 und 279).

Die Inschriften können nach ihrer Funktion folgendermaßen gruppiert werden:

a) Sachangaben

Als reine Sachangaben lassen sich sowohl die Benennungen von Figuren auf Hintergründen oder Rahmenleisten als auch die Tondo-Inschriften der Namen von Provinzen und Konvente werten.

b) Botschaften

Die übrigen Inschriften übermitteln Botschaften. Sie können in mnemotechnischen Schemata die Bilder unterstützen, wie das in Florenz SMN (1366-1367) im Wissenschaftsschema im „Triumph des Thomas“ der Fall ist (Abb. 99, 100).

Ihre Funktion kann aber auch memorial sein, wie bei den Beischriften der Dominikanergalerie in Treviso (1352, Abb. 296). Benennende Funktion, also die von Sachangaben, kam diesen Inschriften nicht zu, denn dazu dienten die Namensinschriften auf den unteren Rahmenleisten der einzelnen Bilder. Memorial war auch die Funktion der Tondo-Reihe mit den Namen der Ordensgeneräle. Die chronologische Reihenfolge sollte die Merkbarkeit der Namen und damit das Gedenken der Personen erleichtern. Die Aufzählung der Ordensprovinzen und

die aufeinander folgender Amtsträger, wie der Ordensgeneräle, die ausschließlich in Kapitelsälen vorkommt, war gleichzeitig von politischem Aussagewert, denn die Zahl der Provinzen gab die Ausbreitung und damit den Einflußbereich des Ordens wieder, und die Zahl der Ordensgeneräle zeigte das Alter des Ordens an. Beides ließ sich gegenüber Gästen, die im Kapitelsaal empfangen wurden oder an *Capitula quotidiana* teilnahmen, also Personen, die dem Orden nicht angehörten, zur Demonstration von Einfluß und Ehrwürdigkeit und somit zur Ordenspropaganda nutzen.

C Ideengeschichtliche Aspekte

Die Ausmalungsprogramme in den behandelten Kapitelsälen legen nahe, daß noch andere Motive außer den funktionellen Aspekten für die Programmentwürfe bestimmend waren, die der Ausdruck der Interessen von Einzelpersonen (Stifter oder Auftraggeber), von Personengruppen (Konvent oder Ordensgemeinschaft) oder der Ausdruck zeittypischer Denkmuster oder Geisteshaltungen sind.

Im folgenden Kapitel soll diesen ideengeschichtlichen Fragen vom Kleinen zum Großen, vom Individuellen zum Allgemeingültigen hin nachgegangen werden.

C I. Ausmalungsprogramme in Kapitelsälen als Ausdruck der Selbstdarstellung von Einzelpersonen oder Gruppen

1. Ausmalungsprogramme in Kapitelsälen als Ausdruck der Selbstdarstellung und Memorialbestrebung der Stifter und Auftraggeber

Die ausführenden Künstler kommen für die Programmkonzeption kaum in Frage, weil ihnen, mit Ausnahme Fra Angelicos, der selbst Dominikaner war, der theologische Hintergrund fehlte. Von großem Interesse für die Bildprogramme sind dagegen diejenigen, die die Aufträge vergaben und die Konzeptionen entwarfen, denn man kann davon ausgehen, daß ihre persönlichen Interessen und Motive in die Bildprogramme Eingang fanden und sich darin widerspiegeln.

Hierbei müssen Auftraggeber, Stifter und Programmentwerfer grundsätzlich unterschieden werden, da es sich nur selten um ein und dieselbe Person gehandelt haben dürfte. Der Programmentwerfer kann Stifter, Auftraggeber oder eine dritte Person gewesen sein. Stifter und Auftraggeber der untersuchten Kapitelsaalausmalungen sind nicht in allen Fällen namentlich bekannt.⁹⁰⁵

⁹⁰⁵ Die Beispiele, deren Ausmalung nicht durch einen Stifter finanziert wurde oder deren Ausmalungsstifter und Auftraggeber unbekannt sind, werden im folgenden in chronologischer Reihenfolge genannt: Pistoia S. D. (1250-1270), Treviso (1270-1290), Fabriano (um 1280),

Die bereits im Katalog (A II.) zusammengetragenen Angaben zu den übrigen mehr oder weniger gut dokumentierten Stiftern, Auftraggebern und mutmaßlichen Programmentwerfern seien im folgenden nach der Chronologie der Ausmalungsdatierungen kurz in Erinnerung gerufen.

Über **Abt Ranaldus von Valdiponte**, der um 1280 amtierte und die Ausmalung des Kapitelsaals in Auftrag gegeben haben dürfte, weiß man nur, daß er in Perugia seine Abtei in einem Prozeß vertrat. Besser bekannt ist **Abt Trasmondo von Montelabate**, der sehr lange, 1266-1285, amtierte, eine großangelegte Baukampagne leitete und dem Kloster eine Periode von Frieden und Wohlstand bescherte. Er ließ sich in der Ausmalung als Stifter zu Füßen der thronenden Maria darstellen und dürfte das Programm bestimmt haben (Abb. 117). Als Gründer des Klosters S. Giuliana von Perugia, der auch Stiftungen zum Bau des Klosters geleistet hatte, dürfte **Kardinal Giovanni da Toledo** († 1274) starken Einfluß auf die Ausmalung genommen haben. Vermutlich geht die Darstellung der Gestalt des dominikanischen Heiligen Petrus Martyr auf seine Initiative zurück (Abb. 139). **Abt Enrico von Pomposa** (1302-1320) war im 14. Jh. die herausragende Persönlichkeit des Klosters. Er versuchte, der Abtei nach Zeiten des Niedergangs durch Sanierung ihrer Wirtschaft und durch die von ihm geleitete Bau- und Ausmalungskampagne zu neuem Glanz zu verhelfen. Bau und Ausmalung wurden von der Abtei finanziert. Enrico trat zwar als Auftraggeber, nicht aber als Stifter auf. In seinem Fall ist gut vorstellbar, daß er auch am Programmentwurf maßgeblich beteiligt war. In den drei Konventen von Bergamo (um 1330), Cassine (um 1340) und Siena S. A. (1340er Jahre) sind die zu den jeweiligen Ausmalungszeiten amtierenden Prioren nicht bekannt. Dafür weisen Grabstellen oder Wappen auf Stiftungen hin. In Bergamo handelte es sich um die nach FINARDUS direkt vor dem Altar beigesetzte **Familie Marendi** oder **Marenzi**, in Cassine weist ein Wappen auf die **Familie Buzzi** hin, zu der möglicherweise der zwischen den beiden Dreikönigsszenen dargestellte Franziskaner gehörte, und im zerstörten Gewölbe des Kapitelsaales von Siena S. A. befanden sich Wappen der **Familie Ruffaldi**, deren Mitglied **Giudiccio di Cecco Ruffaldi** zwischen 1317 und 1339 Inhaber mehrerer Ämter der *Comune*

di Siena war. Als Auftraggeber der Ausmalung in Assisi (1340er Jahre) kommt jeder der zwischen 1330 und 1350 amtierenden Päpste und Custoden der Basilika in Frage. Nach LUNGHI dürfte es sich um den seit 1344 amtierenden **Custos Giovanni di Jolo** gehandelt haben. In Treviso (1352) kennt man die Stifter **Donna Zana Badoer** und die Trevisaner Bruderschaft der **Cavalieri Gaudenti**, die in den Jahren 1350 und 1351 Geld stifteten. Auftraggeber und vermutlich Programmentwerfer waren der Prior **Fallione da Vazzola** (Priorate 1346-1347 und 1350-1355) und der mit ihm befreundete Provinzial von *Lombardia inferior*, **Francesco Massa da Belluno** (Provinzialat 1328-1354). Beide hatten bereits 1348 ihre Bibliotheken dem Konvent gestiftet und höchst wahrscheinlich konzipierte einer von ihnen oder beide zusammen das Bildprogramm. Die Stiftungen für Bau und Ausmalung des Kapitelsaals von Florenz SMN (1340er Jahre und 1366-1367) stammten von der Familie des Kaufmannes **Mico da Lapo Guidalotti** († 1355). Die Auftragsvergabe erfolgte unter dem ab 1362 amtierenden Prior **Zanobius Guasconi**. Testamentsvollstrecker waren die Witwe Micos, **Fiondina degli Infanti**, sein Bruder **Domenico da Lapo Guidalotti** sowie sein Freund, der Dominikaner **Jacopo Passavanti** († 1357). Sowohl Passavanti als auch Guasconi, beide umfassend theologisch gebildet, kommen für den Programmentwurf in Frage. In Pistoia S. F. (nach 1386) erfolgte die Stiftung der Kapitelsaalausmalung wie auch die der Sakristei durch **Donna Lippa da Lapo degli Vergiolesi**, die 1386 starb. Über den in diesem Zeitraum amtierenden **Prior Bartolomeo Gai von Perugia** (Priorat 1386) ist sonst nichts bekannt. Sowohl Donna Lippa als auch ihr Ehemann Giovanni Rossi erscheinen unter dem *Lignum Vitae* in der Mitte der Stirnwand als von ihren Namenspatronen protegierte Stifter (Abb. 195). Die Auftraggeberin der Kapitelsaalausmalung in Florenz S. F. (1387-1388) war die **Äbtissin Donna Lorenza di Luigi dei Mozzi** (Abbatiat 1381-1415). Die Finanzierung erfolgte durch die Abtei.

Die Ausmalung des Kapitelsaales von Pisa (1392) wurde von **Lorenzo Ciampolini** (ohne Daten) gestiftet, dem Mitglied einer ehrwürdigen Pisaner Familie. Der in dieser Zeit amtierende Prior ist unbekannt. Auch in Prato S. F. (1392-1395), Prato S. D. (1420-1430), Fiesole (um 1425) und Florenz S. C. (1427-1459) kennt man die zur Auftragsvergabezeit amtierenden Prioren nicht, wohl aber gibt es Hinweise auf die Stifter der Ausmalungen. In Prato S. F. handelt es sich um die **Familie Migliorati**, konkret möglicherweise um deren Mitglied **Matteo**

Giuntino (ohne Daten). In Prato S. D. könnte der europaweit agierende Prateser Kaufmann **Francesco di Marco Datini** (um 1335-1410) der Stifter gewesen sein. In Fiesole handelte es sich vermutlich um den 1418 gestorbenen Kaufmann **Barnaba degli Agli**, der auch Gelder für die zu der Zeit laufenden Bauarbeiten am Konvent gestiftet hatte. Der etwas unfreiwillige, von den Medici zur Stiftung gedrängte Financier von Bau und Ausstattung des Kapitelsaales von Florenz S. C. war der Florentiner Kaufmann und Bankier **Andrea di Guglielmo de'Pazzi** (1371-1445). In Florenz S.M. (1441-1442) treten **Lorenzo** (1395-1440) und **Cosimo de' Medici** (1389-1440) als Stifter auf. Im Zusammenhang mit der Auftragsvergabe ist vor allem der **Prior Giuliano Lappaccini** (1412-1458, Priorate 1444 sowie 1448-1453) zu erwähnen, der auch als möglicher Programmentwerfer in Frage kommt.

Aus diesen Angaben zu den bekannten, mit der Auftragsvergabe für die Ausmalungen der untersuchten Kapitelsaalausmalungen in Zusammenhang stehenden Personen läßt sich folgendes schließen:

Die Stifter konnten Mitglieder des Klosters sein, waren häufiger jedoch Laien, die sich durch die Stiftung einen Platz im Nekrolog des Klosters oder Konventes und die Möglichkeit zur Nutzung des Kapitelsaals als Grablege und Privatkannele erkaufen. Als Auftraggeber fungierten in der Regel die amtierenden Äbte und Äbtissinnen der Abteien, stellvertretend für die Klostergemeinschaft, sowie die Prioren der Bettelordenskonvente. Die Programm-entwerfer und Auftraggeber konnten identisch sein. Der Programmentwerfer konnte aber auch ein anderes, theologisch gebildetes Mitglied des Konventes sein.⁹⁰⁶ Die theologische Bildung des Programmentwerfers muß angesichts der komplizierten Ikonographie von Bildprogrammen wie z. B. in Florenz SMN (1366-1367, Abb. 95-110), Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 189-201) oder Prato S. F. (1392-1395, Abb. 235- 251) vorausgesetzt werden.

Die Stifter sind in den Bildprogrammen durch unterschiedliche Mittel vertreten: durch ihre Grabplatten, wie Mico da Lapo Guidalotti in Florenz SMN (1366-1367), durch Inschrifttafeln, wie Lorenzo Ciampolini in Pisa (1392, Abb. 179) und

⁹⁰⁶ Vgl. Christine SAUER: Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild, 1100 bis 1350, Göttingen 1993, 19-33.

Andrea Pazzi in Florenz S. C. (1427-1459, Abb. 74), durch gemalte oder skulptierte Wappen, wie Donna Lippa degli Vergiolesi und Giovanni Rossi in Pistoia S. F. nach (1386, Abb. 196), durch ihre Namenspatrone, wie Lorenzo Ciampolini in Pisa (1392, Abb. 156) oder Cosimo und Lorenzo de' Medici in Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93), und seltener als Stifterfiguren, wie Abt Trasmondo in Montelabate (um 1285, Abb. 118), der unbekannte Franziskaner (möglicherweise aus der Familie Buzzi) in Cassine (um 1340, Abb. 53) oder Donna Lippa degli Vergiolesi und ihr Mann Giovanni Rossi in Pistoia S. F. (nach 1386, Abb. 195) auf.

Die Motivationen von Stiftern, Auftraggebern und Programmentwerfern unterschieden sich. Für die Stifter, zumal wenn es sich um Laien handelte, stand die *Memoria*, die Verewigung ihres Namens in bezug auf das Totengedächtnis im Mittelpunkt. Hierfür war, wie in Kapitel B IV. (Funktionsgeschichtliche Fragen) gezeigt werden konnte, der Kapitelsaal der optimale Platz, da hier der Nekrolog, das „*Buch des Lebens*“, verlesen wurde. Ziel war in erster Linie der daraus erwachsende Nutzen für das Seelenheil des Stifters. In dieser Hinsicht ist die Tatsache bemerkenswert, daß unter den bekannten Stiftern von Kapitelsaalausmalungen in Bettelordenskonventen viele reiche Kaufleute und Bankiers waren. Sie mußten davon ausgehen, daß ihr Seelenheil schon durch ihre Geldgeschäfte gefährdet war, und verfügten außerdem über genügend Geld, um eine Ausmalung zu bezahlen.⁹⁰⁷

Die Motivation der aus dem Kloster selbst stammenden Auftraggeber richtete sich auf ihre persönliche Selbstdarstellung vor der Klostergemeinschaft oder vor einem auswärtigen Publikum. Hierbei konnte sich der Abt, Prior oder gelehrte Bruder durch ein von ihm entworfenes, intellektuell anspruchsvolles Programm dem Publikum empfehlen oder als in das Programm integrierte Stifterfigur auftreten. Abt Trasmondo von Pomposa ließ sich als Stifter darstellen und appellierte damit sicher in erster Linie an das Gedenken der Brüder im *Officium Capituli*, er verewigte sich aber zugleich als derjenige Abt, dem die Klostergemeinschaft die Ausmalung und die gleichzeitig vollzogene bauliche Erneuerung der Abtei zu verdanken hatte.

⁹⁰⁷ Zu Memorialstreben und der Angst vor dem Fegefeuer als Antrieb für Stiftungen vgl. SAUER 1993, 11-33 und 208-213 und Achim MAYER: Fegefeuer und Bettelorden: Päpstliches Marketing im 13. Jh..Ein Beitrag zur Analyse der Unternehmensgeschichte der katholischen Kirche unter Einsatz der Franchise-Theorie, Marburg 1996, 31-79.

Eine weitere, subtilere Form der Darstellung der eigenen Person bestand in der bildlichen Darstellung eines Vorbildes bzw. berühmten Vorgängers. In Pomposa (1310-1320) ließ Abt Enrico den verehrten Abt Guido darstellen, in dessen Zeit die Blüte der Abtei fiel (Abb. 210). In Treviso (1352) ist das verbildlichte Vorbild Niccolò Boccassini (Papst Benedikt XI., Abb. 308), die beiden Auftraggeber waren Fallione da Vazzola und Francesco Massa da Belluno. In beiden Fällen drückten die Auftraggeber durch die Darstellung eines allseits verehrten klösterlichen „Vorfahren“ zugleich den Anspruch aus, es diesem Vorbild gleichzutun oder einen ebenbürtigen Rang anzustreben. Die Biographie des Francesco Massa da Belluno weist gewisse Parallelen zu der Boccassinis auf (erst Mitglied des Trevisaner Konventes, dann Generalvikar von Ungarn, dann Provinzial der Lombardei), die der Provinzial durch beabsichtigte Handlungen noch verstärkte. Seine Bibliotheksstiftung sollte den Baustiftungen des Papstes Benedikt XI entsprechen. Die These von MURARO und GIBBS, es habe sich bei dem von Tomaso da Modena ausgeführten Bildprogramm in Treviso um eine Art Wahlpropaganda für Francesco Massa da Belluno gehandelt, erscheint deshalb durchaus glaubwürdig, und die Form der indirekten Selbstdarstellung im Bild des Niccolò Boccassini erscheint als der dazu passende Ausdruck.

Die Programmentwerfer, die, wie bereits bemerkt, häufig mit den Auftraggebern identisch waren, konnten überdies natürlich bestimmte theologische Aussagen, die sie vertraten, bildlich umsetzen, wie es bei den kompliziertesten der behandelten Programme in Padua (1302-1305), Siena S. A. (1340er Jahre), Florenz SMN (1366-1367), Pistoia S. F. (nach 1386), Prato S. F. (1392-1395), Prato S. D. (1420-1430) der Fall war.

2. Kapitelsaalausmalungen als Ausdruck der Selbstdarstellung des Klosters und des Ordens

Wie bereits an verschiedenen Stellen bemerkt, wurden die Kapitelsaalprogramme immer auch zur Selbstdarstellung des betreffenden Klosters oder Konventes und der Ordensgemeinschaft genutzt, zu der die Klostersgemeinschaft gehörte.

Wenn es Heilige oder sonst auf irgendeine Weise herausragende Personen gab, die aus der **Klostersgemeinschaft** selbst hervorgegangen waren, wurden sie als stehende Einzelfiguren wie Antonius von Padua in Padua (1302-1305,

Abb. 128) und Abt Guido von Pomposa (1310-1320, Abb. 210) oder innerhalb von Ordensgalerien oder -stammbäumen dargestellt wie Niccolò Boccassini in Treviso (1352, Abb. 308). In Siena S. F. (1320-1330, Abb. 265) wird in den Franziskanermartyrien im Kapitelsaal und an der Wand des angrenzenden Kreuzgangsabschnittes auf den Sieneser Missionar und Märtyrer Peter von Siena angespielt. Auf diese aus dem Kloster oder Konvent hervorgegangenen herausragenden Personen war man stolz und identifizierte sich über sie. Diese Form der Selbstdarstellung über hervorragende Mitglieder der Vergangenheit war nicht an Kapitelsäle gebunden. Im Refektorium von Pomposa (um 1320) erscheint Abt Guido ebenfalls an zentraler Stelle (Abb. 380).

Ereignisse, die in dem jeweiligen Konvent stattgefunden haben, würden sich ähnlich gut zu Identifikation und Selbstdarstellung der Konventsgemeinschaft eignen. Leider ließ sich in keinem der Bildprogramme die Darstellung eines solchen Ereignisses oder eine Anspielung darauf nachweisen. Allerdings kann die „Restaurierung“ des Kapitelsaales von Pisa (Mitte des 14. Jh.s) nur aus dem Wunsch heraus erklärt werden, den Raum zu erhalten, in dem Bonaventura als Ordensgeneral das Generalkapitel von 1263 geleitet hatte.

Die Selbstdarstellung der **Ordensgemeinschaft** fand ihren Ausdruck in der Ikonographie der Bildprogramme. Hierzu dienten hauptsächlich die Auswahl der Heiligen, auf die ausführlich in Kapitel B III. (Ikonographische Fragen) eingegangen wurde, die zentralen Szenen aus der Ordensgeschichte, aber auch die in einigen Programmen dargestellten Reihen von Ordensmitgliedern. Narrative Zyklen und Einzelbilder oder monumentaler Allegorien verbildlichten die Themen, die den einzelnen Orden besonders wichtig waren. Sie richteten sich außer an die Konventsbrüder selbst vor allem an Rezipienten von außen, die das Kloster aus unterschiedlichen Gründen besuchten. Anlässe dafür boten in den größeren Häusern Provinzial- oder Generalkapitel und in kleineren Häusern immerhin noch der Empfang von Visitatoren, Angehörigen anderer Orden oder Laien.

Während Selbstdarstellung in Bildprogrammen Benediktinern und Zisterziensern fremd war und sich demnach auch in den behandelten Beispielen dieser Orden nicht nachweisen läßt, waren die Bettelorden darin Meister.

Die Selbstdarstellung oder Ordenspropaganda erfolgte, wie bereits erwähnt, bei allen durch die Auswahl ihrer Heiligenfiguren. Darüber hinaus bestand sie bei den Franziskanern in der Herausstreichung der Christusähnlichkeit ihres Ordensgründers in der Darstellung der Stigmatisierung oder der deutlich sichtbaren Stigmata (Padua 1302-1305, Pistoia S. F. nach 1386 und Prato S. F. 1392-1395; Abb. 122/126, 194, 240). Der von den Franziskanern in der Tradition der Christusverehrung von Franziskus selbst und sicher auch im Hinblick auf dessen Christusähnlichkeit betriebene Christuskult wurde in Christuszyklen (Pisa 1392, Abb. 141ff.), Szenenfolgen aus der Passion (Siena S. F. 1320-1330, Abb. 264, 267) und der Kreuzallegorie des *Lignum Vitae* (Pistoia S. F. nach 1386, Abb. 190 ff.) umgesetzt. Diese Themen finden aber nicht nur in Kapitelsaalprogrammen ihren Ausdruck, sondern auch in Kirchenprogrammen wie der Oberkirche von Assisi (um 1290, Abb. 335) oder den Refektorien von S. Francesco in Bologna (um 1330, Abb. 329) und Florenz S. C. (um 1350, Abb. 332). Mit dem Armutsstreit in Verbindung zu bringende Szenen, wie die Vermählung des Franziskus mit der Armut (Assisi, Unterkirche, Vierung des Westquerhauses, um 1320), kommen in den untersuchten Kapitelsälen nicht vor.

Die Dominikaner bekräftigen die Orthodoxie ihres Ordens in allegorischen oder narrativen Darstellungen in den Kapitelsaalprogrammen. Die herausragendsten Beispiele dafür sind Florenz SMN (1366-1367, Abb. 95 ff.) und Prato S. D. (1420-1430, Abb. 220 ff.). In beiden Fällen wird dem Papsttum Unterstützung versichert und der Häresie der Kampf angesagt. Die Gelehrsamkeit des Predigerordens wird in Florenz SMN außerdem in Form des Wissenschaftsschemas der „Thomasseite“ herausgestellt, und die Autorität der Schriften des erst ein Vierteljahrhundert zuvor kanonisierten Thomas von Aquin wird betont (Abb. 99). Außerdem betreiben die Dominikaner Propaganda in Form von Reihen herausragender Mitglieder, unter denen die Gelehrten überwiegen (Treviso 1352, Abb. 273 ff.). Auch die dominikanische Observanz-Bewegung stellte sich im Kapitelsaal von Florenz S.M. (1441-1442) in der Tondo-Girlande mit den Bildnissen von Ordensmitgliedern dar, wo vor allem Personen aus dem Florentiner Umkreis aufgeführt werden (Abb. 93).

Um Ordenspropaganda handelt es sich auch bei der bereits mehrmals angesprochenen fiktiven Gründungslegende der Augustiner-Eremiten. Ihre Umsetzung in den Bildprogrammen ändert sich im Laufe der beobachteten Zeit:

Während in Fabriano (um 1280, Abb. 60 ff.) die Übergabe der Regel durch den Kirchenvater an die Eremiten dargestellt ist, beschränkt man sich in Siena S. A. (1340er Jahre, Abb. 257) auf den Ordenshabit unter dem Bischofsornat des Augustinus. In dem Dominikanerkonvent Florenz S. M. (1441-1442, Abb. 93), wo Augustinus unter den Kirchenvätern und Ordensgründern der Kreuzigung mit Heiligen ist, erscheint er ebenfalls mit dem Ordenshabit unter dem Ornat, was den Erfolg der Propaganda beweist, denn das Bild des Kirchenvaters als Ordensgründer war zu diesem Zeitpunkt offenbar zum Allgemeingut geworden. Sinn des Ganzen war, daß die Eremiten ihre wirkliche Gründungsgeschichte, den 1256 durch Papst Innozenz IV. vollzogenen Zusammenschluß mehrerer Eremitengruppen, durch eine ehrenvollere Geschichte zu ersetzen und damit auch darüber hinwegzutäuschen versuchten, daß die Ordensgemeinschaft der Augustiner-Eremiten unter den großen Bettelorden die jüngste war.

3. Kapitelsaalprogramme als Ausdruck einer Tendenz zur Genealogienbildung und Identifizierung der Orden über ihre herausragendsten Mitglieder

Wie bereits in Kapitel B III. (Ikonographie) festgestellt, sagt die Auswahl der Personen, deren Heiligsprechung ein Orden betrieb, etwas über sein Selbstverständnis aus. Für die in den Kapitelsälen dargestellten Heiligen und herausragenden Mitglieder des Ordens galt dasselbe. Die Orden, und, wie im vorangegangenen Kapitel zu sehen war, auch die einzelnen Konvente, identifizierten sich über Personen, „sammelten“ Heilige, hohe kirchliche Würdenträger und Gelehrte, weil sie sie offensichtlich als ihre Aushängeschilder betrachteten. Dieses Vorgehen des „Sammelns“ und die Identifizierung über herausragende Mitglieder der Gruppe hat ebenso wie deren Zurschaustellung in Form von Bildergalerien bereits antike Wurzeln. Nichts anderes stellten die Galerien der Totenmasken von zu Regierungsämtern gekommenen Vorfahren in den Atrien von Adelsvillen zur Zeit der Römischen Republik dar. In den Atrien, den Empfangsräumen für die Klientel, befanden sich auch genealogische Stemmata, denen die chronologische Reihenfolge der Dargestellten zu entnehmen war. Ein prächtiges Leichenbegängnis, auf dem die Totenmasken in chronologischer Reihenfolge in einer Ahnenprozession (*Pompa funebris*)

durch die Stadt defilierten und in Totenreden Taten und Leistungen des Verstorbenen und der Ahnen aufgezählt wurden, bot einem Adelsgeschlecht die Möglichkeit zur Selbstdarstellung in der Konkurrenz mit den anderen Familien. Das Prestige einer Familie ermaß sich an der Anzahl ihrer Konsuln und Senatoren, damit an der Länge der Leichenprozession und der Anzahl der Totenmasken, die man besaß.⁹⁰⁸

In ähnlicher Form gehen die Ordensgemeinschaften vor, die eine Auswahl ihrer Mitglieder, seien es nun Kardinäle und Päpste oder sonstige herausragende Persönlichkeiten, in Form von Galerien oder „Ordensstammbäumen“ in den Kapitelsälen präsentieren. Der Kapitelsaal als Empfangsraum für Gäste und Teilnehmer überregionaler Kapitel übernahm die Funktion des Atriums. „Ahnen“-Galerie und genealogisches Stemma wurden zuweilen verbunden und die Aufzählung von Taten und Leistungen des dargestellten „Ahnen“ in Form einer Verlesung dauerhaft als Inschrift hinzugefügt. In Treviso (1352), wo das Vorbild der römischen Ahnengalerien am genauesten wiedergegeben wird, sind auch die Gliederungsprinzipien der römischen Aristokratie im wesentlichen umgesetzt: Die Reihenfolge richtete sich zunächst nach dem vom Dargestellten eingenommenen Rang (Päpste vor Kardinälen, Kardinäle vor Bischöfen etc.) und innerhalb des Ranges nach der Seniorität, d. h. der chronologischen Folge (Innozenz V. vor Benedikt XI.). Die Galerien von Ordensmitgliedern im Sinn von „Ahnengalerien“ und die an genealogische Schemata angelehnten Ordensstammbäume erinnern daran, daß die Klostersgemeinschaft sich als Familie verstand. In dieser Beziehung waren die verstorbenen Ordensmitglieder also wirklich Vorfahren. Unabhängig von dem bereits angesprochenen Zusammenhang mit dem Totengedenken ist das Ziel ihrer Darstellung in den Kapitelsälen die Selbstlegitimierung und das Streben nach Prestige des Ordens durch seine Tradition. Sie läßt sich analog zur römischen *Pompa funebris* an der Anzahl der Bilder von in der kirchlichen Hierarchie aufgestiegenen oder als Gelehrte zu Ehren gekommenen Mitgliedern messen.

⁹⁰⁸ Egon FLAG: Die *Pompa funebris*. Adelige Konkurrenz und annalistische Erinnerung in der Römischen Republik, in: Otto Gerhard OEXLE: *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, 115-148, 116-126.

C II. Kapitelsaalprogramme als Ausdruck der zeittypischen Propagierung von Vorbildergruppen in Form von *Uomini-illustri*-Gruppen

Die Reihen herausragender Ordensmitglieder in den Kapitelsälen haben Ähnlichkeit mit den seit Anfang des Trecento in Italien auftretenden *Uomini illustri*-Gruppen, die sich aus meist stehenden männlichen Einzelfiguren aus Geschichte, Bibel, Mythologie oder Literatur zusammensetzen und oft durch begleitende Tituli identifizierbar sind. Sie finden sich in öffentlichen Sälen von Stadtpalästen, wie dem Palazzo Pubblico in Siena (um 1350), privaten Adelspalästen, wie dem des Francesco di Marco Datini in Prato (um 1400), oder der *Sala delle Donne famose e degli Uomini famosi* in der Villa Carducci bei Florenz (um 1450, Abb. 340). Inhaltlich und strukturell sind diese Zyklen verwandt mit der literarischen Gattung der Sammelbiographien, die auf antike Ursprünge zurückgeht und im Italien des Duecento und Trecento von Francesco Petrarca (1304-1379), Giovanni Boccaccio (um 1313-1375) und anderen wieder aufgegriffen wurde.¹

HANSMANN differenziert fünf unterschiedliche Typen von *Uomini illustri*-Reihen nach Figurenrepertoire und Aussageabsicht:

1. *Uomini illustri*-Reihen mit Figuren aus der ritterlich-höfischen Literatur

(1. H. 14. Jh.) als Parabeln idealer, ritterlicher Tugenden wie Kampfkraft, Stärke, Klugheit etc. und der Vergänglichkeit des Ruhms.²

2. Die *Neuf Preux* (1. H. 14. Jh.), die neun größten Helden der Weltgeschichte als Parabeln ritterlicher Ideale und Beispiele der Vergänglichkeit von mensch-

¹ Hierzu ausführlich: Martina HANSMANN: Andrea del Castagnos Zyklus der „Uomini Famosi und „Donne Famose“, Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus, Münster, Hamburg 1994 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 4), 26-28. Dazu gehören z.B. die hagiographische *Legenda aurea* des Jacopo da Voragine um 1290, die „*Vite di Uomini illustri del secolo XV*“ [1480-1498] des Vespasiano da BISTICCI, die „*Huomini Singolari in Firenze dal MCCC innanzi*“ [1494-1497] des Antonio di Tuccio di Marabottino MANETTI sowie als monastische Vertreter der Gattung Johannes MEYERS „*De viris illustribus*“ [1466] und Antoine de TOURONS „*Histoire des Hommes illustres de l'ordre de Saint Dominique*“ mit Biographien berühmter Dominikaner. Vgl. auch *Legenda aurea* übersetzt von Richard BENZ, o. J. (zuerst Heidelberg 1917) und Reglinde RHEIN: Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Entfaltung von Heiligkeit in „*Historia*“ und „*Doctrina*“, Köln/Weimar/Wien 1995, 48-60; BISTICCI [1480-1498] Florenz 1976 und Bernd ROECK: Einleitung, in: BISTICCI [1480-1498], München 1995, 31-40; MANETTI [1494-1497], MEYER [1466] und TOURON Bd. 1-3, Paris 1743-1746.

² Vgl. HANSMANN 1994, 32-35.

licher Macht und Größe, die unmittelbare Vorbildfunktion und die Möglichkeit zur „heimlichen Selbstidentifikation“ boten.³

3. Zyklen mit chronologisch aufeinanderfolgenden Figuren der römischen Geschichte als Exempel der als vorbildlich betrachteten römischen Antike, als (indirekte) Würdigung des Auftraggebers und als „*exemplum civile*“ für Stadtrepubliken.⁴ Das auf Francesco Petrarcas „*De viris illustribus*“ von 1367 zurückgehende Figurenrepertoire besteht ausschließlich aus Vertretern von Politik und Kriegshandwerk.

4. Am Typus der Weltchronik orientierte Zyklen mit *Uomini illustri* als Vertretern der Weltgeschichte (15. Jh.) von rein historischem Inhalt ohne ethische Absichten. Auftretende Figuren sind außer Herrschergestalten und Kriegshelden auch Literaten, Philosophen, Kleriker und legendäre Figuren aus der antiken Literatur.⁵

5. Zyklen mit *Uomini famosi* aus der lokalen Geschichte (Ende 14. Jh.) setzen die *Uomini*-Reihen bis in das zeitliche Umfeld des Auftraggebers fort. Dichter, Theologen, Wissenschaftler, Musiker, Schauspieler und Geschichtsschreiber verdrängen Politiker und Kriegshelden. Neben die moralische Aussage tritt die Manifestation der städtischen Kulturtradition.⁶

Allen Zyklen gemeinsam ist die Präsentation herausragender Personen als Exempel für die Vergänglichkeit irdischer Macht, als Identifikationsfiguren oder als Idealmuster die auf die moralischen Prinzipien der Auftraggeber und ihre Absicht hinweisen, selbst im Sinn dieser Maximen zu handeln. Später kommt

³ Die drei heidnischen Helden sind Hektor, Alexander und Caesar, die drei jüdischen Helden Josua, David und Judas Makkabaeus und die drei christlichen Helden König Artus, Kaiser Karl d. Gr. und Gottfried v. Bouillon. Das Figurenrepertoire geht auf die Versromanze „*Les Voeux du Paon*“ des Franzosen Jacques de Longuyon (1313/1313) zurück. Vgl. HANSMANN 1994, 36-43 und 66-69. Ein frühes Beispiel ist die Ausmalung der Sala Baronale in Manta (Saluzzo) um 1430/40, Abb. 339).

⁴ Vgl. HANSMANN 1994, 44-50 und Dorothee HANSEN: Antike Helden als „*causae*“. Ein gemaltes Programm im Palazzo Pubblico von Siena, in: BELTING/BLUME 1989, 133-148. Beispiel: Siena, Pal. Pubbl., Anticappella, 1413 mit *Uomini illustri*-Programm ausgemalt von Taddeo di Bartolo.

⁵ HANSMANN (1994, 66/67) nennt als Beispiel den verlorenen Zyklus im Palazzo des Kardinals Orsini (1432) in Rom, Mte Giordano. Er zeigte *Uomini*, Elemente und Weltalter.

⁶ Es gibt Parallelen zu den Sammelviten des Boccaccio („*De casibus illustrium virorum*“ (1356-58/1373) und des Francesco Villani (*De origine civitatis florentiae et eiusdem famosis civibus*) (1381-88) oder des Vespasiano da Bisticci („*Vite di uomini illustri del secolo XV*“, 1480-1498). HANSMANN (1994, 69-73) nennt als Beispiel den Zyklus im Palazzo del Proconsolo, Sitz der Arte dei Giudici e Notai in Florenz (um 1400).

die Herausstellung der eigenen Kulturtradition hinzu.⁷ Die fünf Typen von *Uomini illustri*-Gruppen unterscheiden sich vor allem darin, ob sie Anspruch auf Universalität erheben oder sich auf eine spezielle Personengruppe beschränken.

Die *Uomini*-Reihen der Kapitelsäle sind wegen der Erweiterbarkeit ihres aus dem jeweiligen Orden stammenden Figureninventars am besten mit der Gruppe der lokalen Berühmtheiten vergleichbar. Die Vorbilder werden der eigenen Ordensgeschichte entnommen, die bis in die Gegenwart hinein verlängert sein kann. An die Stelle der Manifestation von moralischen Ansprüchen treten in den Kapitelsälen allerdings Ideale und Doktrinen des Ordens.

Die besonders seit dem 14. Jh. beliebten Gattungen der Sammelviten und der *Uomini*-Gruppen dienten der unmittelbaren Vermittlung von Idealen, die die Adressaten direkter ansprachen als abstrakte Argumentationen. Die *Uomini*-Gruppen wirkten wie Abbreviationen der Vitensammlungen, da jede Figur für eine ganze exemplarische Vita stand. Beide spiegeln eine Tendenz zur Personifizierung, die typisch für die beginnende Renaissance ist.

⁷ Vgl. HANSMANN 1994, 64.

Quellen- und Literaturverzeichnis

I. Quellen

ANONYMUS: Memorie riguardandi le chiese, i monasteri e i luoghi pubblici della città di Bergamo (18. Jh.), sezione manoscritti, 1. 9. p. 55 Bibliotheca Civica Bergamo

AUGUSTINUS VON HIPPO: Regel für die Gemeinschaft (mit Einführung und Kommentar von Jan van Bavel O.S.A.), Würzburg 1990

BISTICCI, Vespasiano da: Große Männer und Frauen der Renaissance. Acht unddreissig biographische Portraits, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Bernd Roeck, München 1995

BISTICCI, Vespasiano da: Le vite [1480-1498], ed. Aulo GRECO, 2 Bde. Florenz 1970, Bd. 2, 177-178

BONAVENTURA: Das Große Franziskusleben, in: CLASEN 1962, 251-436

BONAVENTURA: Lignum Vitae [um 1260], in: Saint Bonaventure: L'Arbre de vie. Texte latin-français, introduction et traduction par Jacques Guy Bougerol, Paris 1996

CALZOLAI, Carlo Celso: Il "Libro dei Morti" di S. Maria Novella - [1290-1436], in: Memorie Domenicane 11 (1980) 15-218

CAULIBUS, Johannes de: Meditationes Vite Christi olim S. Bonaventurae attributae (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 153), Brepols 1997

CELANO, Thomas von: Vita prima/secunda S. Franzisci [1228/29-1246], in: Analecta Franciscana 10 (1894) 3-115 und 129-260

CENCI, Cesare: Documentazione di vita assisana 1300-1530, Bd.1 (1300-1448) (Spicilegium Bonaventurae 10), Grottaferrata 1974, 85-86

CHARTULARIUM MONASTERII S. IULIANAE DE PERUSIO, [2.10.1253], 20 r, Todi, Archivio Comunale (abgedruckt bei CASAGRANDE/MONACCHIA 1980, 540-541)

CHRONICA MONASTERII CASINENSIS LEONIS MARCIANI ET PETRI DIACONI [1075-1094], ed. W. WATTENBACH, in: MGH SS. 7 (1846), 551 ff.

CRONACA QUADRIpartita del convento di S. Domenico di Fiesole [1516], in Auszügen bei ORLANDI [1256-1506] 1955 (Bd. 2, 515-518) abgedruckt

CRONACA TREVIGIANA, abgedruckt in FEDERICI 1803, 17ff.

Die BENEDIKTUSREGEL, Lateinisch-Deutsch, hrsg. von Basilius STEIDLE, Beuron 1975

FERRARESE, Riccobaldo: Compilatio chronologica [1312-1313], MURATORI, Rerum ital. script., Bd. 9, Mailand 1726, 255, abgedruckt bei GONZATI 1852, Documento XXII

FINARDUS, Daniele: Memoriale Sepulcrorum Iacentium in Ecclesia et cimiterio Sancti Francisci de Bergamo [1553], A15, Bibliotheca Civica, Bergamo

GASPAROLO, Francesco: Archivio della nobile famiglia Zoppi, in Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria 6 (1897) 169, CXXI 1355, 10. April

GASPAROLO, Francesco: Pergamenen della nobile famiglia Zoppi (sec. XIV) in: Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria 4 (1895) 46, III, 1372, 22. Dezember

GENERALKONSTITUTIONEN DES FRANZISKANERORDENS: EHRLE, Franz: Die ältesten Redactionen der Generalconstitutionen des Franziskanerordens, in: Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters 6 (1892) 1-138

GERINI, Niccolò di Pietro: Una lettera inedita del pittore Niccolò di Piero Gerini [1391], in: La chiesa monumentale di S. Francesco in Prato, Prato 1915, 46- 47

GESTA ABBATUM FONTANELLENSIUM [833-840], cap. 17, in: MGH, Scriptores 7 (1886) 296-297

GHIBERTI, Lorenzo: I Commentarii, hrsg. von Julius von SCHLOSSER, 2 Bde., Berlin 1912

GUASCONI, Zanobio: Liber novus [1365-1391], in: Innocenzo TAURISANO: Il capitolo di S. Maria Novella in Firenze, in: Il Rosario 33 (1916) 10-30, 80-93 und 217-230

GUI, Bernard: De quatuor in quibus deus praedicatorum ordinis insignivit [14. Jh.], Teil 3 (De illustri prole), hrsg. von Thomas KAEPPLI, (Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica 12)

INNOZENZ IV.: Bulle [29.9.1253], abgedruckt bei CASAGRANDE/MONACCHIA, 1980, 536-540

KAT. Mostra dei documenti sulla vita e le opere dell'Angelico e delle fonti storiche fino al Vasari, Florenz 1955, 14-15

KONSTITUTIONEN DER AUGUSTINER-EREMITEN [1290], in: ARAMBURU CENDOYA, Ignacio: Las primitivas Constituciones de los Augustinos (Ratisbonenses del año 1290) Introduccìon, texto y adaptaciòn romanciada para las religiosas, Valladolid 1966 (Archivio Augustiniano)

KONSTITUTIONEN DES DOMINIKANERORDENS [1241] = CREYTENS,

Raymond: Les Constitutions des Frères Prêcheurs dans la rédaction de S. Raymond de Peñafort [1241], in: Archivum Fratrum Praedicatorum 18 (1948) 29-68

KONSTITUTIONEN DES DOMINIKANERORDENS [Ende 14. Jh.-Mitte 15. Jh.]

in: HOOD 1993, 279-290

KONSTITUTIONEN DES FRANZISKANERORDENS [1310] = CENCI, Cesare:

Le Costituzioni Padovane del 1310, in: Archivum Franciscanum Historicum 76 (1983) 505-587

KONSTITUTIONEN DES FRANZISKANERORDENS [1331] = DESBONNETS,

Théophile: Les Constitutions générales de Perpignan [1331], in: I francescani nel Trecento, Perugia 1988, 69-99.

LAPACCINI, Giuliano, ed. MORÇAY, Raoul: La Cronaca del convento fiorentino

di San Marco, la parte piu antica dettata da Giuliano Lapaccini [vor 1457], in: Archivio storico italiano 71(1913) 1-29

LEGENDA AUREA = Die Legenda aurea des Jacobus de VORAGINE aus dem Lateinischen übersetzt von Richard BENZ, o.J. (zuerst Heidelberg 1917)**LEHMANN-BROCKHAUS, Otto:** Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11.

und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938

LIBER TRAMITIS, Consuetudines Farvenses, in: Consuetudines monasticae

Bd. 1, ed. Bruno Albers, Freiburg 1900, 137-139

MANETTI, Antonio di Tuccio di Marabottino: Huomini Singolari in Firenze dal

MCCC innanzi [1494-1497] abgedruckt in: Peter MURRAY 1957, 335

MARTÈNE, Edmond: „*De antiquis monachorum ritibus*“, 4 Bde., Lyon 1690,

(Neudrucke: Lyon 1736-1738 und Darmstadt 1967-1969)

MEMORIALE di S. Felicità [1357-1405], A. S. F. Conv. Sopp. 83, f. 112, c. 98v, auszugsweise abgedruckt bei FIORELLI MALESCHI 1986, 265 und 319

MEYER, Johannes: De viris illustribus [1466], Leipzig 1918 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens in Deutschland 12)

MICHIEL, Marcantonio (Anonimo Morelliano): Notizia d'opere di disegno [um 1550] Bassano 1800, 6, abgedruckt bei GONZATI 1852, Documento XXII

NOTIZIE D'ANTICHE FAMIGLIE PISANE [1327] Ms. Reg. Arch. di Stato in Pisa, Archivio del Comune, abgedruckt in: MARCHI 1906, 18-19

ORLANDI, Stefano: Necrologio di S. Maria Novella [1235-1506], 2 Bde, Florenz 1955

PIEROZZI, Antonino: Summa Theologiae, Venedig 1740 (Neudruck Venedig 1958)

PIETRALUNGA, Ludovico da: Descrizione della Basilica di San Francesco d'Assisi [1570-1580], mit einem Kommentar von Pietro Scarpellini, Treviso 1982

PORTATE AL CATASTO der Stadt Florenz [15. Jh.], in: FABRICZY 1892, 215, Anm. 1 und 218

PSEUDO-DIONYSIOS AREOPAGITA: Epistulae [5.-6. Jh.], Patrologia Graeca (Migne) Bd. 3, Paris 1857, 1065-1122

REGULA BULLATA [1212] und **TESTAMENT DES FRANZISKUS** [1226], in: Regula et Constitutiones generales Ordinis Fratrum Minorum, Rom 1973, IX-XXI

RESTAURIERUNGSAKTEN 2020-2026 und 2041-2042 [1968-1972], Pisa, Capitolo di S. Francesco, Soprintendenza Monumenti e Gallerie per le provincie di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrarra, o.J.

RICCI, Ettore: Brevi notizie per la storia del Monastero di Val diponte tratte dal suo archivio da Alberico Amatori A. in: Bollettino della Deputazione di storia Patria per l'Umbria, 13 (1935) 263-324

SAVONAROLA, Michele: De laudibus Patavii [16. Jh.], Rer. Ital. script. Muratori, Mailand 1738, Città del Castello 1900, Bd. 24, 1170, abgedruckt bei GONZATI 1852, Documento XXII

SELVATICO, Pietro: Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui affreschi di Giotto in essa dipinti, Padua 1836

VASARI, Giorgio: Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni di 1550 e di 1568, a cura di Rosanna Bettarini, 12 Bde., Florenz 1966- 1987

VASARI, Giorgio: Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architettori [1550], ed. Gaetano MILANESI, 10 Bde., Florenz 1878-1885

ZACCARIA, Giuseppe: Diario storico della Basilica e Sacro Convento di San Francesco in Assisi [1220-1927], in: Miscellanea Franciscana 63 (1963) 75-120, 290-361, 495-536 und Miscellanea Franciscana 64 (1964) 165-210, 433-473

II. Literatur

ABATE, Giuseppe: Per la storia e l'Arte della Basilica d'Assisi, in: Miscellanea Franciscana 56 (1956) 25-30

AKL = Allgemeines Künstler Lexikon, Hrsg. Günter Meissner, Leipzig 1983 ff. (spätere Bände: München)

ALABISO, Anna-Chiara / Mario De CUNZO / Daniela GIAMPAOLO / Adele PEZZULLO: Il Monastero di Santa Chiara, Neapel 1995

ANDREINI, Alessandro / Cristina CERRATO / Giuliano FEOLA: I cicli costruttivi della chiesa e del convento di S. Francesco dal XIII al XV secolo: analisi storico-architettonica, in: GAI 1993, 47-80

ANGENENDT, Arnold: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, (München 1994) München 1997

ANGENENDT, Arnold: Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria, in: WOLLASCH/SCHMID 1984, 79-199

ANTOINE, Jean-Philippe: Ars memoriae - Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes, in: HAVERKAMP/LACHMANN 1991, 53-72

ANTONINI, Onorio: Castelli, monasteri, ville ed eremi nell'alta Valle Tiberina, Perugia 1991

ARAMBURU CENDOYA, Ignacio: Las primitivas Constituciones de los Augustinos (Ratisbonenses del año 1290) Introducciòn, texto y adaptaciòn romanciada para las religiosas, Valladolid 1966 (Archivio Augustiniano)

ARCHÉOLOGIE À CHELLES: Origine e évolution de la salle du chapitre, unveröffentlichte Paper der Tagung in Chelles vom 27 bis-29. April 1990

ARDITI, Sergio / Gianfranco CUTTICA DI REVIGLIASCO: Elementi per una relazione storica attorno al progetto di Massima delle scuole e museo di San Francesco di Cassine, Cassine [1986], unveröffentlicht

ARDITI, Sergio: Il trecentesco complesso conventuale di San Francesco, Manuskript vor der Drucklegung, Cassine 1998

ASSMANN, Aleida / Dietrich HARTH (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt 1993

AUBERT, Marcel / Marquise de MAILLÉ: L'architecture cistercienne en France, 2 Bde., Paris 1941-1943

AUER, Albert: Bilderstammbäume zur Literaturgeschichte des Dominikaner ordens, in: BISCHOFF/BRECHTER 1950, 363-371

BADIANI, Angiolo: Il chiostro di S. Francesco, in: Archivio storico Pratese 20 (1942) 3-12

BALDINI, Umberto: La Cappella dei Migliorati nel S. Francesco di Prato, Florenz 1965

BALDINI, Umberto: Pistoiese master of the mid-thirteenth century *Crucifixion*, in: The Great Age of Fresco, Giotto to Pontormo, an exhibition of mural paintings and monumental drawings at the Metropolitan Museum of Art, Sept. 28 - Nov 19, 1968, Florenz 1968, 50-53

BANZATO, Davide (Hrsg.): I musei Civici agli Eremitani a Padova, Mailand 1992

BARUCCA, Gabriele: La Basilica di San Nicola a Tolentino, Tolentino 1995

BATTISTI, Eugenio: Filippo Brunelleschi. Das Gesamtwerk, Mailand / Stuttgart / Zürich, 1976

BEANI, Gaetano: La chiesa di San Francisco al Prato in Pistoia, Florenz 1902

BECK, Bernard: Les salles capitulaires des abbayes de Normandie: éléments originaux de l'architecture monastique médiévale, in: L'information d'histoire de l'art 18 (1973) 204-214

BEENKEN, Herrmann: The Chapterhouse Frescoes at Pomposa, in: Burlington Magazine 62 (1933) 253-260

BELLOSI, Luciano: Moda e cronologia B). Per la pittura del primo Trecento, in: Prospettiva 1977, Heft 11, 12-27

BELOTTI, Bartolo: Storia di Bergamo e dei Bergamaschi, Bd. 2, Bergamo 1959

BELTING, Hans / Dieter BLUME: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989

BELTING, Hans: Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: BELTING/BLUME 1989, 23-64

BELTING, Hans: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi, ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977

BELTING, Hans: The New Role of Narrative in Public Painting of Trecento - Historia and Allegory, in: Herbert KESSLER/Mariana SHREVE SIMPSON: Picturing Narrative in Antiquity and Middle Ages, (Studies in the History of Art 16), Washington 1985, 151-168

BERNARD, Honoré: Cloîtres et salles capitulaires. Remarques sur les origines de la distribution des „lieux réguliers“ dans les abbayes de l'ordre de Saint Benoît, in: Liber Amicorum, Études historiques offertes à Pierre Bougard, Arras 1987, 35-56

BERNT, Günther: Hagiographie, in: KERSCHER 1993, 25-31

BERTHIER, Joachim J.: Le chapitre de San Nicolo de Trévisé, Rom 1912

BERTONI, Giulio / Emilio Paolo VICINI: Tommaso da Modena, in: Atti e memori della Regia Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi 1903, 141-164

BISCHOFF, Bernhard / Suso BRECHTER (Hrsg.): LIBER FLORIDUS.

Mittellateinische Studien, Paul Lehmann zum 65. Geburtstag am 13. Juli 1949, St. Ottilien 1950

BISOGNI Fabio: Gli inizi dell'iconografia di Nicola da Tolentino e gli affreschi del Cappellone, in: San Nicola, Tolentino, le Marche (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tolentino 1985), Tolentino 1987, 255-296

BLUME, Dieter / Dorothée HANSEN: Agostino, pater e praeceptor di un nuovo ordine religioso, in: Arte e spiritualità degli ordini mendicanti. Gli agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino, Roma 1992, 77-91

BLUME, Dieter: Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Bildprogramme nach dem theoretischen Armutsstreit, in: BELTING/BLUME 1989, 149-170

BLUME, Dieter: Wandmalerei als Ordenspropaganda, Worms 1983

BOESPFLUG, François: Autour de la traduction picturale du Credo au moyen âge (XIIe-XVe siècle), in: DE CLERK/PALAZZO 1990, 55-84

BOLZONI, Lina: Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ARS MEMORATIVA in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert, in: ASSMANN/HARTH 1993, 147-176

BONDE, Sheila / Edward BOYDEN / Clark MAINES: Centrality and Community: Liturgy and Gothic Chapter Room Design at the Augustinian Abbey of Saint-Jean-des-Vignes, Soissons, in: GESTA 39 (1990) 189-213

BONSANTI Giorgio: Assisi: Die Deckenfresken der Oberkirche von San Francesco, München 1997

- BONSANTI, Giorgio:** Restauri e conservazione per gli affreschi del Beato Angelico in S. Marco, in: Paolo MORACHIELLO: Beato Angelico, gli affreschi di S. Marco, Mailand 1995, 335-337
- BORSOOK, Eve:** Mural Painters of Tuscany, Oxford 1980
- BOSKOVITS, Miklòs:** Gli affreschi della sala dei Priori a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo, in: Bollettino d'arte 9 (1981) 1-42
- BOSKOVITS, Miklòs:** Immagini da meditare, Mailand 1994
- BOSKOVITS, Miklòs:** Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari, in: Arte Cristiana 78 (1990) 123-142 (leicht ergänzter Wiederabdruck in: BOSKOVITS 1994, 107-148)
- BOSKOVITS, Miklòs:** La fase tarda del Beato Angelico: Una proposta di interpretazione, in: Arte Cristiana 71 (1983) 15 ff.
- BOSKOVITS, Miklòs:** La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento. La decorazione del cappellone di San Nicola a Tolentino, in: Arte Cristiana 77 (1989) 3-25
- BOSKOVITS, Miklòs:** Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400, Florenz 1975
- BOSKOVITS, Miklòs:** Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento, Florenz 1973
- BOSKOVITS, Miklòs:** The Origins of Florentine Painting 1100-1270, (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting I, 1), Florenz 1993
- BRAUN, Josef:** Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Stuttgart 1943

BRIZIO, Anna Maria: La pittura in Piemonte dall'eta romanica al Cinquecento, Turin 1942

BUCHOWIECKI, Walther: Handbuch der Kirchen Roms, 4 Bde., Wien 1967-1997

BUONINCONTRI, Francesca: Conventi e monasteri francescani a Bergamo, in: Il Francescanesimo in Lombardia, Mailand 1983, 267-296

CALZOLAI, Carlo Celso: Il "Libro dei Morti" di S. Maria Novella [1290-1436], in: Memorie domenicane 11 (1980) 15-218

CAMPOREALE, Salvatore I.: The Sacristy of S. Maria Novella in Florence: the History of its Functions and Furnishings, in: Memorie domenicane 11 (1980) 575-632

CANNON, Joanna: Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana c. 1220-c. 1320, London 1980

CARBONAI, Franco / Mario SALMI: La chiesa di S. Marco e il chiostro di S. Domenico, in: Chiesa e Convento di S. Marco, Florenz 1989, 259-303

CASAGRANDE, Giovanna / Paola MONACCHIA: Il monastero di S. Giuliana a Perugia nel secolo XIII, in: Benedictina 27 (1980) 509-568

CASTELNUOVO, Enrico: Il Duecento e il Trecento (LA PITTURA IN ITALIA, 2), Mailand 1985

CENCI, Cesare: Documentazione di vita assisana 1300-1530, I, Grottaferrata 1974-1976

CENCI, Cesare: Le Costituzioni Padovane del 1310, in: Archivum Franciscanum Historicum 76 (1983) 505-587

CENTRO STUDI AGOSTINO TRAPÉ: Arte E Spiritualità Negli Ordini Mendicanti
- Gli agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino, Tolentino 1992

CERIONI, Anna Maria / Roberto DEL SIGNORE: Die Basilika San Paolo fuori
le mura, Rom 1991

**CERRI, Francesca / Pier Maurizio DELLA PORTA / Elvio LUNGHI / Pietro
SCARPELLINI** (Hrsg.): Puccio Capanna, Assisi 1989

CHIESA MONUMENTALE DI S. FRANCESCO [Pisa], o.O. 1901

CICOGNANI, Amleto G.: Giotto e i Giotteschi in Assisi (Il miracolo di Assisi,
Sacro Convento di Assisi 1), Rom 1969

CLASEN, Sophronius: Engel des sechsten Siegels. Sein Leben nach den
Schriften des heiligen Bonaventura, Werl 1962

CLUTTON, Henry: On Chapter Houses, their Form and Uses, in: The
Ecclesiologist 16 (1855) 85-97

COLEMAN, Janet: Das Bleichen des Gedächtnisses. Hl. Bernhards
monastische Mnemotechnik, in: HAVERKAMP/LACHMANN 1991, 207-
227

COLETTI, Luigi: Catalogo delle cose d'arte e d'antichità in Italia, Rom 1935, 438-
444

COLETTI, Luigi: L'Arte di Tomaso da Modena, Bologna 1934

COMITATO MANIFESTAZIONI TOMASO DA MODENA: Tomaso da Modena e
il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della
morte, Treviso 1980

CONANT, Kenneth John: Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre, Mâcon 1968

CONTI, Alessandro: Appunti pistoiesi, in: Annali Scuola Normale Superiore di Pisa 4. Serie, 1 (1971) 109-124

CORBARA, Antonio: Il Cappellone di San Nicola a Tolentino, in: Romagna, Arte e Storia 4 (1981) 85-93

CORTESE, Placido: Gli affreschi nella sala del Capitolo del Santo in Padova, in: Miscellanea Francescana 37 (1937) 413-417

CREYTENS, Raymond: Les Constitutions des Frères Prêcheurs dans la rédaction de S. Raymond de Peñafort [1241], in: Archivum Fratrum Praedicatorum 18 (1948) 29-68

CRISPINO PESCIO, Enrica: Das Museum San Marco, Florenz 1992

D'ARCAIS, Francesca: La presenza di Giotto nel Santo di Padova, in: Camillo SEMENZATO: Pitture del Santo di Padova, Vicenza 1984, 3-13

DAVIES, Martin: National Gallery Catalogue: The Earlier Italian Schools, London 1961

DAVIES, Martin: The Early Italian Schools before 1400, London 1961 (revised by Dillian GORDON, London 1988, 58-65)

DE CLERK, Paul / Éric PALAZZO: Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy, Paris 1990

DE LA RONCIÈRE, Charles: Glaubensvermittlung. Die Glaubensunterweisung in der römischen Kirche - Predigtstätigkeit und Prediger (1280-1450), in: Geschichte des Christentums, Bd. 6: Die Zeit der Zerreißproben (1274-

1449), hrsg. von Michel Mollat und André Vauchez, Freiburg 1991 (Paris 1990), 349- 392

DELLWING, Herbert: Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto, Die Gotik der monumentalen Gewölbebasiliken, (Diss. Frankfurt 1966; Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 43), München 1970, 82-97

DEMUS, Otto: Romanische Wandmalerei, München 1968

DERBES, Anne: Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Paintings, Franciscan Ideologies and the Levant, Cambridge 1996

DESBONNETS, Théophile: Les Constitutions générales de Perpignan [1331], in: I francescani nel Trecento, Perugia 1988, 69-99

DI FRANCESCO, Carla: Pomposa, la fabbrica, i restauri, Ravenna 1992

DICTIONNAIRE DU DROIT CANONIQUE, 7 Bde. Paris 1935-1965

DIECK, Margarethe: Die Spanische Kapelle in Florenz. Das Trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella (Diss. Freiburg 1996; Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 298), Frankfurt 1997

DIP = Dizionario degli Istituzioni della Perfezione, Rom 1974-1997

DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, hrsg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1960 ff.

DIZIONARIO DEGLI ISTITUTI DI PERFEZIONE: hrsg. von Guerrino Pellicia, 9 Bde., Rom 1974-1997

DIZIONARIO DELLA PITTURA E DEGLI PITTORI, hrsg. von Michel Laclotte, 6 Bde., 1998-1994

DIZIONARIO ENCICLOPEDICO DEI PITTORI E DEGLI INCISORI ITALIANI

DAL XI AL XX SECOLO, hrsg. von Umberto Allemandi, 11 Bde., 1978-1983

DIZIONARIO FRANCESCO, Spiritualità, Padua 1995

DONATI, Pier Paolo: Il punto su Manfredino d'Alberto, in: Bollettino d'arte
57 (1972) 151, Anm. 9

D'ONORIO, Bernardo: L'abbazia di Montecassino, storia, religione, arte,
Mailand 1986

DOYÉ, Franz von Sales: Die alten Trachten der männlichen und weiblichen
Orden sowie der geistlichen Mitglieder der ritterlichen Orden, Leipzig 1930

DROSTE, Thorsten: Die Skulpturen von Moissac. Gestalt und Funktion
romanischer Bauplastik, München 1996

DUBOIS, Jacques: La salle du chapitre au choeur du monastère, in:
Archéologie à Chelles 1990, 9-10

ECKSTEIN, Richard: Die Ostung unserer mittelalterlichen Kirchen bis zur
Reformation Luthers, St. Ottilien 1990

EGG, Erich: Kunst in Tirol, Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck 1972

EHRLE, Franz: Die ältesten Redactionen der Generalconstitutionen des
Franziskanerordens, in: Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des
Mittelalters 6 (1892) 1-138

ENLART, Camille: Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie,
Paris 1894

ESMEIJER, Anna C.: Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the Method
and Application of Visual Exegesis, Amsterdam 1978

ESMEIJER, Anna C.: L'Albero della Vita di Taddeo Gaddi: l'esegesi geometrica di un immagine didattica, Florenz 1985

FABRICZY, Cornel v.: Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1892

FEDERICI, Domenico Maria : Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille al mille e ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia, 2 Bde., Venedig 1802-1803

FERRAZZA, Roberta: Il Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi, Florenz 1994

FERRETTI, Lodovico: La chiesa e il convento di San Domenico di Fiesole (Nachdruck von 1901), Siena 1992

FIOCCA, Lorenzo: Chiesa e abbazia di S. Maria di Val diponte, detta di Montelabate, in: Bollettino d'Arte 6 (1913) 361-378

IORELLI-MALESCHI, Francesca: La chiesa di Santa Felicità, Florenz 1986

FLAG, Egon: Die Pompa funebris. Adelige Konkurrenz und annalistische Erinnerung in der Römischen Republik, in: Otto Gerhard OEXLE: Memoria als Kultur, Göttingen 1995, 115-148

FLORES D'ARCAIS, Francesca: Giotto, Mailand 1995

FRUGONI, Carla: Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Mailand 1988

FUMAGALLI, Aristide / Germano MULAZZANI / Gianfranco CUTTICA DI REVILIASCO: La pittura delle pievi nel territorio di Alessandria, Cinisello Balsamo 1983

GABRIELLI, Noemi: Monumenti della pittura nella provincia di Alessandria dal X alla fine del XV secolo. Contributi alla Storia dell'Arte Piemontese, in: Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria, Alessandria, 1 (1935) 109-156

GAI, Lucia /Alessandro ANDREINI: La chiesa e il convento di San Francesco in Pistoia, Pisa, 1994

GAI, Lucia: Il complesso conventuale di S. Francesco in Pistoia, Pistoia 1994

GAI, Lucia: La chiesa S. Francesco e il convento in Pistoia, Pistoia 1993

GALBRAITH, Giorgina Rosalie: The Constitution of the Dominican Order 1216- 1360, Manchester 1925

GAMBOSO, Vergilio: La Basilica del Santo, Guida storico-artistica, Padua 1966

GARDNER, Julian: Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella, in: Art History 2 (1979) 107-138 (Wiederabdruck in: GARDNER, Julian: Patrons, Painters and Saints, Aldershot 1993)

GARDNER, Julian: Guido da Siena, 1221 and Tomaso da Modena, in: Burlington Magazine 121 (1980) 107-108

GARDNER, Julian: The Cappellone di San Nicola at Tolentino: Some Functions of a Fourteenth Century Fresco Cycle, in: TRONZO 1989, 101-117

GARDNER, Julian: The Cult of a Fourteenth Century Saint: The Iconography of Louis of Toulouse, in: I Francescani nel '300, Atti del 14. Convegno Internazionale, Assisi 16/17/18 ottobre 1986, Perugia 1988, 167-193

GARDNER, William Stephen: The Role of Central Planning in English Chapter House Design, Diss. Princeton 1976

GIBBS, Robert: L'occhio di Tomaso, Treviso 1981

GIBBS, Robert: Tomaso da Modena, Painting in Emilia and the March of Treviso 1340-80, Cambridge 1989

GIESS, Hildegard: Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des 4. -12. Jahrhunderts, (Diss. Bern 1955) Rom 1962

GILBERT, Creighton E.: Last Suppers and their Refectories, in: TRINKHAUS 1974, 371-402

GILLON, Pierre: Observations sur la topographie des monastères, in: Histoire médiévale et archéologie 1 (1988) 35-51

GONZATI, Bernardo: La Basilica di Sant'Antonio descritta e illustrata, Padua 1854

GÖTZ, Wolfgang: Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur, Berlin 1968

GUARDABASSI, Mariano: Indice Guida di monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria, Perugia 1872

GUASTI, Cesare: La cappella de'Migliorati gia Capitolo de' francescani in Prato, Prato 1871 (Wiederabdruck in: BALDINI 1965, 29-45)

GURRIERI, Francesco_(Hrsg.): Pittura murale nel San Domenico di Prato, Prato 1974

GURRIERI, Francesco / Partizia FABBRI: Die Paläste von Florenz, München 1996, 96-103

GURRIERI, Francesco: Brunelleschi e Michelozzo: Sviluppi architettonici, in:
ROSITO 1996, 235-244

GURRIERI, Francesco: La fabbrica di San Francesco in Prato, Prato 1965

GURRIERI, Giosuè: Chiese e possesi dell'abbazia di Pomposa in Italia, in:
Analecta Pomposiana 1 (1965) 243-271, 157 ff.

GUTIERREZ, David: Die Augustiner im Mittelalter 1256-1356, Würzburg 1985

GUTIERREZ, David: Die Augustiner im Spätmittelalter 1356-1517, Würzburg
1989

HANSEN, Dorothée: Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des
Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner, (Diss. München 1992)
Berlin 1995

HANSMANN, Martina: Andrea del Castagnos Zyklus der „Uomini Famosi und
„Donne Famose“, Geschichtsverständnis und Tugendideal im
Florentinischen Frühhumanismus, Münster, Hamburg 1994 (Bonner
Studien zur Kunst geschichte, 4)

HATFIELD, Rab: The Tree of Life ad the Holy Cross, Franciscan Spirituality in
the Trecento and the Quattrocento, in: Timothy VERDON (Hrsg.): Christianity
and the Renaissance. Image and Religious imagination in the Quattrocento,
Syracuse 1990, 132-160

HAUER, Stefanie: Erneuerung im Bild, die Benediktinerabtei Pomposa und
ihre Wandmalereien des 14. Jahrhunderts, Wiesbaden 1998

HAVERKAMP, Anselm / Renate LACHMANN (Hrsg.): Gedächtniskunst. Raum
- Bild - Schrift, Frankfurt 1991

HERTLEIN, Edgar: Die Basilika San Francesco in Assisi. Gestalt-Bedeutung-Herkunft, Florenz 1964

HINNEBUSCH, William A.: The History of the Dominican Order, Bd. 1, Origins and Growth to 1500, New York 1965

HOFMEISTER, Philipp: Das Totengedächtnis im Officium Capituli, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 70 (1959) 189-200

HOOD, William: Fra Angelico at San Marco, in: Timothy VERDON (Hrsg.): Christianity and the Renaissance. Image and Religious imagination in the Quattrocento, Syracuse 1990, 108-131

HOOD, William: Fra Angelico at San Marco, New Haven and London 1993

HORN, Walter: On the Origins of the Medieval Cloister, in: GESTA 22 (1973) 13-52

HORSTE, Kathryn: Cloister Design and Monastic Reform. The Romanesque Sculpture of La Daurade, Oxford 1992

HUGLO, Michel: L'office de Prime au chapitre, in: LEMAÎTRE 1986, 51-54

I FRANCESCANI NEL '300, Atti del 14. Convegno Internazionale, Assisi 16/17/18 ottobre 1986, Perugia 1988

ISERMEYER, Christian-Adolf: Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts, (Diss. Göttingen 1933) Würzburg 1937

JACOBSEN, Werner: Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur, Berlin 1992

KAFTAL, George: Iconography of Saints in Tuscan Painting (Saints in Italian Art 1), Florenz 1952

KAFTAL, George: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of painting (Saints in Italian Art 2), Florenz 1965

KAFTAL, George: Iconography of the Saints in the Painting of North-East-Italy (Saints in Italian Art 3), Florenz 1978

KAFTAL, George: Iconography of the Saints in the Painting of North-West-Italy (Saints in Italian Art 4), Florenz 1985

Kat.: San Francesco di Cassine: Sopravvivenze di un monumento gotico, Cassine 1979

KERSCHER, Gottfried (Hrsg.): Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, Berlin 1993

KLEINSCHMIDT, Beda: Die Basilika San Francesco in Assisi, 3 Bde., Berlin 1915- 1928

KÖPF, Ulrich: Die Passion Christi in der lateinischen und theologischen Literatur des Spätmittelalters, in: Walter HAUG/Burghart WACHTINGER: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993, 21-41

KREYTENBERG, Gert: Das „Capitulum Studentium“ im Konvent von Santa Maria Novella, in: Flor. Mitt. 23 (1979) 225-238

KRÜGER, Jürgen: S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur. Studien und Materialien zur Baukunst der ersten Anjouzeit, (Franziskanische Forschungen 31) Werl 1985

KÜNSTLE, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, 2 Bde., Freiburg 1926-1928

KULKE, Wolf-Heinrich: Der mittelalterliche Kreuzgang: Bautyp, Funktion und Ausstattung (Tagungsbericht des Symposiums am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen vom 11.-13. Juni 1999), in: Kunstchronik 53 (2000), 264-277

LA CHIESA E IL CONVENTO DI SAN MARCO A FIRENZE, 2 Bde., Mailand 1990

LADIS, Andrew: Taddeo Gaddi, Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné, Columbia and London 1982

LCI = Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg 1968-1976 (Neudruck: Freiburg 1990)

LdK = Lexikon der Kunst, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Gerhard Strauß und Harald Olbrich, 7 Bde., München 1996

LdM = Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., Stuttgart/Weimar 1980-1998

LE MAHO, Jacques: La salle capitulaire de l'abbaye Saint-Georges à Saint-Martin-de-Boscherville (Seine Maritime). Quelques observations archéologiques, in: Archéologie à Chelles 1990, 59-61

LEMAÎTRE, Jean-Loup (Hrsg.): L'église et la mémoire des Morts dans la France médiévale, Communications présentées à la table Ronde du C.N.R.S., le 14 juin 1982, réunies par Jean-Loup LEMAÎTRE, Paris 1986

LEMAÎTRE, Jean-Loup: Aux origines de l'office du Chapitre et de la salle capitulaire. L'exemple de Fontenelle, in: La Neustrie. Les pays au Nord de la

Loire de 650 à 850. Actes du Colloque Historique International, Sigmaringen 1989 (Beihefte der Francia 16/2), 365-367

LEMAÎTRE, Jean-Loup: *Liber Capituli*. Le livre du chapitre, des origines au XVIe siècle. L'exemple français, in: WOLLASCH/ SCHMID 1984, 625-648

LThK = Lexikon für Theologie und Kirche, Begr. von Michael Buchberger, 28 Bde., 2. Aufl. hrsg. von Josef Höfer, Freiburg 1957-1968

LThK = Lexikon für Theologie und Kirche, Begr. von Michael Buchberger, 3. Aufl., hrsg. von Walter Kasper, Freiburg 1993 ff.

LUNARDI, Roberto: Arte e storia in Santa Maria Novella, Florenz 1983

LUNGI, Elvio: Umbria, in: Pittura murale dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento, San Paolo di Torino 1995, 158-167

LUTTRELL, Anthony T. /Franklin K. B. TOKER: An Umbrian Abbey: San Paolo di Valdioponte, Part one, in: Papers of the British School at Rome 40 (1972) 146- 195

MAGRO, Pasquale M.: La Basilica sepolcrale di San Francesco in Assisi: percorsi storico-artistici, quadri concettuali, Assisi 1991

MARANGON, Paolo: La cultura dei committenti religiosi (ordini mendicanti) di Tomaso da Modena, in: Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena, Treviso 1980, 219-228

MARCELLI, Fabio: Pinacoteca Civica "Bruno Molaioli", Fabriano 1997

MARCHI, Giulio: La cappella del Capitolo di San Bonaventura, Memorie Storiche, Florenz 1906

MARCHINI, Giuseppe: Due secoli di pittura murale a Prato, Catalogo della mostra, Prato 1969

MAREK, Michaela: Ordenspolitik und Andacht. Fra Angelicos Kreuzigungsfresco im Kapitelsaal von San Marco in Florenz, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48 (1985) 451-475

MARQUEZ, Luiz C.: La peinture du Duecento en Italie Centrale, Paris 1987

MARTIMORT, Aimé-Géorges: La documentation liturgique de Dom Edmond Martène. Étude codicologique (Studi e Testi 279), Città del Vaticano 1978

MAYER, Achim: Fegefeuer und Bettelorden: Päpstliches Marketing im 13. Jh.. Ein Beitrag zur Analyse der Unternehmensgeschichte der katholischen Kirche unter Einsatz der Franchise-Theorie, Marburg 1996

MAZZOTTI, Giuseppe: Tomaso da Modena a Treviso, Treviso 1978/79

MEDOLAGO, Angelica: Il convento di S. Francesco di Bergamo, Bergamo 1996

MEISS, Millard: Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century, London 1964

MICHLER, Jürgen: Die Dominikanerkirche zu Konstanz und die Farbe in der Bettelordensarchitektur um 1300, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 53 (1990) 253-276

MICHLER, Jürgen: Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992

MICHON, Louis-Marie: L'abbaye de Saint-Georges de Boscherville, in: Congrès archéologique 89 (1927) 531-549

MIETH, Sven Georg: Giotto. Das mnemotechnische Programm der Arena-Kapelle in Padua, Tübingen 1991

MILANESI, Gaetano: Gli avanzi delle pitture di Ambrogio Lorenzetti nel Capitolo di San Francesco di Siena, in: Sulla storia dell'arte toscana, Siena 1873, 357-361 (Wiederabdruck eines Artikels aus dem Monitore Toscano vom 27.1.1855)

MOLAJOLI, Bruno: Guida artistica di Fabriano, Fabriano 1968

MOORMAN, John: A History of the Franciscan Order, Oxford 1968

MORACHIELLO, Paolo: Beato Angelico: Gli affreschi di San Marco, Mailand 1995

MORÇAY, RAOUL: Saint Antonin, fondateur du couvent de Saint-Marc, archévêque de Florence, o.O. 1914

MORGAND, Claude: La discipline pénitentielle et l'*Officium capituli* d'après le „*Memoriale Qualiter*“, in: Revue bénédictine 72 (1962) 22-60

MORO, Laura / ROSETTI BREZZI, Elena: Il complesso conventuale di San Francesco a Cassine, Alessandria 1983

MULAZZANI, Germano: Da Cassine a Crea, due secoli di pittura lombarda, in: FUMAGALLI et al. 1983, 31-41

MULAZZANI, Germano: Il ciclo di San Niccolò nel contesto delle iniziative artistiche domeniche del Trecento, in: Comitato manifestazioni Tomaso da Modena: Tomaso da Modena e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte, Treviso 1980, 229-233

MURARO, Michelangelo: Veneto Arte e Storia nei Secoli XIII e XIV, in: Pantheon 38 (1980) 346-359

MURRAY, Peter: Art Historians and Art Critics - IV - XIV Uomini Singolari in Firenze, in: Burlington Magazine 99 (1957) 330-336

MUSCOLINO, Cetty: Gli affreschi della sala capitolare, in: Di FRANCESCO 1992, 43-48

NATIONAL GALLERY ILLUSTRATIONS, London 1950

NERI LUSANNA, Enrica: La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento, in : GAI 993, 81-170

NERI LUSANNA, Enrica: Pittura del Trecento nelle Marche, in: La pittura in Italia: Il Duecento e Trecento, Bd. 2, Mailand 1985, 414-422

NERI LUSANNA, Enrica: Un ciclo di affreschi domenicano e l'attività tarda di Pietro di Miniato, in: Arte Cristiana 73 (1985) 301-314

NERI, Damiano: La chiesa di San Francesco in Figline, Notizie storiche e Restauri, Florenz 1931

NESSI, Silvestro: La Basilica di San Francesco in Assisi e la sua documentazione storica, Assisi 1994, 323-324

OERTEL, Robert: Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart 1953

OFFNER, Richard/ Klara STEINWEG: A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, IV, 6; Andrea Bonaiuti, Florenz 1979

OHLY, Friedrich: Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena, in: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972) 94-158 (Wiederabdruck in: OHLY 1983, 171-273)

OHLY, Friedrich: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1983 (Darmstadt 1977)

OHLY, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, Kieler Antrittsvorlesung Juli 1958, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 (1958) 1-23 (Wiederabdruck in: OHLY 1983, 1-31)

ORLANDI, Stefano: La chiesa monumentale di San Domenico a Pistoia, Pistoia 1932

ORSI, Bernardo: Il San Domenico a Prato, Notizie e documenti, Prato 1977

PAATZ, Walter und Elisabeth: Die Kirchen von Florenz, ein kunstgeschichtliches Handbuch, 6 Bde., Frankfurt 1940-1954

PANTONI, Angelo: Monasteri sotto la Regola benedettina a Perugia e dintorni, in: Benedictina 8 (1954) 231-256

PASCALINO, Pia: Perugia, Convento di Santa Giuliana, L'orizzonte della clausura, in: PRESTA 1987, 91-108

PELLATI, Roberta: Un pittore bergamasco del'300: il Maestro dell'Albero della Vita, in: Arte Cristiana 77 (1989) 283-296

PICHON, Suzanne: Gli affreschi di Giotto al Santo di Padova, in: Bollettino d'Arte 2. Serie 4 (1924/1925) 26-32

PILLOSIO-MAZURE, Isoline: Illuminare his qui in tenebris sedent: Baies et jours dans les salles du chapitre, in: Archéologie à Chelles 1990, 78

PISTILLI, Pio Francesco: Ipotesi sulle fasi costruttive degli edifici conventuali due- trecenteschi del Monastero Agostiniano di Tolentino, in: Centro Studi „Agostino Trapé“ 1992, 205-233

PITTORI BERGAMASCHI, hrsg. von Gian-Alberto DELL ACQUA, Sec. 13-19, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Bergamo 1976 ff.

POESCHKE, Joachim: Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985

POINSSOT, Claude: Le bâtiment du dortoir de l'abbaye de Saint Bénigne de Dijon, in: Bulletin Monumental 112 (1954) 303-330

POLZER, Joseph: The „Triumph of Thomas“ Panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and Date, in: Florentiner Mitteilungen 37 (1993) 29-76

POPE-HENNESSY, John: Fra Angelico, London 1952

POPE-HENNESSY, John: Fra Angelico, London 1974

PRESTA, Claudio (Hrsg.): Castra et Ars, Palazzi e quartieri di valore architettonico dell'Esercito Italiano, Rom/Bari 1987, 91-108

PROCACCI, Ugo: La pittura romanica pistoiese, in: Il romanico Pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica del occidente (Atti del I. Convegno Internazionale di Studi Medioevali di Storia e d'arte, Pistoia 27.9. - 3.10.1964), Pistoia 1965, 353-367

PROCACCI, Ugo: Sinopie e affreschi, Milano 1961

RASMO, Niccolò: Affreschi medioevali atesini, Milano 1971

RASMO, Niccolò: Bolzano e la pittura bolognese del Trecento, in: Tommaso da Modena e il suo tempo, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 6° centenario della morte (Treviso 31.8.-3.9.1979), Treviso 1980

RASMO, Niccolò: Il chiostro monumentale di San Domenico a Bolzano, Bozen 1953

RAVE, August: Christiformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie des Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in S. Croce, (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 2) Worms 1984

REINA, Adelaide: Affreschi trecenteschi nell'ex Convento di San Francesco a Bergamo, in: *Arte Lombarda* 1 (1955) 35-39

REINHARDT, Volker (Hrsg.): *Die großen Familien Italiens*, Stuttgart 1992

RHEIN, Reglinde: *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Entfaltung von Heiligkeit in „Historia“ und „Doctrina“, Köln/Weimar/Wien 1995*

RICCI, Amico: *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Bd. 1, Macerata 1834

RICCI, Ettore: Brevi notizie per la storia del Monastero di Val diponte tratte dal suo archivio da Alberico Amatori Abate, in: *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* 33 (1935) 272-273

RICCI, Ettore: *La chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, Perugia 1929

RIEDL, Peter Anselm / Max SEIDEL: *Die Kirchen von Siena (Italienische Forschungen, Sonderreihe)*, München 1985 ff.

ROCCHI, Giuseppe: *La Basilica di San Francesco ad Assisi, Interpretazione e rilievo*, Florenz 1982

ROETTGEN, Steffi: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 Bde., München 1996-1997

ROMANO, Serena: Due affreschi nel Cappellone degli Spagnoli: Problemi iconologici, in: *Storia dell'arte* 28 (1976) 181-213

ROMANO, Serena: Le storie intorno all'Arca: Nicola da Tolentino e la „Pax“ Marchigiana, in: *Centro Studi Agostino Trapé: Il Cappellone di San Nicola da Tolentino*, Mailand 1992, 23-40

ROSETTI BREZZI, Elena: Testimonianze trecentesche nel territorio alessandrino, in: Giovanni ROMANO (Hrsg.): Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte, Turin 1997, 15-36

ROSITO, Massimiliano (Hrsg.): Santa Croce nel scolco della storia, Florenz 1996

ROSSI Francesco / Piervalentino ANGELINI / Maria Grazia RECANATI (Hrsg.): Accademia Carrara 5, Gli affreschi nel Palazzo della Ragione, Bergamo 1995

ROSSI, Massimiliano: Gedächtnis und Andacht. Über die Mnemotechnik biblischer Texte im 15. Jahrhundert, in: ASSMANN/HARTH 1993, 177-199

ROSSI, Paolo Alberto: La cappella Pazzi nella prospettiva del Brunelleschi, in: Umberto BALDINI: Il complesso monumentale di Santa Croce: la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo, Florenz 1983, 57-64

ROWLEY, Georges: Ambrogio Lorenzetti, Princeton 1958

RUCK, Germaid: Brutus als Modell eines guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude, in: BELTING/BLUME 1989, 115-131

SAALMAN, Howard (Hrsg.): Antonio Manetti-The Life of Brunelleschi, London 1970, 20-23

SAALMAN, Howard: Filippo Brunelleschi. The Buildings, London 1993

SACHS, Hannelore / Ernst BADSTÜBNER / Helga NEUMANN: Christliche Ikonographie in Stichworten, München/Berlin 1998

SALMI, Mario: Il Beato Angelico, Rom 1958

SALMI, Mario: L'Abbazia di Pomposa, Mailand 1966

SANPAOLESI, Piero: La chiesa di Santa Felicità in Firenze, in: *Rivista d'arte* 16 (1934) 305-317

SAUER, Christine: *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild, 1100 bis 1350*, Göttingen 1993

SCARPELLINI, Pietro: Di alcuni pittori Giotteschi nella città e nel territorio di Assisi, in: *CICOGNANI: Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Rom 1969, 211-271

SCHÄFER, Thomas: *Die Fußwaschung im monastischen Brauchtum und in der lateinischen Liturgie. Liturgiegeschichtliche Untersuchung, (Texte und Arbeiten 1/47)* Beuron 1956

SCHEAFER, Claude: *Jean Fouquet, Basel 1994*

SCHENKLUHN, Wolfgang: *San Francesco in Assisi: Ecclesia specialis. Die Vision Papst Gregors IX. von einer Erneuerung der Kirche*, Darmstadt 1991

SCHENKLUHN, Wolfgang: Zum Verhältnis von Heiligsprechung und Kirchenbau im 13. Jahrhundert, in: *KERSCHER* 1993, 301-315

SCHILLER, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 Bde. 1966-1991

SCHLINK, Wilhelm: *Der Beau-Dieu von Amiens*, Frankfurt/Leipzig 1991

SCHLINK, Wilhelm: *St.-Bénigne in Dijon, Untersuchungen zur Abteikirche Wilhelms von Volpiano (926-1031)*, Berlin 1978

SCHLOSSER, Julius von: *Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters*, Wien 1889

SCHLOSSER, Julius von: *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 17 (1896) 13-100

SCHLOSSER, Julius von: Tomaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien 19 (1898) 240-283

SCHOTTMÜLLER, Frida: Fra Angelico da Fiesole, (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 18) Stuttgart/Leipzig 1911

SCHULER, Karl Frederick: Chapter House Decoration before 1250, in: *Arte medievale* 9 (1997) 93-107

SEIDEL, Max: Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino, in: *Florentiner Mitteilungen* 22 (1978) 182-252 (zitiert als SEIDEL 1978 (S. Agostino))

SEIDEL, Max: Wiedergefundene Fragmente eines Hauptwerkes von A. Lorenzetti, in: *Pantheon* 36 (1978) 119-127 (zitiert als SEIDEL 1978 (S. Francesco))

SELVATICO, Pietro: Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui Freschi di Giotto in essa dipinti, Padua 1836

SENNHAUSER, Hans Rudolf: Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlicher Klöster, Internationales Symposium 26.9.-1.10.1995 in Zurzach und Münstair im Zusammenhang mit Untersuchungen im Kloster St. Johann zu Münstair, Zürich 1996

SERRA, Luigi: *L'Arte nelle Marche*, Bd. 1, Pesaro 1929

SHAPIRO, Maurice L.: The Virtues and Vices in Ambrogio Lorenzetti's Franciscan Martyrdom, in: *The Art Bulletin* 46 (1964) 367-372, 367

SILLER, Max: Der Südtiroler Dichter Heinrich von Burgeis und die Entstehung des Bozener Dominikanerklosters (1272-1276), in: *Bozen von den Anfängen bis zur Schleifung der Stadtmauern* (Berichte über die internationale

Studientagung veranstaltet vom Assessorat für Kultur der Stadtgemeinde Bozen Schloß Maretsch - April 1989), Bozen 1991, 223-231

SPADA PINTARELLI, Silvia / Silvano BASSETTI: La chiesa e il convento dei Domenicani a Bolzano, Bozen 1989

SPADA-PINTARELLI Silvia / Silvano BASSETTI: Dominikanerkirche und -kloster in Bozen, Bozen 1989

SPIKE, John T.: Fra Angelico, Mailand/München 1997

STAMM, Karl: Probleme des Bildes und der Dekoration in mittelitalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento, Bonn 1974

STEIN-KECKS, Heidrun: Mönche vor Gericht. Überlegungen zu Bildprogrammen in Kapitelsälen, in: Blick in die Wissenschaft, Forschungsmagazin der Universität Regensburg 3 (1993) 62-74

STEIN-KECKS, Heidrun: Quellen zum „*capitulum*“, in: SENNHAUSER 1996, 219-231

STRATFORD, Neil: Les bâtiments de l'abbaye de Cluny à l'époque médiévale. État des questions, in: Bull. Mon. 150 (1992) 383-411

STRATFORD, Neil: Notes on the Norman Chapterhouse at Worcester, in: Medieval Art and Architecture at Worcester Cathedral, Leeds 1978, 51- 70

TAURISANO, Innocenzo: Il capitolo di S. Maria Novella in Firenze, in: Il Rosario 33 (1916) 10-30, 80-93 und 217-230

TEUBNER, Hans: S. Agostino, in: RIEDL/SEIDEL, Bd. 1, 1, München 1985

THIEME-BECKER = Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Berlin 1907/1908-1950

TIGRI, Giuseppe: Pistoia e il suo territorio, Pistoia 1854, 266-271

TODINI, Filippo: La Pittura Umbra dal Duecento al primo Cinquecento, Bd. 1, Mailand 1985,

TOESCA, Pietro: Il Trecento, Turin 1951

TOESCA, Pietro: Tomaso da Modena e il suo tempo, atti del convegno in Treviso 1979, Treviso 1980

TOESCA, Pietro: Tomaso da Modena, Catalogo della mostra 1979, Treviso 1979

TOURON, Antoine de: Histoire des hommes illustres de l'Ordre de Saint-Dominique, Bd. 1-3, Paris 1743-1746

TRE = Theologische Realenzyklopädie, Hrsg. von Gerhard Müller, 1977 ff.

TRINKHAUS, Charles (Hrsg.): The Pursuit of Holiness in the late Medieval and Renaissance Religion (Studies in Medieval and Renaissance Thought 10), Leiden 1974

TRONZO, William: Italian Church Decoration of the Late Middle Ages and Early Renaissance, Bologna 1989

VAUCHEZ, André: Die dominikanische Observanz, in: Geschichte des Christentums, Bd. 6: Die Zeit der Zerreißproben (1274-1449), hrsg. von Michel Mollat und André Vauchez, Freiburg 1991 (Paris 1990), 527-530

VENTURI, Adolfo: Storia dell'arte italiana, 11 Bde., Mailand 1907-1940

VOLPE, Carlo: La pittura riminese del Trecento, Mailand 1965

WALZ, Angelus: Von Dominikanerstammbäumen, in Archivium Fratrum
Praedicatorum 34 (1964) 231-275

WEBER, Beda: Die Stadt Bozen und ihre Umgebungen, Faksimiledruck der
1849 erschienenen Ausgabe, Bozen 1987

WILPERT, Joseph /Werner N. SCHUMACHER: Die römischen Mosaiken der
kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg 1916,

WOLLASCH, Joachim / Karl SCHMID (Hrsg.): Memoria - Der geschichtliche
Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, München 1984

WOLLESEN, Jens T.: Die Fresken von S. Piero a Grado bei Pisa
(Diss. Heidelberg 1975), Heidelberg 1977

WOOD BROWN, James: The Dominican Church of Santa Maria Novella at
Florence, Edinburgh 1902

WUNDRAM, Manfred: Kunstführer Florenz (Reclam), Stuttgart 1993

YATES, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles
bis Shakespeare, (London 1966), Berlin 1997

ZANARDI, Bruno: Da Stefano Fiorentino a Puccio Capanna, in: Storia dell'Arte
33 (1978) 115-127

ZAWART, Anscar: Franciscan Preaching and Franciscan Preachers 1209-
1227, New York 1928

ZERI, Federico: Una deposizione della scuola riminese, in: Paragone 9, Heft 99
(1958) 46-54