



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Ausstattung der Cappella Carrara
in der Reggia Carrarese in Padua

Verfasserin

Kornelia Mohl

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im März 2011

Studienkennzahl laut Studienblatt:

A 315

Studienrichtung laut Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Meinen Eltern

Mein Dank gilt an erster Stelle meiner Betreuerin Dr. Monika Dachs-Nickel für ihre wissenschaftlichen Ratschläge und ihre Unterstützung in allen Bereichen bezüglich der Umsetzung meiner Diplomarbeit. Prof. Diego Rossi, dem Leiter der Bibliothek der Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, danke ich für die Unterstützung bei der Literaturrecherche und für die geduldige Beantwortung meines nicht enden wollenden Fragenkataloges. Ebenso dem Team von Legambiente, das für die Betreuung der Cappella Carrarese während meiner Besuche zuständig war.

Meinen Kommilitonen danke ich für die anregenden Gespräche und Ratschläge.

Ein großer Dank gebührt vor allem meinen Eltern, Maria und Werner, die mich immer unterstützt haben und immer an mich glaubten, ebenso meiner Schwester Elisabeth und meinem Freund Alex.

Für die aufmunternden Gespräche und den festen Glauben an mich bin ich meinen Freunden, Bekannten, Verwandten und Arbeitskollegen zu besonderem Dank verpflichtet. Hervorheben möchte ich insbesondere Andreas Deppe, der wesentlichen Anteil an der Endfassung meiner Arbeit trägt.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	2
2.	Padua und das Geschlecht Carrara	5
2.1	Zur künstlerischen Situation in Padua	9
3.	Die Reggia Carrarese – Baugeschichte und Rekonstruktion	16
3.1	Veränderungen an der Bausubstanz	21
3.2	Die Ausstattung der Reggia Carrarese	23
4.	Die Hofkapelle – Baugeschichte	29
5.	Die Ausstattung der Kapelle durch Guariento di Arpo	31
5.1	Fresken	33
5.1.1	Versuch einer szenischen Rekonstruktion	35
5.1.2	Überprüfung der Zuschreibung und stilistische Einordnung	40
5.1.3	Datierungsvorschläge	47
5.2	Tafeln	48
5.2.1	Versuch einer Rekonstruktion der Anbringung der Tafeln	55
5.2.2	Stilistische Einordnung	63
5.2.2.1	Tondi	65
5.2.2.2	Engelstafeln	67
5.2.3	Datierungsvorschläge	68
6.	Conclusio	70
7.	Literaturverzeichnis	74
8.	Abbildungsnachweis	86
9.	Abbildungen	96
10.	Zusammenfassung	156
11.	Curriculum Vitae	158

1. Einleitung

Die Ausstattung der Reggia¹ Carrarese in Padua fällt in die Mitte des 14. Jahrhunderts und wird dem Paduaner Künstler Guariento di Arpo zugeschrieben. Diese Zuschreibung kann, wie in der Folge bestätigt wird, als sicher angenommen werden. Auftraggeber waren die Herren von Padua, die Carrara, die von 1318 bis 1405 in Padua regierten. Ursprünglich umfasste das Areal der Reggia einen flächenmäßig großen Bereich, heute ist nur mehr ein Trakt mit einer doppelten Loggia erhalten, in dem sich auch die Cappella befindet (Abb. 1). Durch zahlreiche Umbauten, die bereits ab der Eroberung durch die Republik Venedig 1405 begannen, erfuhr die Reggia immer wieder Veränderungen. Die Herrschaft der Venezianer dauerte bis zum Untergang der Republik 1797.

Im 19. Jahrhundert beschloss die Stadtverwaltung, auf dem Areal der ehemaligen Anlage eine Schule zu errichten (Abb. 2), was zur Zerstörung des ursprünglichen Baukomplexes führte. Im erhaltenen Trakt befindet sich heute die Accademia Galileiana delle scienze, lettere ed arti.² Diese war auch verantwortlich für den Umbau, den die Cappella 1779 erleben musste. Da die Akademie einen Versammlungssaal benötigte, wurde kurzerhand die Ostwand der ehemaligen Kapelle eingerissen, um den Raum zu vergrößern. Dadurch gingen große Teile der Ausstattung verloren, die einen Freskenzyklus mit Darstellungen des Alten Testaments und Tempera-Holztafeln der Muttergottes mit Kind, den vier Evangelisten und den neun Engelschören beinhaltet (Abb. 3–33).

Beginnen werde ich meine Arbeit mit einem kurzen Überblick über die Regierungszeit der Familie Carrara in Padua, bis zu ihrem Fall 1405, als Padua von Venedig erobert wurde. Die Carrara taten sich als großzügige Mäzene hervor. An ihrem Hof befanden sich zahlreiche Künstler, Humanisten, Astrologen usw. Weiters förderten sie Studenten an der Universität in Padua, die 1222 gegründet worden war.³ Guariento di Arpo wurde zu ihrem Hofmaler

¹ Übers.: Palast, Königshof. Der Begriff *Reggia* wurde zum ersten Mal 1878 von Andrea Gloria verwendet. Vgl. Lorenzoni 2005a, S. 111, Fußnote 41; Nicolini/Rossi 2010, S. 17.

² Seit 1721 wurde die Loggia Carrarese von der Paduaner Akademie der Wissenschaften und Künste für ihre Versammlungen genutzt. Im 17. Jahrhundert durften sich die Mitglieder der Akademie im Palazzo der Familie Obizzi versammeln, bis schließlich Vettore Contarini 1668 den Saal der *Pubblica Libreria* als Versammlungsraum bestimmte. Danach fungierte die *Sala dei Giganti* als Versammlungsort, die jedoch ab 1721, nach einem Beschluss der Venezianer, nicht mehr als solcher genutzt werden durfte. Die Mitglieder der Akademie, die aus nicht mehr als 50 ordentlichen, nicht mehr als 70 inländischen und nicht mehr als 20 korrespondierenden Mitgliedern besteht, beschäftigt sich vor allem mit der Lektüre und Diskussion von unveröffentlichten Originalarbeiten aus verschiedenen Bereichen der Kultur. Vgl. Frasson 1988, S. 49; Tambara 1969, S. 33.

³ Die Universität wurde von Gelehrten der Universität Bologna gegründet und ist die zweitälteste Italiens. Vgl. Zimmermann 2005, S. 179.

ernannt, dem ersten in Padua, und es entwickelte sich die *höfische Kunst*.⁴ Unter anderem war Francesco Petrarca ein guter Freund von Francesco il Vecchio da Carrara. Dieser enge Kontakt zu Petrarca förderte wohl auch die Bestrebungen der Familie Carrara, sich mit humanistischem Gedankengut auseinanderzusetzen.

Nach dieser kurzen Beschreibung der Familie werde ich den ehemaligen Komplex der Reggia besprechen. Das damalige Areal genau zu lokalisieren und die vorhandenen Räume zu rekonstruieren, stellte sich als nicht so einfach heraus. Die frühesten Pläne, auf denen der Komplex abgebildet wurde, stammen aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Abb. 34, 35). Diese sind jedoch sehr oberflächlich und zu ungenau, um sie für konkrete Rekonstruktionsversuche heranzuziehen. Spätere Pläne aus dem 18. Jahrhundert sind zwar sehr genau, zeigen aber den bereits veränderten Zustand des Areals durch die Venezianer (Abb. 36, 37). Die Reggia war von einer Mauer umgeben, deren Reste heute noch erhalten sind. Initiator der Bauarbeiten war Ubertino da Carrara 1338. Nach der damaligen architektonischen Vorliebe waren die Gebäude mit doppelten Loggien umgeben. Dies kann man schon bei frühen Stadtansichten sehen (Abb. 38); auch heute noch wird das Erscheinungsbild der Stadt durch eine Vielzahl von Loggien geprägt. Da sich nur mehr ein kleiner Teil des ganzen Komplexes erhalten hat, werde ich in einem Kapitel die zahlreichen Veränderungen an der Bausubstanz besprechen.

Danach komme ich zum Kernbereich meiner Arbeit: zur Hofkapelle und ihrer Ausstattung. Ab 1345 begannen die Arbeiten an der Kapelle und waren wahrscheinlich 1354 abgeschlossen, als der nachmalige Kaiser Karl IV. zu Gast bei den Carrara war. Die Ausstattungselemente erstrecken sich, wie bereits erwähnt, auf einen Freskenzyklus mit Szenen aus dem Alten Testament und Temperatafeln, die dem Künstler Guariento di Arpo zuzuschreiben sind. Guariento war ein sehr wichtiger Künstler für Padua, der leider durch Giotto und Altichiero in den Schatten gedrängt wurde. Dennoch war Guariento extrem wichtig für Padua und seine Zeitgenossen. Er ist das Bindeglied zwischen Giotto und Altichiero. Er ist der Erste, der die einfachen Architekturen Giottos weiterentwickelt und seine Figuren glaubhaft darin integriert. Außerdem löst er sich von den voluminösen Figuren Giottos und nähert sich den feinen höfischen Darstellungen der Gotik des Nordens. Weiters dringen auch Einflüsse aus Venedig in seine Kunst ein, die ihn jedoch nicht wieder in die alte *maniera greca* zurückwerfen. Er integriert diese venezianischen Einflüsse und schafft etwas Neues, indem er sie mit jenen der Gotik verbindet. Leider hatte Guariento keine eigene Schule, doch blieb er nicht ohne Nachfolge. Dass er bereits zu Lebzeiten als Künstler sehr geschätzt wurde, beweist seine Arbeit für die Ausstattung der Sala del Maggior Consiglio im

⁴ Die ikonographischen Themen der Künstler weiten sich auf Darstellungen des höfischen Alltags aus; die Figuren werden graziler und sind nach der Mode gekleidet.

Dogenpalast in Venedig: Er wurde mit der Herstellung eines riesigen Wandfreskos einer Marienkrönung beauftragt, das sich heute leider in einem sehr schlechten Zustand befindet (Abb. 39). Wahrscheinlich wirkte hier Francesco Petrarca, den Guariento bereits am Hof der Carrara kennen lernte und dort anscheinend seine Gunst erwarb, als Vermittler.

Bei beiden Ausstattungen werde ich eine stilistische Standortbestimmung vornehmen und Datierungen vorschlagen. Dabei habe ich Fresken und Tafeln getrennt voneinander betrachtet, da sie doch sehr unterschiedlich erscheinen. Die Fresken wirken moderner – als Vorbild ist hier in erster Linie Giotto zu nennen – und die Tafeln altertümlicher. Sie orientieren sich an byzantinischen Ikonendarstellungen. Des Weiteren habe ich bei den Tafeln die Tondi mit der Darstellung der Muttergottes und den vier Evangelisten getrennt von den Engelstafeln betrachtet, da sich auch hier feine stilistische Unterschiede aufgetan haben.

Das Hauptthema meiner Arbeit stellt jedoch die Rekonstruktion der Ausstattungselemente dar. Der Einfachheit halber habe ich hier auch eine Trennung zwischen Fresken und Tafeln vorgenommen. Die Rekonstruktion der Fresken gestaltete sich einfacher als jene der Tafeln. Da für die Anbringungsart der Tafeln kaum Vergleichsbeispiele zur Verfügung stehen, musste ich mir mit Hilfe der vorhandenen Quellen und den verschiedenen Rekonstruktionsvorschlägen von Kunsthistorikern meinen eigenen Standpunkt fixieren.

Zwei Theorien der Anbringung scheinen am wahrscheinlichsten: jene einer Altarpala und jene der Anbringung zwischen Wand und Decke in Form eines Frieses. Des Weiteren gibt es noch zwei andere, ältere Vorschläge, die aber nicht ohne Skepsis zu betrachten sind: die Anbringung der Tafeln in Kreuzform und in einer Kassettendecke. Die vier Theorien werden ausführlich besprochen und ihr Für und Wider abgewogen.

Eine Schlussbetrachtung, in der ich meine gewonnenen Erkenntnisse kurz und pointiert zusammenfasse, und ein Resümee beschließen diese Arbeit.

2. Padua und das Geschlecht Carrara

Fast ein Jahrhundert lang, von 1318 bis 1405, waren die Mitglieder der Familie Carrara die Signori von Padua.⁵ Ihre Regentschaft wurde jedoch einige Male unterbrochen: 1320 bis 1328 wurde Padua von Friedrich von Österreich und Heinrich von Kärnten regiert, von 1328 bis 1337 von den Scaligern und von 1388 bis 1390 von den Viscontis. Die Herrschaft der Carrara kann man mit jener der Visconti, der Scaliger und der Sforza vergleichen. Der Name Carrara kommt laut Pier Paolo Vergerio von *carri*, was so viel bedeutet wie Karren oder Wagen. Der rote Karren wurde deshalb auch zum militärischen Emblem der Familie Carrara und in ihrem Wappen geführt (Abb. 40).⁶

Im 13. Jahrhundert begann der Aufstieg der Stadt Padua. Die Gründung der Universität 1222 führte dazu, dass sich viele Studenten, zu Beginn hauptsächlich Kleriker⁷ und Professoren, in Padua niederließen.⁸ Vor allem die Familie Carrara war darum bemüht, den Ruf der Universität zu erhalten und zu fördern und unterstützte immer wieder mittellose Studenten. Weiters wurden in diesem Jahrhundert der Palazzo della Ragione (1218) und 1231 die Basilika del Santo errichtet.

1320 hatte die Stadt bereits um die 30.000 Einwohner⁹ – mit der Metropole Venedig und ihren 100.000 Einwohnern kaum vergleichbar.¹⁰ Padua war vor allem in der Textilindustrie wirtschaftlich erfolgreich und öffnete seine Märkte nach Florenz¹¹ und Lucca, aber auch nach Verona, Bologna, Venedig und anderen lombardischen Städten. Die wachsende Wirtschaft und das aufsteigende Bürgertum trugen deutlich zum Aufschwung der Stadt bei.¹² Als 1348 die Schwarze Pest wütete, wurde auch Padua nicht verschont und die Einwohnerzahl reduzierte sich drastisch auf die Hälfte.¹³ Erst ein Jahrhundert später, um 1450, zählte die Stadt wieder um die 40.000 Einwohner.

Von Vincenzo Dotto hat sich von 1623 eine Rekonstruktion Paduas des 14. Jahrhunderts erhalten, welche die mittelalterliche Stadtmauer¹⁴ zeigt (Abb. 35). Vergleicht man diesen Plan mit jenem von Giovanni Valle von 1784, sieht man hier deutlich die

⁵ Sivieri 2006, S. 19.

⁶ Sivieri 2006, S. 22.

⁷ Volkmann 1904, S. 17.

⁸ Norman 1995a, S. 198.

⁹ Kohl 1998, S. 7.

¹⁰ Collodo 2005, S. 35ff; Sivieri 2006, S. 24.

¹¹ In Padua schlossen sich die toskanischen Händler und Bankiers zu einer Gemeinschaft zusammen, die unter anderem wichtige Künstler wie Giotto in die Stadt brachte. Vgl. <http://www.padovamedievale.it/info/padua-mittelalterliche/de>.

¹² Sivieri 2006, S. 24.

¹³ Sivieri 2006, S. 27.

¹⁴ Begonnen wurde mit dem Bau der Stadtmauer 1195. Vgl. Lorenzoni 2005a, S. 99.

erweiterte Stadtmauer mit den Wehrtürmen der Venezianer (Abb. 36). Als sich Venedig 1509 bis 1517 im Krieg gegen die Liga von Cambrai¹⁵ befand und Padua von den kaiserlichen Truppen Maximilians von Österreich besetzt wurde, beschlossen die Venezianer, die Stadtmauern von Padua zu erweitern.¹⁶

1027 ist erstmals von der Familie Carrara in Padua in den Quellen zu lesen, als Luitolfo da Carrara den Grundstein zum Kloster Santo Stefano¹⁷ legte, welches heute nicht mehr existiert.¹⁸ Luitolfo ließ die Kirche für seine verstorbenen Eltern, Gumberto und Ragentruda, errichten, um sie dort bestatten zu können.¹⁹ Die Kirche Santo Stefano wurde bis ins 14. Jahrhundert als Familienmausoleum genutzt. Ungefähr 300 Jahre nach der Grundsteinlegung wurde die Familie Carrara schließlich zu den Herren von Padua. Jacopo I. (der Große)²⁰ wurde am 25. Juli 1318²¹ zum Beschützer, Gouverneur und allgemeinen Herrscher von Padua gewählt (Abb. 41), als der Krieg mit Cangrande della Scala, dem Herrn von Verona, tobte. Im November 1319 machte Jacopo I. im großen Rat den Vorschlag, Friedrich den Schönen, Herzog von Österreich, um Schutz vor Cangrande della Scala zu bitten. Er beauftragte Heinrich II., den Grafen von Görz, mit der Regierung der Stadt.²² Diese Maßnahmen befreiten Padua zwar vor den Fängen der Scaliger, jedoch waren sie nun unter der Herrschaft der Österreicher. In den Jahren 1324 bis 1328 herrschten wohl auch deswegen intensive Kämpfe innerhalb der Familie Carrara.²³

Der Nachfolger von Jacopo I. war sein Neffe Marsilio I., der Padua von der Herrschaft der Österreicher befreite. Er besaß jedoch nicht dieselbe Stärke wie sein Onkel Jacopo I. und so wurde Padua von den Scaligern besetzt. Der Neffe von Marsilio I., Niccolò, trug wesentlich dazu bei, indem er sich mit Cangrande della Scala verbündete und seinen Onkel Jacopo I. absetzte.²⁴ Cangrande della Scala war nun bis zum 21. Juli 1329 an der Macht, ihm

¹⁵ Die Liga von Cambrai wurde auf Anregung von Papst Julius II. gegründet, der einen Übergriff Venedigs auf den Kirchenstaat befürchtete. Der Liga schlossen sich der Kaiser Maximilian I., der französische König Ludwig XII., der aragonesische König Ferdinand der Katholische, der ungarische König Vladislav II. und der englische König Heinrich VIII. an. Die Republik Venedig konnte seinen Festlandbesitz jedoch erfolgreich verteidigen. Vgl. Zimmermann 2005, S. 28; Lorenzoni 2005a, S. 96.

¹⁶ Die Stadtmauer ist elf Kilometer km lang und besitzt 20 Bastionen sowie sechs Tore. 1523 begann man mit den Arbeiten unter Bartolomeo d'Alviano. 1544 wurden die Arbeiten von Michele Sanmicheli beendet.

Vgl. <http://www.padovaincoming.it/info/mittelalterliches-padua/de>.

¹⁷ Erhalten sind noch Mosaiken und der Marmorboden aus der Abtei des Klosters. Vgl. Frasson 1988, S. 50.

¹⁸ Frasson 1988, S. 50.

¹⁹ Collodo 2006, S. 14.

²⁰ Jacopo I. regierte vom 25. Juli 1318 bis zum 4. November 1319. Er starb am 22. November 1324 ohne männliche Nachkommen. Sein Neffe Marsilio wurde von ihm im Sterbebett zu seinem Nachfolger ernannt. Vgl. Gasparotto 1968, S. 73f.

²¹ Collodo 2005, S. 23.

²² Kohl 1998, S. 42.

²³ Sivieri 2006, S. 19.

²⁴ Die Seite padovanet.it gibt einen guten Überblick über die Herrschaft der Carrara in Padua. Vgl. <http://www.padovanet.it/dettaglio.jsp?id=9743>.

folgten seine Neffen Alberto und Mastino della Scala, die Padua bis 1337 regierten. Am 5. August 1337 schloss schließlich Marsilio I. da Carrara mit Venedig und Florenz einen Anti-Scaliger-Pakt, um endlich von der Besatzung der Scaliger, die schon seit dem 10. September 1328 andauerte, frei zu kommen.²⁵ Sein Vorgänger, Jacopo I., hatte bereits seine Verbindungen zu Venedig gestärkt, als er die Tochter des Dogen Pietro Gradenigo heiratete.²⁶ Am 3. August 1337 wurde Padua schließlich vom Heer der Alliierten „veneto-fiorentino-carrarese“ befreit.²⁷ Dieses Ereignis führte zur Gründung der Signoria der Carrara. Marsilio I. wurde im August 1337 zum *gonfaloniere* und *capitano generale* von Padua gewählt, seine Herrschaft dauerte jedoch nur acht Monate: bis zum 21. März 1338. Begraben wurde er, wie in seinem Testament festgelegt, in der Kirche Santo Stefano di Carrara, jener Kirche, die sein Vorfahre Luitolfo gegründet hatte.²⁸ 1339 wurde dann der Frieden von Venedig ausgerufen und die Familie Carrara erhielt internationale Legitimierung. Dieser Erfolg wurde nun Ubertino da Carrara zuteil, den Marsilio I. in seinem Testament zum Nachfolger bestimmt hatte.

Durch eine kluge Heiratspolitik konnte die Familie Carrara ihren Einfluss noch steigern.²⁹ Es wurden Verbindungen zu den Städten Venedig, Vicenza, Parma, Mailand und Genua hergestellt, die ihre Machtposition stärkten.

Ubertino, ein Cousin von Marsilio I., war vom 26. März 1338 bis zum 27. März 1345 Signore von Padua (Abb. 42).³⁰ Im September 1338 konnte er Monselice³¹ von den Scaligern zurückerobern³², worauf er freier und allgemeiner Signore und Gonfaloniere der Stadt Padua wurde und ihr Wohlstand und Frieden brachte. Er tat sich als großzügiger Erneuerer der durch den Krieg beschädigten öffentlichen Gebäude hervor und war für die Vollendung der Stadtmauer verantwortlich. Ubertino war auch mit der Findung einer Residenz für sich, seine Familie und den Hofstab konfrontiert.³³ Es musste ein zentrales, großes Grundstück sein, das genug Platz für die Räumlichkeiten der Familie und der Gäste bot. Man benötigte außerdem Gebäude für Wachen und Bedienstete, Stallungen, Höfe zum Flanieren, große Säle für Versammlungen, Gärten usw. Für die Reggia Carrarese wurde ein entsprechender Bereich inmitten der Stadt gewählt, begrenzt von der Strada Maggiore im Osten, vom Dom im Süden

²⁵ Collodo 2006, S. 18.

²⁶ Norman 1995b, S. 22.

²⁷ Gasparotto 1968, S. 74f.

²⁸ Marsilio wurde zuerst in der Kirche S. Antonio beigesetzt und erst später, den genauen Zeitpunkt wissen wir jedoch nicht, in die Kirche S. Stefano überführt. Vgl. Wolters 1976, S. 162f; Collodo 2005, S. 46.

²⁹ Collodo 2006, S. 17.

³⁰ Sivieri 2006, S. 19.

³¹ Monselice war die letzte Festung der Scaliger. Vgl. Frasson 1988, S. 50.

³² Ubertino da Carrara unterzeichnete das Friedensabkommen mit Mastino della Scala am 24. Jänner 1339.

Vgl. Gasparotto 1968, S. 75.

³³ Gasparotto 1968, S. 76f.

und von der Kirche San Niccolò im Norden, während die Aussicht nach Westen frei war (Abb. 37, 43).

Mit ein Grund für die Platzwahl seines Regierungssitzes war auch, dass Cangrande della Scala, vorheriger Herrscher von Padua, für seine Burg genau denselben Bereich gewählt hatte, wie der Hofschreiber der Carrara, Pier Paolo Vergerio, berichtete.³⁴ Es kam allerdings nie zum Beginn der Bauarbeiten, da Cangrande am 22. Juli 1329 starb.³⁵

Vom ursprünglichen Gebäudekomplex sind leider keine guten Pläne erhalten. Die bereits erwähnte Rekonstruktion von Dotto zeigt uns nur ein Gebäude mit der Beschriftung *Palazzo di Corte* (Abb. 35). Die frühesten Pläne stammen aus dem 16. Jahrhundert und zeigen uns schon den veränderten Zustand durch die Venezianer. So wie der Plan von Francesco Hogenmberg aus der Schrift *Patavium nobilissima* von 1560–1570 (Abb. 34). Hier können wir die damaligen Grenzen des Gebäudekomplexes der bereits veränderten Reggia, mit dem Traghetto³⁶ als Verbindung zur Stadtmauer, nachvollziehen. Der Plan ist in sehr stilisierter Form wiedergegeben. Das vermutlich genaueste Dokument ist der bereits erwähnte Plan von Giovanni Valle von 1784, auf dem man die Größe und Lage der ursprünglichen Gebäude ausmachen kann (Abb. 36); er hängt heute in der Reggia Carrarese im Saal des Guariento.

Am 29. März 1345³⁷ starb Ubertino da Carrara; ihm folgte zuerst Marsilietto, genannt Papafava³⁸, der jedoch bald darauf von seinen Cousins Jacopo und Jacopino, Söhne von Niccolò da Carrara, umgebracht wurde.³⁹ Jacopo II., ein treuer Anhänger von Kaiser Karl IV., wurde dann 1348 zum Signore von Padua ernannt (Abb. 44).⁴⁰ Jacopo II. war ein humanistisch gebildeter Herrscher und lud 1349 Francesco Petrarca an den Hof der Carrara ein, der wohl auch durch seine guten Beziehungen zum Bischof von Padua, Ildebrandino Conti, der Einladung Folge leistete.⁴¹ Petrarca konnte sich bei Hofe seinen Studien antiker Schriften widmen und pflegte ein freundschaftliches Verhältnis zu Jacopo II. Die Reggia Carrarese wurde während der Regierungszeit von Jacopo II. erweitert; er ist für den Großteil der Innenausstattung verantwortlich.⁴² Am 19. Dezember 1350 wurde er von Guglielmo da Carrara erdolcht.⁴³

³⁴ Lorenzoni 2005a, S. 110f.

³⁵ Gasparotto 1968, S. 78f.

³⁶ Der Traghetto ist ein Verbindungsgang, vergleichbar mit einem Viadukt.

³⁷ Menin 1862, S. 467.

³⁸ Marsilio regierte vom 29. März 1345 bis zum 6. Mai 1345. Vgl. Lorenzoni 1977, S. 37.

³⁹ <http://www.padovanet.it/dettaglio.jsp?id=9743>.

⁴⁰ Jacopo II. regierte von 1345 bis 1350. Vgl. Collodo 2005, S. 25.

⁴¹ Francesco Petrarca kannte den Bischof bereits vom päpstlichen Hof in Avignon.

Vgl. <http://www.padovamedievale.it/info/padua-da-carrara/de>; Magliani 2003, S. 20.

⁴² Collodo 2006, S. 18.

⁴³ <http://www.padovamedievale.it/info/padua-da-carrara/de>.

Sein Nachfolger war sein Sohn Francesco il Vecchio⁴⁴, dessen Regierungszeit mehr als drei Jahrzehnte umschloss: von 1355 bis 1388 (Abb. 45). Francesco war sehr darum bemüht, die Machtposition von Padua und seiner Familie zu stärken.⁴⁵ Die Zeit seiner Regierung war vermutlich die Ruhigste. Francesco il Vecchio tat sich als großer kultureller Förderer hervor. Auch holte er Francesco Petrarca wieder an seinen Hof, der aber 1360 vor der Pest nach Venedig flüchten musste.⁴⁶ 1388 nahm die langjährige Herrschaft von Francesco il Vecchio jedoch ein abruptes Ende, als ihn Gian Galeazzo Visconti, der Herrscher von Mailand, in Gefangenschaft nahm und Padua besetzte.

Der Nachfolger Francesco il Vecchios war dessen Sohn Francesco Novello⁴⁷ (Abb. 46), dem es 1390 gelang, Padua von der Besetzung durch Gian Galeazzo Visconti zu befreien.⁴⁸ Bis zum 21. November 1405 waren die Carrara die Herrscher von Padua, die letzten der unabhängigen Stadt Padua, bis die Venezianer die Stadt besetzten, Francesco Novello und seine Söhne hängen ließen und somit ihrer Herrschaft ein Ende bereiteten.

2.1 Zur künstlerischen Situation in Padua

Während der Regierungszeit der Carrara waren viele Künstler und humanistisch gebildete Personen in Padua anwesend, die von der Familie Carrara gefördert wurden. Guariento di Arpo war ihr erster Hofmaler, ihm folgten 1370 Giusto de' Menabuoi und danach Altichiero da Zevio. Auch der venezianische Bildhauer Andriolo de Santi und der Maler und Verfasser von Kunsttraktaten, Cennino Cennini, waren für die Herrscherfamilie tätig. Besonders Francesco il Vecchio und vor allem seine Frau Fina Buzzaccarini trugen viel zum künstlerischen Aufschwung in Padua bei. 1375 verlieh Francesco zum Beispiel dem Florentiner Giusto de' Menabuoi⁴⁹ das Bürgerrecht von Padua.

Die Familie Carrara war neben der Förderung der Künste auch an humanistischem Gedankengut interessiert. So verwundert es nicht, dass sich Francesco Petrarca⁵⁰ an deren Hofe aufhielt. Er war größtenteils während der Regierungszeit Francesco il Vecchios anwesend,

⁴⁴ Francesco il Vecchio regierte von 1351 bis 1388. 1393 starb er nach fünfjähriger Gefangenschaft im Castello di Monza als Gefangener von Gian Galeazzo Visconti. Vgl. Collodo 2005, S. 23, 25, 47.

⁴⁵ Collodo 2006, S. 20.

⁴⁶ <http://www.padovanet.it/dettaglio.jsp?id=9743>.

⁴⁷ Francesco Novello, der letzte Herrscher von Padua aus der Familie Carrara, regierte von 1390 bis 1405. Vgl. Collodo 2005, S. 27.

⁴⁸ Collodo 2006, S. 21.

⁴⁹ Sein Geburtsdatum ist nicht dokumentiert, Bettini spricht von den Jahren zwischen 1320–1330. Gestorben 1391. Vgl. Bettini 1944, S. 21; Norman 1995a, S. 31.

⁵⁰ 1304 in Arezzo geboren, gestorben 1374 in Arquà. Vgl. Norman 1995a, S. 166.

der ein guter Freund Petrarcas war.⁵¹ Seinen ersten Besuch absolvierte er jedoch schon 1349, wie bereits angeführt, auf Einladung von Jacopo II. da Carrara.⁵² Francesco Petrarca war für die Künstler jener Zeit enorm wichtig, da er als einer der Ersten lateinische Schriften in Anlehnung an Texten der klassischen Antike verfasste und somit einer der Begründer des Frühhumanismus ist.⁵³ Vor allem auf Naturbeobachtungen wurde sehr viel Wert gelegt. Petrarca verlieh der Landschaft eine emotionale Note. Nach der Besteigung des Mont Ventoux beschrieb er in einem auf den 26. April 1336 datierten Brief seine Empfindungen bei der Betrachtung des atemberaubenden Panoramas.⁵⁴ Kluckert sieht es folgendermaßen: „Petrarca hat die Landschaft *verwandelt*. Sie ist nun nicht mehr vorwiegend Träger biblischer Ereignisse, sondern auch ein Bedeutungsbereich für das seelische Erleben des Menschen geworden.“⁵⁵

Eine weitere Neuerung, die durch den beginnenden Humanismus und das Aufkommen einer höfischen Kultur in Padua zu erklären ist, wäre die Darstellung von zeitgenössischer Mode, integriert in ein biblisches Thema.⁵⁶ Am Hofe der Carrara wurde darauf großer Wert gelegt, wie wir bei der Ausstattung der Cappella Carrarese feststellen können (Abb. 3, 4).

Petrarca war deshalb auch Inspirationsquelle für die thematische Ausstattung der *sala degli uomini illustri*, der heutigen Sala dei Giganti, deren Fresken nach seiner Sammlung von Biographien anerkannten Persönlichkeiten der Antike, *De viris illustribus*⁵⁷, gestaltet wurde.⁵⁸ In diesem Saal befindet sich ein Porträt des Humanisten: Petrarca sitzt an seinem Schreibtisch, umgeben von Utensilien, die er für das Schreiben braucht, wie Bücher, Tinte und Feder (Abb. 47).⁵⁹ Das Fresko stammt höchstwahrscheinlich von Altichiero da Zevio. Offensichtlich beeinflusste Petrarca Jacopo II. bei der Themenwahl bezüglich der Ausstattung der verschiedenen Zimmer des Komplexes der Reggia Carrarese. Dokumentiert sind mehrere Zimmer mit antikem Inhalt: der Thebensaal, ein Herkuleszimmer, ein Zimmer der Lucrezia,

⁵¹ 1351 war Petrarca einige Monate zu Gast, als er vom Tod Jacopos II. erfuhr und seinem Freund die letzte Ehre erweisen wollte. Das nächste Mal kam er 1368 wieder an den Hof der Familie Carrara. Vgl. Magliani 2003, S. 20ff; Pallucchini 1964, S. 103.

⁵² Norman 1995a, S. 166.

⁵³ Petrarca beschäftigte sich unter anderem mit den antiken Schriften von Tito Livio und Cicerone. Vgl. Magliani 2003, S. 18; Wolf 2002, S. 16f.

⁵⁴ Übers. *Die schneebedeckten und eisstarrenden Alpen schienen mir greifbar nahe, während sie doch weit entfernt liegen. Ich meinte die Luft Italiens zu atmen, mehr als es meinen Augen sichtbar war, und ein unermesslicher Drang beseelte mich, Freunde und Vaterland wiederzusehen.* Vgl. Kluckert 2004, S. 395.

⁵⁵ Kluckert 2004, S. 395.

⁵⁶ Flores D'Arcais 2006, S. 99.

⁵⁷ Petrarca starb am 19. Juli 1374 und hinterließ uns sein Werk unvollendet. Lombardo della Seta führte die Aufzeichnungen weiter und konnte sie 1379 abschließen. Vgl. Flores D'Arcais 2006, S. 102.

⁵⁸ Collodo 2006, S. 20.

⁵⁹ Bettini 1974, S. 3.

ein Bestiariumsaal und vor allem der bereits genannte Gigantensaal, der nachweislich nach den Aufzeichnungen Petrarcas gestaltet wurde.⁶⁰

Auch bei alltäglichen Dingen beeinflusste Petrarca die Familie Carrara. So wurde Fina Buzzaccarini, auf seine Vermittlung hin, mit Francesco il Vecchio verheiratet. Fina Buzzaccarini war sehr kunstinteressiert und ist die Auftraggeberin des Baptisteriums, das vom toskanischen Maler Giusto de' Menabuoi ausgestattet wurde. In der Szene, in der Christus die Kranken heilt, konnten Porträts von Fina und ihrer Schwester Anna sowie von Francesco il Vecchio und Francesco Petrarca ausgemacht werden (Abb. 48). Fina und ihr Gemahl Francesco wollten das Baptisterium als Familienmausoleum nutzen. 1378 wurde der Leichnam von Fina Buzzaccarini im Baptisterium bestattet und 1393 jener von Francesco il Vecchio.⁶¹ Beide Grabmäler wurden von den Venezianern zerstört, als diese Padua besetzten.⁶²

Petrarca verbrachte seine letzten Lebensjahre in Arquà, wo er von Francesco il Vecchio 1369 ein Stück Land geschenkt bekommen hatte.⁶³ Schon zu Lebzeiten war sein Ruhm enorm groß, was die vielen Porträtdarstellungen erklären, unter anderem – wie bereits erwähnt – im Gigantensaal (Abb. 47), im Baptisterium (Abb. 48), im Oratorium des hl. Georg (Abb. 49) und in der Jakobuskapelle im Santo (Abb. 50). Die Integrierung von Porträts angesehener Persönlichkeiten in Freskenzyklen entwickelte sich gegen Ende des Trecento; der nächste Schritt ist dann bereits das selbständige Porträt.

Kulturell war Padua eine sehr moderne und fortschrittliche Stadt. Wie anziehend sie war, kann man allein schon daran erkennen, dass außer Guariento die meisten Künstler aus anderen Städten kamen: Giotto, Giusto de' Menabuoi und Cennino Cennini aus Florenz, Jacopo Avanzo aus Bologna, Altichiero aus Verona und Andriolo de Santi aus Venedig.⁶⁴ Charakteristisch für die Künstler des Trecento in Padua waren zwei Neuerungen durch die eine neue Zeitrechnung begann.⁶⁵ Ausgehend von den Werken Giottos entstand ein neuer Naturalismus, verbunden mit neuen Bildinhalten. Zu den tradierten christologischen Themenbereichen kamen profane und höfische Sujets hinzu.

Giotto (1267–1337) verbrachte zwar nur wenige Jahre in Padua, doch schuf er hier zwischen 1303 und 1305 sein Hauptwerk: die Fresken der Arenakapelle, die von den nachfolgenden Künstlern rezipiert wurden (Abb. 51). Bereits seine Zeitgenossen betrachteten

⁶⁰ Flores D'Arcais 2006, S. 101.

⁶¹ Collodo 2005, S. 47.

⁶² Lievore 1994, S. 3.

⁶³ Norman 1995a, S. 166.

⁶⁴ Norman 1995a, S. 30.

⁶⁵ Bettini 1974, S. 6.

Giotto als innovativen Maler und Dante rühmte ihn in seiner *Göttlichen Komödie*, um 1310–1320, als größten Künstler seiner Zeit.⁶⁶ Aus Florenz brachte er die Malerei *a fresco* mit; sie wurde zu einer typischen Dekorationsweise in Padua. Es gab fast keinen Palazzo und keine Kirche ohne Freskomalerei.⁶⁷ Michael Viktor Schwarz erinnert an die Ausstattungen römischer Basiliken, von denen leider wenig erhalten geblieben ist.⁶⁸ Am ehesten kann man die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums (ab 1220–ca. 1330) zum Vergleich heranziehen (Abb. 52). Giotto bringt diese monumentale Ausstattungsweise aus Florenz mit nach Padua und entwickelt sie weiter, indem er durch die Wiederholung von Gebäuden eine zusammenhängende Erzählung entwirft, die wir später auch bei der Ausstattung der Cappella Carrarese wiederfinden. Weiters verzichtet er auf den streng wirkenden Goldhintergrund und zeigt seine Geschehnisse vor einer naturnahen Kulisse.

Giotto war einer der Ersten, der versuchte, eine einheitliche Perspektive in seinen Bildern zu verwenden, die auf einen Betrachter in der Mitte des Raumes Bezug nehmen. Er gilt als Vorreiter der Zentralperspektive, die später die Renaissance bestimmen wird.⁶⁹ Seine Figurengruppen werden vor einer monumentalen Landschaft oder einem Hausmodell bzw. in einem vereinfachten Innenraum gezeigt (Abb. 53, 54). Man erkennt dabei bereits erste Züge einer Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund. Das war bis dahin noch nicht möglich gewesen. Die perspektivisch richtige Darstellung der Figuren, je nach ihrer Position im Bildraum, ist bei Giotto noch kein Thema, das gelingt erst seinen Nachfolgern.

Die Erzählung wird durch die große Bandbreite von den verschiedensten Emotionen unterstützt, angefangen bei Freude über Wut bis hin zu Trauer.⁷⁰ Neben dem Darstellen von Emotionen sind die Verkürzung der Gliedmaßen und das Loskommen von starren Profil- und Frontalansichten als Neuerungen Giottos anzusehen. Man sieht bei ihm die ersten perspektivisch korrekt dargestellten Rückenfiguren, die als Repoussoire-Figuren wirken. Weiters beendet er die Schattenlosigkeit seiner Dargestellten (Abb. 54). Jedoch beschränkt sich Giottos *Nach-der-Natur-Malen* vor allem auf Personen- und Tierdarstellungen.⁷¹ Im

⁶⁶ Diana Norman zählt hier Dante, Boccaccio, Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti und Giorgio Vasari auf. Vgl. Norman 1995a, S. 73; Mueller von der Haegen 1998, S. 6.

⁶⁷ Pallucchini 1964, S. 104.

⁶⁸ Die Erzählung wird in Kreisform um die Kuppel geführt. Hier entstand auch die Kontinuität der Erzählung, die bei Giotto weiterentwickelt wird. Vgl. Schwarz 2009, S. 41.

⁶⁹ Zimmermann 2005, S. 175.

⁷⁰ Durch diese Differenzierung unterstützt Giotto die Erzählung und kann, wie Schwarz es definiert, kleine Geschichten erzählen, die weder in der Bibel noch in den Lebendenbüchern stehen. Vgl. Schwarz 2009, S. 45f.

⁷¹ Cimabue, Giottos Lehrer, hat ihn angeblich als zehnjährigen Jungen neben der Straße, Schafe zeichnend gesehen und ihn, sein Talent sofort erkennend, in Ausbildung genommen. (Ausschnitt aus Vasaris *Künstlerviten*) Vgl. Mueller von der Haegen 1998, S. 6. Schwarz weist darauf hin, dass es über die Jugendjahre und die Ausbildung Giottos viele Legenden gibt, die im Laufe der Zeit ausgeschmückt worden sind und nicht immer als wahr angenommen werden können. Vgl. Schwarz 2009, S. 6–16.

Bereich der Landschaftsdarstellungen bleibt er hingegen der üblichen Darstellungsweise verbunden (Abb. 53). Die typisch aufgetürmten Felsgebilde suggerieren seinen Zeitgenossen eine Landschaft; erst später, beginnend bei Altichiero, bemüht man sich um realistischere Landschaftsdarstellungen.

In den ersten Jahrzehnten nach Giotto's Aufenthalt in Padua scheinen keine herausragenden Künstler in der Stadt tätig gewesen zu sein. Erst zur Mitte des Jahrhunderts gelangte der Paduaner Guariento (um 1310–1370) zu ähnlichem Ruhm. Giotto's Neuerungen wurden von den nachfolgenden Künstlern absorbiert und später auch weiterentwickelt. Nach Giotto waren in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts Maler aus Rimini, zum Beispiel Giuliano und Pietro da Rimini, in Padua tätig. Im Kreuzgang der Eremitanikirche hat sich ein Fresko von Pietro da Rimini erhalten, das man um 1324 datieren kann (Abb. 55).⁷² Der Stil der Rimineser Künstler, der durch helle und leuchtende Farben bestimmt ist, beeinflusste nachfolgende Paduaner Künstler wie Guariento,⁷³ den ersten Paduaner Künstler, der nach Giotto in Padua Bekanntheit erlangte.⁷⁴

Guariento profitierte sicherlich von den humanistisch gebildeten Personen am Hofe der Familie Carrara, wo er als Hofmaler engagiert wurde, und war wohl selbst mit einigen Schriften vertraut. Er fungierte als Bindeglied zu Venedig und versuchte deren byzantinisch orientierte Kunst mit dem vorherrschenden Stil Paduas, geprägt durch Giotto und die Künstler aus Rimini und den modernen Einflüssen der nordischen Gotik, deren Geist in Bologna wehte, zu verbinden.⁷⁵

Guariento war zur Mitte des Trecento der führende Maler in Padua; vor ihm war es Giotto und nach ihm Altichiero da Zevio. Auch wenn er nicht deren Ruhm erreichte, war er ein wichtiges Bindeglied, Vorläufer und Wegbereiter für die nachfolgenden Künstler. Guariento ist der Erste, der heilige Szenen in einen alltäglichen Kontext setzt und seine Figuren zeitgenössisch kleidet, was sicher durch seine Position als Hofmaler zu erklären ist. Er ist auch als Vorreiter für die späteren Porträtdarstellungen zu sehen, die uns bei Altichiero und Giusto de' Menabuoi immer wieder auffallen. Im Bereich der Architekturdarstellungen hat sich Guariento ebenfalls weiterentwickelt und nachfolgende Künstler wie Altichiero

⁷² Das Fresko befindet sich heute in einem relativ schlechten Zustand. Vgl. Flores D'Arcais 1962, S. 10.

⁷³ Banzato spricht davon, dass Guariento eventuell Schüler von Pietro und Giuliano da Rimini war, die bis ca. 1324 in Padua als Künstler tätig waren. Zu diesem Zeitpunkt war Guariento wahrscheinlich erst 14 Jahre alt. Einflüsse der Kunst aus Rimini in Guarientos Werk lassen sich jedoch nicht abstreiten. Die Rimineser Künstler wurden hauptsächlich vom Stil Giotto's beeinflusst, konnten jedoch seine Raumauffassung nicht umsetzen und blieben der Flächigkeit verbunden. Vgl. Banzato 2006, S. 105; Wolf 2002, S. 68.

⁷⁴ Grossato 1961, S. 263.

⁷⁵ Pallucchini 1964, S. 105.

beeinflusst. Altichiero war wohl in den 1370er Jahren mit der Ausstattung einiger Räume der Reggia Carrarese beschäftigt.⁷⁶

In seinen Fresken der Eremitanikirche, schafft Guariento um 1360 einen neuen Bezug der Figuren zum architektonischen Hintergrund (Abb. 56). Seine Architekturen werden erstens viel zarter und raffinierter und zweitens werden seine Figuren proportional zu ihrer Position im Bild dargestellt. Das gelingt Giotto noch nicht, bei ihm sind alle Figuren gleich groß. Guariento entwickelt hier die Ansätze Giottos weiter und wirkt nachhaltig auf die Künstler seiner Zeit. Vergleicht man die Architekturdarstellungen der Eremitanikirche mit jenen von Altichiero (1330–ca. 1390) im Oratorio des hl. Georg, erkennt man hier eindeutige Übernahmen durch Altichiero. Die Dreiteilung der Architekturdarstellung in der Szene *Der hl. Georg tauft den König Sevius von Zyrene* (Abb. 49), erinnert stark an die Architekturen von Guariento in der Eremitanikirche (Abb. 56). Weiters übernimmt Altichiero die typischen Landschaftsdarstellungen mit fantasievollen Felsformationen und Stadtansichten im Hintergrund. Altichiero, der sich 1369 noch in Verona befand, wurde wohl nach dem Tod Guarientos 1370 von den Carrara nach Padua geholt, um dort die Position des Hofmalers einzunehmen.⁷⁷

Ein weiterer wichtiger Künstler Paduas war Giusto de' Menabuoi (um 1330–1391), der mit der Ausstattung des Baptisteriums von Fina Buzzaccarini, der Ehefrau von Francesco il Vecchio da Carrara, beauftragt wurde. Das Baptisterium enthält Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament und Apokalypse-Darstellungen. Giusto de' Menabuoi wurde, wie Altichiero, von den Neuerungen Guarientos beeinflusst. So finden wir in seinen Fresken im Baptisterium Personen nach der Mode gekleidet, Porträtdarstellungen und komplizierte Architekturen (Abb. 48, 57, 58), wobei hier sicher auch Altichiero als Vorbild fungierte (Abb. 49, 50). Giusto de' Menabuoi war eventuell schon um 1367 in Padua und konnte vielleicht Guariento, der 1370 starb, noch kennen lernen.⁷⁸ Seinen ersten Auftrag erhielt er für die Ausstattung der Cappella Cortellieri in der Eremitanikirche, wo er gleich mit Werken Guarientos in Kontakt kam, von dem dort die Cappella Maggiore ausgestattet wurde (Abb. 56).⁷⁹ Wenn wir uns jedoch die Figurendarstellungen von Giusto de' Menabuoi genauer betrachten (Abb. 58), fällt auf, dass diese viel mehr an Giotto als an Guariento erinnern (Abb. 53). Das könnte entweder ein Indiz dafür sein, dass Giusto sein Talent vor allem bei den

⁷⁶ Hier ist in erster Linie der Gigantensaal gemeint. Vgl. Bobisut/Gumiero Salomoni 2002, S. 7.

⁷⁷ Mellini 1965, S. 44; Flores D'Arcais 1965, S. 36ff.

⁷⁸ Guariento war um 1365 in Venedig, doch verbrachte er höchstwahrscheinlich seine letzten Jahre in Padua. Das genaue Sterbedatum kennen wir nicht, im September 1370 war er jedoch bereits verstorben. Vgl. Moschetti 1924, S. 12; Bettini 1944, S. 69.

⁷⁹ Scatto 2007, S. 146.

Architekturdarstellungen einsetzte und bei den Personen auf die altertümlichere, voluminösere Darstellungsweise zurückgriff, oder man hat es hier mit einer großen Werkstatt zu tun, bei der Architektur- und Personendarstellungen von unterschiedlichen Künstlern ausgeführt wurden.

Ende des Trecento und zu Beginn des Quattrocento entwickelte sich der Stil der Internationalen Gotik. In Padua war dieser allerdings kaum vertreten. Pisanello, einer der Hauptvertreter dieses Stiles in Oberitalien, arbeitete in Verona, Mantua, Ferrara, Treviso und Venedig, jedoch nicht in Padua. Charakteristisch für die Internationale Gotik war die Darstellung von weichen, fließenden Draperien und eleganten Bewegungen.⁸⁰ Die Paduaner Künstler dieser Zeit, wie zum Beispiel Francesco Squarcione (1394–1474), blieben dem vorherrschenden Stil ihrer Stadt treu. Seine Schüler waren unter anderem Niccolò Pizzolo und Andrea Mantegna (1431–1506), der von Squarcione adoptiert wurde.⁸¹ Mantegna überflügelte seinen Adoptivvater und Lehrer Squarcione bereits in jungen Jahren.

Im Bereich der Skulptur ist Padua reich an Grabmälern, die von angesehenen Bürgern in Auftrag gegeben wurden. Die Carrara waren fleißige Förderer dieser Kunstform. In der Eremitanikirche befinden sich die vom Venezianer Andriolo de Santi (wahrscheinlich 1328–1376) gestalteten Wandgrabmäler von Ubertino und Jacopo II. da Carrara (Abb. 59, 60).⁸² Die Grabmäler von Fina Buzzaccarini und Francesco il Vecchio befanden sich im Baptisterium. Die Zeremonien ihrer Begräbnisse waren immer sehr prunkvoll gestaltet, wie wir bei Margaret Plant lesen können, und die Wandgrabmäler waren von beträchtlichem Ausmaß und prächtig dekoriert.⁸³

⁸⁰ Kluckert 2004, S. 396.

⁸¹ Volkmann 1904, S. 103.

⁸² Der Vertrag mit Andriolo de Santi wurde am 16. Februar 1351 in Venedig unterschrieben. Vgl. Wolters 1976, S. 166. Die Grabmäler befanden sich ursprünglich in der Kirche Sant' Agostino in Padua. Vgl. Normann 1995, S. 157.

⁸³ Plant 1987, S. 177f.

3. Die Reggia Carrarese – Baugeschichte und Rekonstruktion

Errichtet wurde die Reggia Carrarese von und für die Familie Carrara. Als Architekt taucht der Name Domenico da Firenze auf, der jedoch nicht bestätigt ist.⁸⁴ Da heute leider der Großteil des Komplexes zerstört ist, müssen wir uns auf Pläne und Rekonstruktionsvorschläge konzentrieren, um den ursprünglichen Baukomplex zu erfassen. Im Besitz der Accademia Galileiana⁸⁵, jetzige Besitzerin der noch vorhandenen Räumlichkeiten, der so genannten *Loggia Carrarese* oder *Loggia di Ubertino*, befinden sich zwei Pläne aus dem 18. Jahrhundert, die uns Aufschluss über den ursprünglichen Zustand geben können: ein Plan des Gebäudekomplexes von 1729 von Giovan Battista Savio (Abb. 61) sowie ein zweiter von Giovanni Valle aus dem Jahr 1784 (Abb. 36). Der Plan von Savio zeigt zwar schon die Veränderungen durch die Venezianer, dennoch bekommt man zumindest einen Überblick über den ursprünglichen Komplex der Anlage. Der Plan von Valle zeigt uns ganz Padua und ist nicht so genau wie jener von Savio. Ein Vergleich mit einem Plan der heutigen Stadtsituation von Padua im Bereich der ehemaligen Reggia Carrarese verdeutlicht die massiven Veränderungen (Abb. 62). Der Bereich der gesamten Anlage ist rot eingekreist. Blau markiert habe ich den Bereich der Cappella Carrarese. Giorgio Baroni publizierte 1984 drei Rekonstruktionsvorschläge für den heute noch existenten Bereich der Reggia Carrarese: einen für das 14., einen für das 16./17. und einen für das 19./20. Jahrhundert (Abb. 63, 64, 65).⁸⁶ Die drei Pläne zeigen sehr gut, wie sich der Bereich der Loggia Carrarese im Laufe der Jahre veränderte.

Ab dem Jahr 1338 wurde die Reggia Carrarese im Auftrag von Ubertino da Carrara errichtet. Der westliche Teil des Komplexes, der *Palazzo Vecchio*, war 1343 zum Großteil vollendet, wie wir in den Aufzeichnungen von Guglielmo Cortusi, einem Zeitgenossen von Ubertino, und in einer Inschrift an der Außenmauer lesen (Abb. 66).⁸⁷ Der Palast im Osten,

⁸⁴ Der Chronist Gatari erwähnt diesen Namen. Nicolini und Rossi sind zwar der Meinung, dass es sich um einen toskanischen Architekten handelte, den Namen Domenico da Firenze wollen sie aber nicht bestätigen. Vgl. Grossato 1961, S. 261.

⁸⁵ Die Accademia Galileiana wurde am 25. November 1599, offiziell am 9. Jänner 1600, als Accademia dei Ricovrati gegründet. 1810 änderte sich der Name auf Befehl von Napoleon, der Venetien von 1805 bis 1815 besetzte, in Ateneo und im Wappen wurden eine sitzende Minerva und ein Merkur hinzugefügt. Danach wurde die Vereinigung wieder zur Akademie, mit dem Beinamen *asburgico d'imperial regia*, unter der österreichisch-habsburgischen Herrschaft bis zum Jahre 1866. Die Idee zur Gründung der Akademie stammte von einem 20-jährigen venezianischen Abt, von Federico Cornaro. Durch die Unterstützung von angesehenen Mitbürgern wie Cesare Cremonino, Bartolomeo Selvatico, Ubertino Papafava und von ca. 20 anderen, darunter auch Galileo Galilei, wurde die Idee einer Akademie Realität. Federico Cornaro war der erste Präsident der Akademie; in seinem Haus wurden auch die ersten Versammlungen abgehalten. Ihm folgte sein Bruder Marc Antonio Cornaro. Vgl. Valeri 1962, o. S.; Zimmermann 2005, S. 30.

⁸⁶ Baroni 1984, S. 163, 165.

⁸⁷ *Lo stupendo palazzo recintato fu completato nel 1343 dal signor Ubertino*. Vgl. Verdi 2006, S. 86.

der an die Strada Maggiore (heute Via Dante) angrenzt, wurde vor dem Tod Ubertinos am 27. März 1345 begonnen und von Jacopo II. zum Großteil bis 1349 vollendet.⁸⁸ Gasparotto merkt an, dass im März 1349 der Kardinal Guido di Boulogne-sur-Mer mit zahlreichem Gefolge zu Gast am Hofe Jacopos II. war.⁸⁹ Die hochrangigen Gäste waren zwar im westlichen Palast einquartiert, doch musste man das Gefolge auch beherbergen. Dieser Umstand legt nahe, dass der östliche Teil ebenfalls schon vollendet war.

Die Erweiterung im Osten war auch deshalb notwendig geworden, da Jacopo II., im Gegensatz zu Ubertino, der mit seiner Frau Anna Malatesta kinderlos blieb, eine große Familie besaß und man Platz benötigte. Der neue Palast war dann vorwiegend den Frauen der Familie Carrara vorbehalten.⁹⁰ Taddea d'Este, die Verlobte von Francesco Novello, beschreibt den Palast als ruhigen, klösterlich anmutenden Ort.⁹¹

Der westliche oder alte Palast und der östliche bzw. neue Palast waren durch einen doppelten Säulengang miteinander verbunden, der aus einem zweistöckigen Kolonnadengang bestand und mit einem Dach versehen war, damit man trockenen Fußes vom einen zum anderen Palast kam (Abb. 67).⁹² Im zweiten Stock des Verbindungsganges konnte man die zwei Empfangssäle, den Thebensaal⁹³ und den Gigantensaal⁹⁴, erreichen. Zwischen den beiden Palästen befanden sich wahrscheinlich der Haupteingang, durch den man direkt zum Dom kam, und ein Uhrturm, der mit figürlichen Darstellungen verziert war.⁹⁵ Leider wurde dieser 1390 zerstört, als Francesco Novello Padua von den Viscontis befreite.⁹⁶ Heute befindet sich an der Piazza dei Signori eine Nachbildung dieses Uhrturms, initiiert von den Venezianern und 1532 von Giovanni Maria Falconetto erbaut (Abb. 68). Das Uhrblatt (1427–1437) stammt von einem Maestro Novello und Giovanni dalle Caldiere.⁹⁷ Nicoletta Nicolini und Alessia Rossi veröffentlichten 2010 eine Rekonstruktion unter Verwendung des Plans von Savio aus dem Jahr 1729, auf der man sehen kann, wo sich dieser Turm höchstwahrscheinlich befunden hat (Abb. 67).

⁸⁸ Die Arbeiten die Innenausstattung betreffend gingen jedoch noch bis in die 1390er Jahre weiter. Vgl. Gasparotto 1968, S. 98, 105.

⁸⁹ Lorenzoni erwähnt zum Beispiel, dass der Gigantensaal zu diesem Zeitpunkt noch nicht gebaut war. Der westliche Gebäudekomplex war jedoch zu diesem Zeitpunkt schon fertig. Man kann davon ausgehen, dass die Bauarbeiten Mitte des 14. Jahrhunderts abgeschlossen waren. Vgl. Lorenzoni 1977, S. 39; Gasparotto 1968, S. 98.

⁹⁰ Gasparotto 1968, S. 98.

⁹¹ Gasparotto 1968, S. 80.

⁹² Gasparotto 1968, S. 80f.

⁹³ Der Thebensaal wurde zwischen Mai 1345 und Juni 1347 gebaut und war 1347 bereits freskiert. Er war der erste große Versammlungssaal der Reggia. Vgl. Gasparotto 1968, S. 95; Lorenzoni 1977, S. 32; Flores D'Arcais 2006, S. 99.

⁹⁴ Ab 1390 gab es einen neuen Saal der *uomini illustri*. Vgl. Verdi 2006, S. 87; Gasparotto 1968, S. 81f.

⁹⁵ Savonarola beschreibt 1446 diesen Eingang. Vgl. Verdi 2006, S. 89.

⁹⁶ Sivieri 2006, S. 34.

⁹⁷ Zimmermann 2005, S. 182.

Des Weiteren gab es einen *praetto*⁹⁸ und zwei weitere Höfe (Abb. 61). Der kleinere *corte* wurde als Truppenübungsplatz genutzt und der *cortile maggiore* für Paraden und Turniere.⁹⁹ Pier Paolo Vergerio beschreibt Ende des 14. Jahrhunderts den Komplex und spricht unter anderem von einem quadratischen, zweistöckigen Peristyl, der als der kleinere Hof zu identifizieren ist.¹⁰⁰ Dieser Gebäudekomplex gehört schon zum neuen Palast von Jacopo II.

Der doppelte Laubengang, der im Herbst 1343¹⁰¹ bereits vollendet war, und die angrenzenden Räume wurden zur Zeit Ubertinos als Wohnanlage genutzt. Für die Säulen wurde Veroneser Marmor verwendet, der leicht rosa gefärbt ist (Abb. 69). Der westliche Laubengang, Richtung Via Accademia, wurde nach dem Tod von Jacopo 1345 geschlossen und eine kleine Andachtskapelle für die Familie errichtet. Der Säulengang besaß im Ober-, aber auch im Untergeschoß eine Brüstung, die den Gang vom Garten trennte, wie wir auf der Rekonstruktion von C. Allegro erkennen können (Abb. 70). Als einziges Vergleichsbeispiel in Padua kann man die Säulen des äußeren Portikus von Santa Maria dei Servi heranziehen; sie wurden ebenfalls aus Veroneser Marmor gefertigt und sind in Proportion und Material ähnlich (Abb. 71).¹⁰² Zu beachten ist jedoch, dass die Säulen von Santa Maria dei Servi nicht rund, sondern polygonal sind. Diese Säulen stammen ursprünglich aus der Cappella dell'Arca del Santo aus dem Trecento, entstanden um 1350, und wurden 1511, als der Santo eine neue Dekoration bekam, der Kirche Santa Maria dei Servi, die auf Wunsch von Fina Buzzacarin, Frau von Francesco il Vecchio, 1372–1392 gebaut wurde, in Form eines Portikus integriert.¹⁰³ Die Ähnlichkeiten lassen auf eine Gestaltung zur selben Zeit, eventuell sogar auf die gleiche Werkstatt schließen.

An die Westmauer des Baukomplexes wurde, noch von Ubertino da Carrara, ein so genannter *Traghetto* angebaut (Abb. 72). Bei der Rekonstruktion von Primo Modin muss man allerdings bedenken, dass der Traghetto in einen urbanen Kontext einzubetten ist und nicht, wie hier dargestellt, über ein unbebautes Areal führte.¹⁰⁴ Der Traghetto ist ein Verbindungsgang in Form eines Viaduktes, der sich auf 28 Bögen stützte und ca. 186 Meter lang, neun Meter hoch und drei Meter breit war und Zinnen besaß. Er reichte von der Reggia bis nördlich zur Porta Tadi und war mit der Stadtmauer und dem Turm La Specola

⁹⁸ Ein *praetto* ist eine kleine Wiese. Vgl. Frasson 1988, S. 51.

⁹⁹ Nicolini/Rossi 2010, S. 17.

¹⁰⁰ Verdi 2006, S. 86.

¹⁰¹ Der Conte Guglielmo Anauld war im November 1343 zu Gast bei Ubertino da Carrara und erwähnt den gerade fertig gestellten Säulengang. Vgl. Gasparotto 1968, S. 87, Fußnote 55.

¹⁰² Gasparotto 1968, S. 87–90; Lorenzoni 2005a, S. 112f.

¹⁰³ Lorenzoni 2005a, S. 113; Zimmermann 2005, S. 206.

¹⁰⁴ Lorenzoni 2005a, S. 114.

(ehemaliges Castello, heute astronomisches Observatorium) verbunden (Abb. 73).¹⁰⁵ Dieser Tragheto, der 1777 leider abgebrochen wurde, diente Ubertino da Carrara als direkter Verbindungsweg zwischen den wichtigsten Gebäude sowie als Fluchtweg, ähnlich des Castel Sant' Angelo in Rom, das die Festung mit dem Vatikan verbindet.

Kurz vor Beendigung meiner Arbeit bin ich noch auf eine Publikation von Nicoletta Nicolini und Alessia Rossi gestoßen, die sich mit der Rekonstruktion der Südwestecke der Reggia beschäftigt haben.¹⁰⁶ Nicolini und Rossi konnten feststellen, dass der Tragheto über eine Rampe, die sich in der südwestlichen Ecke befand, betreten wurde (Abb. 74).¹⁰⁷ Die Begründung für diese Rampe liefern die sich erhöhenden Arkaden im Innenhof (Abb. 75). Man konnte über diese Rampe die Außenmauer auch mit Pferden betreten, was im Falle einer spontanen Flucht in die sichere Burg von Vorteil war. Anhand der Rekonstruktion sieht man sehr gut die Veränderungen, die im Laufe der Jahrhunderte vorgenommen wurden. Die Rampe und der Tragheto wurden abgetragen; hinter der Reggia wurde ein Gebäude errichtet: der Palazzo Anselmi. Dadurch wurde der ursprüngliche Ausgang – der Privateingang von Ubertino – zur heutigen Via Arca Valaresso geschlossen. Der Eckturm und die Außenmauer sind heute noch erhalten (Abb. 76). Des Weiteren hat es eine direkte Verbindung von der Loggia Carrarese zur Befestigungsmauer gegeben. Das können wir heute noch am anschließenden Gebäude erkennen (Abb. 77). Auf der Abbildung sieht man eindeutig, dass der Bogengang zugemauert wurde.

Heute befindet sich an der Außenmauer an jener Stelle, an der sich der Tragheto befand, in Richtung Via Accademia eine Inschrift: *Qui aveva inizio il tragheto su archi dalla Reggia Carrarese alle prime mura cittadine. 1343 C. Demolito 1777* (Abb. 78).¹⁰⁸ Lorenzoni hat in seinem Aufsatz von 2005 den ursprünglichen Verlauf des Tragheto in den Plan von Giovanni Valle von 1784 eingezeichnet (Abb. 79). Man erkennt zwei fast parallele Straßen, die Via Tadi und die Via Patriarcato. Im Padua des Trecento war es üblich, die Gärten hinter den Häusern anzufügen, wie man am Plan von Valle noch gut erkennen kann. Im Bereich des Tragheto sind vor allem Gärten und Höfe eingezeichnet. Ob die Gärten nun vor oder nach der Zerstörung des Tragheto 1777 errichtet wurden, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Ich nehme jedoch an, dass die Gärten zu einem gewissen Teil schon existierten.

¹⁰⁵ Frasson 1988, S. 51.

¹⁰⁶ La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa, erschienen bei Skira 2010.

¹⁰⁷ Nicolini und Rossi publizierten 2010 ihre Forschungsergebnisse bezüglich des Zugangs des Tragheto via Rampe anhand von aussagekräftigen Dokumentationen. Vgl. Nicolini/Rossi 2010.

¹⁰⁸ Übers.: Hier begann der Tragheto der Reggia Carrarese bis zur inneren Stadtmauer. 1343 erbaut, 1777 abgetragen.

Nun gibt es einige Beschreibungen und „Abbildungen“ der Reggia Carrarese von Personen des Trecento, auf die ich noch kurz eingehen möchte. Michele Savonarola beschreibt 1445 begeistert den Hof der Carrara als den größten und schönsten von ganz Padua, mit einem großen Hof, in dem tausende Pferde Platz hätten und der dekoriert wurde von den wichtigsten Künstlern jener Tage: von Guariento und Altichiero.¹⁰⁹ Der Hofschreiber der Carrara, Pier Paolo Vergerio, Humanist aus Istrien, der zur Zeit Francesco Novellos, also Ende des 14. Jahrhunderts, in Padua war, hebt den feinen, schlanken, gotischen Charakter der doppelten Säulengänge hervor.¹¹⁰

Die Hofmaler der Carrara haben natürlich immer wieder Details der Reggia Carrarese in ihre Werke eingebaut. Es ist anzunehmen, dass dies der Wunsch der Auftraggeber war, die natürlich zeigen wollten, wie prunkvoll ihr Herrschaftssitz war. Giusto de' Menabuoi hat in seinem Fresko *Die Zerstörung von Sodom und Gomorra* (1376–1378), welches sich im Baptisterium des Doms in Padua befindet, zwei Städte gemalt: eine *città romanica* im Hintergrund und eine *città gotica* im Vordergrund (Abb. 38).¹¹¹ In der vorderen, gotischen Stadt erkennen wir eine Vielzahl an Loggien. Ein Detail der Loggia Carrarese finden wir im Verkündigungsfresko (Abb. 57).¹¹² Im Hintergrund sticht eine Säule aus dem Schatten hervor. Man erkennt deutlich ihre rosa Färbung durch den Veroneser Marmor. Auch in den restlichen Szenen, wie zum Beispiel bei *Christus heilt die Kranken* (Abb. 48) oder in der *Epiphanie* (Abb. 58), finden wir immer wieder Architekturen, die durch Loggien geprägt sind. Nicolini und Rossi beschreiben dies folgendermaßen: „[...] queste scenografie suscitano nell'osservatore l'illusione di passeggiare tra le stanze della Reggia“. ¹¹³

Die Verwendung von Loggien war typisch für das Trecento im Veneto und besonders in Padua. Die zweistöckigen Loggien wurden bereits 1306 verwendet, als Fra Giovanni degli Eremitani den Palazzo della Ragione bauen ließ (Abb. 80).¹¹⁴ In der Kapelle des hl. Luca Belludi von 1382 in der Basilika del Santo von Giusto de' Menabuoi gibt es ein Fresko, das die Stadt Padua zeigt (Abb. 81).¹¹⁵ Dieses Fresko wird von Nicoletta Nicolini und Alessia

¹⁰⁹ Ich hab hier die aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzte Textstelle verwendet, die von Nicolini und Rossi publiziert wurde. „[...] in Italia non c'era un palazzo più grande e bello di questo, con un ampio cortile al centro capace di contenere fino a mille cavalli [...] di pari bellezza erano pure gli ambienti interni decorati dai più importanti pittori dell'epoca come Guariento e Altichiero [...]“ Vgl. Nicolini/Rossi 2010, S. 20.

¹¹⁰ Gasparotto 1968, S. 81.

¹¹¹ Gasparotto 1968, S. 93.

¹¹² Gasparotto 1968, S. 87.

¹¹³ Übers.: „[...] die Darstellungen geben dem Betrachter den Eindruck, als würde er durch die Räume der Reggia spazieren.“ Vgl. Nicolini/Rossi 2010, S. 31.

¹¹⁴ Zimmermann 2005, S. 180.

¹¹⁵ Die Kapelle wurde von den Brüdern Naimerio und Manfredino Conti, zwei Paduaner Patrizier, 1382 errichtet. Vgl. Gamboso 1991, S. 122.

Rossi als erste Stadtvedute Paduas bezeichnet.¹¹⁶ Der Palazzo della Ragione ist hier, sehr präsent in der Mitte, eindeutig zu erkennen. Das rot eingekreiste Gebäude mit dem doppelten Loggiengang können wir als Reggia identifizieren; im Vordergrund sehen wir das Castello.

Giovanni Lorenzoni nennt 2005 eine zweite Stadtansicht Paduas aus der Zeit der Carrara. Es handelt sich dabei um ein Stadtmodell (Abb. 82) am Grabmal von Ubertino da Carrara, welches sich zuerst in der um 1822¹¹⁷ abgebrochenen Kirche Sant'Agostino befand und heute in der Eremitanikirche steht. Wir sehen wieder in der Mitte sehr präsent die Sala della Ragione, links kann man noch die Basilika del Santo erkennen, der Komplex Dom und Reggia Carrarese sind nicht erkennbar. Das Modell war zu Füßen von Ubertino positioniert, was wohl auf seine Stellung als Stadtvater hinweisen sollte.¹¹⁸ 1944, bei der Bombardierung der Eremitanikirche, wurde auch dieses Modell schwer beschädigt.

3.1 Veränderungen an der Bausubstanz

Ab dem Jahr 1405, als die Venezianer die Stadt besetzten und die Reggia Carrarese als Sitz des Stadtvogtes und des Capitano der Venezianer diene, wurden bereits erste Veränderungen an der Bausubstanz vorgenommen.¹¹⁹ Vor allem der nordöstliche Teil wurde von den Venezianern als Regierungssitz verwendet.¹²⁰ Der südwestliche Bereich wurde vom Cancelliere als Behausung und von den Assistenzen des Capitano genutzt. Hier wurden nicht so viele Veränderungen vorgenommen; die Loggia Carrarese konnte sich ihr Erscheinungsbild aus dem Trecento fast unberührt bewahren. Der erste, wesentliche Umbau erfolgte in den Jahren 1423 bis 1428, als man einen neuen Eingang zur Reggia schuf und das alte Tor zerstörte.¹²¹ Der neue Eingang¹²², in der Form eines Uhrturmes (Abb. 68), wie auf dem Plan von Hogenmberg 1560 bereits erkennbar (Abb. 34), befand sich nun gegenüber der Piazza della Signoria und nicht mehr in Richtung Dom und war der neue Eingang für den Capitano. Matthäus Merian hat 1640 einen genaueren Plan von Padua gezeichnet, auf dem

¹¹⁶ Nicolini/Rossi 2010, S. 29. Natürlich kann man diese Stadtansicht nicht als Vedute, als wirklichkeitsgetreue Darstellung einer Landschaft lesen. Die Vedute an sich entsteht erst viel später: im 17. Jahrhundert. Als einer der Hauptvertreter sei hier stellvertretend Canaletto genannt.

¹¹⁷ Laut Wolters wurde die Kirche bereits 1819 abgebrochen. Vgl. Wolters 1974, S. 168; Volkmann 1904, S. 30.

¹¹⁸ Heute befindet sich das Modell oberhalb des Baldachins und nicht mehr zu Füßen von Ubertino. Vgl. Wolters 1976, S. 168; Lorenzoni 2005a, S. 108f.

¹¹⁹ Frasson 1988, S. 50f.

¹²⁰ Gasparotto 1969, S. 244.

¹²¹ Gasparotto 1968, S. 82f.

¹²² Das Eingangsportal wurde 1532 von Giovanni Maria Falconetto vollendet. Vgl. Gasparotto 1968, S. 83.

man den Uhrturm noch besser erkennen und ihn eindeutig mit dem heutigen identifizieren kann (Abb. 83).

Die radikalsten Eingriffe erlebte die Reggia Ende des 18. Jahrhunderts, als die venezianische Republik 1797 aufgehoben wurde und Napoleon Bonaparte die Stadt besetzte. 1777 wurde, wie bereits angesprochen, der Tragheto abgerissen. 1820 wurden fast alle Säulen des nördlichen Portikus', entlang des Hofes, nach Vicenza an den Conte Nevio verkauft, der sie für den Stall seiner Ferienresidenz verwendete.¹²³ Nach der habsburgischen Herrschaft kam Padua 1866 wieder an das Königreich Italien ebenso wie die Reggia Carrarese. 1877 ließ der Architekt Camillo Boito einen Flügel des doppelten Laubenganges, trotz scharfer Proteste, abreißen, da an dieser Stelle, zwischen *praetto* und *corte*, für den Bau einer Grundschule Platz gemacht werden sollte.¹²⁴ Ein Vergleich der Abbildungen 61 und 62 verbildlicht die heutige Lage der Schule und den daraus entstandenen Verlust großer Teile der mittelalterlichen Anlage (Abb. 61, 62). Im 19. Jahrhundert wurde dann der neue Eingang zur Loggia an der Westmauer aufgebrochen.¹²⁵

Neben der Loggia Carrarese ist heute noch der Gigantensaal erhalten geblieben. Dieser befand sich nördlich des kleineren Hofes, wie wir auf der Rekonstruktion von Nicolini und Rossi sehen können, und ist nun Teil des Palazzo Liviano (Abb. 67). Jedoch ist sein heutiger Zustand kaum mehr vergleichbar mit jenem aus dem 14. Jahrhundert. 1540 wurden die 36 Darstellungen der berühmtesten Persönlichkeiten durch Domenico Campagnola übermalt.¹²⁶ Von der ursprünglichen Ausstattung haben sich nur zwei Darstellungen erhalten: von Francesco Petrarca in seinem Studierzimmer (Abb. 47) und von Lombardo della Seta. Zur Zuschreibung und Datierungsfrage gibt es mehrere Theorien. Michiel schreibt 1530 die Gefangennahme des Jughurta und den Triumph des Marius Avanzo zu, Guariento die zwölf Cesaren und ihre Taten zur Rechten, der Rest wird Altichiero und Octaviano Bressano zugeschrieben.¹²⁷ Da die Ausstattung jedoch um das Jahr 1382 datiert wurde, fällt Guariento schon weg, da dieser 1370 schon verstorben war.¹²⁸ Die Zuschreibung an Altichiero und Avanzo, der öfters in Zusammenhang mit Altichiero genannt wird, scheint also besser zu passen. Zu diesem Zeitpunkt war Altichiero mit der Ausstattung des Oratoriums des hl. Georg, davor von 1374 bis ca. 1378 mit der Ausstattung der Jakobuskapelle im Santo beschäftigt. Er befand sich also nachweislich in Padua. Einige Kunsthistoriker, wie zum

¹²³ Zu diesem Zeitpunkt befand sich Padua unter habsburgischer Herrschaft. Vgl. Nicolini/Rossi 2010, S. 24; Gasparotto 1969, S. 244; Verdi 2006, S. 93f.

¹²⁴ Frasson 1988, S. 51.

¹²⁵ Baroni 1984, S. 169.

¹²⁶ Verdi 2006, S. 98.

¹²⁷ Michiel/Frimmel 1888, S. 34f.

¹²⁸ Die Zuschreibung erfolgte das erste Mal von Savonarola, 1447. Vgl. Flores D'Arcais 2006, S. 101f.

Beispiel Pallucchini, sind der Meinung, dass Guariento auch noch an der Ausstattung der Sala der *uomini illustri* beteiligt war, und zwar nach seiner Rückkehr von Venedig, kurz vor seinem Tod, also vor 1370.¹²⁹ Möglicherweise hat Guariento mit der Ausstattung begonnen, ist verstorben und Altichiero hat dann den Saal vollendet. Sollte sich Guariento vor seinem Tod noch in Padua befunden haben, erscheint es mir logisch, dass ihn die Familie Carrara, deren Hofmaler er ja war, mit der Ausstattung des Saales beauftragte. Nachdem der Baukomplex, in dem sich der Saal der *uomini illustri* befindet, im Ersten Weltkrieg stark beschädigt wurde, errichtete man 1939 die neue philosophische Fakultät unter der Leitung des Architekten Gio Ponti.¹³⁰

Vom ursprünglichen Gebäudekomplex konnten die Loggia Carrarese¹³¹ (Abb. 1) und das erste Interkolumnium vom Verbindungsgang zum *neuen* Palast gerettet werden (Abb. 84). Das Gebäude befindet sich heute wieder in einem guten Zustand. Im Zuge meiner Recherchen bin ich auf ein Photo aus dem Jahr 1921 gestoßen, das uns ein etwas anderes Bild von der heutigen Loggia zeigt (Abb. 85). Wenn wir dieses mit der Abbildung 1 vergleichen, sieht man, dass im Obergeschoß eine Mauer zugebaut war, die dann wieder entfernt wurde.

3.2 Die Ausstattung der Reggia Carrarese

Anhand von Aufzeichnungen und dem Vergleich mit der Loggia Carrarese und dem Gigantensaal – die freskiert sind –, kann man davon ausgehen, dass auch die restlichen Bereiche der Reggia Carrarese besonders aufwändig ausgestattet waren. Zuerst möchte ich die noch erhaltene Loggia Carrarese besprechen. Beginnen werde ich mit den Räumen im Erdgeschoß, die heute als Bibliothek genutzt werden. Sie enthalten Fresken aus dem 14. Jahrhundert, wahrscheinlich aus der Schule des Altichiero (Abb. 86).¹³² Im ersten Zimmer, links vom Eingang, befindet sich das Helmszimmer, *Anticamera dei cimieri*. Hier sieht man Freskenreste, die das Wappen der Familie, einen stilisierten rot leuchtenden Wagen und einen orientalischen Helm mit dem Kopf eines geflügelten und gehörnten Sarazenen zeigen. In der obersten Zone befindet sich ein dekorativer illusionistisch gemalter Rahmen mit Kleeblatt-Spitzbogen in *Chiaroscuro*-Graugrün. Als Konsolen werden Protome von menschlicher

¹²⁹ Pallucchini 1964, S. 113.

¹³⁰ Der Gigantensaal befindet sich im Obergeschoß der Fakultät. Vgl. Zimmermann 2005, S. 183; Verdi 2006, S. 98.

¹³¹ Die Loggia Carrarese befindet sich in der Via Accademia hinter dem Livianum. Vgl. Frasson 1988, S. 50.

¹³² Die Behauptung wurde 1963/64 durch eine sorgfältige Restaurierung durch Prof. Clauco Benito Tiozzo unterstrichen. Vgl. Frasson 1988, S. 14.

Gestalt verwendet. Das Laubwerk innerhalb der Spitzbogen ist naturgetreu wiedergegeben. Das Motiv des orientalischen Helms mit dem Sarazenen war das persönliche Emblem von Ubertino da Carrara und wurde dann von seinen Nachfolgern übernommen und weiterverwendet.¹³³ Im Codex von Pier Paolo Vergerio, Ende des 14. Jahrhunderts, sind sieben Miniaturen von den Herrschern der Carrara-Familie mit ihrem persönlichen Emblem dargestellt (Abb. 41, 42, 44, 45, 46).¹³⁴ Die Porträtierten sind im Profil wiedergegeben und weisen starke charakteristische Züge auf. Die Miniaturen werden Jacopo da Verona, einem Künstler aus der Werkstatt Altichieros, zugeschrieben.¹³⁵ Dieser hat auch 1397 das Oratorium di San Michele in Padua freskiert (Abb. 87). Rechts in der Szene des Marientodes finden wir vier Porträts, die von Sgarbi als Boccaccio, Dante, Petrarca und Pietro d'Abano identifiziert werden.¹³⁶ Im Fresko der Anbetung der Könige wurden Francesco il Vecchio da Carrara und Francesco Novello da Carrara, auf Wunsch des Auftraggebers Pietro Bovi, abgebildet.¹³⁷

Im angrenzenden Raum, der *Sala dei Carri*, Karrenzimmer, befinden sich ebenfalls Freskenreste mit Wappenmotiven der Carrareser (Abb. 88). Die Fresken dieser beiden Räume werden der Werkstatt von Altichiero zugeschrieben.¹³⁸ Wir erkennen einen Hang zur Perspektive und zur feinen, detailgetreuen Darstellung.¹³⁹ Über diesem ornamentalen Streifen ist eine illusionistisch gestaltete Konsole angebracht.

Wenn wir jetzt in den ersten Stock gehen, befindet sich dort die Kapelle, heutiger Versammlungsraum der Accademia Galileiana¹⁴⁰, die im Vergleich mit den anderen Zimmern die opulenteste Ausstattung aufzuweisen hat. Diese wurde von Guariento di Arpo übernommen und umfasst einen Freskenzyklus mit Szenen aus dem Alten Testament (Abb. 3, 4) und Temperatafeln mit der Darstellung der neun Engelschöre (Abb. 7–33), der Muttergottes mit Kind (Abb. 5) und den vier Evangelisten, wobei heute nur mehr der hl. Matthäus erhalten geblieben ist (Abb. 6). Die Ostwand wurde im Zuge der Erweiterung des

¹³³ Norman 1995a, S. 159.

¹³⁴ Der Codex befindet sich heute in der Biblioteca Civica in Padua. Vgl. Gasparotto 1968, S. 107f.

¹³⁵ Jacopo da Verona war während der Regierungszeit Francesco Novellos in Padua. Vgl. Gasparotto 1968, S. 108. Die Zuschreibung der Miniaturen an Jacopo da Verona ist keineswegs gesichert. Vgl. Mori 2000, S. 226 und Fußnote 47 auf S. 227.

¹³⁶ Sgarbi 2000, S. 52. Die zweite Theorie zur Identifizierung der Porträts kommt von Grossato – er sieht hier wieder die beiden Carrara, den Auftraggeber Bovi und Petrarca dargestellt. Vgl. Mori 2000, S. 224.

¹³⁷ Portenari erwähnt 1623, das Oratorio sei durch die finanzielle Unterstützung der Carrara restauriert, ausgemalt und verziert worden. Vgl. Portenari 1623, S. 438; Mori 2000, S. 221.

¹³⁸ Frasson 1988, S. 14

¹³⁹ Gasparotto 1968, S. 111.

¹⁴⁰ Am 25. November 1599 wurde die Accademia dei Ricovrati von Federico Cornaro gegründet. Wichtige Mitglieder waren unter anderem Galileo Galilei. Seit 1779 zur Akademie der Wissenschaften und Künste in Padua und schließlich die Paduaner Akademie umbenannt, treffen sich noch heute ihre Mitglieder im Saal des Guariento, um dort ihre Versammlungen abzuhalten. Vgl. Frasson 1988, S. 49.

Raumes abgetragen, wodurch große Teile der Ausstattung verloren gegangen sind. Wo sich die Tafeln befunden haben, wird an späterer Stelle noch ausführlich besprochen werden.

In den anderen zwei Zimmern im ersten Stock befinden sich neben weiteren dekorativen Fresken (Abb. 89) auch eine *verGINE incoronata*, eine Marienkrönung, von Alessandro Maganza¹⁴¹ aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 90) und Möbel aus dem 18. Jahrhundert. Elisa Frasson führt in Bezug auf die Marienkrönung von Maganza an, dass diese Tafel wahrscheinlich ab dem 16. Jahrhundert als Altarbild in der Cappella Carrarese verwendet wurde.¹⁴² Aus dem 14. Jahrhundert ist diesbezüglich nichts erhalten; leider lässt sich in den Quellen nichts über die Gestaltung der Altarwand herausfinden. Es kann durchaus sein, dass die Marienkrönung Maganzas eine ältere Guarientos ersetzte. Thematisch würde dies gut passen, da sich an der Decke der Tondo mit der Muttergottes und dem Kind befand. Weiters ist es üblich, bei Marienkrönungen im Trecento zahlreiche Engel darzustellen, wie beim Fresko von Pietro della Rimini in der Eremitanikirche (Abb. 55) oder der Darstellung an den Wänden in der Apsis der Arenakapelle vom Maestro del Coro Scrovegni (Abb. 91) – beide sind in die 1320er Jahre zu datieren.¹⁴³

Wie bereits erwähnt, wurde der Gigantensaal ebenfalls mit Fresken aus dem 14. Jahrhundert dekoriert. Hier soll Guariento die zwölf Kaiser und laut Julius von Schlosser auch die Ödipusgeschichte¹⁴⁴, beeinflusst von französischer Unterhaltungslektüre, sowie Avanzo die Gefangenschaft von Jugurtha und den Triumph von Mario gemalt haben.¹⁴⁵ Serena Skerl Del Conte befürwortet für die Sala dei Giganti eine Zusammenarbeit zwischen Avanzo und Guariento in den Jahren 1367 bis 1369.¹⁴⁶ Andrea Moschetti schreibt Guariento auch die Darstellung von Petrarca in seinem Studierzimmer zu (Abb. 47), welche jedoch eher zu Altichieros Œuvre zu zählen ist.

Der Einfluss Francesco Petrarcas bezüglich der Themenwahl für die Ausstattung ist besonders in diesem Saal zu spüren.¹⁴⁷ Hier wurden, nach seinem Werk *De viris illustribus*, 36 Helden der Antike dargestellt, unter anderem Romulus, Hannibal, Julius Caesar und

¹⁴¹ 1556 bis nach 1630. Alessandro Maganzo stammte aus einer Malerfamilie in Vicenza. Vgl. Thieme/Becker 1990, S. 552.

¹⁴² Frasson 1988, S. 19.

¹⁴³ Sgarbi 2000, S. 16f.

¹⁴⁴ Schlosser 1921, S. 4f.

¹⁴⁵ So lesen wir es auch bei Michiel 1530. Vgl. Michiel/Frimmel 1888, S. 34f; Moschetti 1924, S. 25; Skerl Del Conte 1993, S. 129f.

¹⁴⁶ Skerl Del Conte 1993, S. 129ff.

¹⁴⁷ Hier ist die Sala dei Giganti gemeint, die laut Collodo ca. 1375 freskiert wurde. Skerl Del Conte geht von einer Ausstattung ab 1379 aus, nach der Vollendung der *De viribus illustribus* von Lombardo della Seta. Vgl. Collodo 2005, S. 45; Skerl Del Conte 1993, S. 131.

Vespasian.¹⁴⁸ Gasparotto verweist noch auf weitere Zimmer der Reggia, in denen antike Themen aufgegriffen wurden. Diese sind allesamt leider verloren gegangen. Die Lokalisierung der Zimmer ist nicht mehr hundertprozentig nachzuvollziehen. Die Rekonstruktion von Nicolini und Rossi hilft hier sehr bei der Verortung (Abb. 67). Der Thebensaal und der Gigantensaal wurden ja bereits südlich und westlich des *corte* lokalisiert. Unterhalb des Thebensaales befand sich das Bestiariumzimmer, daneben in Richtung Westen das Zimmer des Camillo und im ersten Stock darüber die *sala verde*, das grüne Zimmer.¹⁴⁹ Das Zimmer der Lucrezia ist etwas schwieriger zu lokalisieren. Zum ersten Mal wurde es 1382 genannt. Wir wissen, dass es sich im Erdgeschoß befand, in der Nähe des Wagen- und des Helmzimmers.¹⁵⁰ Das Herkuleszimmer, das als Sekretariat genutzt wurde, befand sich in Richtung des großen Hofes, der heutigen Piazza Capitaniano.¹⁵¹

Besonders kunstvoll waren wohl die turmartigen Kamine der Reggia Carrarese gestaltet. Leider blieb keiner erhalten. Ein vergleichbares Exemplar ist jedoch im Castello Monselice, das die Familie Carrara nach dem Sieg über Ezzelino da Romano 1259 besaß, erhalten geblieben (Abb. 92).¹⁵² In der Reggia sind zumindest zwei dieser Kamine dokumentiert: einer im Herkuleszimmer, der *camino die Ercole*, und einer im Wagenzimmer, die offensichtlich zerstört wurden. Gasparotto führt des Weiteren an, dass in den Dokumenten, in denen vom Tod des Jacopo II. da Carrara berichtet wird, ein weiterer Kamin im Zimmer des Nero erwähnt wird.¹⁵³ Jacopo II. wurde am 19. Dezember 1350 inmitten einer Gruppe von Menschen von Guglielmo, dem unehelichen Sohn von Jacopo I., erdolcht.¹⁵⁴

Die Accademia Galileiana hatte ab 1779 nur die drei Räume im Obergeschoß zur Verfügung. Diese wurden ziemlich bald zu klein für die Unterbringung der Bücher und für Versammlungen; außerdem war der Zugang über eine Leiter von der Via Accademia direkt in den zweiten Stock nicht sehr bequem.¹⁵⁵ Deshalb stifteten die *nobili fratelli Anselmi* 1962, die bis dahin in Besitz des Erd- und Mezzaningeschoßes waren, die Räumlichkeiten der Accademia Galileiana. Auf Grund des schlechten Zustandes, in dem sich die Loggia

¹⁴⁸ Bereits Michiel schreibt 1530, dass Petrarca verantwortlich für die Themenwahl war. Vgl. Michiel/Frimmel 1888, S. 34f; Gasparotto 1968, S. 101; Norman 1995a, S. 167.

¹⁴⁹ 1968 identifizierte Cesira Gasparotto die Lage der *sala verde*. Vgl. Gasparotto 1968, S. 101–107; Verdi 2006, S. 88.

¹⁵⁰ Gasparotto 1968, S. 102.

¹⁵¹ Bereits 1977 konnte Lorenzoni die ehemalige Anlage fast vollständig lokalisieren. Vgl. Lorenzoni 1977, S. 32f; Verdi 2006, S. 88.

¹⁵² Gasparotto 1968, S. 102f; Kohl 1998, S. 35.

¹⁵³ Gasparotto 1968, S. 102f.

¹⁵⁴ Fünf Jahre zuvor, im Mai 1345, hatte Jacopo II. den amtierenden Prinzen Marsilietto Papafava ermordet; nun fiel er selbst der Gier seiner Verwandten zum Opfer. Vgl. Collodo 2005, S. 31.

¹⁵⁵ Tambara 1969, S. 33.

Carrarese jedoch befand, wurde eine Restaurierung der Räumlichkeiten durchgeführt.¹⁵⁶ Die Restaurierungsarbeiten ermöglichte eine großzügige Spende der *nobili fratelli Anselmi*.¹⁵⁷ Die Arbeiten konnten im Februar 1962 unter der Leitung von Prof. Diego Valeri begonnen werden und dauerten bis 1967. Im Zuge dessen wurde ein genauer Plan der Geschoße von Alessandro Tambara gemacht (Abb. 93, 94).¹⁵⁸ Das Zimmer A ist das Karrenzimmer und B das Helmzimmer. Diese waren ursprünglich nach Norden, in Richtung Garten, geöffnet. Zimmer A war ca. sechs Meter lang und Zimmer B zwölf Meter, also das Doppelte. Das Zimmer B entsprach eher einem Saal als einem Zimmer. Es wurde wahrscheinlich auch als Empfangssaal verwendet.¹⁵⁹ Die Räume sind mehr als sechs Meter hoch, die gleiche Höhe wie die äußere Säulenhalle. Im Obergeschoß sehen wir die drei existenten Räume. An der Westwand befinden sich hier im größten Raum die Fresken von Guariento. Am Fußboden haben sich noch Spuren der ehemaligen Ostwand erhalten (Abb. 95).

Im Zuge der Arbeiten wurde der Architekt Prof. Luigi Pavan mit der Konstruktion einer Stiege in den zweiten Stock beauftragt¹⁶⁰ – die wir links auf dem Plan des Erdgeschoßes von Tambara sehen – sowie mit dem Einbau der zwei größeren Fenster in der ehemaligen Kapelle und der Ausstattung des Bodens der Loggia mit Tonfliesen aus der Toskana.¹⁶¹ Weiters wurden Strom- und Abwasserleitungen verlegt und eine Heizung integriert.

Cesira Gasparotto konnte weitere Freskenreste freilegen wie zum Beispiel die eines Frieses an der nördlichen Außenmauer der Reggia (Abb. 96).¹⁶² Sie ist der Ansicht, dass die Mauer komplett mit Fresken verziert gewesen sein muss. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um heraldische Motive, die bei der Eroberung Paduas durch die Venezianer entfernt oder übermalt wurden. Von Altichiero gibt es ein Fresko im Oratorio di San Giorgio auf dem, laut Luca Baggio, die Loggia Carrarese wiedergegeben ist. Hier ist eindeutig die Verzierungen der Mauer erkennbar (Abb. 96a).¹⁶³ Wie man sich die Gestaltung der Außenmauer in etwa vorstellen kann, zeigt ein Aquarell von Girolamo Botter (Abb. 97). Abgebildet ist hier die Loggia Cavalieri in Treviso, die 1276/77 als freistehende Loggia erbaut wurde und mit Fresken mit Rittermotiven verziert war.¹⁶⁴ Große Teile der Fresken gingen im Zweiten Weltkrieg verloren.

¹⁵⁶ Tambara 1969, S. 38.

¹⁵⁷ Vgl. Gasparotto 1968, S. 78, Fußnote 20; Tambara 1969, S. 34.

¹⁵⁸ Gasparotto 1968, S. 110.

¹⁵⁹ Frasson erwähnt, dass in diesem Saal Francesco Petrarca 1347 empfangen wurde. Vgl. Frasson 1988, S. 17.

¹⁶⁰ Bis zu diesem Zeitpunkt war der Aufgang in den zweiten Stock nur über eine Leiter an der Außenwand möglich.

¹⁶¹ Tambara 1969, S. 38.

¹⁶² Gasparotto 1969, S. 237f.

¹⁶³ Baggio 2007, S. 422.

¹⁶⁴ Zimmermann 2005, S. 261.

Im Obergeschoß an der Außenmauer gibt es ein weiteres interessantes Detail. Hier findet man einen Einschnitt in der Mauer neben dem Ausgang von der Cappella zur Loggia, der ca. 15 Zentimeter breit ist. An der Schnittseite, die Richtung Westen gewendet ist, befindet sich ein Freskenfragment, das durch die Nähe der zweiten Mauer schwer zu lesen ist (Abb. 98). Man erkennt Ornamente im oberen Bereich. An dieser Stelle befand sich vor 1345 die westliche Außenmauer der Loggia.¹⁶⁵ Dieses Kompartiment ist ein wichtiges Indiz für die vollständige, äußere Freskierung.

¹⁶⁵ Moschetti 1924, S. 13, 21; Gasparotto 1968, S. 92; Nicolini/Rossi 2010, S. 68.

4. Die Hofkapelle – Baugeschichte

Der Raum, in dem sich die Cappella Carrarese befand, war bis 1345 nach Norden und Westen geöffnet und wurde als Loggia zum Flanieren von Ubertino da Carrara genutzt.¹⁶⁶ Sehr gut ersichtlich ist die ursprüngliche Situation auf den zwei Rekonstruktionen von Nicolini und Rossi (Abb. 67, 74). Hier erkennt man auch die Lage der vorhin angesprochenen Außenmauer mit den Freskenresten. Nach dem Tod von Ubertino da Carrara wurde dieser Bereich geschlossen, um eine private Kapelle einzurichten. Die Kapelle war – ob ihrer Größe – nur für die Familie oder angesehene Gäste zugänglich.¹⁶⁷

Im März 1349 war der Kardinal Guido di Boulogne-sur-Mer zu Gast bei den Carrara.¹⁶⁸ Gasparotto merkt an, dass der Kardinal, da es innerhalb der Reggia keine eigene Kapelle gab, bei Regen und Nebel zur Messe in den Dom gegenüber gehen musste.¹⁶⁹ Auf Grund dessen kam es wohl zur Nutzung des Raumes als private Andachtskapelle. Das heißt, wir können davon ausgehen, dass die West- und die Nordmauer sicher nach dem März 1349 aufgezogen wurde. Der nächste hohe Besuch, der erwartet wurde, war dann Kaiser Karl IV. Man konnte ihm auf keinen Fall eine Unterkunft gewähren ohne eine Möglichkeit zur privaten Andacht zu bieten.

Ursprünglich hatte die Kapelle eine Größe von 10,90 x 5,25 Meter. Die Wand¹⁷⁰, die sie nach Osten begrenzte, wurde, wie bereits besprochen, 1779 abgetragen, um einen Versammlungssaal für die Accademia Galileiana zu schaffen.¹⁷¹ Weiters konnte man im Zuge der Restaurierungsarbeiten der Fresken 1964 durch Leonetto Tintori feststellen, dass die heutigen Fenster der Westwand, die im 18. Jahrhundert eingesetzt wurden, um ca. 50 Zentimeter breiter als die Originalfenster sind (Abb. 3, 4).¹⁷² Über die ursprüngliche Höhe hat man leider keine weiteren Hinweise. Bei näherer Betrachtung der heutigen Decke hat man Spuren von Vertiefungen gefunden, die auf Querbalken hinweisen, und Mauerabsätze für Bretter, wodurch man davon ausgehen kann, dass sich ursprünglich eine Holzdecke in der

¹⁶⁶ Die westliche Loggia bot einen wunderbaren Blick auf den nächtlichen Sternenhimmel. Pier Paolo Vergerio berichtet, dass Ubertino ein begeisterter Astronom war. Vgl. Gasparotto 1969, S. 239; Nicolini/Rossi 2010, S. 51.

¹⁶⁷ Hueck 1994, S. 83.

¹⁶⁸ Hueck 1994, S. 83.

¹⁶⁹ Gasparotto 1968, S. 98–101.

¹⁷⁰ Die Spuren dieser Wand sind im Versammlungssaal noch sichtbar. (Abb. 95) Außerdem wurde der Raum erhöht und eine neue Decke eingezogen. Vgl. Flores D'Arcais 1962, S. 16f, Fußnote 3.

¹⁷¹ Hueck 1994, S. 83.

¹⁷² Tintori 1965, S. 7f.

Kapelle befand, die knapp über den obersten Szenen begonnen hat.¹⁷³ Das ergibt wiederum eine Höhe des Raumes von ca. 4,30 Meter.

Zur Frage der Datierung der Ausstattung des Raumes gibt es mehrere Theorien. Moschetti ist der Meinung, dass die Kapelle nicht später als der Thebensaal¹⁷⁴, der 1347 bereits fertig freskiert war, ausgestattet wurde. Er begründet es damit, dass die Cappella sicherlich nicht zu den letzten Räumlichkeiten der Reggia zählte, die errichtet und freskiert worden sind.¹⁷⁵ Jedoch erscheint mir eine Ausstattung zwischen den Jahren 1345 und 1347 sehr früh und relativ kurz für eine Ausstattung dieses Ausmaßes, zumal erst nach dem 27. März 1345, dem Tod Ubertinos, mit dem Bau der Kapelle begonnen wurde.

Frasson spricht von einem Zeitraum zwischen 1349 bis 1354, in dem die Cappella freskiert worden ist.¹⁷⁶ 1354 deshalb, weil vom 3. bis zum 7. November Karl IV. von Böhmen in Padua bei Francesco il Vecchio da Carrara zu Gast war.¹⁷⁷ Karl IV. war auf dem Weg nach Rom, um dort am 5. April 1355 die Kaiserkrönung zu empfangen.¹⁷⁸ Der Meinung von Frasson schließe ich mich an, da es mir logisch erscheint, dass man dem zukünftigen Kaiser Karl IV. mit einer kostbar ausgestatteten Kapelle imponieren wollte. Außerdem war es wichtig, einen Raum für die private Andacht zu haben.

¹⁷³ Tintori 1965, S. 8; Hueck 1994, S. 83.

¹⁷⁴ Moschetti erhebt die Theorie, dass auch der Thebensaal von Guariento ausgestattet worden sei. Leider ist der Saal heute nicht mehr erhalten und deshalb diese Theorie nicht mehr überprüfbar. Außerdem trat Guariento erst Anfang 1350 als Hofmaler in den Dienst der Carrara, als er für das Grabmal von Jacopo II. ein Fresko malte. Vgl. Moschetti 1924, S. 24f; Wolters 1976, S. 35f.

¹⁷⁵ Moschetti erwähnt ein Dokument vom 26. November 1347, gibt aber keine Quellenangaben. Coletti schließt sich 1930 der Meinung von Moschetti an. Vgl. Moschetti 1924, S. 13; Coletti 1930, S. 365.

¹⁷⁶ Frasson 1988, S. 52.

¹⁷⁷ Francesco Petrarca hatte ihn nach Italien eingeladen. Vgl. Magliani 2003, S. 20; Gasparotto 1968, S. 100f; Banzato 2006, S. 105.

¹⁷⁸ Gasparotto 1961, S. 138.

5. Die Ausstattung der Kapelle durch Guariento di Arpo

Die Ausstattung der Kapelle besteht, wie bereits angeführt, aus einem Freskenzyklus mit Szenen aus dem Alten Testament (Abb. 3, 4) und Temperatafeln (Abb. 5–33). Rossetti beschreibt 1776, kurz vor Abbruch der Ostmauer 1779, den Raum folgendermaßen: Die Kapelle war freskiert mit Szenen aus dem Alten Testament, Maria mit dem Kind in der Mitte der Decke, umgeben von den vier Evangelisten in den Ecken, gemalt von Guariento.¹⁷⁹ Erhalten sind heute noch die Tafeln mit der Madonna und dem Kind (Abb. 5) und die Tafel des hl. Matthäus (Abb. 6). Des Weiteren schreibt Rossetti, dass die Signori Accademici sehr darum bemüht waren, die nach 1779 abgenommenen Tafeln der Decke (Abb. 5–33) und die Fresken der Ostwand in einem eigenen Zimmer unterzubringen.¹⁸⁰ Von der abgetragenen Ostwand haben sich zwei Kompartimente erhalten: *Adam und Eva vor Gottvater* (Abb. 99) und *Die Traumdeutung Josephs vor dem Pharao* (Abb. 100). Brandolese gibt 15 Jahre später an, dass die entfernten Bilder im Zimmer *delle Sessioni* zum Großteil liegend und zugedeckt untergebracht waren.¹⁸¹ Zusätzlich erwähnt er, dass sich die abgebrochenen Fresken in einem sehr schlechten Zustand befanden und ihren einstigen Glanz verloren hatten.¹⁸² Auch bei Menin ist 1862 zu lesen, dass die abgetragenen Fresken der Ostwand – er erwähnt zwei Stücke – auf Bretter befestigt wurden und in einem Nebenzimmer, in der Nähe des Ausgangs, aufbewahrt worden sind.¹⁸³

Die Cappella kann man heute über zwei Eingänge betreten: entweder an der Südwand oder, durch die anderen Zimmer kommend, von Osten (Abb. 3). An der Nordwand befindet sich der Ausgang zur Loggia (Abb. 4, 98). Ursprünglich betrat man die Kapelle über einen Eingang an der nicht mehr vorhandenen Ostwand.¹⁸⁴ Die Türen an der Süd- und an der Nordwand wurden erst später durchgebrochen. Ein kleines Detail im Fragment der Traumdeutung könnte die Bestätigung des Einganges an der Ostwand sein (Abb. 100). Am unteren Ende des Freskos zeichnet sich eine rundbogige Rahmung ab.¹⁸⁵ Das Bild könnte sich

¹⁷⁹ „[...] che è tutta dipinta a fresco con istorie dell’Antico Testamento, e la B. Vergine col Bambino Gesù nel mezzo del soffitto, e coi quattro Evangelisti negli angoli dal suddetto Guariento, come si ha dal Vasari [...]“ Vgl. Rossetti 1996, S. 296. Die Anbringung der Tafeln an der Decke dürfte der Ausstattung in der Arenakapelle ähnlich gewesen sein.

¹⁸⁰ „I signori Accademici per loro comodo la demolirono, conservando però con sano e lodevol consiglio non solamente tutti i soffitti del Guariento, ma ancora tutte le pitture a fresco che si poterono, delle quali orneranno una stanza a perpetua memoria del ricordato pittore.“ Vgl. Rossetti 1980, S. 301.

¹⁸¹ „[...] onde avendosi a demolirla furono conservati alcuni frammenti di queste antiche pitture, parte de’ quali furono incassati nella Stanza delle Sessioni, parte restano tuttavia giacenti.“ Vgl. Brandolese 1795, S. 177.

¹⁸² „[...] Sono sì malconcie [...] che non vi rimane più il loro gusto originale.“ Vgl. Brandolese 1795, S. 177.

¹⁸³ Menin 1862, S. 468.

¹⁸⁴ Hueck 1994, S. 86.

¹⁸⁵ Irene Hueck wurde von Francesca Flores D’Arcais darauf aufmerksam gemacht. Vgl. Hueck 1993, S. 71.

eventuell genau über einer Tür mit rundbogigem, oberen Abschluß befunden haben. An der Südwand finden wir heute noch Freskenreste aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 3, 101), an der Nordwand noch ein paar Reste der ursprünglichen Ausstattung (Abb. 4). Der Altar dürfte sich höchstwahrscheinlich an der Nordwand befunden haben. Was dafür spricht, sind die beiden Freskenfragmente der Ostwand (Abb. 99, 100). Die Erschaffung Adam und Evas ist als Beginn des Freskenzykluses anzunehmen, und wie Hueck richtigerweise anführt, beginnt die Ausstattung üblicherweise rechts vom Standpunkt desjenigen, der vor dem Altar steht.¹⁸⁶ Also wäre das in diesem Fall die Nordost-Ecke.

Für die künstlerische Ausstattung der Cappella Carrarese wird, wie die Überschrift dieses Kapitels bereits vorwegnimmt, Guariento di Arpo¹⁸⁷ genannt. Wir lesen bereits bei Historikern wie Michiel 1530 und Vasari 1568¹⁸⁸, dass Guariento für die Ausstattung der Kapelle zuständig war, doch gibt keiner der Autoren eine genaue Beschreibung der Kapelle.¹⁸⁹ Die Überprüfung der Zuschreibung an den Künstler wird noch in einem eigenen Kapitel besprochen werden.

Das Konzept der Ausstattung der Kapelle war sicher nicht alleine die Idee Guarientos. Die Maler des Trecento bekamen zwar immer mehr Mitspracherecht, aber hier kann man davon ausgehen, dass bei der Ausstattung der Reggia Carrarese die Auftraggeber genau wussten, was sie wollten.¹⁹⁰ Zu der Zeit, als die Loggia geschlossen und die Kapelle ausgestattet wurde, also nach 1345, befand sich Francesco Petrarca in Padua, der durch seine humanistische Bildung Jacopo II. da Carrara durchaus in der Themenwahl beeinflusste, wie wir ja bereits bei der Ausstattung des Gigantensaals feststellen konnten.¹⁹¹ Guariento wendete bei der Ausstattung der Kapelle zwei unterschiedliche Stile an. Einerseits die Tafeln (Abb. 5–33), die von einem feierlichen, sakralen gotischen Charakter bestimmt sind und stark byzantinisch, an Venedig orientiert sind; andererseits die Fresken, die einen narrativen Charakter besitzen, die biblischen Szenen in alltägliche Darstellungen verwandeln und den Innovationen Giotto folgen (Abb. 3, 4, 99, 100). Bei der Gestaltung der Decke dürfte man sich auch an Giotto und der sich in der Nähe befindenden Arenakapelle orientiert haben (Abb.

¹⁸⁶ Hueck 1994, S. 86.

¹⁸⁷ Guariento wurde um 1310 geboren. 1338 wird er in einer Urkunde als *maestro* bezeichnet. In einem Dokument aus Treviso vom 19. Dezember 1341 steht *DE PADUA*. Im September 1370 ist er bereits verstorben. Vgl. Flores D'Arcais 1965, S. 13; Richards 1996, S. 746f.

¹⁸⁸ „[...] miglior maestro di costui Guariero, pittor padovano; [...] dipinse [...] un'altra cappelletta in casa Urbano Prefetto [...]“ Vasari schreibt erst in seiner zweiten Ausgabe seiner Viten über Guariento, nennt ihn jedoch Guerriero oder Guariero. Außer diesem kurzen Satz über die Ausstattung der Kapelle ist des Weiteren nichts zu lesen. Vgl. Vasari/Milanesi 1906, S. 636 und Fußnote 1.

¹⁸⁹ Michiel/Frimmel 1888, S. 36f; Vasari/Milanesi 1906, S. 636f; Moschetti 1924, S. 12.

¹⁹⁰ Gasparotto 1968, S. 100.

¹⁹¹ Der erste Besuch von Francesco Petrarca erfolgte auf Einladung von Jacopo II. am 10. März 1349 und dann nochmals am 19. April 1349. Vgl. Gasparotto 1968, S. 100.

51).¹⁹² Zu beachten ist natürlich, dass wir in der Cappella eine flache Holzdecke hatten und in der Arenakapelle ein Tonnengewölbe, das mit Fresken ausgeschmückt ist.

Nach diesem kurzen Überblick der ursprünglichen Ausstattung werde ich nun die zwei verschiedenen Ausstattungselemente, Fresken und Tafeln, getrennt voneinander behandeln.

5.1 Fresken

Die Fresken der Westwand sind in zwei 96 Zentimeter hohen Streifen übereinander angeordnet (Abb. 3, 4).¹⁹³ Horizontal sind sie von einem ornamentalen Rahmen umgeben. Auf eine vertikale Trennung wurde verzichtet. Der Rahmen führte vielleicht auch um die ursprünglichen Fenster herum, die viel schlanker waren.¹⁹⁴ Das ist jedoch durch die Verbreiterung der Fenster nicht mehr nachvollziehbar. Jede Szene enthielt ursprünglich eine Inschrift, die aber kaum mehr zu entziffern sind. Bei der Szene mit König Nebukadnezar kann man noch schwach den Schriftzug *NABUCCO* entziffern (Abb. 102).¹⁹⁵ Im Sockelbereich befinden sich Vierecke in Marmoroptik, die wir schon von Giotto aus der Arenakapelle kennen (Abb. 103), darüber eine Reihe in sich geflochtener Bögen, die mit Blumenmotiven verziert sind (Abb. 104).

Giotto war durch seine Innovationen zum direkten Vorbild der Paduaner Künstler geworden. Vor allem die unmittelbare Nähe zur Arenakapelle, die Giotto um 1305 für Enrico Scrovegni vollendet hatte, ist als Ausgangspunkt für die Ausstattung der Cappella Carrara zu sehen (Abb. 51), selbst wenn wir es mit einem unterschiedlichen ikonographischen Programm zu tun haben (bei Giotto christologisch, bei Guariento alttestamentarisch). Guariento lässt sich zwar vom älteren Künstler beeinflussen, doch kopiert er nicht wahllos, sondern entwickelt sich weiter. So verzichtet er auch auf die strenge Rahmung von Giotto, wodurch die Erzählung an Energie und Vitalität gewinnt. Die Art der fortlaufenden Erzählung ohne Rahmung hat sich Guariento vielleicht bei seinen Kollegen in Bologna abgeschaut.¹⁹⁶ Als Beispiel habe ich hier eine Szene aus der Kirche Sant'Apollonia in Mezzaratta ausgewählt, die der Werkstatt des Vitale da Bologna zuzuschreiben ist (Abb. 105). Zu datieren ist die

¹⁹² Die Arenakapelle wurde zwischen 1304 und 1313 ausgestattet. Giotto war wahrscheinlich von 1303–1305 tätig. Vgl. Norman 1995a, S. 79; Sgarbi 2000, S. 34.

¹⁹³ Flores D'Arcais 1962, S. 7.

¹⁹⁴ Banzato 2006, S. 107.

¹⁹⁵ Die Inschriften wurden bei der Restaurierung 1964 entdeckt, nachdem man die Übermalungen aus dem 19. Jahrhundert entfernt hatte. Vgl. Tintori 1965, S. 16.

¹⁹⁶ Banzato 2000, S. 177.

Ausstattung zwischen den Jahren 1345 und 1370.¹⁹⁷ Wir sehen die Szene *Joseph und die Frau des Potiphar*. Leider sind die Fresken nur mehr fragmentarisch erhalten. Man erkennt aber noch, dass hier auf eine Rahmung verzichtet wurde. Rechts sehen wir, dass anschließend gleich die nächste Szene beginnt und nur durch die Säule getrennt ist. Außerdem kommt die Frau des Potiphar zwei Mal nebeneinander vor. Dies wäre bei Giotto undenkbar gewesen.

Die Erzählung findet in einer stilisierten steinigen Felslandschaft vor blauem Himmel statt. Wir sehen verschiedene Architekturdarstellungen und auch zwei Stadtansichten, die wohl zu den frühesten Stadtansichten in Padua zählen (Abb. 106, 107).¹⁹⁸ Die Figuren sind präzise ausgearbeitet und zeigen individuelle, charakteristische Merkmale. Sie sind nach der Mode des Trecento gekleidet. Besonders feine Details wie zum Beispiel das Haarnetz der Judith zeugen von einer guten Wahrnehmungsgabe des Künstlers (Abb. 107).

Von der ehemaligen Ostwand sind heute noch zwei Fragmente erhalten: *Adam und Eva vor Gottvater* (Abb. 99) und *Die Traumdeutung Josephs vor dem Pharao* (Abb. 100).

Im Jahr 1964 wurden die Fresken von Prof. Leonetto Tintori zum ersten Mal restauriert. Sie befanden sich zu diesem Zeitpunkt in keinem guten Zustand. Die Farben waren dunkel und von Schmutz belegt.¹⁹⁹ Nach der Entfernung der Übermalungen aus dem 19. Jahrhundert kamen weitere dunkle, von Staub verschmutzte Fragmente zum Vorschein.

Über den Fresken befand sich ein grauer Schleier, der aus einer doppelten Schicht Schellack und Öl, beide waren bereits oxidiert, bestand. Diesen zu entfernen stellte sich als äußerst schwierig heraus. Man musste zu einem sehr starken Lösungsmittel greifen; durch die Verwendung von Messer und Spachtel gelang es schließlich, den grauen Schleier zu entfernen.

Auch entfernte man ältere Übermalungen wie zum Beispiel im Bild der drei Jünglinge, die das Götzenbild anbeten (Abb. 108).²⁰⁰ Hier überdeckte eine Architektur aus dem 15. Jahrhundert einen Großteil der Darstellung. Die Hauptgruppe war auf Grund der Übermalung in einem Innenraum dargestellt.

Im Zuge der Restaurierung hat man in der Ecke zwischen der West- und der Nordwand Freskenkompartimente aus dem Trecento freigelegt. Die dekorative Rahmung der Westwand wird eindeutig an der Nordwand fortgeführt (Abb. 109). Das heißt: Wir wissen mit

¹⁹⁷ Ein Großteil der Ausstattung wurde in die Pinacoteca Nazionale übersiedelt. Vgl. Longhi 1956, S. 38; Skerl De Monte 1993, S. 17

¹⁹⁸ Laut Moschetti eine der ersten Veduten von Padua. Vgl. Moschetti 1923, S. 22.

¹⁹⁹ Kurze Besprechung des Restaurierungsberichtes von Prof. Tintori aus dem Jahr 1965. Tintori 1965, S. 5f.

²⁰⁰ Die mir zur Verfügung stehenden Unterlagen waren von so schlechter Qualität, dass ich die Abbildungen vor der Abnahme der Übermalungen nicht zeigen kann.

Sicherheit, dass die Nordwand auch freskiert war. Was hier dargestellt war, bleibt jedoch offen.

Weitere interessante Entdeckungen machte man in der Szene der Trunkenheit Noahs, wo man den Weinstock, der sich die Kirchenmauer hinaufrankt, von Übermalungen befreite; anstatt der vorher dargestellten Mauer kamen nun Felsen und Bäume zum Vorschein (Abb. 110, 111).²⁰¹ Ebenso konnten ein fünfter Kopf in der Figurengruppe hinter dem Felsen bei der Opferszene mit Abraham und das darüber befindliche Banner sowie das Lamm rechts oberhalb von Isaac freigelegt werden (Abb. 112). Der Altar wurde wieder in Marmoroptik dargestellt. Dafür hat Guariento eine spezielle Technik angewendet – Prof. Tintori bezeichnet diese als „*stucco lucido*“ oder „*stucco romano*“ und verweist auf die Verbindung zu den Marmorarbeiten Giotto in der Arenakapelle (Abb. 103), wie wir sie bereits in der Sockelzone feststellen konnten (Abb. 104). Die Marmorierung des Altars ist im Vergleich mit jenen der Sockelzone viel näher an den Beispielen Giotto. Das könnte eventuell auf die Hand eines weniger begabten Mitarbeiters hinweisen, der für die Rahmung zuständig war. An dieser Stelle möchte ich gleich anmerken, dass man sicher davon ausgehen muss, dass Guariento nicht alleine für die Ausstattung der Kapelle zuständig war. Zwar hat man keinen Nachweis über einen Werkstattbetrieb oder Schüler, trotzdem hatte er sicher Gehilfen. Wie erwähnt, wird bereits von Guarientos Zeitgenossen Jacopo Avanzo als Mitarbeiter genannt. Dies zu überprüfen wird später noch mein Thema sein.

Die Fresken wurden 2006 bis 2007 erneut von Prof. Anna Maria Spiazzi restauriert. Leider wurden die daraus gewonnenen Resultate bis zum Abschluss meiner Arbeit noch nicht publiziert.²⁰²

5.1.1 Versuch einer szenischen Rekonstruktion

Da heute nur mehr die Westwand erhalten ist, will ich nun den Versuch einer szenischen Rekonstruktion des Freskenzyklus in Angriff nehmen. Glücklicherweise sind von der abgetragenen Ostwand noch zwei Kompartimente erhalten geblieben. Somit kann man die verloren gegangenen Szenen fast komplett rekonstruieren. Die Szenenfolge der Ostwand müsste dann – beginnend in der oberen Nordostecke – wie folgt ausgesehen haben:

²⁰¹ Tintori 1965, S. 11.

²⁰² Bei einem Gespräch mit Prof. Diego Rossi am 22. Juli 2010 wurde über eine geplante Publizierung gesprochen, die bis heute jedoch noch nicht erfolgte.

- Die Erschaffung von Adam und Eva (Genesis 2,7)
- Adam und Eva vor Gottvater (Genesis 2,16f) – 1. Fragment (Abb. 99)
- Der Sündenfall (Genesis 3,4–7)
- Vertreibung aus dem Paradies (Genesis 3,24)
- Der Brudermord/Kain und Abel (Genesis 4,8)
- Die Sintflut (Genesis 7,17)²⁰³

Die Erzählung wird dann im oberen Streifen der nordwestlichen Ecke fortgesetzt: mit der Segnung²⁰⁴ und der Trunkenheit Noahs (Genesis 9,1 und 9,21) (Abb. 110) gefolgt von der im Mittelteil²⁰⁵ befindlichen Szene des Besuches der drei Engel bei Abraham (Genesis 18,2), der Zerstörung Sodoms, Lots Flucht, bei der seine Frau zur Salzsäule erstarrt, und dem Opfer Isaaks (Genesis 19,24, 19,26 und 22,9f) (Abb. 106). Rechts vom zweiten Fenster folgen die Darstellungen von Jakob mit seinem Sohn Joseph und dessen Verkauf durch seine Brüder (Genesis 37,28) (Abb. 113).

Die Erzählung springt nun wieder an die Ostwand, wo es im unteren Streifen ohne Zweifel mit der Geschichte des Joseph weiterging.²⁰⁶ Bei der Rekonstruktion der verlorenen Szenen habe ich mich an der alttestamentarischen Ausstattung der Kirche Sant'Apollonia in Mezzarata, bei Bologna, orientiert. An der Ostwand wurden hier Szenen der Josephsgeschichte dargestellt, an denen auch Jacopo Avanzo beteiligt war.²⁰⁷ Die Szene mit der Frau des Potiphar hatte ich in einem anderen Zusammenhang schon erwähnt (Abb. 105). Darüber hinaus werden die Szenen der *Bittstellung der Brüder an Joseph* (Abb. 114) und die *Versöhnung Josephs mit seinen Brüdern* dargestellt (Abb. 115).

Daraus ergibt sich nun die folgende Möglichkeit der Rekonstruktion der fehlenden Szenen der Ostwand des unteren Streifens:

- Joseph und die Frau des Potiphar (Genesis 39,7f)
- Joseph im Gefängnis (Genesis 39,20)
- Der Traum des Pharao (Genesis 41,1)
- Die Traumdeutung (Genesis 41,14f) – 2. Fragment (Abb. 100)
- Die Bittstellung der Brüder an Joseph (Genesis 42,6f)
- Die Versöhnung Joseph mit seinen Brüdern (Genesis 45,4f)

²⁰³ Menin 1862, S. 469.

²⁰⁴ Menin ist der Meinung, dass es sich um den göttlichen Bund handelt (Genesis 9,11). Das kann durchaus der Fall sein, denn bei der Segnung und beim göttlichen Bund spricht Gott jeweils zu Noah und seinen Söhnen. Vgl. Menin 1862, S. 469.

²⁰⁵ Die Szenen sind durch Fenster getrennt.

²⁰⁶ Menin 1862, S. 471.

²⁰⁷ Skerl De Monte 1993, S. 74.

Hier endet die Genesisgeschichte; die Erzählung wird im unteren Streifen der Westwand fortgesetzt.

Die Szene links vom Fenster ist nicht so leicht zu deuten, da sie nur mehr in Fragmenten erhalten ist. Wir sehen einen Krieger mit zum Angriff erhobenem Schwert (Abb. 116). Flores D'Arcais deutet die Darstellung mit Episoden aus dem babylonischen Krieg.²⁰⁸ Tintori wagt schließlich eine genauere Definition und sieht in dem Krieger Joab, der Absalom, einen der Söhne Davids und Halbbruder von Salomon, tötete (Das Buch Samuel 18,14).²⁰⁹ Diese Theorie wird bei näherer Betrachtung jedoch spröde. Wenn wir in der Bibel die Szene nachlesen, steht dort: *„Joab erwiderte: Ich kann mich nicht noch länger mit dir aufhalten. Und er nahm drei Spieße in die Hand und stieß sie Absalom, der noch lebend an der Eiche hing, ins Herz“*.²¹⁰ Nun sieht man bei dem Fragment keinen Baum dargestellt, an dem Absalom hängen könnte, und der Krieger hat auch nur einen Speer in der Hand. Hueck bringt 1993 eine Erklärung für den Krieger, der ich mich anschließen will. Sie deutet ihn als stürzenden Goliath, der, noch bevor er von David getroffen wurde, bereits verwundet zu Boden geht.²¹¹ In der Bibel wird Goliath folgendermaßen beschrieben: *„Auf seinem Kopf hatte er einen Helm aus Bronze, und er trug einen Schuppenpanzer aus Bronze, der fünftausend Schekel wog. [...] Der Schaft seines Speeres war (so dick) wie ein Weberbaum, und die eiserne Speerspitze wog sechshundert Schekel“* (Erstes Buch Samuel, 17,5ff). Vergleicht man diese Beschreibung nun mit der Darstellung in der Cappella, lassen sich hier neben dem Speer auch deutlich Analogien zur bronzenen Rüstung des Kämpfers ziehen. In Bezug auf die Reihenfolge würde diese Szene in die kontinuierliche Wiedergabe der alttestamentarischen Erzählung passen. Hueck positioniert nun den David an der Südwand, was durch die kontinuierliche Erzählweise Guarientos als durchaus passend erscheint.²¹²

Heute befinden sich an der Südwand, wie bereits angesprochen, ein Fresko aus dem 16. Jahrhundert, in Fragmenten erhalten, und eine Tür (Abb. 101). Da wir davon ausgehen können, dass der ornamentale Sockel um den ganzen Raum geführt wurde – den Beweis haben wir in der nordwestlichen Ecke (Abb. 109) –, wären nun mögliche Themen für die Südwand zum Beispiel die Mosesgeschichte und die eben angesprochene Episode mit David und Goliath.

Wenn wir uns auf der anderen Seite, neben dem Krieger, die Darstellung ansehen, die höchstwahrscheinlich das Urteil des Salomon zeigt (Das erste Buch der Könige 3,16–28)

²⁰⁸ Flores D'Arcais 1962, S. 7. Auch Elisa Frasson gibt keine genauere Definition ab. Vgl. Frasson 1988, S. 53.

²⁰⁹ Jedoch eine Definition mit Fragezeichen. Tintori 1965, S. 9.

²¹⁰ OeKB 1986, S. 327, Spalte 2.

²¹¹ Hueck 1993, S. 69.

²¹² Hueck 1993, S. 69.

würde dies, rein von der Reihenfolge der Erzählungen in der Bibel, gut passen (Abb. 116). Es gibt noch eine zweite Meinung von Frasson, dass hier Joachebed mit ihrem Sohn Moses im Arm dargestellt ist (Exodus 2,9).²¹³ Liest man sich die Bibelstelle durch, wird offensichtlich, dass diese nicht ganz passend ist: „*Die Tochter des Pharao sagte zu ihr: Nimm das Kind mit, und still es mir! Ich werde dich dafür entlohnem. Die Frau nahm das Kind zu sich und stillte es.*“²¹⁴ Es sind in der Szene zwei Frauen dargestellt: eine kniend und eine stehend mit einem Kind in der Hand. Es hat den Anschein, dass der Soldat der stehenden Frau gerade das Kind wegnehmen will. Nun lautet das Urteil Salomons, das Kind der rechtmäßigen Mutter zu geben, und hier ist, meiner Meinung nach, diese Szene dargestellt.

Im Mittelteil ist die Szene des Elias mit dem Feuerwagen oder die Vision Ezechiels dargestellt (Das zweite Buch der Könige 2,11) (Abb. 108). Auf Grund der fragmentarischen Darstellung ist diese Episode auch nicht exakt zu deuten. Anschließend geht es weiter mit der Geschichte der drei Jünglinge Sadrach, Mesach und Abednego im Feuerofen aus dem Buch Daniel (Das Buch Daniel 3,17 und 3,49). Im oberen Bereich der Szene sehen wir den König Nebukadnezar, der erstaunt ist über die noch lebenden Jünglinge im Feuerofen (Das Buch Daniel 3,91). Die letzte Szene des Zyklus, rechts neben dem Fenster, zeigt die Enthauptung Holofernes durch Judith (Das Buch Judith 13,10) (Abb. 117). Links daneben sehen wir eine, leider durch die Erweiterung des Fensters nicht komplett lesbare Darstellung von zwei Personen, eventuell einer dritten und unterhalb die fragmentarische Darstellung eines Löwen. Nun gibt Tintori an, dass hier Holofernes dargestellt ist, der Judith ins Lager begleitet.²¹⁵ Bei der Überprüfung der entsprechenden Bibelstelle ist mir aufgefallen, dass Holofernes erstens Judith gar nicht ins Lager begleitet hat, sondern die beiden haben sich zum ersten Mal in seinem Zelt getroffen, und zweitens konnte ich die Darstellung des Löwen dieser Bibelstelle nicht zuordnen. Bei näherer Betrachtung der zwei Personen fällt auf, dass die Darstellung von König Nebukadnezar im mittleren, unteren Kompartiment (Abb. 118) ähnlich der Darstellung des linken Mannes ist, der durch die Krone, die er trägt, eindeutig als König zu identifizieren ist (Abb. 117). In Verbindung mit der Darstellung des Löwen ist das meiner Meinung nach die Bibelstelle, in der Daniel von König Darius in die Löwengrube geworfen wird (Das Buch Daniel 6,17–25).²¹⁶

Offen bleibt nun, was an der Nordwand dargestellt war. Ob die Enthauptung des Holofernes das Ende des Zyklus darstellt, ist schwer zu sagen. Vergleichsbeispiele eines

²¹³ Frasson 1988, S. 54.

²¹⁴ OeKB 1986, S. 66, Spalte 2.

²¹⁵ Tintori 1965, S. 9.

²¹⁶ Bei Hueck habe ich schließlich die Bestätigung zu meiner Theorie gefunden. Auch sie entziffert 1993 dieses Kompartiment mit der Darstellung von Daniel in der Löwengrube. Vgl. Hueck 1993, S. 73.

alttestamentarischen Zyklus dieser Art blieben nicht erhalten. Wenn wir unseren Blick nach Venedig wenden und dort die musivische Ausstattung des Narthex von San Marco aus dem 13. Jahrhundert betrachten, finden wir zumindest thematische Analogien (Abb. 119).²¹⁷ Die Vorhalle von San Marco besitzt sechs Kuppeln, die jeweils mit Szenen aus dem Alten Testament mosaiziert wurden. Den Beginn der Ausstattung bildet die Genesiskuppel, gefolgt von der Geschichte Abrahams in der zweiten Kuppel. Die dritte, vierte und fünfte Kuppel behandeln die Geschichte Josephs, den Schluss bildet die Moseskuppel. Vergleicht man diese thematische Ausstattung mit der Cappella Carrarese, lassen sich deutliche Analogien feststellen. Bis auf die Mosesgeschichte – und die würde ich an der Südwand lokalisieren – kommen alle Episoden auch in Padua vor. Leider beantwortet das trotzdem nicht die Frage, was am Ende des Zyklus an der Nordwand dargestellt war, da in San Marco die Erzählung mit der Geschichte Moses endet.

Eine weitere alttestamentarische Ausstattung mit Mosaiken finden wir im Baptisterium in Florenz, zu datieren ab 1220 bis in die 30er Jahre des 14. Jahrhunderts (Abb. 53).²¹⁸ Das Programm, das zu Beginn von venezianischen Künstlern ausgeführt wurde, umfasst das Jüngste Gericht, kombiniert mit Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament. Ikonographisch werden ähnliche Themen wie in San Marco verwendet: angefangen bei der Schöpfungsgeschichte bis zur Sintflut; danach kommt ebenfalls die Josephsgeschichte.

Als drittes Vorbild für diese doch recht untypische Ausstattung will ich die Nordwand der Oberkirche in Assisi nennen, die in die Jahre 1260–1300 zu datieren ist. Hier sind in vier Jochen Szenen aus dem Alten Testament abgebildet (Abb. 120). Dieser Zyklus ist jedoch viel knapper gehalten – insgesamt sechzehn Episoden – als jener in San Marco oder in Padua. Beginnend mit der Erschaffung der Welt, endet die Erzählung mit der Josephsgeschichte.

Aus den Vergleichsbeispielen kann man nun schließen, dass der untere Streifen der Westwand, beginnend bei David und Goliath bis zur Enthauptung des Holofernes, neue ikonographische Themen im Zuge einer alttestamentarischen Ausstattung zeigt. Die älteren Beispiele enden jeweils bei der Josephsgeschichte, in San Marco bei der Mosesgeschichte. Hueck äußert sich folgendermaßen dazu: *„Alttestamentarische Zyklen der Zeit sind in Italien rar, und für gewöhnlich schließen sie die Goliathszene nicht ein.“* Auf der nächsten Seite nimmt sie Bezug auf das Urteil Salomons: *„Meines Wissens wurde aber die Szene vor*

²¹⁷ Die Ausstattung ist in die Jahre 1215 bis 1280 zu datieren. Vgl. Da Villa Urbani, S. 39. Man kann annehmen, dass den Carrara und Guariento die Mosaiken bekannt waren. 1350 war Guariento zum ersten Mal in Venedig. Hier konnte er sich Anregungen für die danach folgende Ausstattung der Cappella Carrarese holen. Vgl. Puppi 1965, S. 188.

²¹⁸ Zimmermann 2007, S. 60.

Guariento nie in einer italienischen Kirche einem alttestamentlichen Zyklus eingefügt.“ Und sie schließt wiederum auf der nächsten Seite: „*So viel ist sicher, dass in kirchlichen Wandbilderzyklen auch diese Szenen (Drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube) recht ungewöhnlich waren.*“²¹⁹

Auf die Frage, was sich nun an der Nordwand befand, werde ich im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der Engelstafeln nochmals zu sprechen kommen.

5.1.2 Überprüfung der Zuschreibung und stilistische Einordnung

Wie bereits kurz angesprochen, wird die Ausstattung der Cappella Carrarese Guariento di Arpo zugeschrieben. Die frühesten Zeugnisse finden wir bei Michiel (1530) und einige Jahre später, 1568, bei Vasari.²²⁰ Michiel schreibt, dass Guariento von Jacomo Avanzo²²¹ unterstützt wurde. Er beruft sich hierbei auf Erzählungen von Campagnola.²²² Rossetti bezieht sich 1776 wiederum auf Vasari und schreibt die Ausstattung allein Guariento zu.²²³ Brandolese nennt 1795 dann wieder Jacopo Avanzo als Mitarbeiter.²²⁴

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird schließlich die Begabung Guarientos erkannt. Zanetti schreibt 1771: „[...] *apparisce un genio che potè fra gli altri distinguersi*“.²²⁵ Fast hundert Jahre später notiert Cavalcaselle 1887 über die Tafeln in der Reggia Carrarese Folgendes: „[...] *nel complesso abbiamo in quest’opera un’arte superiore a quella degli altri pittori della scuola veneziana di quel tempo*“.²²⁶ Danach flacht die Bewunderung des Künstlers wieder ab und lebt erst 1924 durch Moschetti wieder auf.²²⁷ Dieser sieht in Guariento zum ersten Mal das Bindeglied zwischen Giotto und Altichiero. Außerdem stellt er eine mögliche Mitarbeit Avanzos in Frage und sieht Guariento als alleinigen Schöpfer der

²¹⁹ Hueck 1993, S. 70–73.

²²⁰ Michiel/Frimmel 1888, S. 36f; Vasari/Milanesi 1906, S. 636 und Fußnote 1.

²²¹ Jacomo Avanzo, der in etwa zur gleichen Zeit geboren wurde wie Altichiero, war ein Maler aus Verona. Paul Schubring schreibt im *Allgemeinen Lexikon bildender Künstler* über Avanzo, dass dieser dem Stil des Guariento „[...] *so nahe kommt, dass man ihn seinen Lehrer nennen möchte.*“ Vgl. Thieme/Becker 1988, S. 270.

²²² Als Quelle habe ich die Ausgabe von Frimmel aus 1888 verwendet, der den Originaltext mit der deutschen Übersetzung abgedruckt hat. Michiel schreibt über die Kapelle: „*La capella del Capitanio fu dipinta secondo el Campagnuola da Guariento Padoan et da Jacomo Dauanzo Padoan.*“ Mit Letzterem war wohl Avanzo gemeint. Über die Ausstattung an sich ist nichts zu lesen. Vgl. Michiel/Frimmel 1888, S. 36f.

²²³ Rossetti 1776, S. 296.

²²⁴ Brandolese 1795, S. 177; Banzato 1989, S. 72; Flores D’Arcais 1965, S. 68.

²²⁵ „[...] *es erschien ein Genie, das sich von den anderen abhob.*“ Vgl. Flores D’Arcais 1965, S. 44.

²²⁶ „[...] *in diesem Ensemble [gemeint sind die Tafeln], finden wir eine höhere Kunst als bei den venezianischen Künstlern zu jener Zeit.*“ Vgl. Flores D’Arcais 1965, S. 45.

²²⁷ Flores D’Arcais 1965, S. 47.

Ausstattung.²²⁸ Er begründet seine Behauptung damit, dass Avanzo 1389 noch am Leben war, also zur Zeit der Ausstattung der Cappella Carrarese noch relativ jung gewesen sein müsste. Wenn überhaupt, wäre Avanzo als Schüler Guarientos und nicht als eigenständiger Mitarbeiter dort beschäftigt gewesen.²²⁹

Coletti erkennt 1930 die Hände von zwei Mitarbeitern, von Nicoletto Semitecolo und eines Pseudo-Guariento, in den ausgeführten Fresken.²³⁰ Für ihn ist Guariento ein altertümlicher Künstler, der dem byzantinischen Stil aus Venedig verfallen ist; er schreibt ihm nur die Tafeln zu. In den Fresken, die moderner anmuten, sieht er vor allem die Handschrift des Nicoletto Semitecolo.²³¹ Er bezeichnet Semitecolo als den Innovator und lehnt es ab, die Tafeln und die Fresken auf Grund der – seiner Meinung nach – zu großen stilistischen Unterschiede ein und derselben Hand zuzuschreiben. 1955 wird Colettis Aussage über mögliche Mitarbeiter von Guariento durch Pallucchini widerlegt; seit diesem Zeitpunkt wird die Ausstattung der Kapelle immer Guariento zugeschrieben.²³² Pallucchini begründet seine alleinige Zuschreibung an Guariento folgendermaßen: Erstens haben die Tafeln einen liturgischen Inhalt und die Fresken einen narrativen, was die Unterschiede im Stil erklären, und zweitens findet man durchaus Analogien zwischen Tafeln und Fresken, vergleicht man zum Beispiel den hl. Matthäus (Abb. 4) mit der Darstellung des Pharao, dem Joseph seine Träume deutet (Abb. 100): ähnlicher Haarwuchs und die gleiche Art, die Augen und die Finger durch Beleuchtung hervorzuheben.²³³

Der gleichen Ansicht ist 1962 Flores D’Arcais. Sie sieht in Guariento einen Künstler, der die byzantinische Tradition mit dem Stil Giotto verbindet.²³⁴ Anhand eines Vergleiches mit dem einzig signierten Werk von Semitecolo mit den Fresken der Cappella wird deutlich, dass er nicht der Autor sein kann. Vom venezianischen Künstler stammt ein ins Jahr 1367 datierter, in Fragmenten erhaltener Reliquienschrein mit der Geschichte des hl. Sebastian.²³⁵ Dieser befindet sich in der Ordenssakristei des Paduaner Domes.²³⁶ Ein Vergleich mit der Szene *Der hl. Sebastian ermutigt den hl. Markus und den hl. Marcellinus* (Abb. 121) mit dem Freskofragment *Die Traumdeutung Josephs vor dem Pharao* (Abb. 100) zeigt uns deutlich die

²²⁸ Moschetti 1924, S. 22.

²²⁹ Moschetti 1924, S. 22.

²³⁰ Coletti 1930, S. 368f; Flores D’Arcais 1962, S. 8.

²³¹ Auf eine Mitarbeit Avanzos will er sich aus Mangel an Vergleichsbeispielen nicht einlassen. Die Mitarbeit Semitecolos begründet er vor allem durch Vergleichsbeispiele mit den Fresken Guarientos in der Eremitanikirche und nicht mit jenen aus der Cappella Carrarese. Vgl. Coletti 1930, S. 364–369; Flores D’Arcais 1965, S. 47.

²³² Pallucchini 1964, S. 112f.

²³³ Die Textstelle wurde sinngemäß übersetzt. Vgl. Pallucchini 1964, S. 112f.

²³⁴ Flores D’Arcais 1965, S. 9.

²³⁵ Coletti 1930, S. 374; Flores D’Arcais 1965, S. 33; Sgarbi 2000, S. 21.

²³⁶ Sponza 2005, S. 162.

Unterschiede auf. Semitecolo ist durchaus in der Lage, komplizierte Architekturen zu erfinden. Jedoch schafft er es nicht immer, diese auch perspektivisch korrekt umzusetzen. Zum Vergleich ist der Thron des Pharaos viel plastischer dargestellt; ebenso die Heiligen, die am Thron sitzen. Man hat das Gefühl, als würden sie jeden Moment von der Sitzfläche rutschen. Beim Pharaos in der Cappella ist dies besser gelöst. Die gelängten Gliedmaßen kommen in beiden Darstellungen vor, allerdings ist das noch kein Hinweis auf denselben Künstler. Das ist ein venezianisches Stilmittel, das von Guariento aufgegriffen wurde. Semitecolos Figurenproportionen passen nicht zusammen. Viel zu kleine Köpfe befinden sich auf überlangen Körpern. Dass er der gleiche Künstler sein soll, der die Cappella Carrarese ausgestattet hat, kann ich nicht bestätigen – wenn man dazu noch berücksichtigt, dass das Werk von Semitecolo fast 15 Jahre später entstanden ist.

Andererseits finden wir in einem weiteren Vergleichsbeispiel desselben Schreins durchaus Analogien zu den Tafeln der Cappella – und nicht wie Colletti immer beteuert, zu den Fresken. Die *Maria lactans* (Abb. 122) kann man durchaus mit der Madonnen tafel aus der Cappella vergleichen (Abb. 5). Die lange Nase, die Augenpartie, die Haare des kleinen Christus und die gelängten Finger sind analog zur Madonnen tafel gestaltet. Die Malweise ist jedoch bei Guariento eine weitaus feinere. Die einzelnen Partien sind nicht durch Umrisse, sondern durch Licht und Schatten modelliert. Semitecolo bleibt mehr den venezianisch-byzantinischen Künstlern, wie zum Beispiel Paolo Veneziano, treu. Sollte Guariento bei der Ausstattung der Kapelle Hilfe von Nicoletto Semitecolo gehabt haben – wie es Colletti sieht –, würde sich diese auf die Jahre 1350 bis 1353 beschränken, da sich dieser 1353 nachweislich in Venedig befand und erst wieder Mitte der siebziger Jahre in Padua tätig war.²³⁷

Anhand des einzig mit *GUARIENTUS PINXIT* signierten, jedoch nicht datierten Werkes – eine *croce dipinta* (Abb. 123) – soll im Folgenden die Zuschreibung überprüft werden. Das Kreuz befindet sich im Museo Civico in Bassano del Grappa und wurde von Maria Buvolini gestiftet;²³⁸ es fällt in die frühe Schaffensphase von Guariento und wird um 1332 datiert.²³⁹ Ein Vergleich mit dem hl. Matthäus aus der Cappella Carrarese (Abb. 6) und dem hl. Johannes von der *croce dipinta* (Abb. 123) zeigt eindeutige Analogien: dieselbe lange dünne Nase, tiefe Augenhöhlen, der Haaransatz beginnt auf gleicher Höhe, die Modellierung des Haares ist dieselbe, genauso wie die Anwendung der *Chiaroscuro*-Malerei bei den

²³⁷ Coletti 1930, S. 374.

²³⁸ Der Name der Stifterin ist anhand der Inschrift am Fuß des Kreuzes zu lesen. Des Weiteren ist Maria Buvolini als Donationsfigur dargestellt. Vgl. Moschetti 1924, S. 12; Banzato 2000, S. 176.

²³⁹ Das Dokument, welches das Kreuz um 1332 datiert, wurde von Franco Signori gefunden. Vgl. Banzato 2000, S. 176 und Fußnote 2 auf S. 180; Flores D’Arcais 2002b, S. 119 und Fußnote 4 auf S. 133. Vor dem Fund des Dokumentes wurde die *croce dipinta* in die späte Schaffensphase Guarientos datiert. Flores D’Arcais begründete dies 1965 mit der überaus pathetischen Malweise. Vgl. Flores D’Arcais 1965, S. 36.

Draperien und der Körpermodellierung. Zu den Fresken finden sich ebenfalls Analogien. Vor allem die feine Gestaltung des Bartes Christi finden wir vielfach in den Fresken wieder. Man betrachte zum Beispiel den Pharao und Joseph in der Traumdeutung (Abb. 100). Auch die feine Gestaltung des Lendenschurzes Christi haben wir in der Cappella dargestellt. In der Szene des *Urteils des Salomon* ist das Kind in ebenso einen transparenten Stoff gewickelt (Abb. 124). In Kombination mit den überlieferten Quellen halte ich eine Zuschreibung an Guariento für bestätigt.

Nach der Überprüfung der Zuschreibung möchte ich nun den Stil unseres Künstlers anhand von Beispielen herausarbeiten. Wenn man den Raum mit den Fresken Guarientos betritt, fällt einem sofort die Vorliebe Guarientos für Architekturen auf. Diese werden, der Erfahrungsperspektive gemäß korrekt dargestellt. Weitere Vorzüge des Künstlers sind die Raumauffassung und eine genaue Beobachtungsgabe bei der Wiedergabe biblischer Geschehnisse, verpackt in Gegenwartsdarstellungen. Als Giotto nach Padua kam, wurde durch ihn die Darstellung des Raums mit perspektivischen Mitteln publik gemacht. Diese Neuerung griffen die nachfolgenden Künstler auf und entwickelten sie weiter. Giotto hält sich insgesamt nur höchstens drei Jahre in Padua auf, doch sein Einfluss auf die Künstler vor Ort ist groß. Der nächste Meister, der eine ähnliche Vorbildrolle übernimmt, jedoch aus dem Bereich der Skulptur kommt, ist Giovanni Pisano²⁴⁰. Als Beispiele seien seine Skulpturen einer Madonna mit Kind und zwei Engel aus der Arenakapelle genannt (Abb. 125). Die Kombination von Giotto mit den Skulpturen von Giovanni Pisano bildet die Basis für die Raumauffassung Guarientos.

Wie bereits vorhin angeschnitten, ist vor allem den Architekturdarstellungen Guarientos Bedeutung zuzumessen. Ein Novum ist die doppelte Loggia, die bei Guariento im mittleren, oberen Streifen inmitten der Stadtansicht abgebildet ist (Abb. 106). Dies zeugt wiederum von seiner exzellenten Auffassungsgabe – hier wird eindeutig auf die Reggia Bezug genommen – und der Fähigkeit, Gesehenes auch im Bild umzusetzen. Der doppelte Bogengang wurde bei der Reggia Carrarese mehrmals verwendet und war im 14. Jahrhundert ein oft benutztes Stilmittel in der Stadtarchitektur Paduas. Diese Architekturdarstellungen finden wir bei Giusto de' Menabuoi und Altichiero – zum Beispiel im Oratorium des hl. Georg (Abb. 126), außerdem im Oratorio di San Michele, welches 1397 mit einem Freskenzyklus der Jungfrau Maria von Jacopo da Verona ausgestattet wurde (Abb. 127).²⁴¹ Die Fresken befinden sich in einem relativ schlechten Zustand, doch bei der

²⁴⁰ Giovanni Pisano lebte von ca. 1248 bis 1314. Vgl. Geese 2004, S. 325.

²⁴¹ Flores D'Arcais 1974a, S. 50.

Verkündigungsszene erkennt man noch gut die Loggia und darüber eine Balustrade des oberen Ganges.

Wie bereits ausgeführt, gelingt es Guariento, die biblischen Szenen in einen alltäglichen, höfischen Kontext zu stellen. Seine Figuren wirken nicht mehr so massiv und erstarrt wie bei Giotto, sie sind von einer lebendigen Bewegtheit durchdrungen. Guariento beginnt damit die Antlitze differenzierter, nahezu als Porträts darzustellen. Weiterentwickelt wird dies von nachfolgenden Künstlern wie Altichiero und Giusto de' Menabuoi.²⁴² In der Jakobuskapelle erkennen wir in der Szene *Der Kronenrat in Ramiros Palast* Petrarca mit seiner schwarzen Kapuze und an seiner Seite Lombardo della Seta (Abb. 50).²⁴³ Sie kommen ebenso im Oratorium des hl. Georg in der Szene *Der hl. Georg tauft den König Sevius von Zyrene* vor (Abb. 49).²⁴⁴ Im Baptisterium des Domes wird Petrarca auch dargestellt, ebenso wie Fina Buzzaccarini und Francesco il Vecchio (Abb. 48). Im Oratorio di San Michele finden wir in der Darstellung des Marientodes die Porträts von Boccaccio, Dante, Petrarca und Pietro d'Abano (Abb. 87).

Bei der Szene *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft* kommt der höfische Kontext besonders zum Vorschein (Abb. 113). Die Brüder Josephs in ihren roten Gewändern sehen aus wie aus einer höfischen Darstellung. Das Interessante an dieser Szene ist die Episode im Vordergrund. Hier wird eine Ziege von einem Bruder Josephs geschlachtet, um dann das Gewand Josephs in deren Blut zu tränken und so den Vater mit dem Tod des Bruders konfrontieren zu können.²⁴⁵ In dieser Szene können wir eindeutig antike Vorbilder erkennen. Die Szene, in der Mithras den Stier tötet, weist eindeutige Analogien auf (Abb. 113a).²⁴⁶ Das Überdehnen des Halses des Tieres, das Töten mit dem Stich in den Hals und ebenso das Knien auf dem Tier sind hier eindeutige Anleihen an das antike Thema.

Bei der Darstellung der Judith finden wir ebenfalls moderne Aspekte. Sie ist in ein zeitgenössisches Kleid gehüllt und trägt ein Haarnetz nach der Mode (Abb. 107, 117). Dadurch verliert die grässliche Situation der Enthauptung an Tragik. Ebenso bei der Szene, in der Lots Frau zur Salzsäule erstarrt (Abb. 106, 112). Sie erscheint als elegante Dame und nicht wie eine zu Salz erstarrte Figur.

Die Szene des Opfers Abrahams ist von besonderer Bewegtheit geprägt, man spürt, wie Abraham zum tödlichen Schlag ausholt; Isaac versucht sich verzweifelt zu befreien (Abb. 112). Interessant ist hier auch die Art der Komposition: Durch die ausholende Bewegung

²⁴² Mori bezeichnet dies als Modeerscheinung der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Vgl. Mori 2000, S. 224.

²⁴³ Bobisut/Gumiero Salomoni 2002, S. 31.

²⁴⁴ Bobisut/Gumiero Salomoni 2002, S. 53.

²⁴⁵ Genesis 37,29–33. OeKB 1986, S. 51.

²⁴⁶ Hein 2007, S. 443.

Abrahams wirkt die Episode zusammengefasst. In Assisi wird diese Szene ganz ähnlich dargestellt (Abb. 112a). Die Fußstellung, die Ausholbewegung und der flatternde Umhang zeigen durchaus Analogien.

Kompositorisch interessant ist ebenso die Szene mit dem Krieger ganz links unten, der sich der Form des Felsen anpasst und so eine Einheit mit der Natur schafft (Abb. 116). Auch beim Besuch der drei Engel wird durch die langen Flügel, die sich der Körperform anpassen, die Szene in sich geschlossen (Abb. 128).

Eine weitere wichtige Rolle spielt die Farbgebung. Guariento verwendet eine helle Farbpalette, wobei die *Chiaroscuro*-Malerei eine wichtige Rolle spielt. Er vermeidet die Farbe Schwarz und suggeriert seine Schattenpartien durch dunklere Farbtöne (Abb. 110, 113, 117). Die Körper und Draperien werden mit Licht und Schatten modelliert.

Wer fungierte nun als Vorbild für Guariento? Neben Giotto und den Rimineser Künstlern, die in Padua tätig waren, kann man auch Affinitäten zu Künstlern aus Bologna herstellen. Hier seien zum Beispiel Vitale da Bologna und Tommaso da Modena genannt.²⁴⁷ Ähnlichkeiten finden sich in der naturalistischen Darstellung – zum Beispiel bei den modernen Kleidern und den Accessoires – der pastellfarbenen Farbpalette und der Linearität.

Beginnen möchte ich allerdings beim Hauptmeister: bei Giotto. Den offensichtlichsten Vergleich bieten die beiden *croce dipinta*: jene Guarientos in Bassano del Grappa (Abb. 123) und Giottos im Museo Civico in Padua (Abb. 129). Giotto löst sich hier von der starren Malweise seines Lehrers Cimabue und modelliert den Körper Christi anhand von Licht und Schatten. Wahrscheinlich gelang ihm dieser Schritt zur Natürlichkeit durch intensive Studien der Dreidimensionalität von Skulpturen. In erster Linie ist hier Niccolò Pisano²⁴⁸ zu nennen, der sich bei seinen Kanzeln stark an antiken Reliefs orientierte (Abb. 130).²⁴⁹ Betrachtet man seine um gut 40 Jahre früher entstandene Kreuzigung der Kanzel des Baptisteriums von Pisa, ist hier der Gekreuzigte sehr realitätsnah wiedergegeben. Wie gesagt konnten die Maler durch intensive Studien der Skulptur den Schritt in die Dreidimensionalität machen. Vergleicht man nun die beiden Kreuze, sind diese ikonographisch identisch. Christus ist umgeben von Maria, Gottvater und dem hl. Johannes. Das Kreuz ist auf dem Berg Golgotha dargestellt, der anhand eines Felshügels angedeutet wird, und in der Höhle befindet sich der Schädel Adams als Hinweis auf die Erbsünde. Ebenso lassen sich stilistische Übernahmen erkennen – vor allem bei der Verwendung von Licht und Schatten zur Modellierung des Körpers. Guariento hat

²⁴⁷ Flores D'Arcais 1962, S. 13.

²⁴⁸ Niccolò Pisano lebte von ca. 1205 bis 1280. Vgl. Geese 2004, S. 322.

²⁴⁹ Mueller von der Haegen 1998, S. 34; Geese 2004, S. 324.

sich aber schon weiterentwickelt. Bei ihm hebt sich der Körper Christi eindeutig vom Hintergrund ab und er verzichtet komplett auf deutliche Konturierung.

Eine zweite *croce dipinta* aus dem Tempio Malatestiano in Rimini kommt jener in Bassano noch näher (Abb. 131).²⁵⁰ Das Kreuz stammt aus der Schule Giottos und ist wahrscheinlich in die ersten Jahrzehnte des Trecento zu datieren. Hier ist der Körper viel weicher und malerischer dargestellt, ähnlich jenem in Bassano. Guariento orientiert sich sehr wohl an Giotto, bringt jedoch viel Eigenes in der Art der Umsetzung hinein. Besonders innovativ ist Guariento bei der Wiedergabe des Kreuzes, das räumlich visualisiert wird. Die Anfänge dieser räumlichen Darstellung sieht er bei Giotto in der Arenakapelle. Ein Vergleich der Verkündigung an die hl. Anna von Giotto (Abb. 132) mit der Trunkenheit Noahs in der Cappella Carrarese (Abb. 110) zeigt eindeutige Analogien. Doch gelingt es Guariento, aus diesen einfachen Architekturen komplexe Gebilde zu entwickeln (Abb. 106, 108). Auch Giottos stilisierten Felsformationen, die sich hinter den Geschehnissen aufbauen (Abb. 53), kommen bei den Fresken in der Cappella Carrarese noch vor (Abb. 106, 108, 113, 117).

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt Guariento, sich bei den Künstlern aus Bologna umzusehen. Neben Vitale da Bologna und der bereits erwähnten Ausstattung der Kirche in Mezzarata auch bei Tommaso da Modena.²⁵¹ Letzterer wurde von Kaiser Karl IV., der 1355 auf der Reise nach Rom in Treviso Halt machte, engagiert, um in Prag und in der böhmischen Burg Karlstein zu arbeiten (Abb. 133).²⁵² In der 1357 geweihten Kreuzkapelle ist ein Triptychon von ihm erhalten, das zwischen 1352 und 1355 zu datieren ist, da Tommaso da Modena 1352 noch in Treviso tätig war, als er in San Niccolò den Kapitelsaal mit einem Freskenzyklus ausstattete. Danach ist er erst wieder 1355 in Treviso dokumentiert.²⁵³ Es wäre also durchaus möglich, dass er 1355 Karl IV. auf dem Weg nach Rom begleitete und wieder in seine Heimatstadt zurückkehrte.

Tommaso da Modena gestaltete in Treviso zwischen 1355–1358 im Chor der Augustinereremitenkirche Santa Margherita einen Freskenzyklus der hl. Ursula, der sich heute im dortigen Museo Civico befindet (Abb. 134).²⁵⁴ Die Fresken sind leider stark beschädigt, der höfische Geist, der die Figuren umgibt, ist allerdings noch zu spüren. In moderne Draperien gehüllt, weisen sie einen hohen Grad an Naturbeobachtung auf. In der Szene *Ankunft in Rom* erkennen wir Frauen, die in Kleider von unterschiedlichsten Mustern

²⁵⁰ Flores D'Arcais 1962, S. 14.

²⁵¹ 1325/26–nach 1368 und vor 1379. Vgl. Flores D'Arcais 1965, S. 9.

²⁵² Muraro 1987, S. 19; Wolf 2002, S. 68f.

²⁵³ Eschborn 1971, S. 13, 148.

²⁵⁴ Wolf 2002, S. 113ff.

gehüllt sind. Die Haare sind nach der Mode frisiert, genauso wie bei den Fresken von Guariento bei der Darstellung von Judith (Abb. 107).

Die Herkunft Guarientos stilistischer Einflüsse bezüglich seiner Fresken in der Cappella Carrarese lässt sich nun mit Giotto und seiner Schule, den Rimineser Künstlern, Vitale da Bologna und Tommaso da Modena bestimmen.

5.1.3 Datierungsvorschläge

Zur Datierung der Fresken gibt es in der Literatur mehrere Vorschläge. Die frühesten reichen in das Jahr 1345 zurück, die spätesten bis in die Mitte der sechziger Jahre des 14. Jahrhunderts. Erhalten ist ein Dokument, das ich bereits erwähnte, in dem geschrieben steht, dass der Thebensaal 1347 bereits fertig freskiert war.²⁵⁵ Auf Grund dessen ist Moschetti davon überzeugt, dass auch die Kapelle zu dieser Zeit vollendet war. Diese frühe Datierung kann jedoch mit Sicherheit ausgeschlossen werden. In der Folge werde ich stichhaltige Gründe für eine spätere Datierung liefern.

Mit den Arbeiten konnte erst nach 1345 begonnen werden, da in diesem Jahr – es war das Jahr in dem Ubertino starb – die Loggia erst geschlossen wurde und man mit der Errichtung einer Familienkapelle begann. Über die genaue Baugeschichte bezüglich der Kapelle habe ich bereits im entsprechenden Kapitel ausführlich berichtet.

Der zweite wesentliche Punkt ist die Anwesenheit des Künstlers. Dieser wurde erst in den frühen 50er Jahren zum Hofmaler der Carrara, als er an der Ausstattung der Grabmäler für Ubertino und Jacopo II. da Carrara beteiligt war (Abb. 59, 60). Für das Grabmal von Jacopo II. werden ihm eine in Fragmenten erhaltene Marienkrönung (Abb. 135) und zwei Einzelfiguren zugeschrieben (Abb. 60).²⁵⁶ Die Zahlungsbestätigung mit dem Bildhauer Andriolo de Santi wurde 1351 ausgestellt.²⁵⁷ Das heißt: Zu diesem Zeitpunkt waren die Grabmäler bereits vollendet.

Von 1348 ist ein Dokument erhalten, das bezeugt, dass Guariento in diesem Jahr umgezogen ist, und zwar in die Nähe des Domes. Das könnte ein Beleg dafür sein, dass er in dieser Zeit von den Carrara engagiert wurde:²⁵⁸ zuerst für die Gestaltung der Fresken für die

²⁵⁵ Um welches Dokument es sich handelt wird weder von Moschetti noch von Gasparotto erwähnt. Wir kennen nur das Datum: 17. Juli 1347. Vgl. Moschetti 1924, S. 13; Gasparotto 1968, S. 95.

²⁵⁶ Von Ubertinos Grabmal sind keine Fresken erhalten geblieben. Trotzdem waren die Grabmäler sicher ähnlich gestaltet.

²⁵⁷ Über die Fresken ist in diesem Vertrag leider nichts zu lesen. Vgl. Wolters 1976, S. 166.

²⁵⁸ Flores D'Arcais 2002b, S. 121.

Grabmäler und im Anschluss für die Ausstattung der Kapelle. 1350 wird ein erster Aufenthalt in Venedig angenommen.²⁵⁹ Daraus schließe ich, dass er vor 1350 die Fresken für die Grabmäler gestaltete, dann nach Venedig reiste und danach mit der Ausstattung der Cappella begann.

Das Ende der Arbeiten ist zeitlich relativ deutlich einzugrenzen. 1354 war Kaiser Karl IV. zu Gast bei den Carrara und ich vermute, dass zu diesem Zeitpunkt die Freskierung bereits abgeschlossen war. Die Cappella war zu dieser Zeit sicher einer der prunkvollsten Räume des Komplexes; man wollte den Kaiser selbstverständlich mit einer opulenten Ausstattung beeindrucken.

Danach reiste Guariento wahrscheinlich nach Bozen. 1365 befand er sich dann bereits in Venedig, um dort die großartige Marienkrönung in der *Sala del Maggior Consiglio* im Dogenpalast zu gestalten (Abb. 39).²⁶⁰ Das Fresko ist mit seiner Größe von 8 x 25,8 Metern das größte Werk Guarientos. Heute ist es leider nur mehr in Fragmenten erhalten.

Man kann, alle Dokumente und Fakten berücksichtigend, von einer Entstehung der Fresken in der Cappella Carrarese zwischen 1351 und 1354 ausgehen.²⁶¹

5.2 Tafeln

Die Cappella Carrarese wurde zusätzlich zur Freskierung an den Wänden auch noch mit zahlreichen Gemälden auf Holz in Temperamalerei dekoriert. Von dieser Ausstattung sind heute noch eine oktagonale Madonnentafel mit dem Christuskind (Abb. 5), eine ebenfalls oktagonale Tafel mit dem hl. Matthäus (Abb. 6) und zahlreiche Engelstafeln der diversen Hierarchien erhalten (Abb. 7–33).²⁶² Die Tafeln befinden sich heute zum Großteil im Museo Civico in Padua, wohin sie 1902, nach der Entfernung der Ostmauer der Kapelle im Jahr 1779, gebracht wurden. Man kann davon ausgehen, dass es ursprünglich noch mehr Tafeln gab. Über die genaue Verortung der Tafeln im Raum wird später noch in einem eigenen Kapitel gesprochen werden.

²⁵⁹ Puppi 1965, S. 188.

²⁶⁰ Wolters 2010, S. 135.

²⁶¹ Flores D'Arcais spricht vom sechsten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Vgl. Flores D'Arcais 1962, S. 9. Stefania Vecchio grenzt die Ausstattung ebenfalls auf 1351 bis 1354 ein. Vgl. Vecchio 2001, Kapitel 2.

²⁶² Der Bestand der Engelstafeln umfasst 20 rechteckige, eine dreieckige und vier trapezförmige, wobei diese Tafeln ursprünglich entweder rechteckig oder dreieckig waren und im Nachhinein verändert wurden, da zum Teil Flügel, Gewand oder Thron beschnitten sind. Die rechteckigen Tafeln der niederen Engelsordnungen sind alle von ca. gleicher Höhe: zwischen 82 und 90 Zentimeter. Die dreieckigen Tafeln und die zwei Tafeln mit den Engelsgruppen sind bis zu 120 Zentimeter hoch.

Die oktagonalen Tafeln mit der Muttergottes und dem Kind sowie dem hl. Matthäus sind vor goldenem Hintergrund gemalt worden (Abb. 5, 6). Die Heiligenscheine und der seitliche Bereich wurden durch Punzierungen verziert.²⁶³ Die Tafeln der restlichen Evangelisten – Markus, Johannes und Lukas – sind im Zuge des Umbaus der Cappella Carrarese verloren gegangen.

Die Madonna ist frontal wiedergegeben, der Christusknabe sitzt auf ihrem Schoß (Abb. 5). Beide halten ein Zepter in der Hand, sind in kostbare, mit ornamentalen Motiven verzierte Umhänge gekleidet und blicken zum Betrachter; Jesus hat seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben.

Der hl. Matthäus sitzt an seinem Schreibtisch und liest gerade in einem Buch, in dem steht: „*Liber generationis Jesu Christi filii David, filii Abraham*“ (Abb. 6). Das ist der Beginn seines Evangeliums: „*Stammbaum Jesu Christi, des Sohnes Davids, des Sohnes Abrahams*“.²⁶⁴ Der Engel, der in der unteren Bildhälfte dargestellt ist, hält ebenso ein Buch in der Hand, in dem der Satz des oberen Buches, nach Angabe von Menin, vollendet wird: „*[...] genuit etc.*“; auf der anderen Seite lesen wir den Namen des Verfassers: Matthäus.²⁶⁵ Beide Tafeln waren ursprünglich mit einem oktagonalen Rahmen umgeben.

Die Engelsdarstellungen sind, bis auf jene der Cherubim, auf blauem Hintergrund gemalt (Abb. 7–33). Beim Großteil der Tafeln wurde der Hintergrund schwarz übertüncht. Wichtig zu erwähnen ist, dass so gut wie jede Tafel beschnitten wurde. Die differenzierte Darstellung der Engelshierarchie ist eher ungewöhnlich und kommt in dieser Art kein zweites Mal vor.²⁶⁶ Üblich war es bis dahin, immer nur eine oder zwei Ordnungen darzustellen, meist jene der Höchsten (Seraphim oder Cherubim). Wenn wir wieder in die Arenakapelle blicken und dort das Weltgericht von Giotto (Abb. 136) oder die Marienkrönung des Maestro del Coro Scrovegni betrachten (Abb. 91), sehen wir hier schon viele Engel dargestellt. Doch fehlt die eindeutige Differenzierung der einzelnen Hierarchien. Dass Guariento alle neun Engelschöre separat darstellte, zeugt von seiner theologischen Kenntnis bzw. von theologisch geschulten Beratern. Diese Art der Darstellung wird von Guariento auch bei seiner Marienkrönung im Palazzo Ducale gewählt (Abb. 39), allerdings finden wir ansonsten wenige Vergleichsbeispiele. Besonders die Verbindung mit den Szenen aus dem Alten Testament kommt in dieser Form kein zweites Mal vor.

²⁶³ Bei der Aufzählung der einzelnen Tafeln habe ich mich an Davide Banzato orientiert, der in seiner Publikation *Da Giotto al Tardogotico* einen detaillierten Überblick gibt. Banzato 1989, S. 65–75.

²⁶⁴ Die Inschrift ist in dem Aufsatz von Menin von 1862 abgedruckt. Vgl. Menin 1962, S. 474; OeKB 1986, S. 1075, Spalte 1.

²⁶⁵ Menin 1862, S. 474. Die Inschrift ist schwer zu entziffern, doch müsste es heißen: „*[...] genuit Isaac*“ Abraham war der Vater von Isaak. Vgl. OeKB 1986, S. 1075, 1,1f.

²⁶⁶ Banzato 2000, S. 178.

Im Mittelalter sah man in den Engeln Mittlerwesen, die als Diener und Gesandte von Gott agierten, der so den Menschen nahe sein wollte.²⁶⁷ Gleichzeitig symbolisierten sie jedoch die Ferne zu Gott, dem man als Mensch nie nahe sein kann, außer nach seinem Tode. Die Verwendung dieser Thematik spricht für eine humanistische Ausbildung des Künstlers bzw. seiner Auftraggeber. Dass die Familie Carrara an humanistischem Gedankengut interessiert war, erwähnte ich bereits –, zumindest hatte man Kenntnis von den Schriften des Dionysios Areopagita. Dieser, auch Pseudo-Dionysios genannt, ist eine der Rätselgestalten der Geschichte. Zuerst glaubte man in seiner Person einen direkten Jünger des hl. Paulus zu erkennen, was aber 1895 negiert wurde.²⁶⁸ Außer seinem Namen wissen wir nichts über den Verfasser. Seine Schriften werden nicht vor 482 n. Chr. datiert; wahrscheinlich entstanden sie zu Beginn des 6. Jahrhunderts.²⁶⁹ Die Schriften des Pseudo-Dionysios beeinflussten im 12. Jahrhundert auch Abt Sugerius von Saint-Denis beim Neubau seiner Kathedrale.²⁷⁰ Die Kirche war Krönungsstätte der französischen Könige und Grablege des Nationalheiligen Dionysius, der zu jener Zeit mit Dionysios Areopagites verwechselt wurde.²⁷¹ Das war wohl mit ein Grund, warum man sich von seinen Schriften beeinflussen ließ. Durch die Übernahme der Lichtmystik aus den Werken des Pseudo-Dionysios erschuf man in Saint-Denis eine Kirche, die durch ihre bunten, großen Glasfenster bestimmt ist (Abb. 137).

Die Engelshierarchie des Dionysios Areopagita sieht nun folgendermaßen aus: Er ordnet die Gruppe der Engel zuerst in drei Reihen zu jeweils drei Ordnungen, also insgesamt neun Ordnungen.²⁷² Die oberste Triade ist jene, die immer um Gott vereinigt ist: die Troni, die Cherubim und die Seraphim. Zur zweiten zählen die Gewalten oder Mächte, die Tugenden und die Herrschaften, zur dritten gehören die Engel, Erzengel und die Fürsten. Zur bildlichen Darstellung der Engelshierarchien gibt er folgende Theorien: Die Engel seien mit priesterlichem Gewand, mit Gürtel bekleidet.²⁷³ Werkzeuge seien Stäbe, als Zeichen der Führerschaft, Speere, Beile, Mess- und Baugeräte. Die goldenen Kugeln erinnern an den Glanz des Himmels. Jedoch gibt er keine konkreten Beispiele zur Darstellung der einzelnen Hierarchien.

²⁶⁷ Cattin 2000, S. 14f.

²⁶⁸ Areopagita/Tritsch 1955, S. 7.

²⁶⁹ Pippal 2002, S. 99.

²⁷⁰ Pippal 2002, S. 243.

²⁷¹ Klein 2004, S. 31.

²⁷² Areopagita/Tritsch 1955, S. 120f.

²⁷³ Areopagita/Tritsch 1955, S. 156–159.

Zurück zur Cappella Carrarese und der Umsetzung der Schriften durch Guariento. Die Reihe der Engel²⁷⁴ beginnt mit der untersten Hierarchie: den einfachen Engeln. Anzumerken ist, dass sich die Darstellungen der einzelnen Ordnungen zwar gleichen, allerdings tauchen feine Differenzierungen auf. Erhalten sind noch drei Tafeln: zwei rechteckige von ziemlich gleicher Größe und eine offensichtlich beschnittene Tafel in der Form eines Dreiecks (Abb. 7–9). Die drei Engel schauen jeweils nach links, jeder hält eine Seele in Form einer kleinen Figur, die ihre Hände zum Gebet gefaltet hat.

Die nächsthöhere Ordnung sind die Erzengel. Hier haben sich vier rechteckige Tafeln erhalten, die in etwa die gleiche Größe der vorher beschriebenen Tafeln haben (Abb. 10–13). Alle vier Erzengel stehen in leichter S-Biegung, mit nach rechts gewendetem Blick und halten eine Waage in der linken Hand, mit der sie die guten von den bösen Seelen trennen. In der rechten Hand umfassen sie einen Speer, mit dem sie gegen den Teufel kämpfen.

Den Erzengeln folgen die *Principati*, die Engelsfürsten, von denen im Museo Civico drei Tafeln erhalten sind (Abb. 14–16). Eine etwas größere, fast quadratische Tafel, die eine Schar von bewaffneten Engelsfürsten zeigt, und zwei kleinere, rechteckige Tafeln mit jeweils einem bewaffneten Engelsfürsten. Sie stehen in Kontrapost-Stellung; ihr Blick ist leicht nach rechts gewandt. Die Schar der Fürsten marschiert nach rechts, wobei einige Engel direkt aus dem Bild heraus schauen und mit dem Betrachter Blickkontakt aufnehmen.

Die nächste Ordnung sind die *Potestá*, die Gewalten oder Mächte. Von dieser Hierarchie haben sich sechs Tafeln erhalten: vier rechteckige von etwa gleicher Größe wie die anderen Tafeln und zwei dreieckige, wobei eine davon links beschnitten ist (Abb. 17–22). Die Engel der rechteckigen Tafeln schauen leicht nach links; jeder hält eine Kette in Händen, woran ein Teufel gekettet ist, auf dem die Engel zusätzlich noch stehen. Bei den dreieckigen Tafeln blickt ein Engel nach links und einer nach rechts. Beide halten wieder eine Kette, an dessen Ende sich ein Teufel befindet.

Von den Tugenden sind drei Tafeln erhalten (Abb. 23–25). Die Engel wenden sich nach links; jeder hält eine Lilie als Zeichen der Reinheit in der Hand. Sie sind zuständig für die Wunder; so lässt einer eine Quelle aus dem Felsen hervorsprudeln, der andere steht einem Pilger und einem Lahmen bei und der Dritte rettet schiffbrüchige Seefahrer.

Die *Dominationi*, die Herrschaften, sind die nächste Ordnung der Hierarchie. Aus der Cappella Carrarese sind fünf Tafeln erhalten (Abb. 26–30). Alle fünf Engel sitzen auf einem Thron und halten eine goldene Kugel in ihrer linken Hand. Mit ihrer Rechten umfassen sie ein

²⁷⁴ Bei der Zuordnung der Engelshierarchien halte ich mich vorerst an jene von David Banzato aus dem Jahr 1989. Dass diese Zuordnung auch anders aussehen könnte, werde ich später noch besprechen. Vgl. Banzato 1989, S. 65–75.

Zepter. Ihr Blick ist ebenso nach rechts gewandt. Es gibt drei rechteckige Tafeln von gleicher Größe und zwei beschnittene dreieckige Tafeln.

Als nächstes folgt eine fast quadratische Tafel, ähnlich jener der Fürsten, auf der zehn Engel, nebeneinander sitzend, gezeigt werden (Abb. 31). Es handelt sich hierbei um die *Troni*, jene Engel, die Gott am nächsten sind. Sie sind dargestellt mit einer Kugel in der einen und einer Lilie in der anderen Hand und verkörpern den Thron Gottes im Himmel.

Abschließend gibt es noch zwei Brustbilder von den Cherubim, erkennbar an ihren blauen Flügeln. Sie sind gerahmt in einem Spitzbogen und von geringerer Größe als die anderen Tafeln (Abb. 32, 33). Beide Tafeln sind mit Gold grundiert. Die Rahmen wurden erst später hinzugefügt. In ihren Händen halten beide Cherubim einen Tondo mit dem Schriftzug *PLENITUDO SIENCIE*²⁷⁵.

Die Seraphim sind als einzige Engelsgruppe nicht dargestellt. Da es jedoch sehr unwahrscheinlich erscheint, dass auf eine Gruppe verzichtet wurde, hat Hueck für eine neue Zuschreibung der einzelnen Gruppen plädiert.²⁷⁶ Sie trennt die Gruppe der Principati von den Einzeltafeln. Laut ihrer Theorie könnte das P auf dem Schild bei der Gruppentafel auch ein gotisches A für Arcangeli sein, also für die Erzengel (Abb. 16). Sie begründet ihren Vorschlag durch die unterschiedliche Haltung des Schildes. Die Gruppe wirkt dynamischer und die Engel halten ihre Schilde, als ob sie in den Kampf ziehen würden. Die Darstellung der Wolken fördert die Dynamik der Bewegung. Als Folge dieser neuen Zuordnung wären die Engel mit der Waage in der Hand die Dominazioni und nicht die Erzengel, jene Tafeln, die als Dominazioni identifiziert wurden, werden zu den Troni und die zehn sitzenden Engel wären die Seraphim.

Ein Vergleich mit dem Kuppelmosaik aus dem Baptisterium von San Marco bringt hier Licht ins Dunkel (Abb. 138).²⁷⁷ Dessen Ausstattung fällt in die Zeit der Regentschaft des Dogen Andrea Dandolo (1343–1354).²⁷⁸ Das Baptisterium war ursprünglich in Richtung Mole hin geöffnet, wurde Mitte des 14. Jahrhunderts geschlossen und als Taufkapelle genutzt.²⁷⁹ Dort ist in der Zentralkuppel ein Weltgericht mit den neun Engelschören dargestellt. Hier ist jede Hierarchie durch einen repräsentativen Engel vertreten und durch eine Inschrift ihrer Ordnung zugewiesen. Die kleinen Tafeln mit den Cherubim aus der Reggia Carrarese (Abb. 32, 33) sind hier den Mosaiken ähnlich (Abb. 139). Bei beiden Darstellungen hält der Engel einen Tondo in der Hand mit der Aufschrift *plenitudo siencie*.

²⁷⁵ „Plenitudo scientiae“ – die Gesamtheit der Wissenschaft. Vgl. Prokopp 1986, S. 44.

²⁷⁶ Hueck 1994, S. 93f; Banzato 2006, S. 111f.

²⁷⁷ Der Vergleich wurde bereits 1994 von Hueck gezogen. Vgl. Hueck 1994, S. 92ff.

²⁷⁸ Saxl 1957, S. 145.

²⁷⁹ Da Villa Urbani 2005–2006, S. 66.

Die Engel werden mit mehreren Flügeln dargestellt, wobei sich das oberste Paar um den Heiligenschein legt. Weitere Ähnlichkeiten sind in der graphischen Darstellung der Haare zu finden.

Im Mosaik von Venedig thronen links vom Cherub die Seraphim und rechts die Troni jeweils mit einem Zepter in der Hand, wobei die Troni eine Krone aufhaben und die Seraphim nicht (Abb. 138). Das unterstreicht nun den Vorschlag von Hueck, denn in der Cappella haben die zehn sitzenden Engel ein Diadem und die einzeln thronenden Engel eine Krone (Abb. 26–31). In San Marco werden die Seraphim auch rund um den Pantokrator dargestellt. Hueck begründet diese doppelte Ausführung damit, dass sich der Autor der Mosaiken hier an den Schriften des Pseudo-Dionysius orientierte.²⁸⁰ Er beschreibt die Seraphim als bescheidene Wesen ohne einen Hauch von Arroganz. Dies könnte den Mosaizisten dazu bewogen haben, die Seraphim nochmals in einem schlichten Gewand darzustellen, ohne Schmuck und Verzierungen. Ebenso die Ausführung von Guariento, jedoch mit dem kleinen Unterschied, dass er eine priesterliche Gewandung, mit Gürtel, wählt.²⁸¹

Zurück nach San Marco. Rechts neben den Troni befinden sich dann die Dominazioni, dargestellt mit einer Waage in der Hand. In Padua wurde diese Gruppe als Erzengel bezeichnet (Abb. 10–13). Daneben befinden sich die Engel und die Erzengel, die beide mit kleinen Menschen, als Personifizierung der Seelen von Verstorbenen, dargestellt sind. Diese beiden Hierarchien müsste man dann bei Guarientos Tafeln ebenfalls vereinen. An dieser Stelle muss ich bezüglich der Ergebnisse von Hueck eine Frage aufwerfen. Von ihr wird, wie bereits oben ausgeführt, die Gruppendarstellung der bewaffneten Engel als Erzengel bezeichnet. Sie geht aber nicht auf die Tatsache ein, dass in San Marco die Erzengel explizit neben den Engel ausgewiesen sind und beide quasi gleich dargestellt wurden. Wenn wir nun in Padua die beiden Gruppen vereinen, bräuchte man die Gruppe der Principati auch nicht trennen. Meinem Empfinden nach gehören hier die Einzeltafeln und die Gruppentafel zur selben Reihe.

In San Marco befinden sich dann neben den Erzengel die Tugenden, mit der Lilie in der Hand, dann die Potestà, die mit dem Teufel kämpfen, und die Principati. Der Künstler hält sich hier bezüglich der Reihung nicht an die Vorgaben des Dionysios Areopagita, sondern an die gregorianische Ordnung.²⁸² Guariento hat sich hier offensichtlich sehr an den Mosaiken orientiert. Der erste Aufenthalt des Künstlers in Venedig wird, wie bereits angesprochen, um

²⁸⁰ Hueck 1994, S. 94.

²⁸¹ Areopagita/Tritsch 1955, S. 156–159.

²⁸² Die Predigt Nr. 34 des hl. Gregorius. Er ist zum Beispiel der Ansicht, dass es keine Dreiteilung in Reihen gibt. Bei ihm gibt es nur eine, von der niedersten Ordnung bis zur höchsten. Vgl. Hueck 1994, S. 93.

1351 angenommen. Das heißt: Er könnte die Mosaiken, zumindest Entwürfe davon, vor der Herstellung seiner Tafeln gesehen haben.

Die Tafeln befinden sich heute zum Großteil im Museo Civico in Padua, davor waren sie Teil der Sammlung Bottacin, welche in den Bestand des Museo Civico übernommen wurde.²⁸³ 1862 zählt Menin insgesamt 26 Tafeln, die sich zu diesem Zeitpunkt im Besitz der Akademie befanden. Er weist jedoch darauf hin, dass schon einige entwendet worden waren.²⁸⁴ 1902 wurden die Tafeln auf Vermittlung von Brunelli Bonetti für das Museum Bottacin angekauft.²⁸⁵ Das Museo Civico ist heute im Besitz der Tafeln der Madonna mit dem Kind, des hl. Matthäus, 25 Engelstafeln und der zwei kleinen Cherubim-Tafeln mit Rahmen; das ergibt 29 Tafeln – es wurden also schon einige Tafeln wieder gefunden. Heute befinden sich die Tafeln wieder in einem relativ guten Zustand. 1950 wurden sie von Antonio Lazzarin zum ersten Mal restauriert und dann noch einmal zwischen 1998 und 2002 von Pinin Brambilla.²⁸⁶

Momentan befinden sich weitere Tafeln im Museo di Arezzo (Engelsfürst) (Abb. 140), Fogg Art Museum in Cambridge USA (Engelsfürst) (Abb. 141), im Museo Civico Malaspina in Pavia (Cherubim)²⁸⁷ (Abb. 142), und im Castello del Catajo, Padua (Erzengel). Am Kunstmarkt sind weiters aufgetaucht: ein Cherubim, ein Engelsfürst und ein Erzengel, der am 8. Dezember 1989 bei Christie's in London versteigert wurde (Abb. 143).²⁸⁸ Es ist jedoch anzunehmen, dass es noch weitere Tafeln gab, die entweder verloren gegangen sind oder sich heute noch unerkannt in Privatbesitz befinden.²⁸⁹ Insgesamt sind das sieben Tafeln, die sich in anderen Museen oder in Privatbesitz befinden. Zählt man die 29 aus dem Museo Civico in Padua dazu, kommt man auf 36 Tafeln. Ursprünglich waren es sicher noch einige mehr, da, wie bereits besprochen, einige verloren gegangen sind bzw. während ihrer Zwischenlagerung

²⁸³ Banzato 1989, S. 71f; Grossato 1957, S. 77–89.

²⁸⁴ Menin 1862, S. 474.

²⁸⁵ Flores D'Arcais 1965, S. 66.

²⁸⁶ Die Tafeln befanden sich 1950 in einem relativ guten Zustand. Die dunklen Hintergründe der Engelstafeln entstanden im Zuge einer Übermalung. Ursprünglich waren diese von einem helleren Blau hinterfangen. Vgl. Grossato 1957, S. 77; Flores D'Arcais 1965, S. 66. Dass Pinin Brambilla für die Restaurierung zwischen 1998 und 2002 zuständig war, erfuhr ich in einem Mail vom 13. Jänner 2009 von der Direktion der Musei e Biblioteche di Padova.

²⁸⁷ Die Tafel ist viereckig, hat einen gemalten Rahmen und ist 26 x 35 Zentimeter groß. 1924 wurde die Tafel von Moschetti dem Inventar der Cappella Carrarese zugeschrieben. Die Tatsache, dass es sich hierbei um eine rechteckige Tafel handelt, lässt vermuten, dass die anderen zwei Tafeln, die sich in Padua im Museo Civico befinden, beschnitten wurden. Flores D'Arcais erwähnt die Möglichkeit einer durchgehenden Rahmung der Cherubim-Tafeln. Vgl. Flores D'Arcais 2002b, S. 140ff.

²⁸⁸ Hueck 1994, S. 85.

²⁸⁹ Bei Flores D'Arcais ist zu lesen, dass zum Beispiel Cavalcaselle, Fiocco und Moschetti Tafeln in Privatbesitz beschreiben. Vgl. Flores D'Arcais 1965, S. 66.

im Nebenzimmer der Cappella entwendet wurden. Banzato spricht von insgesamt höchstens 53 Tafeln.²⁹⁰

Die zwei Tafeln mit den Fürsten, die sich in den Museen in Arezzo und in Cambridge befinden (Abb. 140, 141), sind eindeutig den Tafeln der Cappella Carrarese zuzuordnen. Daraus folgt, dass diese Gruppe insgesamt vier Tafeln und die große Gruppentafel beinhaltet. Die Tafel mit dem Cherubim in Pavia kann mit Sicherheit zum Inventar der Cappella gezählt werden (Abb. 142). Im Unterschied zu den im Museum befindlichen Tafeln ist diese quadratisch. Man kann daher annehmen, dass auch die Tafeln im Museum diese Form hatten und zugeschnitten wurden, um sie gerahmt aufhängen zu können. Über mögliche Präsentationsformen wird im nächsten Kapitel gesprochen werden.

Der bei Christie's versteigerte Erzengel wurde 1923 von Wilhelm Suida bereits analysiert (Abb. 143).²⁹¹ Zu der Zeit befand sich die Tafel in Wiener Privatbesitz. Im Vergleich zu den Tafeln im Museo Civico ist diese um ein paar Zentimeter kleiner. Suida stuft die Farbgebung zu den Tafeln im Museum als sehr ähnlich ein. Auf der Schwarzweiß-Abbildung kann man trotzdem Ähnlichkeiten erkennen: die Draperie und deren Faltenwurf, die ähnliche Kontrapost-Stellung. Die Zuschreibung an Guariento wurde von den Kunsthistorikern Conte Carlo Gamba und H. O. Giglioli bestätigt.

5.2.1 Versuch einer Rekonstruktion der Anbringung der Tafeln

Nun zur Frage, wo die Tafeln im Raum situiert waren. Beginnen möchte ich meinen Rekonstruktionsversuch zuerst mit der Vorstellung aller möglichen Theorien, angefangen bei Rossetti 1776 bis zu Flores D'Arcais 1965. Ich werde die einzelnen Vorschläge besprechen und ihr Für und Wider abwägen. Da wir davon ausgehen können, dass diese Art der Ausstattung einmalig ist – Menin²⁹² erwähnt diesen Umstand bereits 1862 – und man bis heute noch keine ähnliche Innenausstattung ausfindig machen konnte, kann ich hier nur Vergleiche bezüglich der Anordnung der Engelshierarchien bringen, aber nicht für die gesamte Ausstattung.

Die frühesten konstruktiven Beschreibungen der Kapelle, die uns bei der Rekonstruktion helfen können, stammen aus dem 18. Jahrhundert, wenige Jahre vor der

²⁹⁰ Banzato 2006, S. 107.

²⁹¹ Suida 1923, S. 65f.

²⁹² Menin 1862, S. 481.

Entfernung der Tafeln aus der Cappella Carrarese.²⁹³ Rossetti berichtet 1776, dass sich die Tafeln – er meint hier jene der Madonna und den vier Evangelisten – an der Decke befanden (Abb. 5, 6).²⁹⁴ Die Engelstafeln werden von ihm nicht angesprochen. Er positioniert die Tafel mit der Madonna und dem Kind in der Mitte der Decke und die vier Evangelisten in den Ecken.²⁹⁵ Genauso wie in der Arenakapelle, aber mit dem Unterschied, dass wir dort ein Tonnengewölbe vorfinden und in der Cappella von einer flachen Holzdecke ausgehen (Abb. 144). Der Vergleich mit Giotto festigt die Aussage Rossettis über eine Anbringung der Tondi an der Decke in dieser Art und Weise und ist ohne Zweifel so zu übernehmen. Die Schwierigkeiten ergeben sich bei der Positionierung der Engelstafeln. Die vier verschiedenen Theorien sehen nun wie folgt aus:

➤ Anbringung der Tafeln in Form einer Kassettendecke

Menin bringt 1862 als Erster den Vorschlag einer kassettierten Decke.²⁹⁶ Die Tafeln hätten sich bei dieser Version zwischen den Tondi in einem kassettierten System an der Decke befunden. Die Anbringung der Tafeln in einer geschnitzten vergoldeten Rahmung an der Decke ist durchaus vorstellbar, da man sowieso davon ausgehen kann, dass die Tafeln gerahmt waren. Hueck hat 1994 die ursprüngliche Deckenkonstruktion untersucht und dabei festgestellt, dass diese Art der Anbringung nicht möglich ist, da die Abstände zwischen den einzelnen Balken zu groß und zu unregelmäßig sind.²⁹⁷ Außerdem ist es bei dieser Variante schwierig, die dreieckigen Tafeln so in das kassettierte System einzubinden, um die Symmetrie der Decke zu bewahren.

➤ Anbringung der Tafeln in Form einer Altarpala oder eines Polyptychons

Als nächsten Vorschlag der Anbringung spricht Selvatico 1864 von einer großen Altarpala oder einem Polyptychon.²⁹⁸ Banzato zieht diese Verwendung der Tafeln auch in Betracht. Zu bedenken ist dabei, dass die Anbringung in Form eines Polyptychons an der Altarwand bei genauerer Betrachtung schwierig ist. Alleine das Museo Civico besitzt 27 Engelstafeln. Zuzüglich der sieben Tafeln, die sich in anderen Museen oder in Privatbesitz befinden, ergibt das bereits 34 Tafeln. Da man davon ausgehen kann, dass es noch einige mehr waren, würde das einen riesigen Altar ergeben. Wenn man alleine die sechs

²⁹³ Banzato 1989, S. 72.

²⁹⁴ Rossetti 1776, S. 296.

²⁹⁵ Rossetti 1776, S. 296; Moschetti 1924, S. 23.

²⁹⁶ Menin 1862, S. 474.

²⁹⁷ Hueck 1994, S. 87f.

²⁹⁸ Banzato 1989, S. 72f.

Engelshierarchien (Engel, Erzengel, Tugenden, Potestà, Principati, Dominazioni) übereinander legt, ergibt das eine Höhe von ca. 5,20 Meter, dabei sind die großen Gruppenbilder noch nicht mit einberechnet. Man muss weiters bedenken, dass der Altar einen Sockel gehabt haben muss und es ein Altarbild gegeben hat. Alles in allem kommt man sicherlich auf eine Höhe von sechs bis sieben Meter – im Verhältnis zur Höhe des Raumes von ca. 4,30 Meter.²⁹⁹ Auch die unterschiedlichen Größen und die dreieckigen Tafeln sprechen gegen eine Verwendung als Altarpala.

Als Beispiel für eine mögliche Anbringung der Tafeln an der Altarwand bringt Hueck den Vergleich mit der Kapelle des hl. Kreuzes in der Burg Karlstein (Abb. 133).³⁰⁰ Die Ausstattung dieser Kapelle entstand vor 1357.³⁰¹ Hueck erwähnt die Möglichkeit, dass Karl IV., der, wie bereits angesprochen, 1354 in Padua war und dort die Cappella Carrarese wahrscheinlich schon besichtigen konnte, sich hier bei der Ausstattung an den Carrara orientierte.³⁰² Ob man hier eine Verbindung zwischen den beiden Ausstattungen ziehen kann ist jedoch fraglich. Logischer scheint mir, dass man sich an einer Ikonostase orientierte. Da wir aber in Padua davon ausgehen können, dass zumindest der freskierte Sockelbereich durch den ganzen Raum durchlief, bleibt nur mehr wenig Platz, um alle Tafeln an der Wand – und hier spreche ich nur von der Nordwand – anbringen zu können. Diese Theorie ist also aus Platzgründen definitiv auszuschließen.

➤ Anbringung der Tafeln an der Decke in Kreuzform

Moschetti geht 1924 von einer Anbringung in Form eines griechischen Kreuzes aus, wobei wir die Madonna in der Mitte hätten, die vier Evangelisten in der Mitte der Kreuzarme und die Engelstafeln wären rund um das Kreuz, den leeren Platz auffüllend, angebracht gewesen.³⁰³ Die Cherubim-Tafeln hätte er in den Ecken oder entlang den Wänden angebracht gesehen.

Es spricht jedoch einiges gegen diese Art der Anbringung. Einerseits, wie bei der vorher genannten Variante, lässt die Deckenkonstruktion eine solche Anbringung gar nicht zu; andererseits hätten wir wieder die Schwierigkeit der Verortung der dreieckigen Tafeln. Außerdem ist die Blickrichtung der Engel entweder nach rechts oder nach links. Würde man

²⁹⁹ Hueck 1994, S. 83.

³⁰⁰ Flores D'Arcais 2002b, S. 140.

³⁰¹ Die Kreuzkapelle wurde 1357 geweiht. Vgl. Eschborn 1971, S. 13.

³⁰² Sie erwähnt weiters, dass ihres Wissens diese beiden Kapellen die einzigen mit einer derartigen Ausstattung – Wandmalerei in Kombination mit Tafelbildern – sind. Vgl. Hueck 1993, S. 73.

³⁰³ Moschetti 1924, S. 20f.

nun die Tafeln flach an der Decke anbringen, würden sie entweder in die West- oder in die Ostwand starren.

➤ Anbringung der Tafeln in Form eines Frieses

Die wahrscheinlichste Lösung kommt 1965 von Flores D'Arcais. Sie sieht die Tafeln in Form eines Frieses zwischen den Fresken und der Decke angebracht, was nun auch mit der Blickrichtung der Engel vereinbar wäre.³⁰⁴ Diese Art der Anbringung wird als wahrscheinlichste angenommen. Im Museo Civico werden die Tafeln auch in dieser Form präsentiert, wobei hier auf die Reihenfolge der Hierarchien weniger Rücksicht genommen wurde. Hueck hat 1994 eine Rekonstruktion dieser Version publiziert, die ich hier als Ausgangspunkt meiner Betrachtungen heranziehen will. Sie konnte anhand von Modellen im Maßstab 1:5 feststellen, dass die Tafeln der Längswände mit 50° und die Tafeln der kurzen Wände mit 40° Neigung angebracht waren, damit sich die dreieckigen Tafeln in den Ecken berühren konnten.³⁰⁵ Bei einer Untersuchung der Tafeln im Museum wurde festgestellt, dass viele der viereckigen Tafeln oben und unten eine schräge Vertiefung haben, durch die man sie an einem Balken aufhängen konnte. Weiters konnte man bei einigen besser erhaltenen Tafeln Vertiefungen für eine Hängevorrichtung mit Nägeln finden.

Wie bereits angesprochen, gehen wir ursprünglich von einer Holzdecke aus. Die heutige Decke wurde mit Mörtel auf einem Gitternetz aus Balken angefertigt.³⁰⁶ Hueck konnte 1992 das Dachgeschoß über der Kapelle untersuchen und stellte fest, dass sich die Holzdecke aus dem Trecento zwischen 1,45 bis 1,80 Meter über der heutigen Decke befand; darüber wurde sie zusätzlich noch mit Ziegelsteinen aufgestockt. Ausgehend von der Nordwestecke befindet sich an der Nordwand auf der Höhe von 2,55 Meter ein Schlitz, der vermutlich für einen Längsbalken verwendet wurde. Dieser beginnt 35 Zentimeter über der heutigen Decke und ist ca. 1 Meter hoch. In dieser Höhe war wohl ursprünglich die Originaldecke angebracht. Auf der Rekonstruktion von Hueck sind diese Schlitzlöcher für die Balken eingezeichnet. An der Westwand hat sie neun davon entdeckt. Wie ich bereits erwähnte, sind diese Schlitzlöcher unregelmäßig angebracht (Abb. 145). Auf Grund ihrer Höhe von 70 Zentimeter wäre genug Platz, um eine Konsole und einen Balken für die Anbringung der Tafeln einzufügen. Hueck kann bestätigen, dass diese Schlitzlöcher aus dem 14. Jahrhundert stammen, da sie für das heutige Dachgeschoß und das vorherige aus dem 18. Jahrhundert

³⁰⁴ Hueck 1994, S. 83ff; Flores D'Arcais 1965, S. 67.

³⁰⁵ Hueck hat ihre Ergebnisse über die Anbringung der Tafeln und der ursprünglichen Deckenkonstruktion veröffentlicht. Vgl. Hueck 1994, S. 86.

³⁰⁶ Hueck 1994, S. 86f.

ohne Funktion sind.³⁰⁷ Sie spezifiziert ihre Aussage noch dahingehend, dass es sich ursprünglich um eine Holzdecke handelte, die mit einem Sternenhimmel wie in der Arenakapelle ausgemalt war, und darauf die fünf oktagonalen Tafeln der Muttergottes und den vier Evangelisten, mit Rahmen, befestigt waren (Abb. 144).³⁰⁸

Nachdem nun geklärt wäre, dass sich die Tondi an der Decke und die Engelstafeln in Form eines Frieses zwischen Decke und Fresken befunden haben, bleibt noch zu klären, wo die kleineren Tafeln mit den Cherubim positioniert waren. Anhand der Rekonstruktion von Hueck können wir erkennen, dass sie die Cherubim an der Nordwand unterhalb des Frieses anbringen würde.³⁰⁹ Diese Tafeln sind viel dünner als die Engelstafeln; das wäre ein Grund für die Anbringung an der Wand. Die Rahmen, die die Tafeln der Cherubim heute besitzen, stammen zwar aus dem 18. Jahrhundert, geben jedoch ein gutes Beispiel dafür, wie die Rahmung ursprünglich ausgesehen haben könnte; vergleichbar mit den Tafeln, die sich im Museum in Pavia befindet (Abb. 142).

Auch Moschetti ist, wie oben erwähnt, der Meinung, dass sich zwischen den Fresken und den Tafeln Bögen mit Cherubim befunden haben könnten.³¹⁰ Er geht allerdings vom kompletten Umfang des Raumes aus. Da sich aber nur insgesamt vier Tafeln, zwei Tafeln im Museo Civico, eine im Museo Civico in Pavia und eine in Privatbesitz, erhalten haben, können wir diese Art der Ausstattung ausschließen. Dafür wäre eine Unmenge an Tafeln vonnöten – es erscheint mir als sehr unwahrscheinlich, dass sich von diesen vielen Tafeln doch nur vier erhalten hätten.

Hueck bringt jedoch noch einen ikonographischen Einwand zu ihrem eigenen Vorschlag.³¹¹ Die Cherubim würden auf Grund ihres goldenen Hintergrundes viel besser zu den Tondi an die Decke passen. Hier würde sich die Anbringung rund um die Madonna anbieten; ähnlich wie im Kuppelmosaik im Baptisterium von San Marco. Hier ist der Pantokrator umgeben von Seraphim (Abb. 138). Im Baptisterium in Florenz ist der Pantokrator im Gegensatz zu San Marco von Seraphim und Cherubim umgeben (Abb. 52). Also könnte man sich durchaus eine Anbringung der Tafeln um die Madonna vorstellen. Auf Grund der Größe der Madonnentafel, 98 Zentimeter Durchmesser, könnten wir hier sechs Tafeln à 50 Zentimeter Länge positionieren. Wenn wir jedoch von dieser Art der Anbringung ausgehen, müssen wir annehmen, dass zwei Tafeln verkehrt herum angebracht waren.

³⁰⁷ Hueck 1994, S. 87.

³⁰⁸ Hueck 1994, S. 87f.

³⁰⁹ Hueck 1994, S. 88.

³¹⁰ Moschetti 1924, S. 23.

³¹¹ Hueck 1994, S. 88.

Zweitens ist die Tafel im Museum in Pavia rechteckig, was wiederum gegen die Art der Positionierung sprechen würde (Abb. 142).

Nachdem ich die verschiedenen Rekonstruktionsvorschläge besprochen habe und wir mit Sicherheit von einer Anbringung der Tafeln in Friesform ausgehen, möchte ich nun abschließend meinen Vorschlag zur Positionierung der einzelnen Tafeln bringen. Vorwegnehmen kann ich, dass an der Nord- und an der Südwand die beiden Gruppentafeln angebracht waren (Abb. 16, 31). Hueck hat im Dachgeschoß die Aushöhlungen für die Anbringung der Tafeln an den Schmalwänden erst in einer Höhe von 100 Zentimeter entdeckt. Das heißt: An diesen beiden Wänden müssen die großen Tafeln angebracht gewesen sein.³¹²

Ich würde die Anbringung der Tafeln entsprechend ihrer Blickrichtung – ihr Blick ist immer gegen den Altar gerichtet – an der Ostwand, Ecke Nordwand mit der Reihe der Engel beginnen (Abb. 7–9).³¹³ Die dreieckige Tafel, die eindeutig beschnitten ist, wäre die erste Tafel an der Ostwand; die demütige Haltung hin zum Altar würde dies unterstützen. Danach folgen die zwei restlichen Tafeln, wobei anzunehmen ist, dass von dieser Reihe welche fehlen.³¹⁴ Ihrer Blickrichtung entsprechend folgen dann die drei Tafeln der Tugenden (Abb. 23–25). Danach folgen die Potestà (Abb. 17–22). An der Südwand würden sich dann die große Tafel mit den Engelsfürsten und die kleineren befinden (Abb. 14–16, 140, 141). Hier stellt sich die Frage, ob sich alle fünf Tafeln an der Schmalseite ausgehen. Ich könnte mir vorstellen, dass hier noch zwei dreieckige Fürstentafeln fehlen, die dann auf die Westwand überleiten würden. Für eine Anbringung der Fürstentafeln an der Westwand spricht besonders der Engel im Museo Civico in Arezzo (Abb. 140). Im Gegensatz zu den anderen blickt dieser eindeutig nach rechts, was für eine Anbringung an der Westwand spricht, da er dann in Richtung Altarwand blicken würde. Danach geht es weiter mit den Erzengeln, wobei wir hier von insgesamt sechs Tafeln wissen (Abb. 10–13, 143). Die letzte Reihe an der Westwand wären dann die Dominazioni, die jedoch meines Erachtens auch an der Nordwand angebracht waren (Abb. 26–30). Ansonsten wäre dort die Tafel mit den Troni als Einzige dargestellt, was eher unwahrscheinlich erscheint (Abb. 31).

Die Leserichtung wäre somit die gleiche wie jene der Fresken: beginnend an der Ostwand mit der untersten Ordnung kreisförmig bis zur Nordwand mit der höchsten Ordnung. Unterhalb der Troni waren dann eventuell noch die Tafeln der Cherubim angebracht. Hueck

³¹² Hueck weist darauf hin, dass die Tafeln, die an den Schmalwänden angebracht waren, mindestens 90 Zentimeter groß sein mussten. Vgl. Hueck 1994, S. 89.

³¹³ Zum leichteren Verständnis verwende ich bei der Rekonstruktion der genauen Positionierung die ursprüngliche Zuordnung der Namen der Hierarchien.

³¹⁴ Im Allgemeinen kann man pro Reihe von vier bis sechs Tafeln ausgehen.

spricht von zwei Arten einer möglichen Leserichtung:³¹⁵ entweder in der Reihenfolge der Hierarchien in aufsteigender Reihenfolge oder in der Art des Baptisteriums in Florenz, wo die Reihen von links nach rechts springen (Abb. 52). Wenn wir davon ausgehen, dass die Anbringung der Tafeln wie von mir vorgeschlagen die richtige wäre, ist diese jedoch nicht nach dem Ordnungssystem Areopagitas gestaltet, sondern nach dem des hl. Gregorius, der auf die Einteilung in die drei Reihen verzichtet.³¹⁶ Im Kuppelmosaik in San Marco beginnt die Ordnung links unterhalb des Pantokrator mit den Seraphim, rechts daneben den Cherubim, gefolgt von den Troni und den Dominazioni. Dann springt die Erzählung auf die andere Seite zu den Principati, von dort geht es dann weiter mit den Potestà, den Tugenden, den Erzengeln und zuletzt zu den Engeln. Wenn wir nun die Ordnungen mit der neuen Zuschreibung übernehmen, die wir weiter oben gemacht haben – Engel und Erzengel werden vereint, die Tafeln der Erzengel werden zu den Dominazioni und diese zu den Troni und die große Gruppentafel zu den Seraphim –, haben wir hier genau die gleiche Reihenfolge wie in San Marco. Mit dem kleinen Unterschied, dass in San Marco die Anordnung von rechts nach links springt und jene in Padua kontinuierlich durchläuft. Abgesehen davon kann man davon ausgehen, dass sich Guariento an die Anordnung des hl. Gregorius hielt und nicht an jene des Areopagita wie in Florenz.

Hueck bringt dann noch den Vergleich mit der großen Marienkrönung von Guariento im Palazzo Ducale in Venedig (Abb. 39).³¹⁷ Das Fresko befindet sich in einem schlechten Zustand, man kann jedoch noch fragmentarische Inschriften lesen, wodurch die einzelnen Engelsgruppen ihrer Hierarchie zugeordnet werden. Hueck plädiert dafür, dass Guariento in der Cappella Carrarese die gleiche Reihenfolge wählte. Links vom Thron befinden sich die Cherubim, rechts die Seraphim. Unterhalb der Cherubim befinden sich dann die Troni in einer mit Sternen verzierten Mandorla und rechts unterhalb der Seraphim die Dominazioni. Links vom Thron würde es dann mit den Principati weitergehen. Anhand des schlechten Zustandes kann man allerdings nicht mit Sicherheit davon ausgehen. Flores D'Arcais veröffentlichte zwar eine Rekonstruktion des Freskos, doch kann man nicht mit Sicherheit sagen, wo genau die anderen Ordnungen positioniert waren (Abb. 146). Hueck ist der Meinung, dass sich Guariento im Palazzo Ducale an die Ordnung des Dionysios Areopagita hält. Ich finde hingegen, hier könnte genauso gut die Ordnung des hl. Gregorius verwendet worden sein, denn auch diese beginnt mit den Seraphim, Cherubim, Troni und Dominazioni.

³¹⁵ Hueck 1994, S. 91.

³¹⁶ Siehe Fußnote 277.

³¹⁷ Hueck 1994, S. 91.

Abschließend möchte ich noch über die Ausstattung der Nordwand, der wahrscheinlichen Altarwand, sprechen. Rossetti erwähnte 1776, dass als Altarbild eine Marienkrönung von Andrea Maganza aus dem 16. Jahrhundert verwendet wurde (Abb. 90).³¹⁸ Nun wäre mein Vorschlag, dass sich an der Wand ursprünglich ein Marienkrönungsfresko befand. Dies würde thematisch gut passen, da die Kapelle vielleicht Maria geweiht war. Wir haben ja auch an der Decke einen Madonnentondo und keine Christusdarstellung. Bei der Marienkrönung im Palazzo Ducale waren wahrscheinlich alle Hierarchien dargestellt (Abb. 39). Dies könnte das fehlende Puzzlestück zur Frage sein, warum man in der Cappella Carrarese so einen dominanten Schwerpunkt auf die Engelsdarstellungen legte.

Andererseits gibt es von Hueck einen weiteren, durchaus legitimen Vorschlag für die Altarwand.³¹⁹ Sie würde hier eine Weltgerichtsdarstellung vermuten. Begründet wird ihre Theorie mit dem Vergleich zur Arenakapelle und dem monumentalen Fresko von Giotto (Abb. 136). Des Weiteren verweist sie auf das Kuppelmosaik in Florenz. Dort wird auch Christus Pantokrator mit den Engelshierarchien abgebildet (Abb. 52). Außerdem erwähnt sie eine heute verloren gegangene Ausstattung einer Kapelle in der Eremitanikirche in Padua.³²⁰ An der Hauptwand befand sich eine Weltgerichtsdarstellung und an den Seitenwänden wurden die neuen Hierarchien abgebildet.³²¹ Die Ausstattung wird vor jene in der Cappella Carrarese datiert, um 1310, und könnte durchaus als Vorbild gegolten haben. Enrica Cozzi hatte 1981 eine Rekonstruktion der Engelshierarchien veröffentlicht (Abb. 147). Die Anordnung hält sich hier an jene des Dionysios Areopagita.

Der Vorschlag von Hueck könnte durchaus zutreffen. Trotzdem bin ich für eine Marienkrönung aus zwei einfachen Gründen. Erstens befindet sich an der Decke eine thronende Madonna mit dem Kind und kein Christus Pantokrator; zweitens glaube ich, dass die Marientafel von Maganza als Ersatz für die Altarwand auch für eine Weihe an Maria spricht.

³¹⁸ „[...] *La tavola di questa Chiesetta è di Alessandro Magnaza, e vi si legge il suo nome.*“ Vgl. Rossetti 1776, S. 296.

³¹⁹ Hueck 1993, S. 73.

³²⁰ Die Eremitanikirche wurde 1944 zu einem großen Teil zerstört, dabei gingen auch die Fresken verloren. Es sind jedoch ältere Photographien erhalten geblieben, die Enrica Cozzi 1981 für ihre Besprechung verwendete.

³²¹ Cozzi 1981, S. 27, 33.

5.2.2 Stilistische Einordnung

Guarientos Stil bei den Tafeln lässt sich kurz zusammenfassend folgendermaßen beschreiben: Seine Figuren haben lange Hälse, ein dünnes Kinn, die Gesichter wirken dreieckig. Die eng aneinanderliegenden Augen sind durch eine helle Untermalung hervorgehoben. Gebogene Augenbrauen bilden das Ende einer langen geraden Nase. Der Mund ist klein mit geschwungenen Lippen. Die Haare schmiegen sich in großen graphischen Locken um den Hals. Beim hl. Matthäus ist der Bart sehr weich und bauschig visualisiert. Trotzdem sieht man noch die einzelnen Haare. Die Engel stehen meist in Kontrapost-Stellung.

Gotische Einflüsse erkennen wir in den kostbaren Draperien, der pastellen Farbpalette und dem narrativen, bewegten Charakter der Figuren,³²² wie zum Beispiel die zwei knienden Figuren vor den Tugenden (Abb. 25), das zerbrochene Schiff (Abb. 24), die Darstellungen der Bäume und Felsen (Abb. 23) und die Darstellungen der Teufel bei den Potestà und den Erzengeln (Abb. 17–22, 10–13).

Wir können in den Tafeln, mehr noch als bei den Fresken, starke byzantinische Einflüsse aus Venedig und gotische Stilmerkmale erkennen. Der Einfluss aus Venedig ist auf Grund der Nähe zur Lagunenstadt nachvollziehbar. In Padua gab es diesbezüglich nur ein einziges Vorbild, jene Kapelle in der Eremitanikirche, die leider 1944 zerstört wurde (Abb. 147). Cozzi schreibt in ihrem Aufsatz über die Ausstattung dieser Kapelle, dass die Engelsdarstellungen einen byzantinischen Charakter hatten und Guariento vielleicht als Vorbild dienten.³²³ Ikonographische Übernahmen lassen sich auf jeden Fall in der Darstellung der Cherubim ziehen, die auch eine Tafel mit der Aufschrift *PLENITUDO SIENCIE* in ihren Händen halten (Abb. 42, 147).³²⁴

Die Vorbilder für die Tafeln müssen nun direkt in Venedig gesucht werden. Dort ist die Übernahme der Errungenschaften Giotto zu Beginn des Trecento nur langsam vonstattengegangen. Man blieb dem byzantinischen Stil, der Abstraktion der Formen, der Verwendung kräftiger Farben und dem Hang zum Linearismus treu.³²⁵ 1350 wird ein Besuch Guarientos in Venedig angenommen, bei dem er mit Sicherheit die Mosaiken im Baptisterium in San Marco gesehen hat (Abb. 138). Ähnlichkeiten lassen sich hier auf jeden Fall bei der graphischen Darstellung der Haare, der langen Nasen und den kleinen Mündern finden. Davon abgesehen ist der Stil der Tafeln ein anderer, den wir nicht in der musivischen

³²² Flores D'Arcais 2002b, S. 140.

³²³ Cozzi 1981, S. 35, 38.

³²⁴ In der Rekonstruktion befinden sich die Cherubim in der zweiten Reihe von oben.

³²⁵ Polacco 1991, S. 265.

Ausstattung finden werden. Hier müssen wir uns an venezianischen Tafelmalern orientieren, in erster Linie ist das Paolo Veneziano.³²⁶ Von ihm existiert ein Werktagsaltar, der die Pala d'Oro von San Marco abdeckte, die nur an Festtagen gezeigt wurde (Abb. 148).³²⁷ Diese Tafel könnte Guariento bei seinem Aufenthalt 1350 in Venedig gesehen haben, da er sich auf jeden Fall in San Marco aufhielt. Ein Besuch in der Werkstatt des Paolo Veneziano ist ebenfalls nicht auszuschließen.

Auf der anderen Seite wurde er sicherlich durch den Aufenthalt von Andriolo de Santi mit venezianischen Stilmitteln konfrontiert. Die beiden konnten bei den Grabmälern von Ubertino und Jacopo II. da Carrara zusammenarbeiten (Abb. 59, 60, 135). Dass sich die Maler seit Giotto auch bei Skulpturen Anregungen holten, wurde bereits erwähnt. Nehmen wir ein Detail vom Grabmal Jacopo II. (Abb. 149). Hier wird deutlich, wo wir den Gesichtstypus Guarientos suchen müssen. Neben Ähnlichkeiten bei der Wiedergabe der Haare, Nase und Mund ist vor allem die graphische Herausarbeitung der Augen bei den Engelsdarstellungen übernommen worden (Abb. 149a). Diese Konturierung kommt weder in den Mosaiken in Venedig noch bei den Tafeln von Paolo Veneziano vor.

Bevor ich mich der näheren stilistischen Betrachtung der Tafeln widme, möchte ich noch überprüfen, ob die Tafeln und die Fresken von der Hand desselben Künstlers stammen. Ähnlichkeiten zu den Fresken sind in der Verwendung der *Chiaroscuro*-Malweise, bei den Draperien und dem Inkarnat zu suchen. Dass nun Fresken und Tafeln von Guariento stammen, will ich anhand einiger Vergleiche verifizieren. Die drei Engel auf der linken Seite im oberen mittleren Fresko, die Abraham einen Besuch abstatten, oder die Engel im Feuerwagen darunter weisen deutliche Analogien zu den Engelstafeln auf. (Abb. 128, 150, 7–33) Derselbe in Gedanken versunkene Blick, dieselben graphisch gestalteten Locken und derselbe Faltenwurf und die kostbare Draperie. Vergleichen wir den Schild Goliaths (Abb. 116) mit jenen der Principati (Abb. 14–16), sind diese von der gleichen gebogenen Form. Auch die mit ornamentalen Motiven verzierten Rüstungen stammen von derselben Hand.

Das Changieren der Farben wird in den Fresken mehr eingesetzt als bei den Tafeln, zum Beispiel in der Menschengruppe vor den drei Jünglingen im Feuerofen. Die Umhänge schimmern hier von gelb über grün bis hin zu einem dunklen rot (Abb. 151); ebenso der Mantel in der Szene der Trunkenheit Noahs (Abb. 110). Den Höhepunkt erreicht diese Technik in Padua meines Erachtens mit Giusto de' Menabuoi (Abb. 58).

³²⁶ Banzato, 1989, S. 72. Dokumentiert ist Paolo Veneziano durch signierte Werke von 1333 bis 1358, vor 1362 ist er gestorben. Vgl. Flores D'Arcais 2002a, S. 22.

³²⁷ Wolf 2002, S. 109f.

5.2.2.1 Tondi

Die Tondi wirken durch ihren Goldgrund noch stärker byzantinisch als die Engelstafeln (Abb. 5, 6). Das statische – deutlich venezianisch-byzantinische – Haltungskonzept der Madonna wird durch die Rücknahme von Emotionen unterstützt. Zusätzlich werden auch gotische Motive integriert, etwa die gelängten Finger. Andererseits verliert die Madonna im Gegensatz zu den Engelstafeln an Plastizität. Vor allem der ornamentale Umhang wirkt sehr flächig. Gesicht und Hände sind im Gegensatz viel plastischer modelliert. Guariento verzichtet hier fast vollständig auf seine giottesken Wurzeln und orientiert sich komplett an venezianischen Künstlern.³²⁸ An erster Stelle ist hier Paolo Veneziano zu nennen.³²⁹ Er ist der erste venezianische Künstler, bei dem wir einen Einfluss Giotto's spüren können.³³⁰ Bis zu diesem Zeitpunkt wurde an der byzantinischen Tradition festgehalten. Flores D'Arcais beschreibt Veneziano folgendermaßen: „[...] Paolo traduce il linguaggio bizantino in un nuovo sapore gotico“.³³¹

Als Vergleichsbeispiel habe ich ebenfalls eine Madonnentafel von Paolo Veneziano gewählt, um das Näheverhältnis Guarientos zu Venedig hervorzuheben (Abb. 152). Obwohl die Madonna Venezianos nicht frontal präsentiert wird, können wir trotzdem Ähnlichkeiten der Physiognomie zur Madonna von Guariento feststellen. Die lange Nase und der kleine Mund sind ähnlich, nur die Augen werden bei Guariento näher positioniert. Das Christuskind weist dieselbe hohe Stirn auf, die Haare werden bei Guariento aber graphischer dargestellt. Ein anderes Vergleichsbeispiel Venezianos überzeugt jedoch von der Motivübernahme (Abb. 153). Der Vergleich mit dem hl. Georg aus dem Werktagsaltar von der Pala d'Oro zeigt deutliche Analogien bei der Gestaltung der Locken. Außerdem finden wir das Umfassen des Speeres beim hl. Georg in gleicher Manier wieder bei der Madonna Guarientos. Die Farbgebung und das Inkarnat sind bei Veneziano im Vergleich viel kräftiger. Die Madonna und das Christuskind sind hingegen von einer noblen Blässe geprägt. Trotzdem verzichtet Guariento nicht auf die Modellierung mit Hilfe der *Chiaroscuro*-Technik, die auch von Veneziano schon angewandt wird. Den Segensgestus des Christuskindes finden wir in ähnlicher Form wieder im Werktagsaltar der Pala d'Oro beim hl. Nikolaus, ganz rechts Außen (Abb. 148). Die Darstellung als Gekrönte finden wir wieder bei Giovanni Pisano und seiner Madonna mit Kind in der Arenakapelle (Abb. 125). Ebenso bei Pietro da Rimini in einer

³²⁸ Pallucchini 1964, S. 111.

³²⁹ Paolo Veneziano ist der erste Maler Venedigs, der das Amt eines offiziell berufenen Malers einnahm. Vgl. Polacco 1991, S. 265.

³³⁰ Flores D'Arcais 2002a, S. 22.

³³¹ Übers.: Paolo setzt die byzantinische Sprache um, in eine neue gotische. Vgl. Flores D'Arcais 2002a, S. 23.

Tafel von 1320–1325 (Abb. 154). Guariento, der vielleicht bei dem Meister aus Rimini eine Lehre machte, konnte diese und andere Marien Tafeln durchaus gesehen haben. Der Bildtypus entspricht wiederum dem byzantinischen Vorbild der Hodegetria Darstellungen. Ein frühes Beispiel aus dem 8./9. Jahrhundert zeigt die Madonna und das Jesuskind bekrönt (Abb. 155). Der Segensgestus des kleinen Christus findet in diesen frühen byzantinischen Werken seinen Ursprung.

Auch bei der Darstellung des hl. Matthäus lässt sich eine deutliche Verbindung zu Venedig ziehen. Flores D’Arcais verwies bereits auf die Ähnlichkeiten zwischen dem Evangelisten (Abb. 6) und den Mosaiken aus dem Baptisterium von San Marco (Abb. 156).³³² Stilistische Ähnlichkeiten erkennt man im Vergleich der langen Nasen und der vorgezogenen Unterlippe sowie der gelängten Finger. Des Weiteren finden wir wie beim Madonnentondo eine Zurücknahme der Emotionalität.

Den Zeigegestus des Evangelisten kennen wir schon vom Jesuskind. Für die Wiedergabe des Barts lassen sich jedoch keine Analogien in Venedig und bei Paolo Veneziano finden. Hier müssen wir unseren Blick wieder zu den Rimineser Künstlern und der Giotto-Schule wenden. Die bereits erwähnte *croce dipinta* im Tempio Malatestiano in Rimini zeigt deutliche Analogien bezüglich der Darstellung des Barts (Abb. 131). Die Schreibtischarchitektur wird in Venedig schon angedeutet. Guariento schafft daraus eine dreidimensionale Darstellung und positioniert den hl. Matthäus hinter seinem Pult. Fast zeitgleich entstand in Treviso die Ausstattung des Kapitelsaales in San Niccolò. Der Saal wurde mit 40 Tafeln ausgestattet, auf denen Dominikanermönche in ihren Studierzimmern sitzen (Abb. 157). Im Vergleich ist allerdings die Schreibtischarchitektur bei Tommaso da Modena viel einfacher und entspricht noch nicht den Regeln der Perspektive. Ein konkretes Vorbild könnte hier wieder Assisi sein. Hier wurde von Cimabue ein Gewölbe in der Oberkirche mit Evangelisten, hinter ihrem Schreibtisch sitzend, ausgeführt (Abb. 158). Guariento entwickelt aus den Vorbildern eine eigene Darstellungsweise, indem er den Evangelisten frontal hinter dem Schreibtisch positioniert. Dieser Figurentypus ist schließlich auch von Giusto de’ Menabuoi im Baptisterium für Fina Buzzaccarini übernommen worden (Abb. 159).

Ob man in der oben erwähnten Cappella Angelorum in der Eremitanikirche stilistische Übernahmen vermuten kann, bleibt ungewiss (Abb. 147). Da heute nur mehr schlechte Photographien erhalten sind, kann dies nicht überprüft werden. Cozzi ist jedoch sicher, dass diese Ausstattung als Vorbild für die Mosaiken im Baptisterium in San Marco (Abb. 138) und

³³² Flores D’Arcais 1974a, S. 48.

für die Cappella Carrarese diente (Abb. 7–33).³³³ Für Guariento war diese Ausstattung wahrscheinlich nur ikonographisch interessant. Da die Fresken in der Eremitanikirche laut Cozzi starke byzantinische Merkmale aufwiesen, können sie kaum als stilistische Vorbilder herangezogen werden.³³⁴ Genauso wenig wie die Mosaiken im Baptisterium in San Marco, bei denen man zwar eindeutige Analogien zu den Tafeln in Padua ziehen kann, die Umsetzung von Guariento hingegen eine gänzlich andere ist.

5.2.2.2 Engelstafeln

Bei den Engelstafeln sind ebenso wie bei den Tondi die Vorbilder in Venedig zu suchen. Die typischen Charakteristika der Engel sind lange und dünne Nasen, eine hohe Stirn, graphisch gestaltete Haare und gelängte Extremitäten (Abb. 7–33). Die Engel stehen zum Großteil in Kontrapost-Stellung oder sind thronend dargestellt. Die Gewänder sind mit ornamentalen Mustern verziert oder haben einen priesterlichen, feierlichen Grundtenor. Im Vergleich zur Madonnentafel (Abb. 5) sind bei den Engelsdarstellungen die Gewänder durch eine verstärkte Faltengebung viel plastischer wiedergegeben (Abb. 7–31). Die langen Gewänder bauschen sich am Boden derart auf, dass man die Füße der Engel nicht mehr wahrnimmt. Eine Ausnahme bilden hier die Principati, die in Rüstungen und knielange Röcke gekleidet sind (Abb. 14–16). Der relativ zeitgleiche Erzengel Raphael vom Polyptychon in der Kirche von San Giacomo Maggiore in Bologna zeigt im Vergleich mit den Engelsfürsten deutliche Analogien (Abb. 160). Die Kopfform, die Haartracht mit den subtil gearbeiteten Strähnen, ebenso der Kopfschmuck sind eindeutige Übernahmen. Der mit ornamentalen Motiven verzierte Brustpanzer und der Umhang sind ebenfalls sehr ähnlich gestaltet. Weitere Analogien lassen sich zu den Tafeln der Erzengel ziehen, die in ihrer Haltung des Speeres dem hl. Raphael sehr nahe kommen (Abb. 10–13). In einem etwas späteren Werk von Paolo Veneziano, im Polyptychon von Sanseverino, finden wir den Erzengel Michael dargestellt (Abb. 161). Diesmal sehen wir eine Ganzkörperfigur in Kontrapost-Stellung, die wieder sehr ähnlich den Engeln in der Cappella Carrarese ist.

Des Weiteren finden wir starke gotische Akzente in den Tafeln vor allem bei der Draperie und der typisch gotischen S-Biegung der Engel.³³⁵ Auch die bewegten Posen sind dem Byzantinischen fremd und ähneln mehr den Skulpturen an den Ecken der Carrareser

³³³ Cozzi 1981, S. 33.

³³⁴ Cozzi 1981, S. 35.

³³⁵ Banzato 1989, S. 72.

Grabmäler von Andriolo de Santi (Abb. 162).³³⁶ Die Skulpturen Giovanni Pisanos in der Arenakapelle könnten hier als Vorbilder fungiert haben, vergleicht man die typisch gotische S-Biegung und die bauschenden Draperien (Abb. 125). Giovanni Pisano wurde bereits von seinem Vater Niccolò mit antiken Relieifarbeiten in Kontakt gebracht und holte sich eigene Erkenntnisse von der gotischen Skulpturenkunst aus Frankreich.³³⁷ Ein weiteres Stilmittel der Gotik ist das narrative Element, das wir in den bewegten Darstellungen der Bettler (Abb. 25), dem zerstörtem Schiff (Abb. 24) und den kleinen Teufeln erkennen können (Abb. 17–22).

5.2.3 Datierungsvorschläge

Die Datierung der Tafeln unterscheidet sich meiner Meinung nach nicht sehr von jener der Fresken. Da wir so unterschiedliche Stile in Fresken und Tafeln finden, ist man leicht dazu geneigt, die Datierungen nicht zeitgleich anzusetzen. Deshalb wurden die Tafeln von Kunsthistorikern, wenn überhaupt, eher früher als die Fresken datiert, wie zum Beispiel Flores D'Arcais, die eine Datierung zwischen 1355 und 1360 für die Tafel vorschlägt. Sie stützt ihre These mit dem starken Einfluss aus Venedig. 1351 war Guariento, wie bereits erwähnt, zum ersten Mal in der Lagunenstadt.³³⁸

Wenn wir davon ausgehen, dass die Fresken zwischen 1351 und 1354 gemalt worden sind, wäre eine darauf folgende Datierung der Tafeln theoretisch stimmig. Doch darf man nicht vergessen, dass Karl IV. bereits 1354 zu Gast in Padua war. Ob man ihm die Engelstafeln, die der Kapelle erst ihren festlichen Charakter verliehen, vorenthalten hätte, würde ich bezweifeln. Hueck bespricht in ihrem Aufsatz von 1993 die Beziehung Karl IV. zu den Carrara.³³⁹ Da der Reggia Carrarese anscheinend eine große Kapelle fehlte, übernahm der benachbarte Dom diese Funktion. Damit jedoch die Gäste der Carrara auch ihre Andacht in der Residenz verrichten konnten, wurde im Trakt, der den Gästen vorbehalten war, eben eine kleine Kapelle eingerichtet. Dass man nun Karl IV., mit dem man in gutem Verhältnis war, bei seinem Besuch in Padua beeindrucken wollte, ist nicht schwer nachzuvollziehen. Der deutlichste Beweis dafür, dass der Kaiser bei seinem Aufenthalt die Cappella Carrarese bereits fertig ausgestattet sah, ist die Kreuzkapelle in der Burg Karlstein (Abb. 133). Die

³³⁶ Flores D'Arcais 1974a, S. 48.

³³⁷ Wolf 2002, S. 32.

³³⁸ Flores D'Arcais 1965, S. 23.

³³⁹ Siehe Hueck 1993.

beiden Beispiele sind einzigartig in ihrer Ausstattung – diese Übereinstimmung kann, wie es bereits Hueck erwähnte, „*kein Zufall sein!*“³⁴⁰

1355 war Guariento wahrscheinlich in Bozen, um dort in der Dominikanerkirche eine Kapelle zu freskieren (Abb. 163).³⁴¹ Die erhaltenen Freskenteile zeigen eine eindeutige Affinität zu den Engelsdarstellungen in der Cappella Carrarese. Daraus können wir schließen, dass die Kapelle tatsächlich 1354 fertig ausgestattet war.

Eine weitere chronologische Frage wäre, ob zuerst die Fresken oder die Tafeln gemalt wurden. Coletti schreibt, dass natürlich die Tafeln vor den Fresken gemalt wurden. Meiner Meinung nach bezieht er sich dabei nur auf den Stil, da die Tafeln „*altertümlicher*“ wirken und die Fresken innovativ.³⁴² Ich würde für eine umgekehrte Reihenfolge aus folgendem Grund plädieren: Guariento wird wahrscheinlich 1348 zum ersten Mal von den Carrara engagiert, um die Fresken zu den Grabmälern von Ubertino und Jacopo II. da Carrara zu gestalten. Anschließend beginnt er mit der Ausstattung der Cappella Carrarese. Die venezianischen Einflüsse lassen sich durch einen Aufenthalt in Venedig erklären, der um 1350 datiert wird. Das heißt: Der Beginn der Arbeit an den Tafeln fällt auf jeden Fall nach 1350. Zu diesem frühen Zeitpunkt stand das Programm für die Kapelle sicher schon fest und Guariento beginnt mit der Freskierung. Nebenbei konnte er die Engelstafeln in seiner Werkstatt fertig stellen. Die Tafeln wurden wahrscheinlich nach der Vollendung der Fresken aufgehängt. Da wir davon ausgehen können, dass 1354 die Kapelle fertig dekoriert war, muss man Tafeln und Fresken relativ zeitgleich datieren.

³⁴⁰ Hueck 1993, S. 73.

³⁴¹ Flores D’Arcais 2002b, S. 129f.

³⁴² Coletti 1930, S. 369.

6. Conclusio

Trotz widrigster Verhältnisse – durch Übermalungen, Veränderungen der Bausubstanz und dem Abriss der Ostwand – konnten Teile der Ausstattung der ehemaligen Cappella Carrara gerettet werden, sodass wir uns heute glücklicherweise mit ihrer außergewöhnlichen Ikonographie und einmaligen Gestaltung beschäftigen können. Wie in meiner Analyse herausgearbeitet wurde, ist die Ausstattung der Cappella einmalig und wurde nur ein Mal in ähnlicher Weise von Kaiser Karl IV. bei der Gestaltung seiner Kreuzkapelle auf Burg Karlstein adaptiert.

Das Trecento war für Padua und die Carraresen ein besonders prunkvolles Jahrhundert. 1318 wurden die Carrara Signori der Stadt und konnten bis 1405 ihre Regentschaft mit bedeutenden Bauwerken krönen. Der Bau der Reggia Carrarese ab dem Jahr 1338 durch Ubertino da Carrara führte dazu, dass Padua zu einer Stadt wurde, die hohe Gäste wie Kaiser Karl IV. oder den Kardinal Boulogne-sur-Mer begrüßen konnte. Jacopo II. und später Francesco da Carrara wurden von Karl IV. zum Vikar für das Gebiet um Padua ernannt.³⁴³ Das lässt auf ein äußerst gutes Verhältnis zwischen den Herrschern schließen. Außerdem zog es viele Künstler an den Hof der Familie, die ein feines Gespür für alles Schöne hatte. Francesco Petrarca weilte als guter Freund der Familie lange in Padua und hatte sicherlich Einfluss auf viele Lebenslagen der Familie, wie zum Beispiel die Gestaltung der Sala dei Giganti nach seinem Werk der antiken Helden: *De viris illustribus*.

In diesem künstlerischen Klima, das zu Beginn des Jahrhunderts durch die innovative Ausstattung der Arenakapelle durch Giotto eingeleitet wurde, ist nun Guariento di Arpo geboren, wahrscheinlich um 1310 in Padua oder Umgebung. Aufgewachsen mit den Fresken von Giotto, musste er sich an dem großen Vorbild orientieren. Doch spüren wir auch Einflüsse der Rimineser Künstler in seinem Werk, die durch einen Aufenthalt von Pietro da Rimini in Padua in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts begründet sind. Um die Mitte des Jahrhunderts wird Guariento Hofmaler der Carrara und kommt in Berührung mit dem modernen Leben der Regentenfamilie. Mit der Ausstattung der Cappella Carrarese wird ihm eine zwar kleine, im Vergleich zu Giottos Arenakapelle aber ikonographisch sehr außergewöhnliche Aufgabe übertragen. Bei der Wahl der alttestamentarischen Themen wurden einerseits in den älteren Ausstattungen in Assisi und in den Mosaiken im nahen Venedig Anregungen gesucht und gefunden. Es wurden jedoch auch neue, bis dahin bei alttestamentarischen Zyklen selten verwendete Szenen integriert, wie *David und Goliath*, das

³⁴³ Hueck 1993, S. 63.

Urteil des Salomon, die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube und die Enthauptung des Holofernes. Die Wahl der Themen ist laut Hueck auch dem bevorstehenden Besuch Karl IV. zu verdanken, dem zu Ehren man diese Kapelle wahrscheinlich bauen wollte.³⁴⁴ Durch den Abriss der Ostmauer 1779 gingen große Teile der Ausstattung verloren. Die zwei erhaltenen Fragmente, *Eva und Adam vor Gottvater* und *Die Traumdeutung Josephs vor dem Pharao* geben genug Anhaltspunkte, um die fehlenden Fresken rekonstruieren zu können. Im oberen Streifen war dies die Genesisgeschichte und im unteren die Geschichte Josephs.

Die Gestaltung der Decke wurde wiederum dem großen Vorbild, der Arenakapelle, nachempfunden: durch die Anbringung der Madonna mit dem Kind in der Mitte, umgeben von den vier Evangelisten. Völlig innovativ ist im Gegensatz dazu die Anbringung der Engelstafeln. Von den vier vorgestellten Vorschlägen ist die Anbringung in Form eines Frieses zwischen Fresken und Decke auf jeden Fall der plausibelste. Von Francesca Flores D'Arcais 1965 publiziert, wurde diese Theorie von vielen nachfolgenden Kunsthistorikern übernommen und durch Untersuchungen der Bausubstanz in Verbindung mit den Tafeln von Irene Hueck 1994 verifiziert. Die Reihenfolge der Anbringung und in erster Linie die Identifizierung der einzelnen Hierarchien stellt uns hingegen vor eine größere Fragestellung, die viel Raum für Vorschläge birgt. Da die Reihe der Seraphim fehlt, kam man nicht umhin, über eine neue Zuordnung nachzudenken. Wie Hueck 1994 richtig feststellte, dürfte diese Frage damit zu klären sein, dass die großen Tafeln mit den sitzenden Engeln, die Reihe der Seraphim und nicht – wie bis dahin angenommen – die Reihe der Troni ist. In diesem Punkt bin ich ganz ihrer Meinung.³⁴⁵ Hinsichtlich der zweiten großen Tafel, die Hueck als Gruppe der Erzengel identifiziert, bin ich anderer Ansicht, da ich – wie im Kuppelmosaik in San Marco – die Engel und Erzengel zu einer Gruppe zusammenschließen würde und so die große Tafel Teil der Principati bliebe. Bei meinem Vorschlag über die Anbringung der Tafeln gehe ich in erster Linie von der Blickrichtung der Engel aus. Meines Erachtens ist diese immer in Richtung des Altares gerichtet, der sich an der Nordwand befand. Bezüglich der Reihenfolge hat sich Guariento an die Predigt Nr. 34 des hl. Gregorius und nicht an die Ordnung des Dionysius Areopagita gehalten. Durch die Tatsache, dass einige Tafeln verloren gegangen sind, wird die korrekte Rekonstruktion der Ausstattung erschwert. Nicht geklärt ist außerdem, an welcher Stelle sich die Tafeln der Cherubim befanden. Durch ihre Spitzbogenform waren sie sicher nicht in den Zyklus integriert. Sie mussten deshalb an einer gesonderten Stelle im Raum angebracht gewesen sein. Auf Grund des goldenen Hintergrundes würden sie gut an die

³⁴⁴ Hueck 1993, S. 67.

³⁴⁵ Hueck 1994, S. 93f.

Decke zu der Madonna und den vier Evangelisten passen, die auch denselben Hintergrund aufweisen. Jedoch stellt sich hierbei die Frage, wo sie sich befanden. Umrahmten sie eventuell die Madonna? Dabei müssten allerdings zwei von ihnen auf dem Kopf gestanden sein. Oder waren sie doch an der Wand oberhalb des Altares an der Nordwand angebracht?

Die Ausstattung der Altarwand kann nur auf Grund aussagekräftiger Theorien nachvollzogen werden, da von dieser Wand gar nichts erhalten blieb. Wir können nur erkennen, dass der ornamentale Rahmen um den Raum gezogen wurde. Für die Altarwand gibt es wiederum zwei Vorschläge, entweder eine Weltgerichtsdarstellung wie in der benachbarten Arenakapelle bzw. in der verlorenen Ausstattung der Cappella Angelorum in der Eremitanikirche oder eine Marienkrönung, die ebenfalls mit den neun Engelschören dargestellt wurde. Der Vorschlag eines Weltgerichtes ist durchaus schlüssig, trotzdem würde ich für eine Marienkrönung plädieren, da diese im Œuvre Guarientos einen besonderen Stellenwert einnimmt. Die erste Auftragsarbeit für die Carrara war eine Marienkrönung für das Grabmal von Jacopo II. Außerdem gibt es noch das monumentale Fresko für den Palazzo Ducale in Venedig. Ebenso für eine Marienkrönung würde die Ausstattung der Decke sprechen, die eben keinen Pantokrator, sondern eine gekrönte Madonna mit Kind zeigt.

Stilistisch orientiert sich Guariento bei den Tafeln an der venezianisch-byzantinischen Tradition, wobei hier vor allem Paolo Veneziano zu nennen ist. Dieser vermeintliche Rückgriff auf ältere Stilmittel führte auch in der Forschung dazu, die Tafeln vor den Fresken zu datieren. Dem muss ich jedoch entschieden widersprechen. Guariento ist es durchaus zuzutrauen, gleichzeitig zwei verschiedene Stile einzusetzen, mit dem Gespür dafür, welcher Stil zu welchem Thema passt. Begonnen wurde mit den Arbeiten wahrscheinlich erst nach 1349, als der Kardinal Boulogne-sur-Mer zu Gast war und keine private Kapelle bei Hofe vorhanden war. Da Guariento 1350 wahrscheinlich in Venedig war und in der Zeit seine Marienkrönung für das Grabmal von Jacopo II. gestaltete, ist davon auszugehen, dass 1351 mit den Arbeiten in der Cappella Carrarese begonnen wurde. Inspiriert von den Mosaiken und Tafeln von Paolo Veneziano, beginnt er seine Arbeit. Da wir davon ausgehen können, dass 1354 die Kapellenausstattung vollendet war, blieben dem Künstler vier Jahre. Ich würde die Arbeiten an Fresken und Tafeln parallel ansetzen. Beginnend mit den Fresken in der Kapelle, damit diese so schnell wie möglich genutzt werden konnte, wurde wahrscheinlich zeitgleich an den Tafeln in seiner Werkstatt gearbeitet. Die definitive Anbringung im Raum erfolgte erst nach Fertigstellung der Fresken.

Da die einmaligen Werke Guarientos, sei es die Ausstattung in der Cappella Carrarese oder das monumentale Fresko einer Marienkrönung im Palazzo Ducale, dem Erneuerungssinn

der nachfolgenden Generationen zum Opfer fielen, wird diesem außergewöhnliche Künstler nicht immer die Würdigung erteilt, die ihm zustünde. In Padua wird Guariento mittlerweile als der große Meister angesehen, der er in jedem Fall auch war. Im April 2011 beginnt demzufolge die große Ausstellung *Guariento e la Padova Carrarese*. Vielleicht wird man eines Tages mit Padua, neben Giotto und der Arenakapelle, auch Guariento und seine Ausstattung der Cappella Carrarese assoziieren.

7. Literaturverzeichnis

Areopagita/Tritsch 1955

Dionysios Areopagita, Walther Tritsch (Übers.), *Die Hierarchien der Engel und der Kirche*, Einführung von Hugo Ball, München–Planegg 1955.

Baggio 2007

Luca Baggio, *Sperimentazioni spaziali negli affreschi di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio*, in: Valenzano Giovanna, Federica Toniolo (Hg.), *Il Secolo di Giotto nel Veneto. Studi di arte veneta*, Bd. 14, Venedig 2007, S. 417–435.

Baldaccini 1974

Renzo Baldaccini, *Un Guariento ritrovato*, in: *Commentari*, Nr. 25, Rom 1974, S. 62–63.

Banzato 1989

Davide Banzato, *Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, *Ausstellungskatalog*, Padua 1989.

Banzato 2000

Davide Banzato, *Guariento*, in: Vittorio Sgarbi (Hg.), *Giotto e il suo tempo/Regione Veneto*, *Ausstellungskatalog*, Mailand 2000, S. 176–185.

Banzato 2006

Davide Banzato, *La cappella della Reggia*, in: ders., Francesca Flores D'Arcais (Hg.), *I luoghi dei Carraresi, le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, Treviso 2006, S. 105–112.

Baroni 1984

Giorgio Baroni, *Nuovi contributi alla conoscenza della „Curia Carrariensis“: risultati di un'analisi storico-filologica e delle ricerche e rilievi nel settore sud-ovest*, in: *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, XCVI, Bd. III, Padua 1984, S. 159–172.

Benati 1995

Daniele Benati (Hg.), *Il Trecento Riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Mailand 1995.

Bettini 1944

Sergio Bettini, Giusto de Menabuoi e l'arte del trecento, Padua 1944.

Bettini 1974

Sergio Bettini, Da Giotto al Mantenga, in: Padova e la sua provincia, Nr. 8–9, agosto settembre, Padua 1974, S. 3–7.

Bobisut/Gumiero Salomoni 2002

Daniela Bobisut, Lidia Gumiero Salomoni, Altichiero da Zevio. Die Jakobuskapelle. Das Oratorium des heiligen Georg, Padua 2002.

Brandolese 1795

Pietro Brandolese, Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova, Padua 1795.

Cattin 2000

Yves Cattin, Philippe Faure, Die Engel und ihr Bild im Mittelalter, Regensburg 2000.

Coletti 1930

Luigi Coletti, Studi sulla pittura del Trecento a Padova, in: Rivista d'Arte, XII, Florenz 1930, S. 323–380.

Collodo 2005

Silvana Collodo, I Carraresi a Padova: signoria e storia della civiltà cittadina, in: Oddone Longo (Hg.), Padova Carrarese, Padua 2005, S. 19–48.

Collodo 2006

Silvana Collodo, I Carraresi: Da Signori rurali a signori cittadini (1027–1405), in: Davide Banzato, Francesca Flores D'Arcais (Hg.), I luoghi dei Carraresi, le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo, Treviso 2004, S. 13–23.

Cozzi 1981

Enrica Cozzi, Gli affreschi della „Cappella Angelorum“ agli eremitani di Padova, in: Arte veneta, Mailand 1981, S. 27–40.

Da Villa Urbani 2006

Maria Da Villa Urbani, Die Markuskirche und die Pala D'Oro, Venedig 2005/2006.

Demus 1984

Otto Demus, The mosaics of San Marco in Venice, Chicago 1984.

Eschborn 1971

Michael Eschborn, Karlstein. Das Rätsel um die Burg Karls IV., Stuttgart 1971.

Flores D'Archais 1962

Francesca Flores D'Archais, Gli affreschi del Guariento dell'Accademia di Padova, in: Arte veneta. Rivista di storia dell'arte, Nr. 16, Mailand 1962, S. 7–18.

Flores D'Archais 1965

Francesca Flores D'Archais, Guariento, Venedig 1965.

Flores D'Archais 1974a

Francesca Flores D'Archais, La personalità del Guariento nella cultura figurative del Trecento padovano, in: Lucio Grossatto (Hg.), Da Giotto al Mantegna, Mailand 1974, S. 46–50.

Flores D'Archais 1974b

Francesca Flores D'Archais, Jacopo da Verona e la decorazione della cappella Bovi in S. Michele a Padova, in: Arte Veneta, Nr. 27/1973, 1974 Padua.

Flores D'Archais 2002a

Francesca Flores D'Archais, Il trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente, Mailand 2002.

Flores D'Archais 2002b

Francesca Flores D'Archais, Guariento e Bolzano, in: Andrea De Marchi (Hg.), Trecento. Pittori gotici a Bolzano, Bozen 2002, S. 119–148.

Flores D'Arcais 2006

Francesca Flores D'Arcais, La decorazione della Reggia, in: Davide Banzato, dies. (Hg.), I luoghi dei Carraresi, le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo, Treviso 2006, S. 99–104.

Franco 2007

Tiziana Franco, Guariento: Ricerche tra spazio reale e spazio dipinto, in: Valenzano Giovanna, Federica Toniolo (Hg.), Il Secolo di Giotto nel Veneto. Studi di arte veneta, Bd. 14, Venedig 2007, S. 335–367.

Frasson 1988

Elisa Frasson, Sede ed affreschi del Guariento, L'Accademia Patavina di scienze lettere ed arti (Hg.), Padua 1988.

Freigang 2004

Christian Freigang, Der Papstpalast in Avignon, in: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei, Königswinter 2004, S. 188–189.

Gamboso 1991

Vergilio Gamboso, La Basilica del Santo di Padova, Padua 1991.

Gasparotto 1961

Cesira Gasparotto, La Signoria dei Carraresi (1337–1405), in: Padova Guida ai Monumenti e alle opere d'arte, Venedig 1961, S. 133–154.

Gasparotto 1968

Cesira Gasparotto, La Reggia dei da Carrara. Il Palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina, in: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, LXXIX, parte I, (1966–1967), Padua 1968.

Gasparotto 1969

Cesira Gasparotto, Gli ultimi affreschi venuti in luce nella Reggia dei da Carrara e una documentazione inedita sulla camera di Camillo, in: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, LXXXI, parte III, (1968–1969), Padua 1969.

Geese 2004

Uwe Geese, Skulptur der Gotik in Frankreich, Italien, Deutschland und England, in: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei, Königswinter 2004, S. 300–371.

Grossato 1957

Lucio Grossato, Il museo civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo, Venedig 1957.

Hein 2007

Barbara Hein, Altichiero e l'antico nell'Oratorio di San Giorgio: Alcune riflessioni, in: Valenzano Giovanna, Federica Toniolo (Hg.), Il Secolo di Giotto nel Veneto. Studi di arte veneta, Bd. 14, Venedig 2007, S. 437–461.

Hueck 1993

Irene Hueck, Der Besuch Karls IV. In Padua und die Bilder Guarientos aus der Kapelle der Carraresen, in: Umeni/The Art, Rocnik, Volume XLI/1993, Cisslo/Issue No. 2.

Hueck 1994

Irene Hueck, Proposte per l'assetto originario delle tavole del Guariento nell'ex cappella carrarese di Padova, in: Anna Maria Spiazzi, Attorno da Giusto de Menabuoi, Treviso, Canova 1994, S. 83–96.

Klein 2004

Bruno Klein, Beginn und Ausformung der gotischen Architektur in Frankreich und seinen Nachbarländern, in: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei, Königswinter 2004, S. 28–115.

Kluckert 2004

Ehrenfried Kluckert, Malerei der Gotik. Tafel-, Wand- und Buchmalerei, in: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei, Königswinter 2004, S. 386–467.

Kohl 1998

Benjamin Kohl, Padua under the Carrara 1318–1405, Baltimore–London 1998.

Lievore 1994

Pietro Lievore, Padua – Taufkapelle der Kathedrale. Fresken von Giusto de' Menabuoi (14. Jh.), Padua 1994.

Longhi 1956

Roberto Longhi, Guariento un'opera difficile, in: *Paragone*, Nr. 91, Florenz 1956, S. 37–40.

Lorenzoni 1977

Giovanni Lorenzoni, L'intervento dei Carraresi, la reggia e il castello, in: Lionello Puppi, Fulvio Zuliani (Hg.), *Padova. Case e Palazzi*, Vicenza 1977, S. 29–49.

Lorenzoni 2005a

Giovanni Lorenzoni, Urbanistica ed emergenze architettoniche nella Padova carrarese, in: Oddone Longo (Hg.), *Padova carrarese*, Padua 2005, S. 95–117.

Lorenzoni 2005b

Giovanni Lorenzoni, Byzantinisches Erbe, Klassizismus und abendländischer Beitrag zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert, in: Giandomenico Romanelli (Hg.), *Venedig. Kunst & Architektur*, Udine 2005, S. 62–87.

Lunghi 1996

Elvio Lunghi, *Die Franziskus-Kirche in Assisi*, Florenz 1996.

Maginnis 1997

Hayden B. J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, Pennsylvania 1997.

Magliani 2003

Mariella Magliani (Hg.), *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, Padua 2003.

Mellini 1965

Gian Lorenzo Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Mailand 1965.

Menin 1862

Lodovico Menin, Illustrazione delle stanze della imperiale Reggia Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova, in: Nuovi Saggi della Imperiale Reggia Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova, Bd. II, Padua 1862, S. 463–495.

Michiel/Frimmel 1888

Marcanton Michiel, Theodor Frimmel (Übers.), Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno), Wien 1888.

Mori 2000

Giovanna Mori, Jacopo da Verona, in: Vittorio Sgarbi (Hg.), Giotto e il suo tempo/Regione Veneto, Ausstellungskatalog, Mailand 2000, S. 221–233.

Moschetti 1924

Andrea Moschetti, Guariento, pittore padovano del sec. XIV, in: Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova, Padua 1924.

Muraro 1960

Michelangelo Muraro, Catalogo Nr. 17, Angelo Musicante, in: ders., Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco, Venedig 1960, S. 51–53.

Muraro 1970

Michelangelo Muraro, Paolo da Venezia, Mailand 1970.

Muraro 1987

Michelangelo Muraro, Tomaso da Modena. Le Storie di Sant'Orsola, Villorba–Treviso 1987.

Mueller von der Haegen 1998

Anne Mueller von der Haegen, Giotto di Bondone um 1267–1337, Köln 1998.

Nicolini/Rossi 2010

Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa, Mailand 2010.

Norman 1995a

Diana Norman, Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280–1400, Bd. 1: Interpretative Essays, New Haven–London 1995.

Norman 1995b

Diana Norman, Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280–1400, Bd. 2: Case Studies, New Haven–London 1995.

OeKB 1986

Österreichisches Katholisches Bibelwerk (Hg.), Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Schulausgabe, Wien 1986.

Pallucchini 1964

Rodolfo Pallucchini, La pittura veneziana del trecento, Venedig–Rom 1964.

Pedrocco 2003

Filippo Pedrocco, Paolo Veneziano, Mailand 2003.

Pippal 2002

Martina Pippal, Kunst des Mittelalters – Eine Einführung. Von den Anfängen der christlichen „Kunst“ bis zum Ende des Hochmittelalters, Wien 2002.

Plant 1987

Margaret Plant, Patronage in the Circle of the Carrara Family. Padua, 1337–1405, in: W. Kent, Patricia Simons (Hg.) Patronage, art and society in Renaissance Italy, Canberra 1987, S. 177–199.

Poeschke 2003

Joachim Poeschke, Wandmalereien der Giottozeit in Italien 1280–1400, München 2003.

Polacco 1991

Renato Polacco, San Marco. La basilica d'oro, Mailand 1991.

Portinari 1623

Angelo Portinari, Della felicità di Padova, Padua 1623.

Prokopp 1986

Joachim Prokopp, Die Malerei des Trecento, Budapest 1986.

Puppi 1965

Lionello Puppi, Una monografia su Guariento, in: Camillo Semenzato (Hg.), Arte veneta. Rivista di storia dell'arte, XIX, Mailand 1965, S. 187–189.

Richards 1996

John Richards, Guariento (di Arpo), in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 13, New York 1996, S. 746–748.

Romanelli 2005

Giandomenico Romanelli, The Doge's Palace in Venice, Venedig 2005.

Rossetti 1776

Giovanbatista Rossetti, Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova, Padua 1776.

Rossetti 1780

Giovanbatista Rossetti, Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova, Padua 1780.

Saxl 1957

Fritz Saxl, Petrarch in Venice, in: ders., Lectures I, London 1957, S. 139–149.

Scatto 2007

Sebastiano Scatto, Padova. Città d'arte e di luce, Ponzano 2007.

Schlosser 1921

Julius Schlosser, Oberitalienische Trecentisten, Leipzig 1921.

Schwarz 2009

Michael Viktor Schwarz, Giotto, München 2009.

Sgarbi 2000

Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000.

Sivieri 2006

Mariateresa Sivieri, Antonio della Scala Francesco il Vecchio da Carrara Verona e Padova. Due uomini, due città a confronto nella seconda metà del sec. XIV, Padua 2006.

Skerl Del Conte 1993

Serena Skerl Del Conte, Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta, Bologna 1993.

Sponza 2005

Sandro Sponza, Die venezianische Malerei im 14. Jahrhundert, in: Giandomenico Romanelli (Hg.), Venedig. Kunst & Architektur, Udine 2005, S. 146–171.

Suida 1923

Wilhelm Suida, Der heilige Michael von Guariento, in: Belvedere, Nr. 3, Wien 1923, S. 65–67.

Suida 1930

Wilhelm Suida, Werke des Guariento, in: Belvedere, Nr. 16, Wien 1930, S. 11–14.

Tambara 1969

Alessandro Tambara, Relazione tecnica sulle opere di restauro e sistemazione della sede dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti nella reggia dei da Carrara in Padova, in: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Vol. LXXXI, Padua 1969, S. 33–56.

Thieme/Becker 1988

Ulrich Thieme (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Antonio da Monza-Basson, Bd. 2, Leipzig 1988.

Thieme/Becker 1990

Ulrich Thieme (Hg.), Felix Becker (Begr.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leitensdorfter-Mander, Bd. 23, Leipzig 1990.

Tintori 1965

Leonetto Tintori, Restauro degli affreschi del Guariento nel Palazzo dei Carraresi. Sede dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti, Padua 1965.

Valeri 1962

Diego Valeri, L'Accademia dei Ricovrati alias Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, in: Lo Smeraldo, Anno XVI, Nr. 5, Padua 1962.

Vasari/Milanesi 1906

Giorgio Vasari, Gaetano Milanesi (Hg.), Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Bd. 3, Florenz 1906.

Vecchio 2001

Stefania Vecchio, Giotto e la pittura del Trecento veneto, Roma–Bari 2001.

Verdi 2006

Adriano Verdi, La Reggia Carrarese, in: Davide Banzato, Francesca Flores D'Arcais (Hg.), I luoghi dei Carraresi, le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo, Treviso 2006, S. 86–98.

Vio 2002

Ettore Vio, Die Markuskirche in Venedig, Florenz 2002.

Volkmann 1904

Ludwig Volkmann, Padua, Leipzig 1904.

Wolf 2002

Norbert Wolf, Kunst-Epochen. Trecento und Altniederländische Malerei, Stuttgart 2002.

Wolters 1976

Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*, Bd. 1, Venedig 1976.

Wolters 2010

Wolfgang Wolters, *Der Dogenpalast in Venedig*, Berlin–München 2010.

Zimmermann 2005

Klaus Zimmermann, *Venetien. Die Städte und Villen der Terraferma*, Ostfildern 2005.

Zimmermann 2007

Klaus Zimmermann, *Florenz. Kirchen, Paläste und Museen in der Stadt der Medici*, Ostfildern 2007.

Internetseiten

<http://www.padovanet.it/index.jsp>

<http://www.accademiagalileiana.it/>

<http://www.padovamedievale.it/>

<http://www.padovaincoming.it/>

<http://www.muradipadova.it/>

8. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Die Autorin, 18. Februar 2009.

Abb. 2–4: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 5: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 50.

Abb. 6: Postkarte, Museo Civico, G. Deganello, Museo Civico, Padua.

Abb. 7: Lucio Grossato, Il museo civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo, Venedig 1957, S. 83.

Abb. 8: Postkarte, Museo Civico, G. Deganello, Museo Civico, Padua.

Abb. 9: Sebastiano Scatto, Padova Citta d'Arte e di Luce, Ponzano 2007, S. 142.

Abb. 10, 11: Lucio Grossato, Il museo civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo, Venedig 1957, S. 81.

Abb. 12: Sebastiano Scatto, Padova Citta d'Arte e di Luce, Ponzano 2007, S. 142.

Abb. 13: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 21.

Abb. 14, 15: Postkarte, Museo Civico, G. Deganello, Museo Civico, Padua.

Abb. 16: Sebastiano Scatto, Padova Citta d'Arte e di Luce, Ponzano 2007, S. 145.

Abb. 17–19: Postkarte, Museo Civico, G. Deganello, Museo Civico, Padua.

Abb. 20: [http://www.artchive.com/web_gallery/G/Guariento-di-Arpo/Archangel-Michael-\(1\).html](http://www.artchive.com/web_gallery/G/Guariento-di-Arpo/Archangel-Michael-(1).html) (09. 01. 2011).

Abb. 21, 22: Lucio Grossato, Il museo civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo, Venedig 1957, S. 78 und 86.

Abb. 23, 24: Postkarte, Museo Civico, G. Deganello, Museo Civico, Padua.

Abb. 25:

<http://www.itacalibri.it/Template/detailArticoli.asp?IDFolder=144&IDOggetto=12498&LN=I>
[T](#) (09. 01. 2011).

Abb. 26: Postkarte, Museo Civico, G. Deganello, Museo Civico, Padua.

Abb. 27–29: Lucio Grossato, Il museo civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo, Venedig 1957, S. 86, 88 und 84.

Abb. 30: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 21.

Abb. 31: Sebastiano Scatto, Padova Citta d'Arte e di Luce, Ponzano 2007, S. 144.

Abb. 32: Postkarte, Museo Civico, G. Deganello, Museo Civico, Padua.

Abb. 33: Andrea De Marchi (Hg.), Trecento. Pittori gotici a Bolzano, Bozen 2002, S. 143.

Abb. 34: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, LXXIX, parte I, (1966–1967), Padua 1968, S. 79.

Abb. 35: Diana Norman, Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400, Bd. 1: Interpretative Essays, New Haven–London 1995, S. 14.

Abb. 36: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 37: Oddone Longo (Hg.), Padova carrarese, Padua 2005, S. 315, Abb. 24.

Abb. 38: Pietro Lievore, Padua – Taufkapelle der Kathedrale. Fresken von Giusto de' Menabuoi (14. Jh.), Padua 1994, S. 11.

Abb. 39: Joachim Poeschke, Wandmalereien der Giottozeit in Italien 1280–1400, München 2003, S. 406.

Abb. 40: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 41: Davide Banzato, Francesca Flores D'Arcais (Hg.), I luoghi dei Carraresi, le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo, Treviso 2004, S. 14.

Abb. 42: Diana Norman, Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400, Bd. 1: Interpretative Essays, New Haven–London 1995, S. 170.

Abb. 43: Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, XCVI, Bd. III, Padua 1983–1984, S. 161.

Abb. 44, 45: Mariella Magliani (Hg.), La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà, Padua 2003, S. 21.

Abb. 46: <http://padovacultura.padovanet.it/homepage-6.0/mc011.jpg> (09. 01. 2011).

Abb. 47: Mariella Magliani (Hg.), La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà, Padua 2003, S. 16.

Abb. 48: Pietro Lievore, Taufkapelle der Kathedrale Fresken von Giusto de' Menabuoi (14. Jh.), Padua 1994, S. 26.

Abb. 49, 50: Daniela Bobisut, Lidia Gumiero Salomoni, Altichiero da Zevio. Die Jakobuskapelle. Das Oratorium des heiligen Georg, Padua 2002, S. 52 und 31.

Abb. 51: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 36.

Abb. 52: Die Autorin, 14. September 2007.

Abb. 53: Anne Mueller von der Haegen, Giotto di Bondone um 1267–1337, Köln 1998, S. 60.

Abb. 54: Sebastiano Scatto, Padova Citta d’Arte e di Luce, Ponzano 2007, S. 141.

Abb. 55, 56: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 25 und 43.

Abb. 57, 58: Pietro Lievore, Padua – Taufkapelle der Kathedrale. Fresken von Giusto de’ Menabuoi (14. Jh.), Padua 1994, S. 20 und 22.

Abb. 59, 60: Wolfgang Wolters, La scultura veneziana gotica (1300–1460), Bd. 1, Venedig 1976, Katalog Nr. 137 und Katalog Nr. 138.

Abb. 61, 62: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa, Mailand 2010, S. 21 und 19.

Abb. 63–65: Atti e memorie dell’Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, XCVI, Bd. III, Padua 1984, S. 163 und 165.

Abb. 66: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 67: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa, Mailand 2010, S. 66.

Abb. 68: Sebastiano Scatto, Padova. Città d’arte e di luce, Ponzano 2007, S. 53.

Abb. 69: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 70: Atti e Memorie dell’Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, LXXIX, parte I, (1966–1967), Padua 1968, S. 89.

Abb. 71: Sebastiano Scatto, Padova. Città d’arte e di luce, Ponzano 2007, S. 93.

Abb. 72: Oddone Longo (Hg.), Padova carrarese, Padua 2005, S. 318.

Abb. 73–76: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa, Mailand 2010, S. 43, 96, 76 und 85.

Abb. 77, 78: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 79: Oddone Longo (Hg.), Padova carrarese, Padua 2005, S. 318.

Abb. 80: Die Autorin, 23. Juli 2010.

Abb. 81: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa, Mailand 2010, S. 28.

Abb. 82: Oddone Longo (Hg.), Padova carrarese, Padua 2005, S. 314.

Abb. 83: Mariateresa Sivieri, Antonio della Scala, Francesco il Vecchio da Carrara, Verona e Padova. Due uomini, due città a confronto nella seconda metà del sec. XIV, Padua 2006, S. 86.

Abb. 84: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 85: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa, Mailand 2010, S. 26.

Abb. 86: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 86a: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, La Reggia dei Carraresi a Padova. La Casa della Rampa, Mailand 2010, S. 31.

Abb. 87: Sebastiano Scatto, Padova. Città d'arte e di luce, Ponzano 2007, S. 80.

Abb. 88–90: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 91: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 38.

Abb. 92: Die Autorin, 24. Juli 2010.

Abb. 93, 94: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Vol. LXXXI, Padua 1969, S. 35 und 36.

Abb. 95, 96: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 97: Michelangelo Muraro, Tomaso da Modena. Le Storie di Sant'Orsola, Villorba–Treviso 1987, S. 14.

Abb. 98–102: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 103: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 37.

Abb. 104: Die Autorin, 18. Februar 2009.

Abb. 105: Serena Skerl Del Conte, Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta, Bologna 1993, S. 53.

Abb. 106–110: Die Autorin, 18. Februar 2009.

Abb. 111: Leonetto Tintori, Restauro degli affreschi del Guariento nel Palazzo dei Carraresi. Sede dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti, Padua 1965, S. 10.

Abb. 112: Die Autorin, 18. Februar 2009.

Abb. 112a:

http://unidam.univie.ac.at/?easydb=747s5mhcjnfhd80vek50e6tq82&pf_language=&ls=2&1296677387 (02. 02. 2011).

Abb. 113: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 113a: Giovanna Valenzano, Federica Toniolo (Hg.), Il Secolo di Giotto nel Veneto. Studi di arte veneta, Bd. 14, Venedig 2007, S. 453.

Abb. 114, 115: Serena Skerl Del Conte, Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta, Bologna 1993, S. 99 und 100.

Abb. 116–118: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 119: Giandomenico Romanelli (Hg.), Venedig. Kunst & Architektur, Udine 2005, S. 47.

Abb. 120:

http://unidam.univie.ac.at/?easydb=8tbcmfec0pe6f2h831b6rs7924&pf_language=&ls=2&1296600734 (15. 11. 2010).

Abb. 121: Giandomenico Romanelli (Hg.), Venedig. Kunst & Architektur, Udine 2005, S. 162.

Abb. 122: Diana Norman, Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280–1400, Bd. 1: Interpretative Essays, New Haven–London 1995, S. 189.

Abb. 123: Diana Norman, Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280–1400, Bd. 2: Case Studies, New Haven–London 1995, S. 248.

Abb. 124: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 125: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 26

Abb. 126: Sebastiano Scatto, Padova. Città d'arte e di luce, Ponzano 2007, S. 162–163.

Abb. 127: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 52.

Abb. 128: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 129: Sebastiano Scatto, Padova. Città d'arte e di luce, Ponzano 2007, S. 137.

Abb. 130: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei, Königswinter 2004, S. 323.

Abb. 131: Daniele Benati (Hg.), Il Trecento riminese, Mailand 1995, S. 145.

Abb. 132: Vittorio Sgarbi, Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 39.

Abb. 133:

http://unidam.univie.ac.at/?easydb=s2klmnsb331jk9s9nb10dmips2&pf_language=&ls=2&1296685040 (02. 02. 2011).

Abb. 134: Michelangelo Muraro, Tomaso da Modena. Le Storie di Sant'Orsola, Villorba–Treviso 1987, S. 53.

Abb. 135: Die Autorin, 23. Juli 2010.

Abb. 136: Anne Mueller von der Haegen, Giotto di Bondone um 1267–1337, Köln 1998, S. 40.

Abb. 137: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei, Königswinter 2004, S. 81.

Abb. 138: http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=mdiobv65d991rts0fgsmgqkaj3&pf_language=&ls=2&1296745678 (02. 11. 2010).

Abb. 139: Renato Polacco, San Marco. La basilica d'oro, Mailand 1991, S. 269.

Abb. 140: Die Autorin, 26. Juli 2010.

Abb. 141:

[http://www.harvardartmuseums.org/collection/detail.dot?objectid=1962.279&startDate=&sort=Accession+%23&objtitle=&department=&subject=¢ury=&endDate=&object=&sortInSession=false&historicalPeriod=&viewlightbox=false&mediaTek=&relatedworks=false&creationPlaceTerm=\(Any\)&accession=&origPage=1&artist=guariento&creationPlace=&culture=&fulltext=&pc=1&page=1](http://www.harvardartmuseums.org/collection/detail.dot?objectid=1962.279&startDate=&sort=Accession+%23&objtitle=&department=&subject=¢ury=&endDate=&object=&sortInSession=false&historicalPeriod=&viewlightbox=false&mediaTek=&relatedworks=false&creationPlaceTerm=(Any)&accession=&origPage=1&artist=guariento&creationPlace=&culture=&fulltext=&pc=1&page=1) (03. 02. 2011).

Abb. 142: Andrea De Marchi (Hg.), Trecento. Pittori gotici a Bolzano, Bozen 2002, S. 142

Abb. 143: Wilhelm Suida, Der heilige Michael von Guariento, in: Belvedere, Nr. 3, Wien 1923, Tafel 41.

Abb. 144: Anne Mueller von der Haegen, Giotto di Bondone um 1267–1337, Köln 1998, S. 44.

Abb. 145: Anna Maria Spiazzi, Attorno da Giusto de Menabuoi, Treviso–Canova 1994, S. 87.

Abb. 146: Lucio Grossatto (Hg.), Da Giotto al Mantegna, Mailand 1974, S. 50.

Abb. 147: Arte veneta, Mailand 1981, S. 30.

Abb. 148: Michelangelo Muraro, Paolo da Venezia, Mailand 1970, Tafel Nr. 41–42.

Abb. 149: Wolfgang Wolters, La scultura veneziana gotica (1300–1460), Bd. 1, Venedig 1976, Katalog Nr. 143.

Abb. 149a–151: Die Autorin, 22. Juli 2010.

Abb. 152, 153: Michelangelo Muraro, Paolo da Venezia, Mailand 1970, Tafel Nr. 69 und 44.

Abb. 154: Daniele Benati (Hg.), Il Trecento Riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, Mailand 1995, S. 197.

Abb. 155: http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=k1s9fclmgent5m8lluujqqbjn4&pf_language=&ls=2&1296988969 (05. 02. 2011).

Abb. 156: Maria Da Villa Urbani, Die Markuskirche und die Pala D’Oro, Venedig 2005/2006, S. 66.

Abb. 157: http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=k1s9fclmgent5m8lluujqqbjn4&eadb_frame=mainframe&pf_language=&ls=2&1296998442 (05. 02. 2011).

Abb. 158: Elvio Lunghi, Die Franziskus-Kirche in Assisi, Florenz 1996, S. 29.

Abb. 159: Pietro Lievore, Padua – Taufkapelle der Kathedrale. Fresken von Giusto de' Menabuoi (14. Jh.), Padua 1994, S. 15.

Abb. 160: Francesca Flores D'Arcais, Il trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente, Mailand 2002, S. 104.

Abb. 161: Wolfgang Wolters, La scultura veneziana gotica (1300–1460), Bd. 1, Venedig 1976, Katalog Nr. 155.

Abb. 162: Andrea De Marchi (Hg.), Trecento. Pittori gotici a Bolzano, Bozen 2002, S. 130.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

9. Abbildungen



Abb. 1: Reggia Carrarese, Außenansicht, heutiger Zustand.



Abb. 2: Reggia Carrarese, Loggia, 1. Stock, Blick zur Schule.



Abb. 3: Cappella Carrarese, heutiger Zustand, Fresken der Westwand.



Abb. 4: Cappella Carrarese, heutiger Zustand, Fresken der Westwand.



Abb. 5: Guariento di Arpo, Madonna mit Kind, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, Durchmesser 98 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.

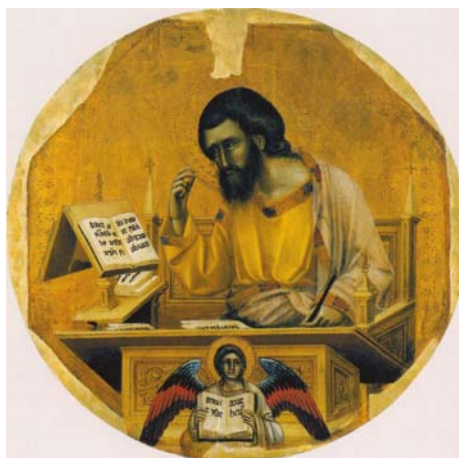


Abb. 6: Guariento di Arpo, Hl. Matthäus, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, Durchmesser 84 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 7: Guariento di Arpo, Engel (und Erzengel?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 78 x 48 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 8: Guariento di Arpo, Engel (und Erzengel?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 82 x 50 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 9: Guariento di Arpo, Engel (und Erzengel?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 82 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 10: Guariento di Arpo, Erzengel (oder Dominazioni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 80 x 57 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 11: Guariento di Arpo, Erzengel (oder Dominazioni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 80 x 57 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 12: Guariento di Arpo, Erzengel (oder Dominazioni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 80 x 56 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 13: Guariento di Arpo, Erzengel (oder Dominazioni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 80 x 57 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 14: Guariento di Arpo, Principato, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 15: Guariento di Arpo, Principato, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 16: Guariento di Arpo, Gruppe der Principati, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 110 x 107 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 17: Guariento di Arpo, Potestà, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 18: Guariento di Arpo, Potestà, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 19: Guariento di Arpo, Potestà, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 20: Guariento di Arpo, Potestà, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 21: Guariento di Arpo, Potestà, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 119 x 71 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 22: Guariento di Arpo, Potestà, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 78 x 48 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 23: Guariento di Arpo, Tugenden, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 82 x 57 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 24: Guariento di Arpo, Tugenden, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 80 x 48 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 25: Guariento di Arpo, Tugenden, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 80 x 57 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 26: Guariento di Arpo, Dominazioni (oder Troni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 27: Guariento di Arpo, Dominazioni (oder Troni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 28: Guariento di Arpo, Dominazioni (oder Troni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 107 x 39 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 29: Guariento di Arpo, Dominazioni (oder Troni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 30: Guariento di Arpo, Dominazioni (oder Troni?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 90 x 58 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 31: Guariento di Arpo, Troni (oder Seraphim?), ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 119 x 107 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 32: Guariento di Arpo, Cherub, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 37 x 48 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.



Abb. 33: Guariento di Arpo, Cherub, ehem. Cappella Carrarese, Tempera auf Holz, 37 x 48 cm, ca. 1351–1354, Museo Civico, Padua.

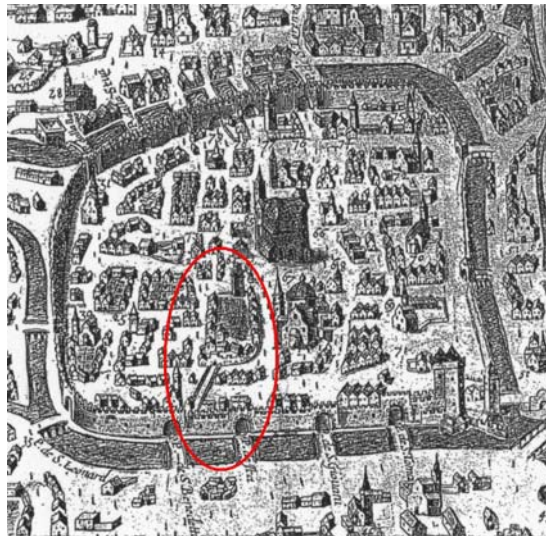


Abb. 34: Francesco Hogenmberg, Stadtplan von Padua, Detail, 1560/70, publiziert von Georg Bruin von Braun, Patavium nobilissima, 1617.

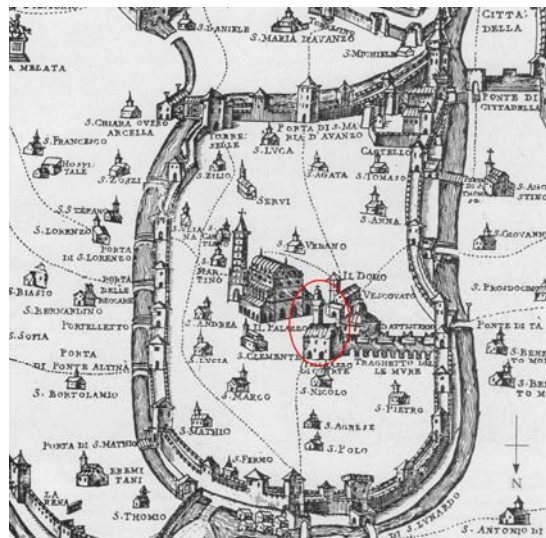


Abb. 35: Vincenzo Dotto, Stadtplan von Padua, Detail, Rekonstruktion nach dem 14. Jahrhundert, 1623.



Abb. 36: Giovanni Valle, Stadtplan von Padua, 1784, Reggia Carrarese, Padua.

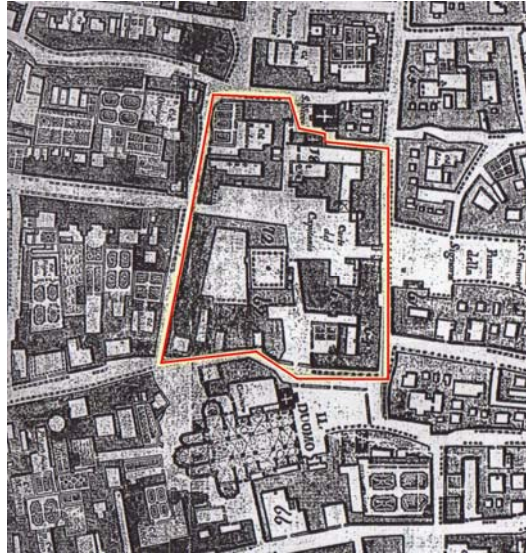


Abb. 37: Giovanni Valle, Stadtplan von Padua, 1784, Detail.



Abb. 38: Giusto de' Menabuoi, Sodom und Gomorra, Baptisterium des Domes in Padua, ca. 1376–1378, Padua.



Abb. 39: Guariento di Arpo, Marienkrönung, 8 x 25,8 m, ca. 1365–1368, Dogenpalast, Venedig.



Abb. 40: Der rote Karren, Emblem der Familie Carrara, Helmzimmer, Fresko, 14. Jahrhundert, heutige Bibliothek der Accademia Galileiana, ehem. Reggia Carrarese, Padua.



Abb. 41: Jacopo da Verona (?), Jacopo I. da Carrara, Miniatur aus dem Codice Vergerio, Ende 14. Jahrhundert.



Abb. 42: Jacopo da Verona (?), Ubertino da Carrara, Miniatur aus dem Codice Vergerio, Ende 14. Jahrhundert.

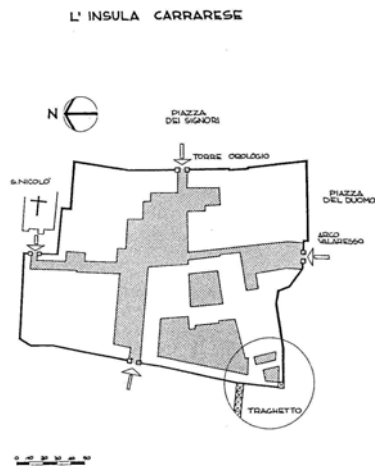


Abb. 43: Giorgio Baroni, Reggia Carrarese, Rekonstruktion der ursprünglichen Anlage, 1983–1984.



Abb. 44: Jacopo da Verona (?), Jacopo II. da Carrara, Miniatur aus dem Codice Vergerio, Ende 14. Jahrhundert.



Abb. 45: Jacopo da Verona (?), Francesco il Vecchio da Carrara, Miniatur aus dem Codice Vergerio, Ende 14. Jahrhundert.



Abb. 46: Jacopo da Verona (?), Francesco Novello da Carrara, Miniatur aus dem Codice Vergerio, Ende 14. Jahrhundert.



Abb. 47: Altichiero da Zevio (?), Francesco Petrarca in seinem Studierzimmer, Gigantensaal, ca. 1375–1380, Padua.



Abb. 48: Giusto de' Menabuoi, Christus heilt die Kranken, Baptisterium des Domes, ca. 1376–1378, Padua.



Abb. 49: Altichiero da Zevio, Der hl. Georg tauft den König Seivius von Zyrene, Oratorium des hl. Georg, ab 1377–1379, Padua.



Abb. 50: Altichiero da Zevio, Der Kronenrat in Ramiros Palast, Jakobuskapelle im Santo, ab 1374–1376, Padua.



Abb. 51: Giotto di Bondone, Arenakapelle, ca. 1303–1305, Padua.



Abb. 52: Kuppelmosaik, Baptisterium des Doms, ab 1220, Florenz.



Abb. 53: Giotto di Bondone, Epiphanie, Arenakapelle, ca. 1303–1305, Padua.



Abb. 54: Giotto di Bondone, Das letzte Abendmahl, Arenakapelle, ca. 1303–1305, Padua.



Abb. 55: Pietro da Rimini, Marienkrönung und Christi Himmelfahrt, Eremitanikirche, um 1324, Padua.



Abb. 56: Guariento di Arpo, Cappella Maggiore, Detail, Eremitanikirche, um 1360, Padua.



Abb. 57: Giusto de' Menabuoi, Verkündigung, Baptisterium des Domes, 1376–1378, Padua.



Abb. 58: Giusto de' Menabuoi, Epiphanie, Baptisterium des Domes, 1376–1378, Padua.



Abb. 59: Andriolo de Santi, Grabmal von Ubertino da Carrara, Eremitanikirche, um 1351, Padua.



Abb. 60: Andriolo de Santi, Grabmal von Jacopo II. da Carrara, Eremitanikirche, um 1351, Padua.

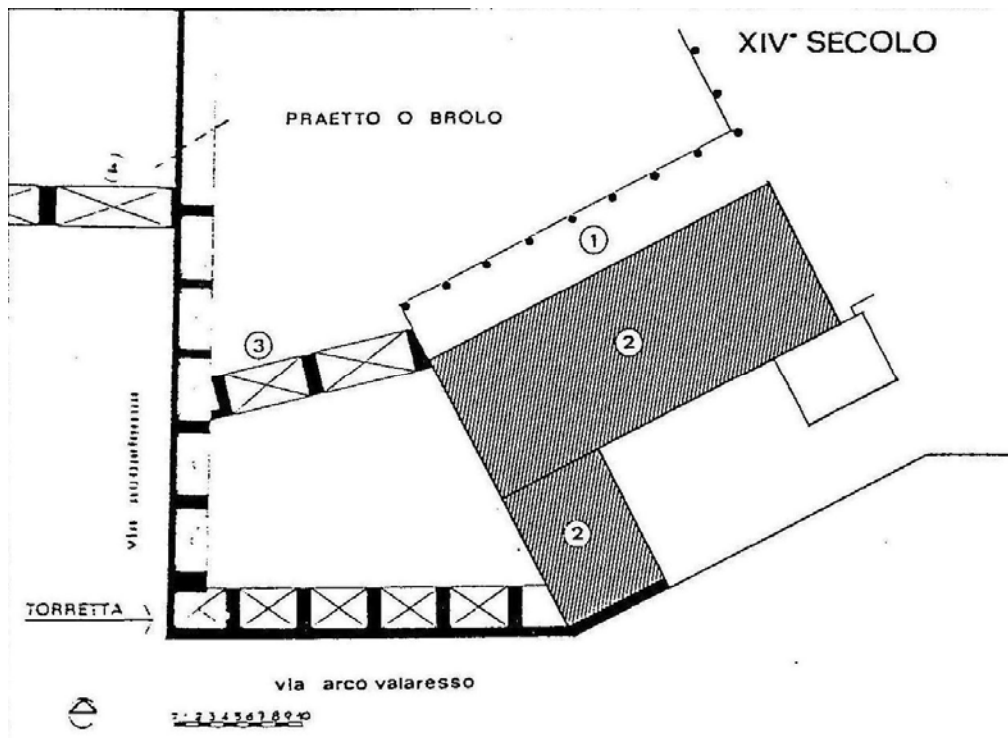


Abb. 63: Giorgio Baroni, Rekonstruktion für das 14. Jahrhundert, Reggia Carrarese, südwestliche Ecke, 1984.

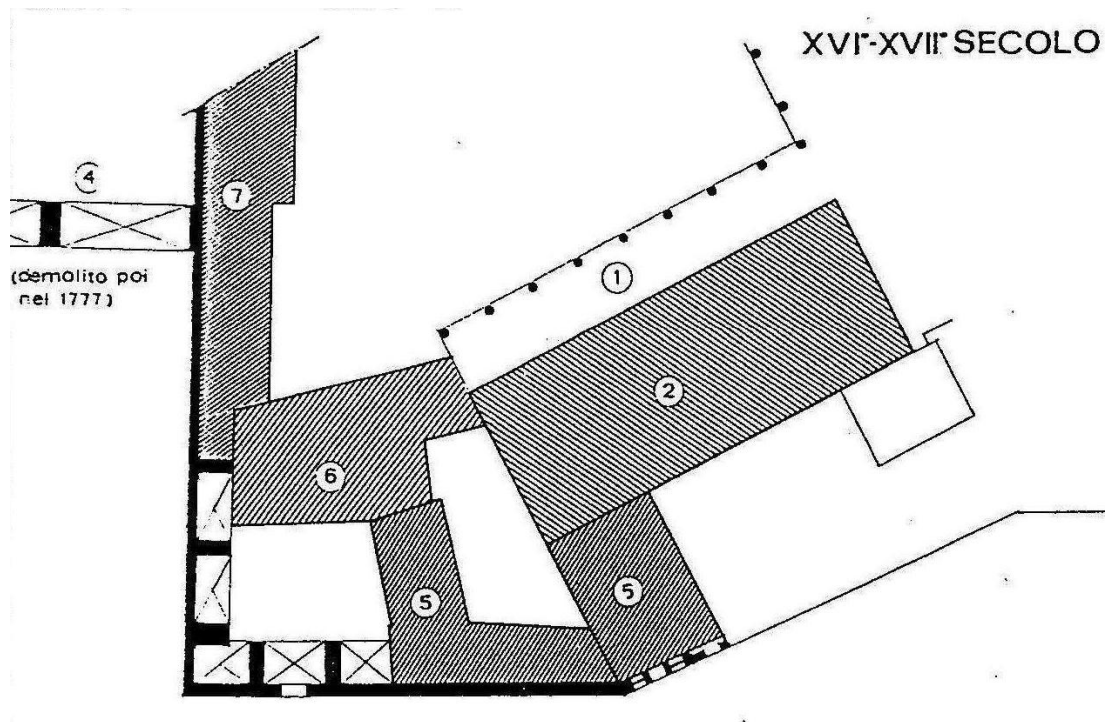


Abb. 64: Giorgio Baroni, Rekonstruktion für das 16./17. Jahrhundert, Reggia Carrarese, südwestliche Ecke, 1984.

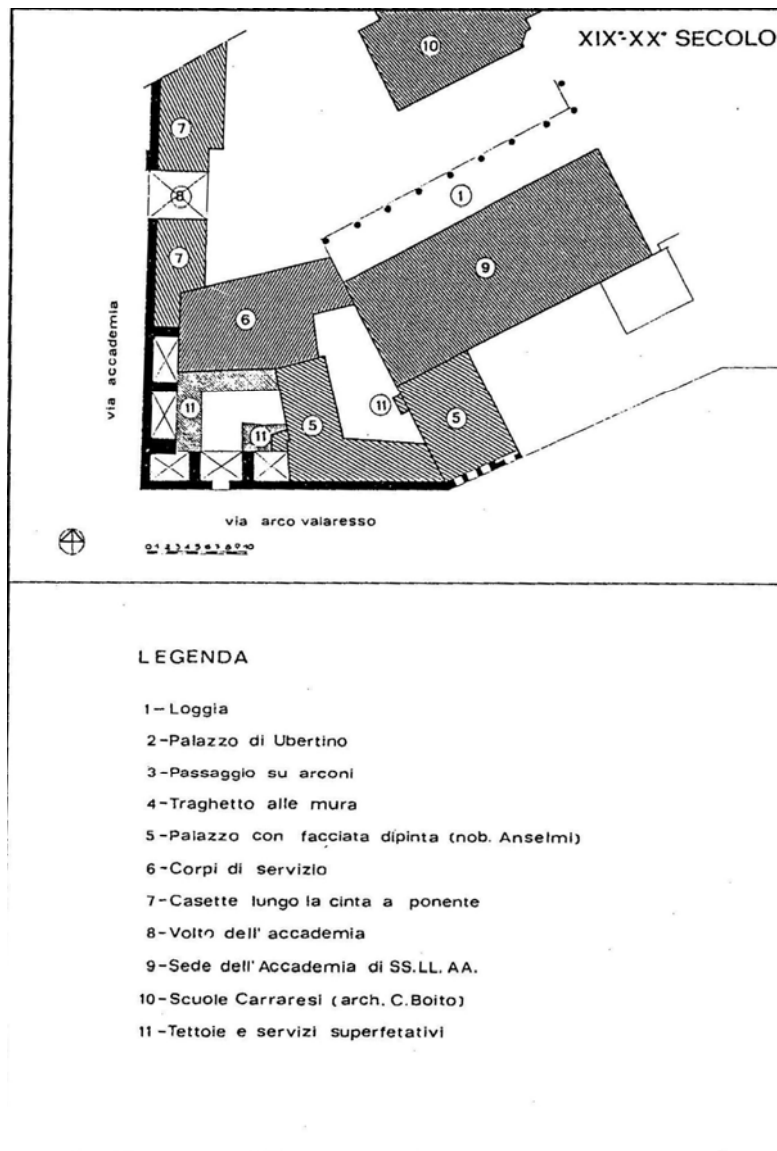


Abb. 65: Giorgio Baroni, Rekonstruktion für das 19./20. Jahrhundert, Reggia Carrarese, südwestliche Ecke, 1984.



Abb. 66: Inschrift an der Außenwand der heutigen Reggia Carrarese.

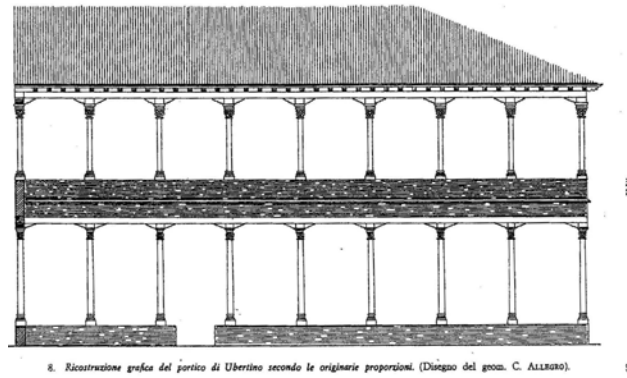


Abb. 70: C. Allegro, Rekonstruktion des doppelten Laubengangs von Ubertino da Carrara, publiziert 1968 von Cesira Gasparotto.



Abb. 71: Santa Maria dei Servi, Portikus, um 1350, Padua.

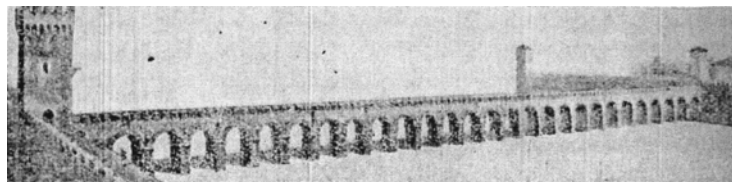


Abb.72: Primo Modin, Rekonstruktion des Traghetto, publiziert 1929 von G. Rusconi.

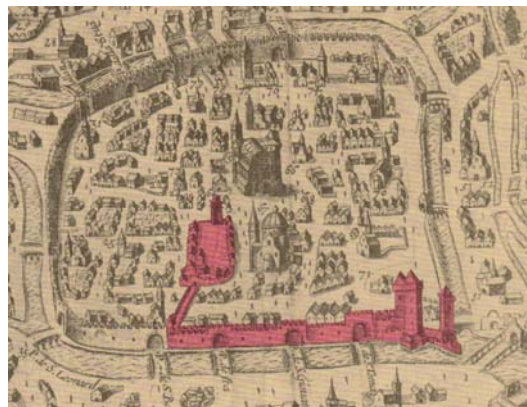


Abb. 73: Francesco Hogenmberg, Stadtplan von Padua, Detail, 1560/70, publiziert von Georg Bruin von Braun, Patavium nobilissima, 1617.

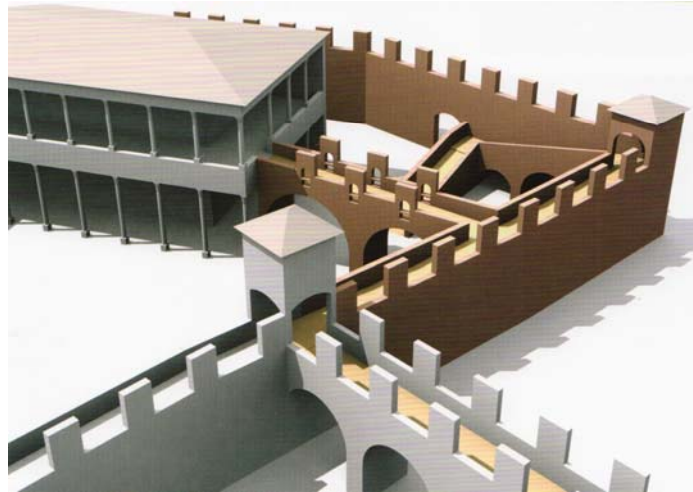


Abb. 74: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, Rekonstruktion der Südwestecke der Reggia Carrarese mit Aufgang zur Befestigungsmauer und dem Traghetto, Padua 2010.



Abb. 75: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, Südwestecke mit sich erhöhenden Arkaden, links sieht man den Anbau, Palazzo Anselmi, Padua 2010.



Abb. 76: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, Südwestecke, Reggia Carrarese, Padua 2010.



Abb. 77: Anbau zur Loggia Carrarese, ehemals Verbindungsgang zur Befestigungsmauer.



Abb. 78: Außenmauer Reggia Carrarese, hier war der Traghetto angebaut.



Abb. 79: Giovanni Valle, Stadtplan von Padua, 1784, Detail, ehemaliger Verlauf des Traghetto, eingezeichnet von Giovanni Lorenzoni, 2005.



Abb. 80: Palazzo della Ragione, 1306, Padua.



Abb. 81: Giusto de' Menabuoi, Der hl. Antonius erscheint dem hl. Luca, Kapelle des hl. Luca Belludi, Basilica di St. Antonio, um 1382, Padua.



Abb. 82: Andriolo de Santi (?), Stadtmodell vom Grabmal von Ubertino da Carrara, Eremitanikirche, um 1350, Padua.

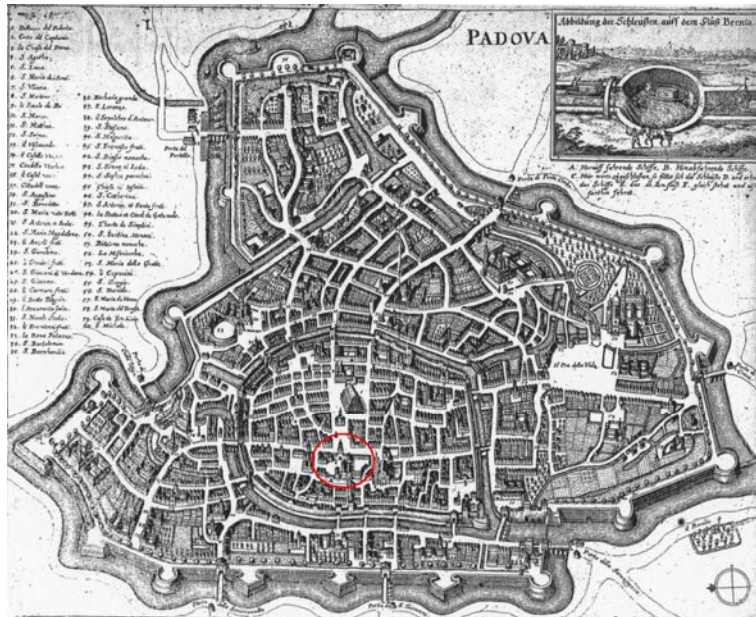


Abb. 83: Matthäus Merian, Plan der Stadt Padua, 1640.



Abb. 84: Erstes Interkolumnium des Verbindungsganges zwischen dem westlichen und östlichen Bereich der Reggia Carrarese.



Abb. 85: Nicoletta Nicolini, Alessia Rossi, Loggia Carrarese, Aufnahme aus dem Jahr 1921.



Abb. 86: Werkstatt von Altichiero, Freskenreste im Helmzimmer, Erdgeschoß der Loggia Carrarese.



Abb. 87: Jacopo da Verona, Marientod, Oratorio di San Michele, 1397, Padua.



Abb. 88: Werkstatt von Altichiero, Freskenreste im Karrenzimmer, Erdgeschoß der Loggia Carrarese.



Abb. 89: Loggia Carrarese, 1. Stock.



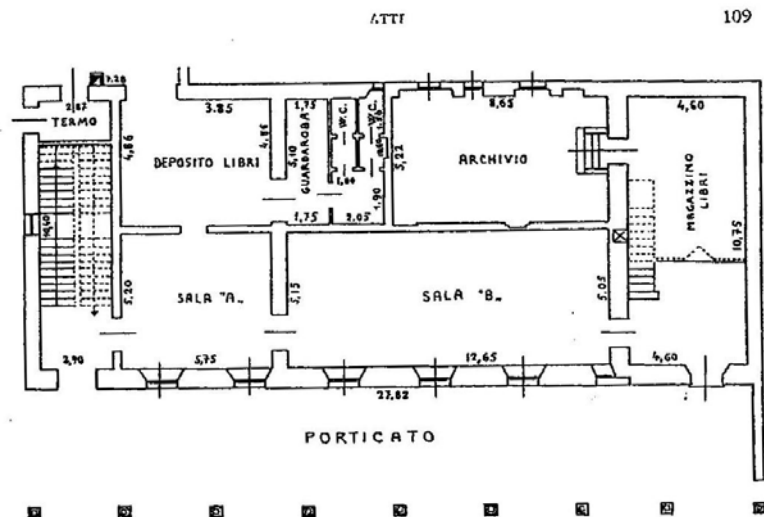
Abb. 90: Alessandro Maganza, Marienkrönung, 16. Jahrhundert, Loggia Carrarese, Padua.



Abb. 91: Mestro del coro Scrovegni, Marienkrönung, Arenakapelle, um 1320, Padua.



Abb. 92: Schloss Monselice, Kamin der Carrara, Mitte 14. Jahrhundert, Monselice.



12. Pianta del pianoterra della sede dell'Accademia Patavina.
(Rilievo dell'ing. A. TAMBARA).

Abb. 93: Alessandro Tambara, Grundriss des Untergeschoßes der Loggia Carrarese, 1969, Padua.

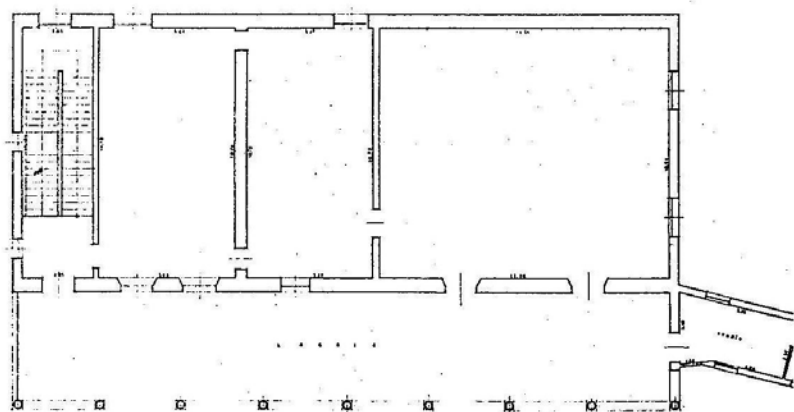


Abb. 94: Alessandro Tambura, Grundriss des Obergeschoßes der Loggia Carrarese, 1969, Padua.

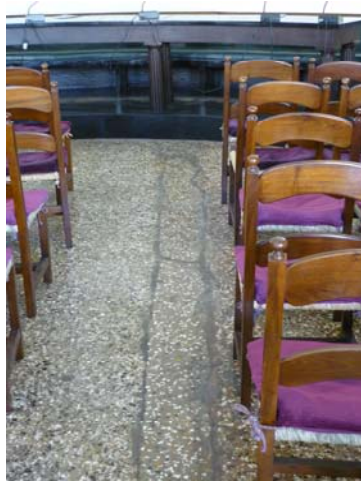


Abb. 95: Spuren der abgetragenen Ostmauer im Obergeschoß der Loggia Carrarese.



Abb. 96: Freskenreste an der Außenwand der Loggia Carrarese.



Abb. 96a: Altichiero da Zevio, Der hl. Georg bringt den Heidentempel zum Einsturz, Oratorium des hl. Georg, ab 1379, Padua.

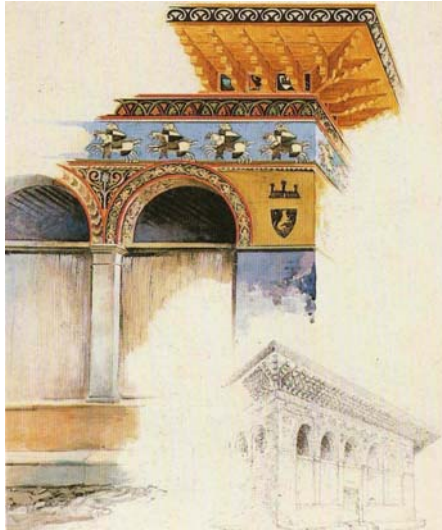


Abb. 97: Girolamo Botter, Loggia dei Cavalieri, Rekonstruktion, Treviso.



Abb. 98: Freskenreste an der Außenwand der Loggia Carrares, 1. Stock, Blick in Richtung Kapelle.



Abb. 99: Guariento di Arpo, Adam und Eva vor Gottvater, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 100: Guariento di Arpo, Die Traumdeutung Josephs vor dem Pharao, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 101: Freskenreste aus dem 16. Jahrhundert, Südwand, Cappella Carrarese, Padua.



Abb. 102: Inschrift NABUCCO, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 103: Giotto di Bondone, Marmorierung, Sockelbereich, Arenakapelle, ca. 1303–1305, Padua.



Abb. 104: Guariento di Arpo, Cappella Carrarese, ab 1351, Padua.



Abb. 105: Jacopo del Biondo, Simone de' Crocefissi, Joseph mit der Frau des Potiphar, um 1360, Pinacoteca Nazionale, Bologna.



Abb. 106: Guariento di Arpo, Der Besuch der drei Engel, Sodom und Gomorra, Lots Flucht und seine Frau, die zur Salzsäule erstarrt, Das Opfer Isaaks, Westwand, mittlere obere Zone, Cappella Carrarese, ab 1351, Padua.



Abb. 107: Guariento di Arpo, Judith und Holofernes, Detail, Westwand, rechte obere Zone, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 108: Guariento di Arpo, Elias mit dem Feuerwagen/Vision des Ezechiel, Die drei Jünglinge im Feuerofen, König Nebukadnezar, Westwand, mittlere untere Szene, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 109: Guariento di Arpo, Dekor, Nordwestecke, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 110: Guariento di Arpo, Die Segnung und Trunkenheit Noahs, Westwand, linke obere Szene, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 111: Die Trunkenheit Noahs vor der Entfernung der Übermalungen.



Abb. 112: Guariento di Arpo, Lots Frau, die zur Salzsäule erstarrt, und die Opferung Isaaks, Detail, mittlere obere Szene, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 112a: Das Opfer Isaaks, Detail, Nordwand, Franziskuskirche, um 1260, Assisi.



Abb. 113: Guariento di Arpo, Jakob mit Joseph und der Verkauf durch seine Brüder, rechter oberer Streifen, Westwand, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 113a: Mitra Tauroctono, Museo Archeologico, Venedig.



Abb. 114: Jacopo del Biondo, Simone de' Crocefissi, Die Bittstellung der Brüder an Joseph, um 1360, Pinacoteca Nazionale, Bologna.



Abb. 115: Jacopo del Biondo, Simone de' Crocefissi, Die Versöhnung Josephs mit seinen Brüdern, um 1360, Pinacoteca Nazionale, Bologna.



Abb. 116: Guariento di Arpo, Krieger, Urteil des Salomon, links, unterer Streifen, Westwand, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 117: Guariento di Arpo, Die Enthauptung des Holofernes, rechter unterer Streifen, Westwand, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 118: Guariento di Arpo, König Nebukadnezar, Detail, mittlere Szene unterer Streifen, Westwand, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 119: Schöpfungskuppel, Mosaik, 1. Hälfte 13. Jahrhundert, Narthex von San Marco, Venedig.



Abb. 120: Szenen aus dem Alten Testament, Nordwand, Detail oberer Bereich, Franziskuskirche, Oberkirche, um 1260–1300, Assisi.



Abb. 121: Nicoletto Semitecolo, Der hl. Sebastian ermutigt den hl. Markus und hl. Marcellinus, Detail, Reliquienschrein, Dom-Sakristei, 1367, Padua.



Abb. 122: Nicoletto Semitecolo, Maria lactans, Detail, Reliquienschrein, Dom-Sakristei, 1367, Padua.

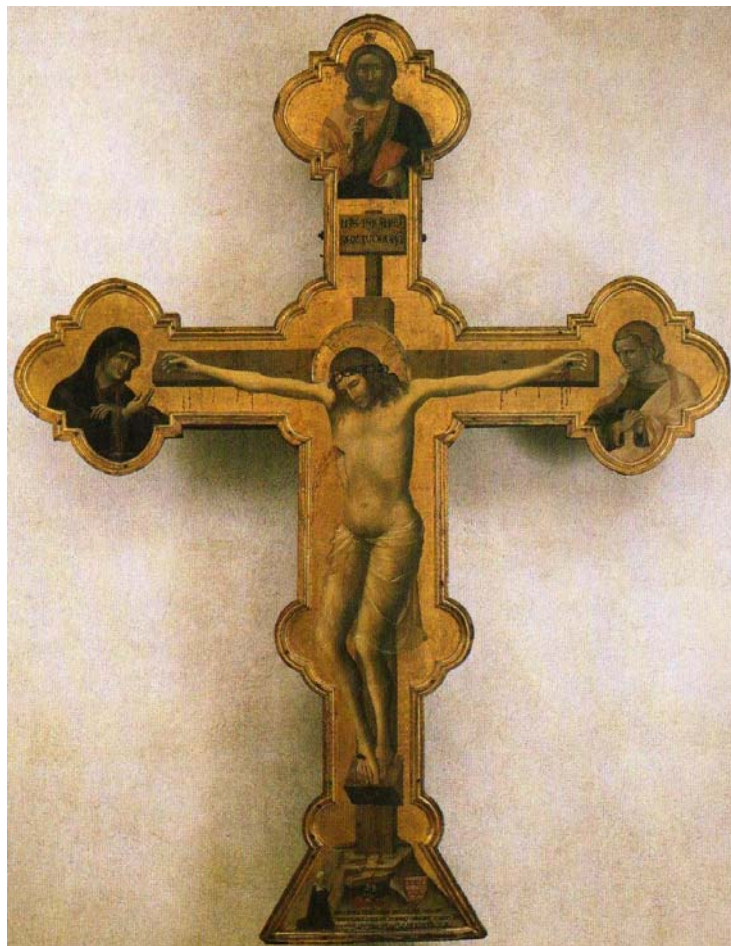


Abb. 123: Guariento di Arpo, Croce dipinta, Museo Civico, Inv.-Nr. 107, 3,66 x 2,75 m, um 1332, Bassano del Grappa.



Abb. 124: Guariento di Arpo, Das Urteil des Salomon, Detail, links, unterer Streifen, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 125: Giovanni Pisano, Madonna mit Kind und zwei Engel, Arenakapelle, 1304, Padua.



Abb. 126: Altichiero da Zevio, Folterung des hl. Georg, Oratorium des hl. Georg, ab 1379, Padua.



Abb. 127: Jacopo da Verona, Verkündigung, Oratorio di San Michele, um 1397, Padua.



Abb. 128: Guariento di Arpo, Der Besuch der drei Engel, Westwand, mittlerer oberer Streifen, Cappella Carrarese, ca. 1351–1354, Padua.



Abb. 129: Giotto di Bondone, Croce dipinta, Museo Civico, Tempera auf Holz, um 1305, Padua.



Abb. 130: Niccolò Pisano, Kreuzigung, Detail, Kanzel, um 1260, Pisa.



Abb. 131: Giotto-Schule, Croce dipinta, Tempietto Malatestiano, Rimini.

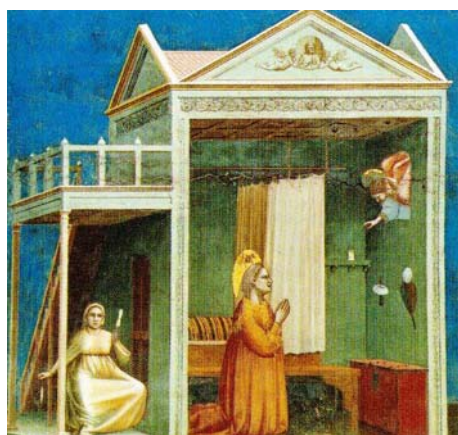


Abb. 132: Giotto di Bondone, Verkündigung an die hl. Anna, Arenakapelle, ca. 1303–1305, Padua.



Abb. 133: Burg Karlstein, Kreuzkapelle, Triptychon von Tommaso da Modena (unterhalb der Kreuzigung), um 1352–1355, Prag.



Abb. 134: Tommaso da Modena, Ursulalegende, Ankunft in Rom, 1355–1358, Museo Civico, Treviso.



Abb. 135: Guariento di Arpo, Marienkrönung, Detail vom Grabmal Jacopo II. da Carrara, Eremitanikirche, um 1350, Padua.



Abb. 136: Giotto di Bondone, Weltgericht, Arenakapelle, ca. 1303–1305, Padua.

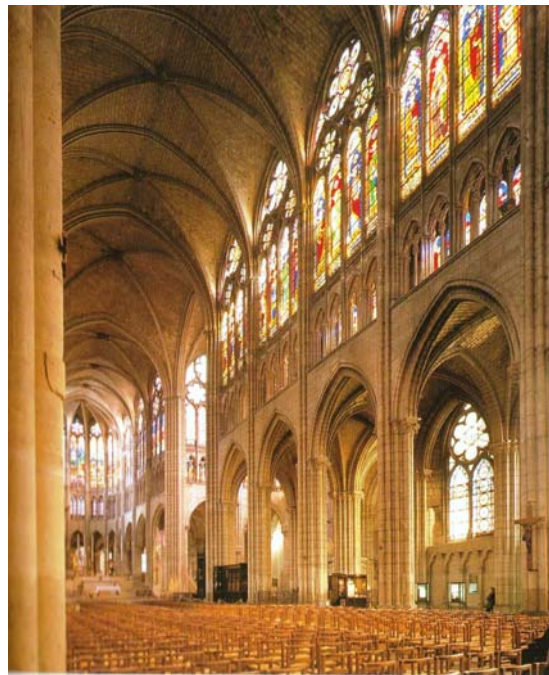


Abb. 137: Saint Denis, Abteikirche, Einblick ins Langhaus, ab 1231.



Abb. 138: Kuppel, Baptisterium, San Marco, 1344–1354, Venedig.



Abb. 139: Cherub, Detail, Kuppel, Baptisterium, San Marco, 1344–1354, Venedig.



Abb. 140: Guariento di Arpo, Principato, 90 x 56 cm, ca. 1351–1354, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.



Abb. 141: Guariento di Arpo, Principato, 87 x 57 cm, Inv.-Nr. 1962.279, ca. 1351–1354, Fogg Art Museum, Cambridge.



Abb. 142: Guariento di Arpo, Cherub, 26 x 35 cm, Inv.-Nr. 350, ca. 1351–1354, Museo Civico Malaspina, Pavia.



Abb. 143: Guariento di Arpo, Erzengel, 73 x 48 cm, ca. 1351–1354, Privatbesitz.



Abb. 144: Giotto di Bondone, Madonna und vier Evangelisten, Gewölbe, Arenakapelle, um 1303–1305, Padua.

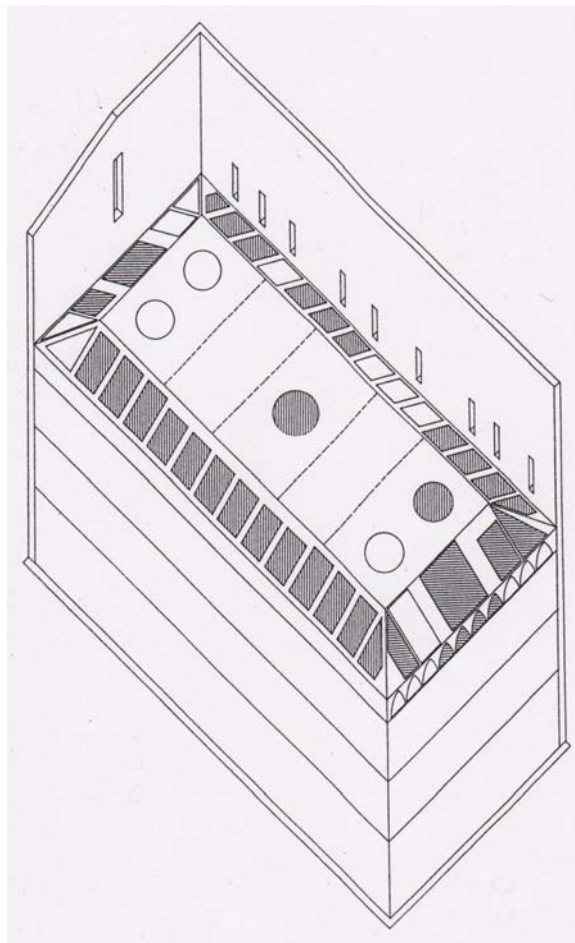


Abb. 145: Irene Hueck, Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Tafeln in der Cappella Carrarese in Padua.

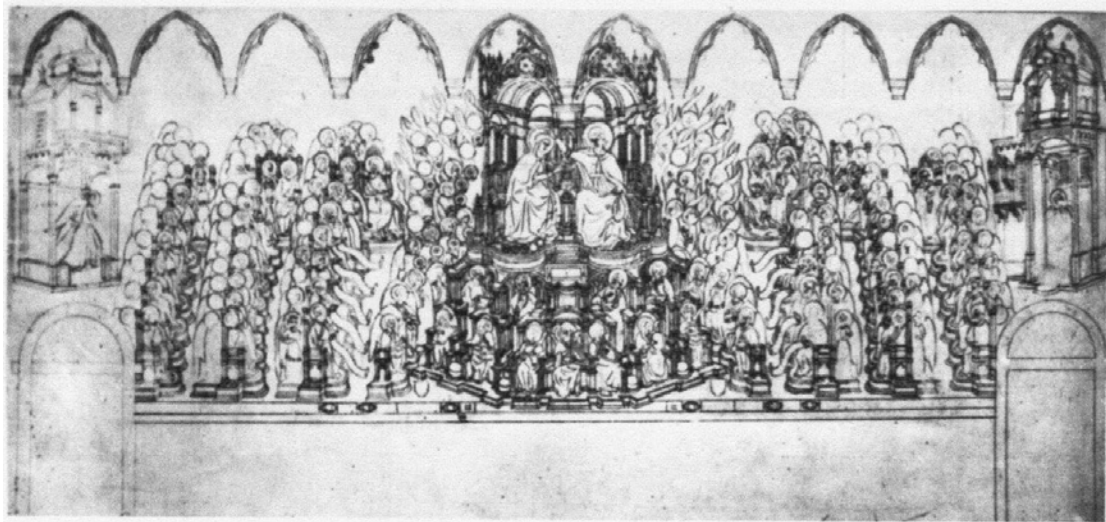


Abb. 146: Francesca Flores D'Arcais, Rekonstruktion der Marienkrönung von Guariento im Palazzo Ducale in Venedig.

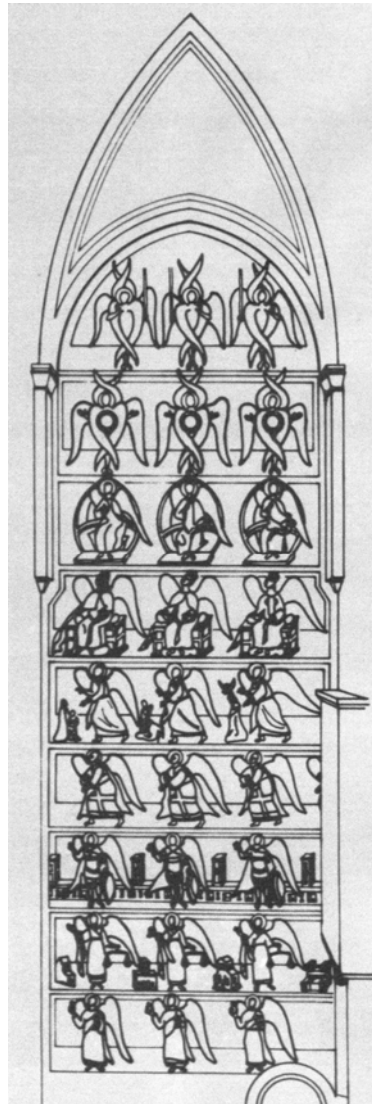


Abb. 147: Enrica Cozzi, Rekonstruktion der Seitenwand (Die neun Engelschöre) der Cappella Angelorum in der Eremitanikirche in Padua.

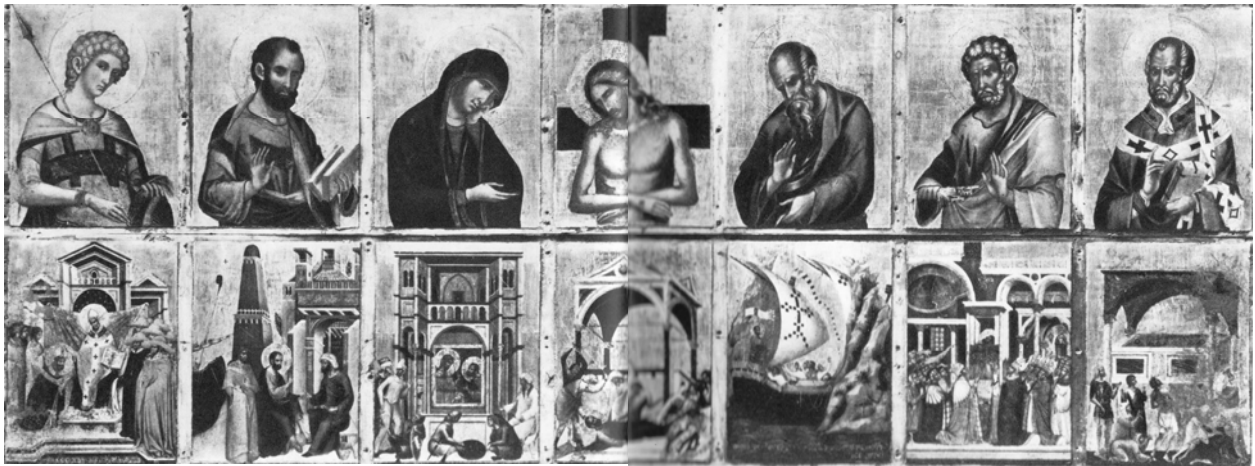


Abb. 148: Paolo Veneziano, Werktagsseite der Pala d'Oro, 59 x 325 cm, 1345, Museo di San Marco, Venedig.



Abb. 149: Andriolo de Santi, Engel, Grabmal von Jacopo II. da Carrara, Detail, 1351, Eremitanikirche, Padua.



Abb. 149a: Guariento di Arpo, Principato, Detail, Cappella Carrarese, Padua.



Abb. 150: Guariento di Arpo, Die Engel im Feuerwagen, Detail, Westwand, unterer Streifen, ca. 1351–1354, Cappella Carrarese, Padua.



Abb. 151: Guariento di Arpo, Detail, Westwand, unterer Streifen, ca. 1351–1354, Cappella Carrarese, Padua.



Abb. 152: Paolo Veneziano, Madonna mit Kind, 130 x 73 cm, 1340–1347, St. Alvise, Venedig.



Abb. 153: Paolo Veneziano, Hl. Georg, Werktagsseite der Pala D'Oro, Detail, 1345, Museo di San Marco, Venedig.



Abb. 154: Pietro da Rimini, Thronende Madonna mit fünf Engeln, 86 x 66 cm, ca. 1320–1325, Privatbesitz.



Abb. 155: Salus Populi Romani, 8./9. Jahrhundert, S. Maria Maggiore, Rom.

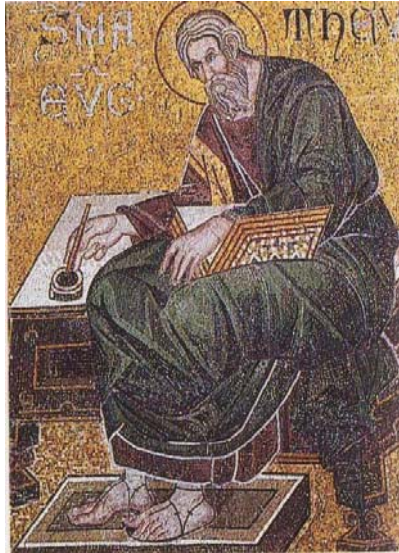


Abb. 156: Paolo Veneziano (?), Hl. Matthäus, Mosaik, ca. 1344–1354, Baptisterium, San Marco, Venedig.



Abb. 157: Tommaso da Modena, Hl. Nikolaus, 1352, Kapitelsaal, San Niccolò, Treviso.



Abb. 158: Cimabue, Evangelist Matthäus, Gewölbe, Detail, um 1280, Vierungskuppel Oberkirche, San Francesco, Assisi.



Abb. 159: Giusto de' Menabuoi, Hl. Matthäus, ca. 1374–1378, Baptisterium des Domes, Padua.



Abb. 160: Paolo Veneziano, Hl. Raphael, Polypychon, Detail, 30 x 26 cm, 1349–1354, S. Giacomo Maggiore, Bologna.



Abb. 161: Paolo Veneziano, Erzengel Michael, Polyptychon, Detail, 95 x 33 cm, ca. 1358, Pinakothek, Sanseverino Marche.



Abb. 162: Andriolo de Santi, Eckfigur, Grabmal von Jacopo II. da Carrara, 1351, Eremitanikirche, Padua.



Abb. 163: Guariento di Arpo, Engel, 1355, Dominikanerkirche, Bozen.

Zusammenfassung

Die Ausstattung der Cappella Carrarese in Padua besteht aus einem alttestamentarischen Freskenzyklus und Holztafeln der Muttergottes mit Kind, den vier Evangelisten und den neun Engelschören. Heute befindet sich ein Großteil der Tafeln im Museum Civico in Padua, da 1779 die Ostwand der Kapelle abgetragen wurde um für die Besitzer, die Accademia Galileiana delle Science, Lettere ed Arti, einen Versammlungssaal zu gestalten. Von der Freskierung haben sich nur die Westwand und zwei Kompartimente erhalten, die *Adam und Eva vor Gottvater* und *Die Traumdeutung Josephs vor dem Pharao* zeigen. Zu datieren ist die Ausstattung der Kapelle in die Jahre 1351–1354. Ursprünglich war sie Teil der weitläufigen Residenz der Carrara und wurde als privater Andachtsraum genutzt. Die Reggia Carrarese wurde ab dem Jahr 1338 von Ubertino da Carrara erbaut. Die Anfänge der Bauarbeiten zur Kapelle reichen in die Jahre nach 1345, als nach dem Tod Ubertinos die Außenmauer geschlossen wurde. Die Ausstattung der Kapelle wird dem Paduaner Meister Guariento di Arpo zugeschrieben, der ab den frühen 50er Jahren des 14. Jahrhunderts als Hofmaler der Carrara tätig war. Ikonographische Einflüsse dieser äußerst seltenen Ikonographie finden wir für die Fresken in den Mosaiken des Narthex von San Marco, im Baptisterium von Florenz und in den Fresken der Oberkirche in Assisi. In Padua werden außer den üblichen alttestamentarischen Themen – angefangen mit der Genesisgeschichte über die Josephgeschichte bis hin zur Mosesgeschichte – einzelne Szenen wie *David und Goliath*, *Das Urteil des Salomon* und die *Enthauptung des Holofernes* dargestellt, die in diesem Zusammenhang ohne Vorbild sind. Die Darstellung der neun Engelschöre hat ebenso ihre Vorbilder in San Marco und Florenz sowie in nur mehr in Photographien dokumentierten Fresken der Cappella Angelorum in der Eremitanikirche von Padua. Die Schwierigkeiten bezüglich der Ausstattung betreffen die Verortung der Tafeln im Raum. Dazu gibt es vier verschiedene Theorien, die wahrscheinlichste ist jedoch die Anbringung der Tafeln in Form eines Frieses zwischen Fresken und Decke. Die Tondi mit der Muttergottes und den vier Evangelisten wurden nach dem Vorbild von Giotto in der Arenakapelle an der Decke angebracht. Stilistisch hat sich Guariento bei den Fresken natürlich an dem großem Innovator Giotto und seiner Schule orientiert, es finden sich aber auch Einflüsse der Künstler aus Rimini oder Bologna. Die Tafeln haben einen venezianisch-byzantinischen Duktus, der vor allem durch den Einfluss von Paolo Veneziano zu erklären ist. Für die Ausstattung der Cappella Carrarese gibt es keine formalen Vorbilder; in dieser Form finden wir diese Dekoration auch in der Nachfolge nicht wieder. Das einzige Beispiel, welches man als ähnlich einstufen kann, ist die Kreuzkapelle in der Burg Karlstein in Prag. Kaiser Karl IV. war 1354 zu Besuch in Padua und hat sich dort vielleicht für seine eigene Kapelle Anregungen geholt.

Curriculum Vitae

Kornelia Mohl

Geburtsdatum: 30. 06. 1982
Geburtsort: Villach, Kärnten

E-Mail: kornelia.mohl@gmail.com

Ausbildung:

09/2008–02/2009	Erasmusstipendiat in Italien an der Ca' Foscari in Venedig
ab 10/2004–dato	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2001–2004	Lehre zur Buchhändlerin, Berufsschule in St. Pölten
1996–2001	HLW Spittal/Drau
1992–1996	Musikhauptschule Seeboden

Berufserfahrung:

ab 10/2009–dato	Festanstellung im Christian Brandstätter Verlag
07/2009–09/2009	Praktikum im Christian Brandstätter Verlag
2006	Teilzeitbeschäftigung bei Gold&Silber An- und Verkauf, Wien
2005	Praktikum im NHM als Assistentin von Mag. Maria Ranacher (Restauratorin)
Nov. 2001–Juli 2004	Buchhandelslehre in Melittas Buchladen, Villach

Sprachkenntnisse:

Englisch in Wort und Schrift
Italienisch in Wort und Schrift