



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Franziskuszyklus in der Oberkirche von
San Francesco in Assisi.
Überlegungen zur Abfolge der Szenen“

Verfasserin

Ursula Arendt

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

DANKSAGUNG

Im Rahmen einer Exkursion und eines Seminars, welches San Francesco in Assisi zum Thema hatte, wurde ich zur Beschäftigung mit dem Freskenzyklus der Franzlegende der Oberkirche angeregt. Die Auseinandersetzung mit einem der wahrscheinlich meistbesprochenen Heiligenzyklen der Kunstgeschichte kann, in Anbetracht der Überfülle an Literatur, unter Umständen zu einer regelrechten Lebensaufgabe ausarten. Mein besonderer Dank gilt daher meinem Betreuer Prof. Michael Viktor Schwarz, der mich immer mit Geduld und motivierenden Worten unterstützt hat und mich vor allem davor bewahren konnte, dass dieses „Projekt Franzlegende“ nicht zu einer wahren „Neverending Story“ mutiert ist. Zum Gelingen der Arbeit hat auch Pater Gerhard Ruf maßgeblich beigetragen. Ihm gebührt mein Dank dafür, mir Zutritt zu den Konventsgebäuden und der Kirche ermöglicht zu haben. Auch soll allen gedankt sein, die mir in den letzten Jahren fachlich, kollegial und freundschaftlich zur Seite gestanden sind und mir immer wieder neuen Antrieb zur Fertigstellung der Arbeit geliefert haben: Georg Lechner, Karin Wimmer, Susa Cerepak, Brigitte Hauptner, Marion Geier und Elisabeth Pokorny. Meinen Eltern und meiner Familie gebührt an dieser Stelle der größte Dank, vor allem Markus, der mich während der langen Zeit meines Studien- und Forschungsaufenthaltes in Italien besonders durch Verständnis und Geduld unterstützt hat und mir eine unablässige moralische Stütze bot, sowie Sabine, die mit ihrer positiv motivierenden Art stets Quelle der Inspiration war und jederzeit ein offenes Ohr für mich hatte.

INHALT

I.	EINLEITUNG	1
II.	DIE BILDFOLGE UND DER TRAMEZZOBALKEN. FORSCHUNGSSTAND UND PROBLEMSTELLUNG.....	6
III.	DIE BEDEUTUNG DER ERSTEN SZENE IM KONTEXT DER FRESKENFOLGE. EINE BESTANDSAUFNAHME.....	21
	1. Lage und Beschreibung des Freskenzyklus.....	21
	2. Das Rahmensystem und die Komposition der Joche.....	23
	3. Der hagiografische Hintergrund und der Inhalt der Freskenfolge.....	28
IV.	EINBLICKE IN DEN MITTELALTERLICHEN WERKSTATTBETRIEB. DIE TECHNISCHEN UNTERSUCHUNGEN DES FRANZISKUSZYKLUS.....	45
V.	STILDIFFERENZEN. ÜBERLEGUNGEN ZUR ABFOLGE DER SZENEN....	57
	1. Detailvergleiche Nordwand (1. Szene und Szenen 2 und 3).	58
	2. Detailvergleiche Südwand erstes Joch (1. Szene und Szenen 26, 27, 28).....	61
	3. Detailvergleiche Südwand viertes Joch	62
VI.	ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNG.....	66
	Abgekürzt zitierte Literatur/Literaturverzeichnis.....	69
	Abbildungsverzeichnis und -nachweis.....	84
	Abbildungen.....	91
	Anhang.....	129

I. EINLEITUNG

San Francesco in Assisi (Abb. 1), die Haupt- und Mutterkirche¹ des Franziskanerordens, welche auch als Grablege des hl. Franziskus fungiert, liefert mit ihrem Ensemble von hochrangiger malerischer Ausstattung², das sich innerhalb eines Zeitraumes von ungefähr siebenzig Jahren – von circa 1260 bis 1330 – an den Wänden der Basilika entfaltet hat, eines der bedeutendsten Zeugnisse über die Entwicklung der Wandmalerei des Mittelalters in Italien.

Schon bald nach dem Tod des hl. Franziskus im Jahr 1226 entsteht eine Bildtradition für die Darstellung der Franzlegende in Form von Vitentafeln.³ Um die Mitte des 13. Jahrhunderts lassen sich bereits auch umfangreiche Bildprogramme im Chorbereich von franziskanischen Konventskirchen lokalisieren, beispielsweise in Verona (S. Fermo Maggiore) und Konstantinopel (Kalenderhane Camii).⁴ Der erste Franziskuszyklus, der sich an den Seitenwänden eines Langhauses erstreckt, ist jener der Unterkirche von San Francesco in Assisi (Abb. 2), entstanden um 1260.⁵ Mit diesem wurde eine Art Neukonzeption der Heiligenvita entwickelt, indem die fünf Episoden des Franziskuslebens der Christuspassion gegenübergestellt sind und somit die Ordensideologie auf besonders anschauliche Weise erfahrbar machen.⁶

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist jedoch der Freskenzyklus der Franzlegende, der sich in der Oberkirche von San Francesco in Assisi

¹ Grundlegende Werke zur Architektur der Basilika und des Konvents: KLEINSCHMIDT 1915, HERTLEIN 1964, ROCCHI 1982, BONSANTI 2002, SCHENKLUHN 1991, NESSI 1994,

Zur Baugeschichte des Konvents siehe: PIETRAMELLARA/ARRIGHINI/BATTISTI/LOZZA 1988.

² Zu den einzelnen Werkgruppen vgl.: BONSANTI 2002, LUNGHI 1996, POESCHKE 1985. Für die Oberkirche im speziellen: BELTING 1977. Für die Werkkomplexe der Giotto-Werkstatt siehe auch die ausführlichen Bibliographien von PREVITALI 1967, S. 290ff.

³ Beispielsweise zusammengestellt von SCARPELLINI 1982a, S. 116-121. Siehe auch: BLUME 1983, KRÜGER 1997.

⁴ BLUME 1983, S. 9-20.

⁵ BRENNK 1983, CANNON 1982, ESSER 1983, HUECK 1984, POESCHKE 1983, SCHWARZ 1993, THEIS 2001.

⁶ BLUME 1983, S. 29-32.

(Abb. 3) befindet und sich über die Sockelzone des Langhauses erstreckt. Mit 28 Szenen, deren überwiegender Teil hier erstmalig zur Darstellung gelangt, stellt diese Freskenfolge eine der ausführlichsten Bildfassungen des Franziskuslebens dar.⁷ Die 1266 zur einzig zuverlässigen Franziskusvita erklärte *Legenda maior* des Bonaventura stellt die Textgrundlage dieses Bildzyklus dar. Dass die Darstellungen weitgehend dem Bonaventura-Text verpflichtet sind, geht aus den – unter den einzelnen Szenen angebrachten – *Tituli* hervor, die den Text der *Legenda Maior* paraphrasieren und die Bilder kommentieren.⁸

Nicht nur aufgrund der Monumentalität der Darstellungen und ihrer prominenten, betrachternahen Lage im Langhaus gehören die Fresken zu den bekanntesten Teilen der Oberkirchenausmalung⁹, sondern auch wegen ihrer kontroversiellen Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung.¹⁰ Die Fragen nach Autorschaft und Datierung, die bis heute weitgehend unbeantwortet geblieben sind, haben hitzige Debatten ausgelöst, nicht zuletzt deswegen, weil der Franziskuszyklus mit dem Frühwerk Giotto in Verbindung gebracht wird, obwohl die Mitwirkung des Florentiner Meisters an dieser bedeutenden Freskenfolge dokumentarisch nicht eindeutig belegbar ist.

Problematisch ist vor allem die Zuschreibung an einen einzelnen Meister, kann man doch erhebliche stilistische Unterschiede in den einzelnen Fresken erkennen, obgleich das Rahmensystem, in welches die Szenen eingebettet sind, Einheitlichkeit vortäuscht. Die Annahme, dass mehrere Künstler an der Ausführung beteiligt gewesen sein mussten, stellt schon lange einen Diskussionspunkt in der wissenschaftlichen Debatte dar.¹¹ Auch

⁷ Folgende Szenen wurden vorher schon verbildlicht: *Die Lossagung vom Vater*, *Der Traum Innozenz III.*, *Die Feuerprobe vor dem Sultan*, *Die Weihnachtsfeier in Greccio*, *Die Vogelpredigt*, *Die Erscheinung in Arles*, *Die Stigmatisation* und *Der Tod*. Vgl. BLUME 1983.

⁸ WOLFF 1996, S. 115ff.

⁹ Zur Ausmalung der Oberkirche siehe: KLEINSCHMIDT 1915, SCHÖNE 1957, BRANDI 1971, BELTING 1977, POESCHKE 1985, POESCHKE 2003, NESSI 1994, LUNGI 1996, ROMANO 2001, BONSANTI 2002.

¹⁰ Genauerer zur Forschungslage siehe Kapitel II.

¹¹ Vgl. beispielsweise: MARTIUS 1932, SMART 1960, SMART 1963, SMART 1971, PREVITALI 1967, BELTING 1977, ROMANO 2001, DE WESSELOW 2005.

die jüngst durchgeführten technischen Analysen konnten zwar einen wesentlichen Beitrag zur Chronologie der Tagwerke liefern, die Meisterfrage jedoch bleibt ungelöst.¹²

Kern- und Ausgangspunkt der Überlegungen im Rahmen dieser Arbeit ist die erste Szene, *Die Huldigung des einfachen Mannes am Marktplatz von Assisi* (Abb. 4). Wie die technischen und die stilkritischen Untersuchungen zeigen, dürfte diese Szene später als die benachbarten Szenen der Nordwand entstanden sein, und man nimmt sogar an, sie sei als letzte der gesamten Freskenfolge ausgeführt worden. Allgemein wird dieses Bild stilistisch mit den gegenüberliegenden Sequenzen an der Südwand (Abb. 5) in Zusammenhang gebracht, welche üblicherweise dem Cäcilienmeister¹³ zugeschrieben werden.

Nun eröffnen sich aber an dieser Stelle dem aufmerksamen Betrachter folgende Fragen, die es in dieser Arbeit aufzugreifen und zu erörtern gilt: Weshalb wurde die Arbeit an der Franzlegende nicht, wie man annehmen sollte, mit der ersten Szene begonnen? Könnte die verspätete Ausführung dieses Freskos mit der Lage des Tramezzobalkens zusammenhängen, dessen Konsolen bis heute noch im ersten und im letzten Bild der Freskenfolge sichtbar sind? Wenn mit der Ausmalung des ersten Freskos gewartet wurde, bis der Balken installiert war, an welcher Stelle des Zyklus könnte es ausgeführt worden sein? Hängt dieses Bild wirklich mit den gegenüberliegenden Szenen der Südwand zusammen und wurde demnach zum Schluss gemalt, oder können wir einen anderen Bereich innerhalb der Ausmalung feststellen, in dessen Zusammenhang die *Huldigung am Marktplatz* stehen könnte?

¹² Die erste technische Untersuchung erfolgte 1962 durch Tintori und Meiss: TINTORI/MEISS 1962. Wesentlich genauere Ergebnisse erzielte jedoch jüngst: ZANARDI 1996 und ZANARDI 2002. Eine Kurzfassung seiner Analysen in englischer Sprache bietet Zanardi in: ZANARDI 2004, S. 32-62.

¹³ Zur Zuschreibung an den Cäcilienmeister (benannt nach dem Altarbild der Heiligen Cäcilia, das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet): Vgl. OFFNER/STEINWEG 1986, S. 60-93. Szene 1, 26, 27 und 28 werden hier dem Cäcilienmeister zugeschrieben.

Die überreiche Literatur zum Thema Franziskuszyklus und damit verbunden natürlich auch jene über Giotto¹⁴, deren Bewältigung sicherlich die Hauptherausforderung in der Auseinandersetzung mit dem Thema darstellt, hat diese Fragen erstaunlicherweise nur sehr unzureichend erklärt beziehungsweise weitgehend vernachlässigt.

Ein Teil dieser Abhandlung widmet sich daher der Forschungsgeschichte mit dem Fokus auf die hier aufgeworfene Problematik um die Entstehungsumstände des ersten Bildes und in weiterer Folge auch des gesamten Zyklus. Gründe für die rätselhafte Verzögerung in der Ausführung der *Huldigung am Marktplatz* werden in diesem Zusammenhang erörtert.

An dieser Stelle werden auch Beobachtungen zum Rahmensystem, zur Komposition der Joche¹⁵ sowie zum Inhalt angestellt, welche die Bedeutung der ersten Szene im Kontext der Freskenfolge beleuchten sollen. Ziel ist es, zu zeigen, dass das erste Bild als Teil der Gesamtkonzeption des Zyklus angelegt ist.

Aufgrund der auffälligen Stilunterschiede im untersten Register der Langhauswände kann man davon ausgehen, dass mehrere Meister an der Ausführung des Franziskuszyklus beteiligt gewesen sind. Um die Entstehungsumstände dieses monumentalen Freskenzyklus genauer erfassen zu können, ist es notwendig, die technischen Analysen zur Sprache kommen zu lassen. Der Einblick in die mittelalterliche Werkstattpraxis liefert neue Perspektiven in Bezug darauf, wie man sich die Arbeit an einem Großprojekt wie diesem vorzustellen hat.

Aussagekräftige Indizien über die rätselhafte Verzögerung der Ausführung des ersten Freskos sowie über eine mögliche Chronologie der Arbeitsabfolge lassen sich auch durch einen genauen Stilvergleich gewinnen, der im letzten Kapitel dieser Abhandlung seinen Platz findet. Es

¹⁴ Zur Giotto-Literatur siehe die beiden Bibliographien von: SALVINI 1938, DE BENEDICTIS 1973 (beide zusammen umfassen mehr als 2000 Titel).

¹⁵ In dieser Arbeit ist die Jochbezeichnung immer vom Altar ausgehend gezählt.

soll herausgearbeitet werden, wie eng die Planung beziehungsweise die Anbringung des Tramezzobalkens mit der Ausmalung der Sockelzone des Langhauses in Verbindung gebracht werden kann. Die Chronologie in der Entstehung der Bilderfolge wird somit durch einen neuen Aspekt – den Einbau des Balkens – erweitert und ins Kalkül gezogen. Ein neuer Vorschlag, wie die Arbeit an dem Freskenzyklus abgewickelt worden sein könnte, soll an dieser Stelle beigebracht werden, um auch die Auswirkungen auf den Arbeitsverlauf des Gesamtzyklus zu veranschaulichen.

II. DER TRAMZEZZOBALKEN UND DIE BILDFOLGE. FORSCHUNGSSTAND UND PROBLEMSTELLUNG

Die Franzlegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi hat seit über 180 Jahren, seit Witte 1821 im Kunstblatt eine ausführliche Analyse über die Fresken veröffentlicht und die Autorschaft Giotto angezweifelt hatte¹⁶, ein fast unüberschaubares Konvolut an Literatur provoziert, welches die brisanten Fragen und Probleme um die Meisterbestimmung¹⁷ und Datierung¹⁸ dieses monumentalen Freskenzyklus zu erörtern suchte.

Wie eingangs schon erwähnt, ist eine Zuschreibung an Giotto durch kein zeitgenössisches Dokument eindeutig belegbar.¹⁹ Es existiert ein Dokument aus dem Jahr 1309, das einen Aufenthalt Giotto in Assisi voraussetzt: Giotto und Palmerino di Guido, ein Maler aus Assisi, werden darin aufgefordert, einen Kredit an einen gewissen Iolus Iuntarelli aus Assisi zurückzuzahlen.²⁰ Nähere Angaben zum Tätigkeitsbereich der beiden Maler in der Basilika werden nicht angeführt. Eine weitere zeitgenössische Quelle,

¹⁶ WITTE 1821, Stilurteile über Giotto siehe S. 166, zur Meisterfrage siehe S. 164. Ihm scheint die Franzlegende eher ein Werk des Parro di Spinelli zu sein oder eines seiner Zeitgenossen. Bereits 1791 zweifelt, ohne genaue Angabe von Gründen, der Dominikanerpater Guglielmo Della Valle in seiner Ausgabe der Viten Vasaris die Autorschaft Giotto für alle Fresken des Franziskuszyklus an. DELLA VALLE 1791 siehe „Vita di Giotto“, S. 80.

¹⁷ Argumente gegen bzw. für eine Autorschaft Giotto mit einem ausführlichen Überblick über die Forschungsergebnisse bis 1932 liefert: MARTIUS 1932. Siehe auch: KLESSE 1962. Publikationen die für eine teilweise bzw. völlige Ablehnung der Mitwirkung Giotto am Franzzyklus eintreten sind u.a.: AUBERT 1907, RINTELEN 1912, OFFNER 1939, MEISS 1960, SMART 1960, SMART 1963, SMART 1971, SCHRADE 1964, WHITE 1966, STUBBLEBINE 1985, ANTONIC 1991, MAGINNIS 2001. Für eine Autorschaft oder Mitwirkung Giotto sind u.a.: TOESCA 1941, MATHER 1943, OERTEL 1943, OERTEL 1966, GNUDI 1958, GOSEBRUCH 1963, GIOSEFFI 1963, PREVITALI 1967, BELLOSI 1980, BELLOSI 1985, BELLOSI 1989, BELLOSI 2000, BELLOSI 2002, POESCHKE 1985, POESCHKE 2003, FLORES D'ARCAIS 1995, BOSKOVITS 2000, BONSANTI 2000, BONSANTI 2002.

¹⁸ Datierungsvorschläge beispielsweise von: MATHER 1943, MURRAY 1953, FISHER 1956, WHITE 1956, MITCHELL 1971, SMART 1971, BELLOSI 1985, NOMURA 1988, LISNER 2003, COOPER/ROBSON 2003. Für einen Überblick über die gängigen Datierungsversuche siehe: BLUME 1983, NESSI 1984, BELLOSI 2000, BELLOSI 2002, BONSANTI 2002 und jüngst auch DE WESSELOW 2005.

¹⁹ Bezüglich der Quellenlage sowie eine ausführliche Auflistung der existierenden Quellen siehe: SCHWARZ/THEIS 2005.

²⁰ MARTINELLI 1973, SCHWARZ/THEIS 2005, S. 102-103. Zur Bezahlung des Materials und der Mitarbeiter mussten die Maler einen heimischen Geldverleiher auftreiben, da sie ihren Lohn wohl erst nach vollendeter Arbeit vom Auftraggeber erhalten haben.

die über eine Tätigkeit Giotto in der Franziskusbasilika zu berichten weiß, ist die *Compilatio Chronologica* des Riccobaldo Ferrarese aus den Jahren 1312/13.²¹ Riccobaldo spricht hier lediglich von der Präsenz Giotto in Assisi, Rimini und Padua, verschweigt jedoch, welche Werke der Florentiner Meister an den einzelnen Orten ausgeführt hat.²² Im 15. Jahrhundert enthalten Ghibertis Aufzeichnungen den viel umstrittenen Satz, dass Giotto „[...] *quasi tutta la parte di sotto* [...]“ ausgemalt habe.²³ Die eigentliche Zuschreibung der Franzlegende an Giotto erfolgte aber erst 1550 durch Giorgio Vasari²⁴, der große Bewunderung für die „natürliche Mannigfaltigkeit“ („*nel vero gran varietà*“) dieses Zyklus äußerte und vor allem am Fresko des Quellwunders Giotto's Rang zu exemplifizieren suchte.²⁵ Doch erst in der zweiten Ausgabe seiner Viten 1568 präzisiert er seine Aussage durch die Angabe „[...] *nella chiesa di sopra dipinse a fresco sotto il corridore che attraversa le finestre* [...]“²⁶, wo genau das Werk Giotto's zu finden ist und fügt auch noch die mögliche Entstehungszeit der Fresken hinzu: Der Auftrag an Giotto soll zwischen 1269 und 1304, während der Amtszeit des franziskanischen Ordensgenerals Fra Giovanni di Muro della Marca, ergangen sein.²⁷

²¹ MARTIUS 1932, S. 3, GOSEBRUCH 1963, S. 15, SCHWARZ/THEIS 2004, S. 325-326. Zur Datierung der Passage über Giotto siehe auch: GNUDI 1957, S. 26-30 und HANKEY 1991, S. 244.

²² „Cottus pictor eximius florentinus agnoscitur. Qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisi, Arimini, Padue, ac per ea que pinxit palatio communis Padue et in ecclesia Arene Padue.“ Nach KLEINSCHMIDT 1930, II, S. 155.

²³ „Dipinse nella chiesa d'Asciesi nell'ordine de'frati minori quasi tutta la parte di sotto.“ Nach VON SCHLOSSER 1912, I, S. 36. Siehe auch MARTIUS 1932, S. 4, SCHWARZ/THEIS 2004, S. 291-294. Die Bezeichnung „parte“ ist jedoch missverständlich und könnte auch auf die Ausmalung der Unterkirche bezogen werden. Genauer zu dieser Kontroverse siehe: SMART 1963, SMART 1971, S. 46ff. Siehe auch: KNAPP FENGLER 1974, S. 103.

²⁴ (VASARI 1550, I, S. 41.) MILANESI 1973, S. 377f., SCHWARZ/THEIS 2004, S. 303-309. Vasari schöpft in seiner ersten Ausgabe für Assisi aus Ghiberti und einer Quelle die angeblich dem Libro des Antonio Billi von 1530 zugrunde liegt (hier steht: „cominciò ad acquistare fame per la pittura grande in S. Francesco di Ascesi, cominciata da Cimabue“ – siehe hierzu SMART 1971, S. 47.), die er jedoch nicht weiter spezifiziert. An Stelle des Ghibertischen „quasi tutta la parte di sotto“ ist nun „e nella chiesa d'Ascesi de frati minori tutta la chiesa dalla banda di sotto“ getreten. Eine Aussage, die nicht minder widersprüchlich ist.

²⁵ Zitiert in: GOSEBRUCH 1962, S. 27-28.

²⁶ „nella chiesa di sopra dipinse a fresco sotto il corridore che attraversa le finestre trenta due storie della vita e fatti di San Francesco.“ (VASARI 1568, I, S. 119-133.) MILANESI 1973, S. 377f., SCHWARZ/THEIS 2004, S. 310-324.

²⁷ Ebenda. Sowie MARTIUS 1932, S. 7. Mit der Nennung von Fra Giovanni di Muro della Marca verwendet Vasari die weniger geläufige Form des Namens. Man findet auch den Namen Giovanni Mincio da Murrovalle. Vgl. MURRAY 1953, S. 66f., SMART 1971, S. 50f.

Bis ins 19. Jahrhundert hat man die Vasarianische Überlieferung gemeinhin anerkannt, obwohl hier von 32 anstatt von 28 Franzbildern die Rede ist, die Giotto gemalt haben soll. Den Stein ins Rollen brachte jedoch Rintelen 1912, als er den Werkkatalog Giotto durch seine radikale Stilkritik säuberte und die Franzfresken zu den sogenannten „Giotto-Apokryphen“ verbannte.²⁸ Die große Giotto-Ausstellung von 1937 in Florenz veranlasste Offner²⁹ 1939 die berühmte „*Giotto – Non Giotto*“-Frage zu stellen, welche den Auftakt für einen patriotisch-nationalistisch gefärbten Positionenstreit darstellte, der spätestens ab 1971 nach der Veröffentlichung von Alastair Smarts Monografie³⁰ als das „Assisi Problem“ in die Forschungsgeschichte einging. Die Lager spalten sich bis heute einerseits in *assertori* bzw. *integrazionisti* – im Allgemeinen der Großteil der italienischen Forscher –, welche die Autorschaft an der Franzlegende Giotto zuschreiben, und andererseits in *negatori* bzw. *separatisti* – vor allem Vertreter der englisch- und deutschsprachigen Forschung –, die ihre Zweifel an der Mitwirkung des Florentiners ausgesprochen haben.³¹

Nachdem 1962 der italienische Restaurator Leonetto Tintori und der amerikanische Kunsthistoriker Millard Meiss die Ergebnisse ihrer Untersuchung der Franzfresken veröffentlicht haben, wurde neuerlich Öl ins Diskussionsfeuer geleert. Ab nun schien auch durch die technische Analyse bewiesen, was die Stilkritik schon seit langem geahnt hatte: Bei der Ausführung des Freskenzyklus mussten wohl mehrere Meister beteiligt gewesen sein.³² Daraufhin machte man sich auf die Suche nach den möglichen Mitarbeitern Giotto, nach den Mitarbeitern seiner, von Previtali in

²⁸ RINTELEN 1912. Er schreibt die Fresken einer umbrischen Schule um 1320 zu.

²⁹ OFFNER 1939.

³⁰ SMART 1971.

³¹ Vgl. Anm. 17. Für die Zuschreibung in Befürworter und Gegner, in *assertori* und *negatori* siehe: KLESSE 1962, S. 251-276, speziell zu Giotto: S. 254-265. Bellosi prägte die Begriffe *integrazionisti* und *separatisti*. Er meint, dass Offners Artikel die separatistischen Paradigma unter der englischsprachigen Forschung etabliert hat und wie eine Art Evangelium angesehen wird („considerando quel saggio una specie di Vangelo“ BELLOSI 2000, S. 38), während Oertel 1953 von einer „Wende der Giotto-Forschung“ sprach und die deutschsprachigen Wissenschaftler wieder dazu ermutigt hatte, die traditionelle Zuschreibung an Giotto zu akzeptieren. Siehe: BELLOSI 1985, S. 41-48. Einen Überblick über die Kontroverse auch bei: DE WESSELOW 2005, S. 114-118.

³² Vgl. TINTORI/MEISS 1962.

die Diskussion eingebrachten Begriff, „bottega“.³³ Hat man es nun mit einer Werkstatt zu tun – ein entwerfender Meister mit vielen Gehilfen –, oder aber sind unterschiedliche, sich ablösende Maltrupps am Werk, jeweils unter der Führung einer individuellen Meisterpersönlichkeit?

Tintori und Meiss ermitteln die Abfolge der Tagwerke für die einzelnen Szenen und nehmen die Erzählrichtung der Bilder als Ausführungsabfolge an.³⁴ Eine Tatsache, die sich als ungewöhnlich erweist, könnte man doch annehmen, dass die Arbeit im Langhaus einer Kirche in Altarnähe begonnen und auf beiden Wandseiten gleichzeitig durchgeführt wird, um eine möglichst ununterbrochene Beispielbarkeit der Kirche zu gewährleisten. Außerdem stellen Tintori und Meiss fest, dass die erste Szene der Nordwand, *Die Huldigung auf dem Marktplatz von Assisi* (Abb. 4), als letztes Bild der gesamten Freskenfolge entstanden sein soll.³⁵ Die außergewöhnliche Arbeitsabfolge erklären sie mit einer Verwandtschaft des ersten Freskos mit den letzten drei Szenen der Südwand (Abb. 5).³⁶ Der stilistische Zusammenhang, von dem hier ausgegangen wird, ist jedoch auch ein umstrittener Punkt in der Forschungsgeschichte. Im Zuge der Individualisierung der stilistischen Unterschiede innerhalb der Freskenfolge kam es zu einer Zuschreibung an den bereits eingangs erwähnten anonymen Meister der Cäcilientafel, welche sich heute in den Uffizien in Florenz befindet (Abb. 6).³⁷

³³ PREVITALI 1967, S. 46-64. Er schlägt für die letzten 3 Szenen beispielsweise eine Zuschreibung an den „Maestro del Crocifisso di Montefalco“ vor (S. 51).

³⁴ Tintori und Meiss ermittelten jedoch nicht die Abfolge der *giornate* an den Bündelpfeilern und konnten daher eine Kontinuität zwischen den Jochen nicht zweifelsfrei nachweisen. Diese Tatsache führte zu Spekulationen in der Arbeitsabfolge. Beispielsweise bei Gioseffi, der folgende Reihenfolge vorschlägt: Zuerst wurde Fassadeninnenwand gemalt und dann in Richtung Querhaus fortgeschritten. GIOSEFFI 1963, S. 111-114. Auch Previtali nimmt an, dass es eventuell möglich gewesen sein konnte, zeitgleich in zwei verschiedenen Bereichen des Langhauses zu arbeiten. PREVITALI 1967, S. 47-64. Auch Smart hatte 1960, vor Veröffentlichung der technischen Analyse, einen Vorschlag zur Arbeitsabfolge geliefert. SMART 1960, S. 405-406. In seinem Buch „The Assisi Problem and the Art of Giotto“ revidiert er jedoch seine frühere These, dass die Arbeit in Chornähe beginnend in Richtung Hauptportal an beiden Wandseiten zeitgleich ausgeführt wurde. SMART 1971, S. 37, Fußnote 2.

³⁵ TINTORI/MEISS 1962, S. 43.

³⁶ TINTORI/MEISS 1962, S. 54. Bereits Crowe und Cavalcaselle haben im 19. Jahrhundert angemerkt, dass das erste Fresko separat zu betrachten ist und im Zusammenhang mit den letzten 5 Fresken der Südwand gesehen werden muss. CROWE/CAVALCASELLE 1864, S. 219-227.

³⁷ Siehe Anm. 13.

Die Frage um die Autorschaft des Zyklus wurde im Laufe der Forschungsgeschichte immer komplizierter, nicht zuletzt durch die zunehmende Vielfalt der Postulate.³⁸ Den wohl aufschlussreichsten Input zum Thema Franzlegende lieferte der Restaurator Bruno Zanardi mit seinem 1996 erschienenen Buch *Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco ad Assisi*.³⁹ In dieser akribischen Analyse der Freskenfolge, die die Untersuchungen der 1960er Jahre von Tintori und Meiss als unzureichend erscheinen lassen⁴⁰, individualisiert Zanardi durch die Unterscheidung verschiedener Ausführungsmodi und *patroni* (Schablonen) die Handschriften dreier Meisterpersönlichkeiten. In seinem 2002 erschienenen Folgewerk *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco* modifiziert und präzisiert er seine Überlegungen und meint den zweiten Meister mit Pietro Cavallini identifizieren zu können.⁴¹

In dieser Abhandlung soll die Zuschreibungsfrage an eine bestimmte Meisterpersönlichkeit jedoch nicht weiter behandelt werden. Von Interesse ist im folgenden Diskurs vor allem die Tatsache, dass man verschiedene Stile innerhalb des Zyklus ausmachen kann, die im Zuge dieser Arbeit genauer beleuchtet werden sollen. Damit einhergehend ist natürlich die Frage, wie man sich die mögliche Arbeitsabfolge und die Arbeitsorganisation des Projekts Franzzyklus denken könnte.

Die auffälligen Stildifferenzen der Nordwand im Bereich der Eingangssequenz der Legende (Abb. 7), genauer gesagt, die Unterschiede von Szene eins und den Folgeszenen, geben Rätsel auf. Auch die technischen Analysen, sowohl jene von 1962, wie bereits erwähnt, als auch

³⁸ Eine „kritische Bilanz“ zum Thema Giotto/Assisi Problem und eine damit verbundene neuerliche pro-Giotto Offensive der so genannten *integrazionisti* wurde anlässlich der jüngsten Giotto-Ausstellung im Jahr 2000 der Accademia in Florenz angestrebt. Vgl. Ausstellungskatalog herausgegeben von TARTUFIERI 2000. Darin enthalten: Zur Zuschreibungs- und Datierungsproblematik: BELLOSI 2000, S. 33-54. Zur Werkstattpraxis: BONSAANTI 2000, S. 55-73. Zur Chronologie des Giotto Oeuvres: BOSKOVITS 2000, S. 75-94.

³⁹ ZANARDI 1996. In der Einleitung zu dem Band gibt sich Federico Zeri kryptisch in Bezug auf die Meisterfrage und bringt die Namen Pietro Cavallini und Filippo Rusuti ins Spiel. Vgl. S. 9-11.

⁴⁰ Zu den unterschiedlichen Ergebnissen, zur Auswertung der Analyse von Zanardi und zur mittelalterlichen Werkstattorganisation siehe Kapitel IV dieser Abhandlung.

⁴¹ ZANARDI 2002. Zanardi argumentiert für eine definitive Mitwirkung Cavallinis am Franzzyklus und der Name Giotto als möglicher dritter Meister, wie es in seinem *Il cantiere di Giotto* von 1996 noch angedeutet war, kommt nun nicht mehr vor.

die ausführlichen Zanardi-Studien, haben bewiesen: *Die Huldigung am Marktplatz von Assisi* ist später als die folgenden Szenen der Nordwand beziehungsweise als letzte Szene der gesamten Freskenfolge entstanden.⁴² Hier stellt sich nun die Frage, warum es zu solchen Differenzen in der Ausführung kommen konnte. Warum wurde die Arbeit an dieser bedeutenden Freskenfolge nicht mit der ersten Szene begonnen? Es wurden anscheinend zuerst die Folgeszenen⁴³ ausgeführt, dann im Uhrzeigersinn an den Langhauswänden weitergearbeitet, genauer gesagt, an der Nordwand, der Fassadeninnenwand und der Südwand, um dann zuletzt mit der *Huldigung am Marktplatz* die Freskierung zu beschließen.

Ein Blick auf die beiden, angeblich zuletzt ausgeführten Fresken, kann hier möglicherweise Aufschluss geben (Abb. 4, Abb. 8): Hier sind noch die Konsolen des Tramezzobalkens sichtbar, der bis 1623 das Triumphkreuz von Giunta Pisano getragen hat.⁴⁴ Der Balken wurde abgesägt, das Kreuz gilt heute als verschollen.⁴⁵ Eine Vorstellung davon, wie die Oberkirche mit Lettnerbalken ausgesehen haben könnte, erhalten wir durch eine Fotografie (Abb. 9), die die Rekonstruktion vom Generalinspektor der Schönen Künste Giovanni Battista Cavalcaselle aus dem Jahr 1873, wiedergibt, deren Ziel es war, die Oberkirche in ihr mittelalterliches Erscheinungsbild zurückzusetzen. Er hat auf die bereits vorhandenen Konsolen einen Balken gelegt und ein Kreuz – ohne Christusfigur – oberhalb anbringen lassen.⁴⁶

Die innerbildliche Komposition der beiden betroffenen Szenen, *Die Huldigung am Marktplatz* (Abb. 4) und *Die Befreiung des Häretikers Petrus* (Abb. 8), nimmt auf diese Konsolen des ehemals kreuztragenden Balkens Bezug. Außerdem konnte man feststellen, dass der *intonaco* (Feinputz) erst

⁴² TINTORI/MEISS 1962, S. 43 und ZANARDI 1996, S. 21.

⁴³ ZANARDI 1996, ZANARDI 2002, S. 88-89. Er stellt fest, dass eigentlich die vierte Szene, *Das Gebet in S. Damiano*, die erste Szene war, die fertig gestellt worden ist.

⁴⁴ 1820 berichtet Carlo Fea, dass er das Kreuz oberhalb des Westportals gesichtet hat. Siehe: FEA 1820, S. 14. Zum Forschungsstand des Kruzifixes siehe: BELLOSI 2001, S. 261-278, GRIEBEN 2001, S. 101-110. Vgl. auch NESSI 1994, S. 203ff und HUECK 2001, S. 49ff.

⁴⁵ RUF 2004, S. 41, KLEINSCHMIDT 1915, S. 14.

⁴⁶ Zur kontroversiellen Umgestaltung Cavalcaselles siehe: MOZZO 2003, HUECK 2001, S. 47-53., THEIS 2004, S. 125-164.

nach dem Konsoleneinbau aufgetragen sein musste: In der ersten Szene reicht der mittelalterliche Putz bis zum verbleibenden Balkenstück heran.⁴⁷ Daraus kann man schließen, dass diese Konsolen beziehungsweise der Lettnerbalken bereits vor der Ausmalung dieser beiden Szenen angebracht gewesen sein müssten.

Wenn nun aber der Balken schon immer in der Oberkirche bestanden hatte⁴⁸, warum hat man dann nicht gleich mit der Ausmalung des darunter liegenden Bildfeldes begonnen? Wie es scheint, hat man bewusst den Platz für die erste Szene freigehalten, um diese im Nachhinein dazuzufügen.

Im Laufe der Forschungsgeschichte hat es wohl einige Erklärungsansätze gegeben, die das Rätsel um die verzögerte Ausführung des Bildes aufzudecken suchten, jedoch bleiben diese wegen mangelnder Beweise wenig überzeugend. Beispielsweise wurde angenommen, dass es während der Ausführung des Zyklus zu einer Planänderung gekommen sein soll: Eine bereits vorhandene Fassung der Szene sollte also aufgrund von inhaltlichen beziehungsweise konzeptuellen Modifikationen einer neuen Szene Platz machen, welche die Neuankündigung und somit die verspätete Ausführung erklären könnte.⁴⁹ Vielleicht hat es eine frühere Fassung oder einen Entwurf

⁴⁷ Die Konsolen scheinen nahe an der Wand angesägt worden zu sein und weisen an der Westseite spätere Ergänzungen auf. Der Putz nahe dem Balkenrest an der Südwand scheint wohl in Cavalcaselles Zeiten hinzugefügt worden zu sein. Siehe hierzu: HUECK 2001, S. 48.

⁴⁸ Das Triumphkreuz von Giunta Pisano samt Balken wird von einigen als Teil der Oberkirchengrundausrüstung angesehen. Vgl. beispielsweise: RUF 2004, S. 41. NESSI 1994, S. 203-206. Nessi meint weiterführend sogar: „Quella croce di Giunta, quando i pittori cominciarono a dipingere le pareti circostanti c'era già; tanto è vero che Giotto si trovò di fronte al grosso impaccio della trave di sostegno trasversale e delle sottostanti mensole che la sostengono per tanti secoli, le quali insistevano proprio sulle pareti in cui avrebbero dovuto essere dipinte la prima e l'ultima scena del ciclo francescano; e, forse, per questo, è stato giustamente osservato, il pittore dovette lasciare indietro la prima con la speranza che i frati avessero nel frattempo deciso di eliminare quell'elemento di disturbo.“ NESSI 1994, S. 205-206. Auch Lunghi meint, dass sich das Kreuz wahrscheinlich immer am gleichen Platz befunden hat. Vgl. LUNGI 1997, S. 251.

⁴⁹ Grund für die Annahme liefert die abgeänderte Reihenfolge der Szenen gemäß der Bonaventura-Chronologie: Die ersten acht und die letzten zehn Bilder sind in der richtigen Reihenfolge angebracht. Man nahm an, dass die heutige Anzahl der Bilder vielleicht nicht vorgesehen war. Angeblich soll ein Gewölbedienst im Bereich des Vorjochs zu beiden Seiten des Langhauses nachträglich entfernt worden sein. Wann dies erfolgt sein soll, ist jedoch nicht klar. Vgl. ANTONIC 1991, S. 46f., KLEINSCHMIDT 1926, S. 99, STAMM 1974, S. 26. Wundram geht aufgrund der Stildifferenzen der Cäcilienmeisterszenen davon aus, dass das Gesamtkonzept eine Wandlung durchgemacht hat und der letzte Meister auch den

für die erste Szene gegeben, technisch konnte man dies jedenfalls nicht eindeutig nachweisen.⁵⁰

Dass die erste Szene nicht im ursprünglichen Entwurf vorgesehen war, ist wenig wahrscheinlich; ist sie doch, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, wo ein genauer Blick auf Inhalt und Rahmensystem geworfen werden soll, für die Erzählung ebenso wie für die Komposition des Joches respektive des Gesamtzyklus von besonderer Bedeutung. Sie ist als Anfangsbild konzipiert und führt den Betrachter in die Vita des Heiligen ein. Der Blick darauf, wie die Freskenfolge im Langhaus verankert ist, bestätigt: Die erste Szene ist auch wichtig für die Komposition, denn die Dreiteilung des ersten Jochs ist durch das Rahmensystem und die gebaute Architektur vorgegeben.

Schon 1937 hat Valerio Mariani die Schwierigkeiten um das erste Bild erwähnt. Er geht davon aus, dass es zur verspäteten Ausführung kam, weil sich an dieser Stelle vielleicht eine „*pergola di travatura*“, gemeint ist wahrscheinlich eine Chorschranke⁵¹, im Langhaus befand, die wohl erst später abgebaut wurde. Erst dann konnte der Freskenzyklus seiner Meinung nach vervollständigt werden.⁵² Auch Wolfgang Schöne nimmt 1957 für die Oberkirche die Existenz eines Lettners bzw. einer Chorschranke an.⁵³ Irene Hueck, die 2001 nach den liturgischen Einrichtungen der Oberkirche fragt,

Entwurf für diese Szenen geliefert hat und vielleicht sogar die Anzahl der Szenen erhöht hat. WUNDRAM, S. 9, ANTONIC 1991, S. 50.

⁵⁰ TINTORI/MEISS 1962, S. 54.

⁵¹ Die Termini „*pergola*“ und „*pulpitum*“ waren gängige Bezeichnungen für Chorschranken in dieser Zeit. Sie könnten wie Säulenschranken („*colonnaded tramezzi*“) ausgesehen haben – wie sie in einigen Franziskanerkirchen Italiens existiert hatten. Für gewöhnlich trugen die Säulen eine Brüstung, in den Arkadenbögen darunter befanden sich die Seitenaltäre. Vgl. hierzu COOPER 2001, S. 47.

⁵² „Tornando alle Storie francescane, intanto, la difficoltà a passare dal primo riquadro con „L'ingresso di Francesco in Assisi“ a quello successivo, potrebbe esser rimossa pensando che questo dipinto non fosse eseguito per primo, dato l'impianto della grande 'pergola' di travatura che, in questo punto, doveva attraversare la navata della chiesa, più tardi, forse, ritolta per completare il ciclo degli affreschi: quando, come si vede nelle ultime storie, la collaborazione col cosiddetto 'Maestro della Santa Cecilia' si fa più evidente.“ MARIANI 1937, S. 17.

⁵³ Er stellt die Hypothese auf, dass das Langhaus vom Chorraum abgeschränkt gewesen sein müsste, vielleicht durch eine Säulenschranke wie jene von San Marco in Venedig. Sie könnte sich in der Nähe des Kreuzbalkens befunden haben, vermutlich zwischen den Langhausdiensten der Vierungspfeiler (die Profile der unteren Sockelblöcke sind nicht ganz durchgeführt.) Siehe: SCHÖNE 1957, S. 64.

reflektiert Schönes These über die mögliche Existenz eines Lettners in der Oberkirche. Grundsätzlich könne sie sich zwar schon vorstellen, dass es vielleicht eine Abschränkung zwischen Langhaus und Sanktuarium gegeben haben könnte, ob diese jedoch jemals ausgeführt wurde, sei fraglich.⁵⁴ Andere Postulate haben die Frage nach der Existenz einer Ikonostasis zu folgendem Schluss geführt: Durch den Abbau dieses liturgischen Einbaus sollen Schäden am ersten Fresko entstanden sein, die zur nachträglichen Ausführung des Bildes geführt haben könnten.⁵⁵

Hierbei ist aber in Frage zu stellen, warum nur die eine, nördliche Seite des Langhauses durch den Lettnerabbruch in Mitleidenschaft gezogen worden sein soll. Die letzten drei Szenen an der Südwand sind stilistisch zusammengehörig und scheinen wie aus einem Guss, was auch technisch – durch den einheitlichen Ausführungsmodus⁵⁶ – ersichtlich ist.

Auch andere Argumente sprechen im Großen und Ganzen gegen die Existenz eines geschlossenen Lettners in der Oberkirche: Ausgehend von den Forschungsergebnissen von Pia Theis⁵⁷ aus den Jahren 2001 und 2004, die es nun ermöglichen, die Oberkirche von San Francesco eindeutig als einen auf päpstliche Nutzung ausgelegten Sakralraum zu lesen, mit den von römischen Papstkirchen entlehnten ikonographischen und formalen Standards, kann man davon ausgehen, dass eine derartige „Sichtbehinderung“ auf den, heute noch in der Apsis befindlichen, Papstthron wohl nicht vorgesehen war. Ihrer Meinung nach könnte für die

⁵⁴ Sie meint, dass die Existenz einer Abschränkung auch die Position des Altares beeinflusst haben muss. Er müsste nach Schönes These weiter im Ostteil der Vierung aufgestellt gewesen sein. Im Unterboden befindet sich für diese Position jedoch keine Verstärkung. Sie weist auf die rechteckige Verstärkung im Unterboden Richtung Langhaus hin, die vielleicht mit einem Lettner in Verbindung gestanden haben könnte. HUECK 2001, S. 50-53. Pia Theis, die 2004 nach der Nutzung des liturgischen Ensembles der Oberkirche fragt, weist im Zusammenhang mit der Verstärkung im Zwischengeschoß auf eine, möglicherweise geplante, jedoch wahrscheinlich nicht ausgeführte, *schola cantorum* (Sängerchor) hin. Vgl. THEIS 2004, S. 125-164.

⁵⁵ Siehe beispielsweise: COLETTI 1949, S. 45 und etwas später auch PREVITALI 1967, S. 135.

⁵⁶ Vgl. ZANARDI 1996, S. 49, ZANARDI 2002, S. 110, ZANARDI 2004, S. 46.

⁵⁷ THEIS 2001, THEIS 2004. Die ikonografischen und formalen Standards der römischen Papstkirchen spiegeln sich in San Francesco in den Freskenzyklen der Querhausarme und des Langhausobergadens mit der dazugehörigen liturgischen Ausstattung. Vgl. THEIS 2004, S. S. 125-164.

Oberkirche eine *schola cantorum*, ein Chor für die päpstlichen Sänger vor dem Hochaltar, wie man ihn noch heute in San Clemente in Rom (Abb. 10) sehen kann, in Planung gestanden haben.⁵⁸ Auch Donal Cooper, der sich 2001 mit franziskanischen Chorschranken in Umbrien vor dem Tridentinum beschäftigt hat, kommt für Assisi zu dem Schluss, dass die päpstliche Liturgie wohl spezifische Bedürfnisse – in Anlehnung an die römischen Stationsbasiliken – erfüllen musste. Der unverstellte Blick auf die Kathedra ist in diesem Zusammenhang zu lesen.⁵⁹

Nach diesen Überlegungen scheint nun m. E. der wahrscheinlichste Grund für die verzögerte Ausmalung der ersten Szene der Einbau des Tramezzobalkens zu sein. Vorstellbar ist, wie es auch schon Gnudi 1958 knapp bemerkt hatte, dass die Ausführung aufgeschoben wurde, weil man wahrscheinlich, als man die Arbeiten am Zyklus anfangen wollte, gleichzeitig mit der Errichtung des Balkens begonnen hatte.⁶⁰ Gnudi hat seine These aber nicht weiter kommentiert, und auch in den Folgejahren hat man keine signifikanten weiterführenden Überlegungen dazu publiziert.⁶¹

⁵⁸ Mit dem Blick auf S. Giovanni in Laterano, Alt-St. Peter und S. Maria Maggiore stellt sie fest, daß eine Kathedra in der Apsis mit flankierenden Priesterbänken und eine *schola cantorum* vor dem Hochaltar mit zum liturgischen Ensemble einer hochmittelalterlichen Papstkirche gehörten. THEIS 2001, S. 174-178., sowie THEIS 2004, S. 125-164.

⁵⁹ "First, it was considered desirable for the papal throne to be clearly visible from the nave, a concern that naturally discouraged the placement of altarpieces or similar obstructions on the altar *mensa*. Second, the papal rite also tolerated, through the practice of celebration *versus populum*, the exposure of the celebrant and the host to the congregation across the altar table, both before and after the consecration." COOPER 2001, S. 37-38, speziell zu Assisi siehe: S. 32-39. 1966 hat John White bezüglich der liturgischen Bedeutung der Apsis gemeint, die Oberkirche sei "a preacher's church, and nothing interrupts the congregation's view or breaks the steady architectural flow toward the altar and the pulpit." WHITE 1966, S. 3. Janetta Rebold Benton untersuchte 1996 die Perspektive und die Bewegungsmuster der Betrachter in Assisi und Padua. Auch sie kommt zu dem Schluss, dass es wohl keinen Lettner in der Oberkirche gegeben hat, weil dieser große Teile der Ausmalung verstellt hätte und verweist auch auf die besondere Bedeutung der Kirche als Papstkirche und Mutterkirche des Ordens. BENTON 1989, S. 37-52. Auch Lunghi meint, dass die Sicht auf den Papstthron gegeben gewesen sein musste, ohne „pontile“ und „barriere“. LUNGHI 1997, S. 252.

⁶⁰ „Tralasciando la prima Storia, evidentemente più tarda (forse perchè al momento dell'inizio del ciclo si stava impostando l'architrave dell'iconostasi), il poema francescano comincia, per Giotto, con la Storia del *Dono del mantello al povero Cavaliere*." GNUDI 1958, S. 66.

⁶¹ Elvio Lunghi beschäftigt sich beispielsweise in seinem Artikel „Un ‚buon governo‘ nella leggenda francescana di Assisi?“ von 1997 kurz mit den rätselhaften Entstehungsumständen um das erste Bild. Er geht jedoch davon aus, dass der Balken immer schon, ab 1236, an seinem Platz gewesen sein muss. Er meint, dass man im über dem Balken befindlichen Gewölbe nur die originale Lochung für den Ring der Kreuzaufhängung ausmachen kann, und daraus schließt er, dass es zu keinerlei

Diese These aufgreifend und weiterdenkend eröffnet sich folgender Diskurs: Wenn man den Einbau des Balkens als Grund für die Verzögerung anführt, dann muss man sich auch fragen, welche Auswirkungen das auf die Arbeitsabfolge des Gesamtzyklus gehabt haben könnte. Ein detaillierter Stilvergleich, der im Kapitel V dieser Abhandlung zur Sprache kommen wird, kann hier möglicherweise Licht darauf werfen, wie der Balkeneinbau mit der Freskenfolge verzahnt ist. Wenn mit der Ausmalung des ersten Freskos gewartet wurde, bis die Installation des Balkens abgeschlossen war, an welcher Stelle des Zyklus wurde die Szene dann ausgeführt? Ist sie tatsächlich als letztes Bild der gesamten Sockeldekoration entstanden, oder können wir auch einen anderen Bereich der Ausmalung konstatieren, in dessen Zusammenhang *Die Huldigung am Marktplatz* zu sehen ist?

Wichtig ist in diesem Kontext auch folgende Feststellung: Wenn die Errichtung des Tramezzobalkens zumindest projiziert war, als mit den Arbeiten an den Fresken begonnen worden ist, dann hätten wir es also mit einem zusammenhängenden Arbeitsschritt zu tun, in dem das Projekt Balken/Freskenzyklus zu sehen ist. Daraus ließe sich möglicherweise auch ein Hinweis auf die Datierung der Franzlegende gewinnen.

Welche Anhaltspunkte gibt es zur Datierung der Freskenfolge und des Balkens? Wann könnte es zu der Installation des Tramezzos gekommen sein?

Man geht davon aus, dass die Ausmalung der Sockelzone als letzte Ausstattungskampagne der Oberkirchendekoration durchgeführt worden

Umpositionierung des Kreuzes gekommen sein kann (nicht von einem ehemaligen Oberkirchenlettner später auf den Balken ummontiert). Für ihn ist der Aufschub unter politischen Gesichtspunkten erklärbar: „Il rinvio nell'esecuzione del primo quadro può essere dunque interpretato come una sorda resistenza ai mutamenti in corso, dopo di che l'omaggio del semplice potrà avvenire sotto la benevola protezione delle magistrature civili nella piazza del Comune di Assisi.“ LUNGHI 1997, S. 266, S. 247-266. Auch Irene Hueck erwähnt in ihren Überlegungen zu der liturgischen Ausstattung der Oberkirche von 2001 den Tramezzobalken. Sie meint, dass durch den Anbau der Unterkirchenkapellen wohl auch der Wunsch entstand, den liturgischen Bezirk der Oberkirche zu modifizieren. Sie stellt die Hypothese auf, dass der Balken in die Wand eingesetzt worden ist, um eine eventuelle Ikonostase, die eben abgebaut worden ist, zu ersetzen. Für sie liefert der Balkeneinbau auch eine mögliche Erklärung für die Entstehung des ersten Bildes als letztes. Siehe hierzu HUECK 2001, S. 43-69.

ist.⁶² Allgemein wird eine grobe Spanne von 1296 bis 1308 als möglicher Entstehungszeitraum des Zyklus angenommen.⁶³ Die gängigen Datierungsvorschläge für die Franzfresken spiegeln die kontroverse Situation um die Problematik dieser viel besprochenen Bilderfolge wider, denn die Postulate stehen größtenteils mit dem, bereits angesprochenen, *Giotto – non Giotto*-Problem in Verbindung. Meist wird die Franzlegende vor 1300 datiert, also vor den Giotto-Fresken der Arenakapelle in Padua, die bekanntlich um 1305⁶⁴ anzusetzen sind. Begründet wird dies auf stilistischer Ebene, denn der Assisizyklus wird gerne als Experimentierfeld eines jungen, unausgereiften Künstlers angesehen, in unserem Fall des jungen Giotto. Jüngst sind aber auch Vorschläge entwickelt worden, die den Franzzyklus nur zum Teil als vorpaduanisch ansetzen, zumindest die ersten

⁶² BELTING 1977, S. 80.

⁶³ Siehe Anm. 18. Einige Vorschläge zur Frühdatierung: Murray setzt sich für eine Frühdatierung ins Pontifikat Nikolaus' IV. (1288-1291) ein. Vgl. MURRAY 1953, S. 58-80, besonders S. 70-74. An diese Datierung anschließend: MITCHELL 1971, S. 113-134. BLUME 1989, S. 37, BELLOSI 1985, S. 35-37. 2003 haben auch Donal Cooper und Janet Robson Argumente für eine Entstehung während der Amtszeit des Franziskanerpapstes eingebracht. Vgl. COOPER/ROBSON 2003, S. 31-35. Sie beziehen ein Traktat (*Religiosi viri*) aus den Jahren 1311-12 auf die Franzlegende. Dieses besagt, dass Nikolaus IV. angeordnet hatte („fieri precepit“), gewisse Bilder in der Kirche ausführen zu lassen, welche einen großen Überfluß zur Schau gestellt haben („sumptuositatem magnam“). Der Traktat wurde als Antwort auf die Kritik Ubertino da Casales am Orden verfasst. Das Dokument spezifiziert jedoch nicht, um welche Bilder es sich wirklich gehandelt hat, die Nikolaus IV. ausführen ließ. Vgl. hierzu auch: DE WESSELOW 2005, S. 161. Wesselow sieht keinen Grund, die Franzfresken auf dieses Dokument zu beziehen: „Any pictorial scheme made to aggrandise the shrine of St. Francis would have been thought of in these terms, especially if it raised the level of decoration in S. Francesco to that found in the great Roman basilicas“. Zum Dokument siehe auch: MOORMAN 1968, S. 201-204. Anhand von wenig überzeugenden Mode -und Kostümdarstellungen der Assisifresken, die angeblich wesentlich älter anmuten als jene von Padua, nimmt Bellosi eine Entstehung am Beginn der 90er Jahre des Duecentos an. Auch die Verwandtschaft der Ausmalung der Sala dei Notari in Perugia (1296-1297) mit Assisi ist für ihn ein Beweis zur Frühdatierung. Vgl. BELLOSI 1980, S. 11-34, BELLOSI 1985, S. 41-147, BELLOSI 2000, S. 33-54. BELLOSI 2002, S. 455-476. Zum terminus ante quem von 1305: Der Turm im ersten Fresko *Die Huldigung am Marktplatz* zeigt den unvollendeten Zustand des *torre del popolo* vom Palazzo del Capitano in Assisi. Der Turm wurde erst 1305 vollendet, also muss das Fresko auch früher entstanden sein. Vgl. beispielsweise KLEINSCHMIDT, S. 157, BELLOSI 1985, S. 34, S. 48, D'ARCAIS 1995, S. 32, BASILE, S. 13. Dass das Fresko offenbar keine topografische Wiedergabe des Stadtplatzes von Assisi zeigt, lässt sich auch durch die veränderten Proportionen des Minervatempels argumentieren. Siehe hierzu auch: SMART 1971, S. 30. WHITE 1966, S. 217-218. TOESCA 1951, S. 468, Nr. 14, MURRAY 1953, S. 70-71, DE WESSELOW 2005, S. 125. Argumente für den terminus ante quem von 1307 bis 1308 liefern: WHITE 1956, S. 34f. Er weist auf die Ähnlichkeiten zwischen der Szene der Stigmatisierung von Assisi und einer Altartafel von Giuliano da Rimini, datiert mit 1307, aus dem Gardner Museum in Boston hin. Später verweist Meiss auch auf die Madonna mit Kind auf der Tafel des so genannten Cesi Meisters, die um 1308 entstanden ist. Vgl. MEISS 1960, S. 3-4.

⁶⁴ Weihedatum der Arenakapelle ist der 25. März 1305. Vgl. BASILE 1993, S. 12-13. Zu den Quellen und einer Sammlung wichtiger älterer Aufsätze siehe: STUBBLEBINE 1969.

ausgeführten Szenen der Nordwand⁶⁵. Für den Großteil der Szenen wird hier auf Grund von Motivvergleichen festgestellt, dass sie nach der Arenakapelle zu datieren sind.⁶⁶

Auch die Datierung des Tramezzobalkens ist problematisch. Es gibt keine Quellen oder Dokumente, die eine Entstehungszeit überliefern.⁶⁷ Man kann aber davon ausgehen, dass der Balken zur Anbringung des monumentalen Giunta Pisano-Kreuzes geschaffen wurde. Im Auftrag von Frater Elias wurde das Triumphkreuz im Jahr 1236 angefertigt. Einige Forscher nehmen an, dass es immer schon für die Aufstellung in der Oberkirche vorgesehen war.⁶⁸ Wahrscheinlicher jedoch ist eine Anbringung des Kreuzes oberhalb des Unterkirchenlettners⁶⁹, da mit einer Fertigstellung der Oberkirche 1236 wohl noch nicht zu rechnen ist, wurde doch erst 1253 die Weihe des Gesamtkomplexes durch Papst Innozenz IV. vorgenommen.⁷⁰

⁶⁵ Zanardi hatte 1996 diese Szenen von der Werkstatt des Isaakmeisters ausgeführt gesehen. Er begründet dies mit der Verwendung ähnlicher *patroni* (Schablonen), wie man sie bereits im Obergaden in den Isaakszenen beobachten konnte. Das Ergebnis überzeugt in diesem Fall nicht, da die Größenverhältnisse nicht übereinstimmen. Vgl. ZANARDI 1996.

⁶⁶ Die jüngste Studie hierzu liefert 2005 Thomas de Wesselow. Er bietet auch einen guten Überblick über alle gängigen Datierungsvorschläge. Aufgrund von Motivvergleichen, wie z.B. Wandleuchter, Gewölbedarstellungen der illusionistischen Wandkapellen von Padua und den Szenen in Assisi, kommt er zu dem Schluss, dass für einige Franzszenen die paduanischen Motive als Vorbild gegolten haben könnten. Er setzt den Beginn der Arbeiten mit circa 1305/06 an. Nach dem die kirchenpolitische Situation immer komplizierter wurde und die Päpste nach Avignon geflüchtet waren, mussten die ausführenden Meister die Fresken nach dem bereits vorgegebenen Schema fertig stellen. Vgl. DE WESSELOW 2005, S. 112-167. Auch frühere Publikationen stellten schon anhand von Motivvergleichen eine Abhängigkeit einiger Assisi-Szenen von Padua fest z.B.: FISHER 1956, S. 47-52, NOMURA 1988, S. 1-27. Andere Studien der letzten Jahre, die auch die Datierung reflektieren: Lisner meint, dass die Arbeiten um 1297/98 von *Mantelspende* bis *Vogelpredigt* durchgeführt wurden, dann wurde mit einer neuen Werkstatt an der Südwand ab 1300 oder später weitergemacht. Die letzten Szenen im zweiten und ersten Joch der Südwand wurden frühestens von 1305 bis 1307/08 ausgeführt, aber anhand einer bereits vorhandenen Vorzeichnung. Vgl. LISNER 2003, S. 77.

⁶⁷ Hueck verweist 2001 auf ein Dokument von 4. Mai 1513. Man hat 5 soldi bezahlt „pro fune causa ponendi crucem ecclesie superiori“, und die Notiz vom folgenden Tag lautet „in agutis, causa atandi pontem in ecclesia superiori, den. 6.“ Wenn man ein Gerüst gebraucht hatte, um ein Seil um ein Kreuz an dem Balken anzubringen, dann kann es sich nur um das Giunta Pisano-Kreuz handeln, das man hier angebracht hatte. Offensichtlich handelt es sich um eine Neuansbringung nach einer Restaurierung oder ähnlichem, weil man schwerlich davon ausgehen kann, dass sich das Kreuz nur in dem Zeitraum von 1513 bis 1623 auf dem Balken befunden hat. Siehe hierzu HUECK 2001, S. 43-69, speziell dazu S. 52-53. Zum Dokument von 1513 siehe: CENCI 1974-76, S. 1024.

⁶⁸ Siehe Anm. 47. HUECK, S. 281. NESSI 1994, S. 203f. LUNGHI 1997, S. 251. RUF 2004, S. 40-41.

⁶⁹ Zum Lettner in der Unterkirche siehe: HUECK 1984, S. 173-201. SCHENKLUHN 1991, S. 69f. RUF 1981, S. 13f. Auch THEIS 2004, S. 130-164., SCHWARZ 1993, S. 1-28.

⁷⁰ ZACCHARIA 1963, S. 87, Nr. 35.

Anknüpfend an die Überlegungen von Pia Theis von 2001⁷¹ und 2004⁷², ergibt sich für den Zeitkontext, in dem die Franzlegende entstanden und es zu einem Einbau des Tramezzobalkens gekommen sein könnte, eine plausible Variante. Sie weist darauf hin, dass „[...] *S. Francesco in Assisi bis um 1300 in erster Linie eine päpstliche Zweigstelle [war]. Vor allem die Oberkirche bot den seit dem 13. Jahrhundert verstärkt außerhalb Roms residierenden Pontefices ein liturgisch und architektonisch angemessenes Äquivalent zu den römischen Patriarchalkirchen St. Peter und S. Giovanni in Laterano. [...] Die Unterkirche dagegen war den Franziskanern als monastischer Andachtsraum zur Verfügung gestellt worden, [...]*“⁷³ Sie geht folglich davon aus, dass die Basilika von Assisi bis zumindest zum Anfang des Trecento, bis zum Tod Papst Bonifaz VIII. im Jahr 1303, in päpstlicher Nutzung stand und als das Hoheitsgebiet des Papstes und der Kurie angesehen werden kann. Anfang des 14. Jahrhunderts erschütterte die Abwanderung des Papsttums nach Frankreich den Kirchenstaat. Dieser Umstand führte nicht nur in der Verwaltung von San Francesco zu einem Umbruch, sondern hatte vermutlich auch Auswirkungen auf die Nutzung und Ausstattung der Basilika, und man hat spätestens mit der Etablierung der Kurie in Avignon ab 1309 mit „[...] *konzeptuellen und baulichen Veränderungen* [...]“⁷⁴ in Assisi zu rechnen. Der Abbau des Unterkirchenlettners könnte nicht nur als Maßnahme zur Beseitigung von Raumproblemen gesehen werden.⁷⁵ Wie Theis glaubhaft macht, stand er möglicherweise in Zusammenhang mit einer vom Konvent gesteuerten Umgestaltung der Unterkirche, aus der die Kapellenbauten resultierten und die wohl erst durch den Abzug der päpstlichen Dominanz ermöglicht worden

⁷¹ THEIS 2001.

⁷² THEIS 2004, S. 125-164.

⁷³ Ebenda, S. 199.

⁷⁴ THEIS 2004, S. 164.

⁷⁵ Man hat festgestellt, dass der Abbruch des Lettners, der auch aus liturgischen und kultischen Überlegungen heraus vonstatten ging, um freie Sicht auf das Grab des Heiligen zu gewähren, mit dem Einbau der Kapellen in Zusammenhang steht. Der Konvent habe versucht, die stetig anwachsende Pilgerzahl durch die Schaffung der Grabräume in den Griff zu bekommen. Vgl. HUECK 1984, S. 173-201, besonders S. 176, HUECK 1983, 187-197, HUECK 1986, S. 81-104, COOPER 2001, S. 1-54, NESSI 1994, S. 443f., WIENER 1991, S. 219f., THEIS 2001, S. 175-179., S. THEIS 2004, 125-164.

war.⁷⁶ Die an den Langhauswänden und den Stirnseiten der Querarme geschaffenen Kapellenräume wurden von potenten Stiftern⁷⁷, Klerikern aus höchsten Kreisen der römischen Kurie, erworben und sicherten den Minderbrüdern die finanzielle Selbsterhaltung. Weiters hatte der Lettnerabbau durch die Öffnung des Sanktuariums die Aufgabe des Andachtsraumes der Ordensmitglieder in der Unterkirche zur Folge und damit einhergehend auch sicherlich eine „[...] *Verschiebung der Benutzerebenen* [...]“⁷⁸. Der sowohl durch die liturgische Einrichtung als auch durch die Freskendekoration als Papstkirche ausgewiesene Oberkirchenraum hatte wohl bis dahin noch keine Ausmalung der Sockelzone des Langhauses besessen, wie Theis überzeugend aufzeigt.⁷⁹ Die Verlagerung der Ordensliturgie in die Oberkirche könnte auch eine eigens für die Kommunität geschaffene dekorative Ausstattung zur Folge gehabt haben. Vor diesem Hintergrund wird man sich die Entstehung der monumentalen Freskenfolge, welche die Vita des Heiligen Franziskus erzählt, vorzustellen haben. Sie wäre somit als „[...] *das erste, nicht rein päpstlich-römisch motivierte Ausstattungsprogramm* [...]“⁸⁰ zu lesen. Auch der Einbau des Tramezzobalkens steht aller Wahrscheinlichkeit nach in diesem Zusammenhang. Er wurde nun benötigt, um das Triumphkreuz aufzunehmen, das sich seit 1236 über dem Unterkirchenlettner befunden hatte.⁸¹

⁷⁶ Durch den Abzug des Papsttums nach Avignon, der die Schwächung der päpstlichen Stellung und das Erstarken der *Signorien* im Kirchenstaat zur Folge hatte, war San Francesco der päpstlichen Protektion und der finanziellen Unterstützung (die sich nur bis zum Jahr 1300 ablesen lässt) entzogen worden. Anhand der Erkenntnisse, die Theis aus den Beobachtungen zur Nikolauskapelle der Unterkirche gewonnen hat, kann sie aufzeigen, dass wahrscheinlich auch die Unterkirche Hoheitsgebiet des Papstes war. Die vom Konvent gesteuerte Planungsphase, die Vergabe von privaten Andachtsräumen war daher wohl erst nach dem Abzug der Kurie möglich. Vgl. THEIS 2001, S. 192-198. Zum Stiftungskonzept der Nikolauskapelle siehe S. 13-30, zu den Unterkirchenkapellen siehe S. 31-65. und zu den Umgestaltungen nach 1300 siehe S. 179-198.

⁷⁷ Zu den Stiftern siehe: HUECK 1968, S. 81-104, HUECK 1983, S. 187-197 sowie THEIS 2001, S. 13-49.

⁷⁸ THEIS 2001, S. 196. Man kann zwar annehmen, dass die Oberkirche schon vor Abwanderung der Kurie häufig als liturgische Ausweichmöglichkeit gedient hatte. Aber erst der Abzug des Papstes, der Kapellenbau der Unterkirche und der Lettnerabbruch machen eine wirkliche Verlagerung der Ordensliturgie in die Oberkirche plausibel. THEIS 2001, S. 201.

⁷⁹ THEIS 2004, S. 164.

⁸⁰ THEIS 2001, S. 12.

⁸¹ THEIS 2004, S. 164.

III. DIE BEDEUTUNG DER ERSTEN SZENE IM KONTEXT DER FRESKENFOLGE. EINE BESTANDSAUFNAHME.

1. Lage und Beschreibung des Freskenzyklus

Das einschiffige Langhaus der Oberkirche der Basilika von San Francesco in Assisi (Abb. 3) ist durch eine reiche malerische Ausgestaltung charakterisiert, die sich von der Gewölbezone über die Hochwände bis hin zum Bodenniveau entfaltet. Vier nahezu quadratische Joche mit Kreuzrippengewölben, die auf fünfteiligen hervorkragenden Dienstbündeln aufliegen, bilden das architektonische System, dem das Kirchenschiff in seiner Rhythmisierung unterworfen ist. Die Wandflächen der Seitenwände gliedern sich in malerischer Hinsicht in drei Zonen. Im Obergadenbereich (Abb. 7), in welchem in zwei Registern die Bibelzyklen des Alten und Neuen Testaments ihren Platz finden, setzten die Erzählungen des Alten Bundes an der Nordwand bei Joch eins an, dem ersten Joch nach der Vierung. Die Geschichten aus dem Leben Jesu beginnen auf der gegenüberliegenden Seite, im ersten Joch der Südwand.

Eine Wandstufe, in der Breite eines Laufgangs, versetzt die oberen Jochwände mit den schmalen großen Lanzettfenstern nach außen und bietet dadurch eine bauliche und optische Zäsur zur Sockelzone, welche eine dementsprechende Akzentuierung durch das Hervorspringen des so entstandenen Mauerstreifens erfährt. Diese plane Wandfläche fungiert als Bildträger für die monumentale Verbildlichung der Vita des Heiligen Franziskus.

Der Freskenzyklus der Franzlegende, bestehend aus 28 Bildern, erstreckt sich über die gesamte Sockelwand des vierjochigen Langhauses (Abb. 11). In einem Register sind die Szenen nebeneinander angeordnet und mittels eines illusionistisch dargestellten Rahmensystems in diesem Wandabschnitt

verankert. Unter der Bilderzone vervollständigen gemalte Teppiche den Sockelbereich.

Die Erzählfolge, welche das Leben und Wirken des Heiligen Franziskus beschreibt, beginnt neben dem östlichen Vierungspfeiler an der Nordseite, läuft u-förmig die Nordwand, Eingangs- bzw. Ostwand und die gesamte Südwand entlang bis hin zum südöstlichen Vierungspfeiler. Die Aufteilung der Bilder gliedert sich wie folgt: Jeweils dreizehn Episoden an Nord- und Südwand sowie zwei Szenen, die das doppelflügelige Eingangsportal an der Innenfassade flankieren. Zwischen dem illusionistischen Konsolgebälk, das sich auch über die gesamte Ostwand (Abb. 12) erstreckt, und dem mächtigen Doppelportal befinden sich drei figurierte Tondi. Die zentrale Position, genau über der Mittelachse der Türen, nimmt hier die Darstellung einer halbfigurigen Madonna mit Kind ein, der zwei kleiner proportionierte Engelstondi zur Seite gestellt sind.

In den Jochen eins, zwei und drei der Süd- bzw. Nordwand befinden sich jeweils drei Bilder; das Joch vier, das zum Osten hin um die Breite eines kurzen Vorjochs verlängert ist, beherbergt hingegen jeweils vier Szenen.

Aufgrund der Lage, im untersten Register des Langhauses, ist der Franziskuszyklus dem Besucher am nächsten. Er gewinnt durch die Dimensionierung, die Positionierung und den Erhaltungszustand⁸² der Bilder einen deutlichen Vorteil hinsichtlich Lesbarkeit gegenüber den Bibelgeschichten der Fensterzone. Auch die Tatsache, dass hier erstmalig ein so großer Bilderzyklus einem einzelnen Heiligen gewidmet ist, steigert dessen Bedeutung.⁸³

Es ist weiters wichtig zu bemerken, dass die Leserichtung des Franziskuslebens zu sechzig Prozent in entgegengesetzter Richtung zu

⁸² Generell sind die Fresken in verhältnismäßig gut lesbaren Zustand erhalten geblieben – trotz dem großen Erdbeben von September 1997. Einen Überblick über die restauratorischen Maßnahmen gibt: NESSI 1994, S. 351-380. Zur Franzlegende im speziellen siehe auch: MOZZO 2003, S. 237-255.

⁸³ BURKHART 1992, S. 91.

jener der alt- und neutestamentarischen Geschichten im Obergaden verläuft; d. h. beide Bilderfolgen beginnen zwar an der Nordwand, im ersten Joch nach dem Transept, jedoch nur das Leben des Franz zieht sich ohne Richtungsänderung um das Langhaus herum an der Südwand entlang.

Die bauliche Trennung durch den Laufgang, aber auch die unterschiedliche Leserichtung grenzen die monumentale Bildfolge der Franzvita von den oberen Bereichen der Hochwand ab. *„Der Zyklus steht mit keinem anderen Teil der Ausmalung direkt in Verbindung und unterliegt daher auch nicht dem Zwang der Anpassung an das Dekorationssystem der Hochwand.“*⁸⁴

2. Das Rahmensystem und die Komposition der Joche

Das harmonische Erscheinungsbild des Langhauses, vor allem aber die scheinbare Einheitlichkeit der Freskenzyklen, wird durch gemalte architektonische Gliederungen hervorgerufen. Besonders für die Franzlegende ist dieser Umstand von erheblicher Bedeutung, da die Einzelbilder der Heiligenvita von unterschiedlichen Malerhandschriften zeugen und so einem einheitlichen Gesamteindruck entgegenwirken.

Die akzentuierte Selbständigkeit des scheinarchitektonischen Frieses fällt hier besonders ins Auge. Gegenüber den gemalten Episoden ist die rahmende Dekoration in ihrer Erscheinung keinerlei Stilmodifikationen unterzogen worden, obwohl offenbar mehrere Malertrupps am Werk waren. Hier lässt sich vermuten, dass es sich wohl um ein Gesamtkonzept⁸⁵ der

⁸⁴ BELTING 1977, S. 142.

⁸⁵ Für Edgerton, der sich eingehend mit dem Rahmensystem der Franzlegende befasst, steht fest: Die gesamte Einfassung wurde von einer Person geplant, die möglicherweise wenig mit den Künstlern der Franziskusvita zu tun hatte. Aufgrund von divergierenden Perspektiven der Einfassung und der Bildergeschichten, die variierende Anordnungen der Gebälkköpfe und der gleichmäßige durchgängige konvergenzperspektivische Aufbau der Scheinarchitektur lassen ihn sogar vom eigenständigen „Meister der zweiten gemalten Mutuluseinfassung“ sprechen. Vgl. EDGERTON 2004, S. 49-74.

illusionistischen Rahmung gehandelt haben könnte, welches dieses komplexe Dekorationssystem⁸⁶ zum Einsatz kommen ließ.

Ist es unter diesen Voraussetzungen nun möglich, dass sich das erste Bild der Freskenfolge, dem in dieser Abhandlung doch unser besonderer Fokus gilt, aus diesem System herauslösen lässt und erst in einem unabhängigen Schritt – sozusagen als Zusatzbild, ganz der Theorie der Planänderung⁸⁷ entsprechend, welche bereits in Kapitel II. zur Sprache kam – entstanden ist? Ein Blick auf das dekorative Rahmengefüge und die Komposition der Joche soll die Thematik erhellen.

Die gesamte Bilderfolge ist, wie bereits oben angeführt, in ein Rahmensystem (Abb. 7) eingebettet. Dieses besteht einerseits aus der gebauten Architektur, die sich durch die in die Sockelwand einschneidenden, fünfteiligen Dienstbündel definiert, und andererseits aus der illusionistisch gestalteten Scheinarchitektur, die sich zwischen den mächtigen Gewölbestützen entfaltet. Diese gemalte architektonische Rahmung besteht aus einem relativ schmalen Konsolgesims, auf dem sich Kosmatensäulen – gedrehte Säulen mit Mosaikeinlagen im Schaft und korinthisierenden Kapitellen – befinden, welche eine perspektivisch angelegte Kassettendecke tragen, und einem größer proportionierten in Untersicht dargestellten Konsolgebälk – ein Mutulusband⁸⁸ –, das die Bilder unter dem Laufgang nach oben hin abgrenzt und diese gleichsam bekrönt.

⁸⁶ „Die Franzlegende vereinigt in sich Anregungen aus allen Dekorationsphasen. Ihr Dekorationsstil lässt sich nicht nur *historisch* verstehen, als Reaktion auf die Ideen der Vorgänger, sondern auch *funktional*, als Reaktion auf die vorgefundene architektonische Situation.“ BELTING 1977, S. 145. Belting sieht die untersichtig dargestellten Kosmatensäulen als Zitat aus einem römischen Dekorationssystem. Das gemalte Konsolgebälk ist durch Cimabues Gesimsdekor des Sanktuariums inspiriert. „Die römischen Apostelbasiliken liefern an der Hochwand des Langhauses in Assisi das Bildprogramm und an der Sockelwand den Bildrahmen.“ BELTING 1977, S. S. 143. Gioseffi legt dar, dass sich das Dekorationssystem der Franzlegende an Vorbilder der antiken Wandmalerei anlehnt. GIOSEFFI 1963, S. 16-32 sowie S. 101ff. Weitere aufschlussreiche Überlegungen zu den Dekorationsschemata in San Francesco liefern: BENTON 1982 und EDGERTON 2004, S. 49–84.

⁸⁷ Es wurde angenommen, dass es während der Ausführung des Zyklus zu einer Planänderung gekommen sein soll. Aufgrund von inhaltlichen oder konzeptuellen Modifikationen sollte einer neuen Szene Platz gemacht werden. Vgl. Kapitel II, Anmerkung 48. Technisch konnte man jedoch nicht nachweisen, dass es eine Erstfassung dieser Szene gab. TINTORI/MEISS 1962, S. 54.

⁸⁸ So bezeichnet Edgerton diesen Gurt illusionistischer Gebälkköpfe. EDGERTON 2004, S. 58.

Unter dem scheinarchitektonischen Konsolgesims, das den unteren Szenenbereich abschließt, sieht man einen rot und blau abgegrenzten Streifen, der die größtenteils zerstörten Bildtituli enthält, welche Textparaphrasen der Franzvita wiedergeben. Gemalte Teppiche zieren den unteren Abschnitt der Sockelwand.

Durch die gebaute Architektur, die dominanten Bündelpfeiler und die Quantität der Szenen bedingt, sind jeweils drei – in den Jochen eins bis drei – beziehungsweise vier Szenen – im Joch vier – innerhalb eines Jochabschnittes untergebracht.⁸⁹ Daraus resultiert ein leicht hochrechteckiges Bildformat. Die einzelnen Bilder werden von einem rot-grünen Saum umrahmt.

Die Organisation und die Komposition des vereinheitlichenden Dekorationssystems erfolgte, wie Smart 1971 bemerkt, „[...] *not so much of single wall-areas as of separate bays*“.⁹⁰ Besonders wurden laut Smart demnach die gewölbetragenden Dienstbündel berücksichtigt, die es dem Rezipienten erschweren, wenn ein fixer Betrachterstandpunkt im Langhaus gewählt wird, alle Teile der Ausmalung ohne Sichtbeeinträchtigung wahrzunehmen und somit zu einer Lösung führten, welche sich jeweils pro Jochabschnitt strukturell entfaltet.⁹¹ So sind beispielsweise innerhalb eines Wandjochs die Fluchtlinien des Rahmensystems (Abb. 13), besonders die Windungen der Säulenschäfte sowie die Konsolen der Gesimse, auf einen Blickpunkt in der Mitte des Jochs ausgerichtet.⁹² Die Beleuchtung ist

⁸⁹ Manche Forscher vertreten den Standpunkt, die Bilder seien in Dreier- bzw. Vierergruppen konzipiert und sprechen in diesem Zusammenhang von triptychonartigen Anlagen. Siehe z.B. SMART 1971, S. 16, und SCHMARSOW 1918, S. 16, 22, 28, 69. Antonic untersucht diesen Aspekt und kommt zu dem Schluss, dass im Unterschied zu einem Dreitafelbild, dessen Dreiteilung bewusst gewählt und einzig ist, wir es in der Franzlegende mit einer Aneinanderreihung mehrerer solcher Dreiergruppen zu tun haben, die vorgegeben waren. Das kompositorische Prinzip der subordinierenden Mitte lässt sich nur für das zweite Joch der Nordwand feststellen, für den Gesamtzyklus hat es keine Gültigkeit. Vgl. ANTONIC 1991, S. 32-38.

⁹⁰ SMART 1971, S. 14.

⁹¹ Ebenda, S. 14.

⁹² Der zentrale Brennpunkt in den Jochen eins bis drei ist laut eingehender Untersuchung von Edgerton nicht der Mittelpunkt des Joches (das Zentrum der mittleren Szene einer Dreiergruppe) sondern orientiert sich nach dem abteilenden Mittelpfosten der darüber befindlichen Lanzettfenster im Obergaden. Für das vierte Joch gilt: Der Brennpunkt befindet

ebenfalls einheitlich. Zum Beispiel ist die Lichtführung auf den Kapitellen jochweise zentriert.⁹³ Auch der Betrachterstandpunkt für das Rahmenwerk, so scheint es, befindet sich im Zentrum des jeweiligen Jochs.

Obwohl die fingierte Architektur des Rahmensystems eine Bühnenarchitektur suggeriert – mit dem aus kleinen Konsolen gebildeten Fries und den gewundenen Säulen, die einen feinteilig kassettierten Architrav tragen – und man verleitet ist, diese als „[...] eine Art durchlaufende, die Kirchenwände durchbrechende Bühne, auf der sich das Leben des Heiligen vor der lichten, umbrischen Landschaft abspielt“⁹⁴ zu lesen, darf man nicht übersehen, dass die szenischen Darstellungen „[...] von dieser „Vorbühne“ weder abhäng[en] noch überhaupt mit ihr kommunizier[en]“.⁹⁵ In den einzelnen Szenen bezieht sich die Darstellung nicht auf den zentralen Blickpunkt, der aus den konvergenten Mutuli und Zahnungen der Einfassungen hervorgeht.⁹⁶ Die rot-grüne Umrahmung der Einzelbilder, bestehend aus zwei nichtillusionistischen Bändern, fungiert als Trennung zwischen der Bilderzählung und der Scheinarchitektur, die sich scheinbar in die Tiefe der Außenwand des Gebäudes – auf die Ebene der Obergadenzone hinter dem Laufgang – projiziert.⁹⁷ Belting beschreibt das Verhältnis zwischen Bild und Rahmen der Franzlegende folgendermaßen: *„Zweifellos ist der Illusionismus hier allein Sache der Rahmen und nicht der Bilder selbst. Die Bilder sind nicht untersichtig. Sie bieten keine Durchblicke durch die Interkolumnien, [...]. Sie nehmen nicht an der einheitlichen Blickführung auf die Jochmitte teil.“*⁹⁸

sich über der mittleren gemalten Säule, welche die vier Szenen im Joch aufteilt. EDGERTON 2004, S. 63-70., sowie BELTING 1977, S. 143.

⁹³ BELTING 1977, S. 142, und besonders TINTORI/MEISS 1962, S. 48f.

⁹⁴ LUNGI 1996, S. 62.

⁹⁵ BASILE 1999, S. 8.

⁹⁶ „[...] die Perspektive in allen Fresken ist immer noch naiv; das heißt, jedes einheitliche geometrische System fehlt und divergente und konvergente Schemata werden bunt gemischt.“ EDGERTON 2004, S. 69. Auch der Betrachterstandpunkt vor der Mitte eines jeden Jochs bezieht sich nur auf den Rahmen, nicht auf die Szenen selbst und gilt nur, wie Antonic feststellt, „[...] in den Fällen, wo triptychonähnliche Anlagen vorhanden sind!“ Laut ihren Erkenntnissen gilt dies nur für das zweite Joch der Nordwand. Für alle anderen Bilder gilt der jeweils frontale Standpunkt als günstigster. Vgl. ANTONIC 1991, S. 38.

⁹⁷ Ebenda

⁹⁸ BELTING 1977, S. 144. Antonic spricht sogar von einer regelrechten Diskrepanz zwischen Bildfeldern und Rahmenwerk. Vgl. ANTONIC 1991, S. 9-10.

Wie sich hier anschaulich verdeutlicht hat, ist die äußerst komplexe, durchdachte und vor allem einheitliche Struktur des dekorativen Systems zweifellos einem Gesamtkonzept zur Freskierung der Sockelwand entsprungen. Ein erfolgreiches Konzept, dass, auch bei wechselndem Ausführungsmodus, eingehalten wurde. Die Aufteilung und die Anzahl der Szenen in den jeweiligen Jochen sind sicher in dieser Planungsphase bereits festgestanden, da die fiktive Rahmung eine konstante Größe in dem Projekt Franzlegende darstellt. Ihre durchgängige, nicht nur jochspezifische, sondern auch langhausübergreifende Gestaltungsweise mit dem einheitlich gewählten, konvergenzperspektivischen Aufbau⁹⁹ lässt es wohl kaum zu, die erste Episode des Franziskuslebens aus dieser Struktur herauszulösen. Schon der zentral angenommene Blickpunkt des einfassenden Mutulusbandes im ersten Joch, der sich auf die vollständige Jochbreite bezieht, schließt aus, dass dieses Bild zu Beginn der Ausmalung nicht als Teil des Gesamtplanes vorgesehen gewesen sei.

Wie bereits in Kapitel II angemerkt worden ist, nimmt auch die innerbildliche Komposition der ersten und der letzten Szene der Freskenfolge auf den nicht mehr vorhandenen Tramezzobalken Bezug. In der *Huldigung am Marktplatz* (Abb. 4) kommt der Konsolenrest, der noch erhalten geblieben ist, direkt über dem Giebel des Minervatempels zu stehen. Die Architekturkulisse, insbesondere der mittig platzierte Tempel, wirkt regelrecht in diese kompositionsbestimmende Situation millimetergenau eingepasst. Auch an der gegenüberliegenden Wand in der Episode der *Befreiung des Häretikers* (Abb. 8) eröffnet sich eine ähnliche Problematik. Hier scheinen sich nicht nur die Architekturen auf die Balkensituation zu beziehen, indem sie aus der Bildmitte gerückt sind, sondern auch die Figur des Heiligen weicht der Konsole aus und schwebt exakt neben dieser auf der linken oberen Bildhälfte, ohne, dass der Habit des Franziskus von dem Einbau überschritten wird.

⁹⁹ Die Konstruktion der konvergenten Winkel der Einfassung bedarf eines speziellen technischen Verfahrens: Die Winkel der Gesimsnutuli, Kassetten, Kapitelle und Zahnungen mussten mit Hilfe von Spannschnüren, die an einer Art Gehrungshilfe befestigt waren, die im unteren Mittelteil jedes Jochs angebracht war, aufeinander abgestimmt werden. Siehe EDGERTON 2004, S. 58.

Diese Überlegungen lassen den Schluss zu, dass die beiden betroffenen Szenen offenbar erst nach dem Einbau des Ikonostasis-Balkens ausgeführt worden sind. So müsste die Szene, dies betrifft, die Episode der *Huldigung*, bewusst in ihrer Ausführung aufgeschoben worden sein um die Fertigstellung der Balkenerrichtung abzuwarten. Stilvergleiche, welche ausführlich in Kapitel V zur Sprache kommen werden, bestätigen die augenfällig divergierenden Malweisen der Szenen im ersten Joch der Nordwand und sprechen überzeugend von einem temporär versetzten Entstehungszeitraum.

Die Installation des Tramezzos war demnach auch schon Teil des Gesamtkonzeptes, das eine Ausmalung der Sockelzone vorgesehen hatte. Man kann sich hier vorstellen, dass die Konzeption des dekorativen Rahmengefüges, die Aufteilung und die Auswahl der Szenen, wie bereits oben erläutert, sowie der Einbau des liturgischen Möbels einer gemeinsamen Ausstattungskampagne zugrunde liegen bzw. in einem zusammenhängenden Arbeitsschritt projiziert waren.

3. Der hagiografische Hintergrund und der Inhalt der Freskenfolge

Wie wichtig die *Huldigung am Marktplatz* nicht nur für die Komposition der Joche, sondern auch für die Erzählung ist, zeigt ein Blick auf den hagiographischen Hintergrund und den Inhalt der Szenenfolge.

Die Interpretation des Franziskuslebens fußt maßgeblich auf dem Werk des heiligen Bonaventura da Bagnoregio, der von 1257 bis zu seinem Tod im Jahr 1274 Generalminister des franziskanischen Ordens war.¹⁰⁰ Er bekam vom Generalkapitel, das 1260 in Narbonne tagte, den Auftrag, eine Neuredaktion des Franziskuslebens zu verfassen. Bis zu diesem Zeitpunkt galten die *Vita prima* und die *Vita secunda* sowie das Mirakelbuch des

¹⁰⁰ WOLFF 1996, S. 201-214.

ersten Franziskusbiographen Thomas von Celano, welche in den Jahren 1228-1253 entstanden sind, als kanonisch.¹⁰¹ Den Celano-Schriften wurde einerseits Unvollständigkeit und ein wenig konsequenter Standpunkt in der Armutsfrage vorgeworfen, andererseits war das umfangreiche dreibändige Werk durchsetzt mit Wiederholungen und forderte regelrecht eine Neufassung ein.¹⁰² Als Bonaventura mit seiner neuen und teilweise überarbeiteten Version der Franziskusvita, der *Legenda maior* (Großes Franziskusleben), die Erwartungen des Kapitels erfüllen konnte, wurde diese 1266 zur einzig zuverlässigen und definitiv gültigen Lebensbeschreibung des Heiligen erklärt.¹⁰³ Per Dekret wurde in weiterer Folge die Vernichtung aller älteren Viten angeordnet.

Mit der Neudeutung der Franziskus-Hagiographie des Ordensgenerals „[...] kündigt sich ein Verständniswandel des gesamten Heiligenlebens an [...]“¹⁰⁴. „[I]m Zusammenhang mit seiner mystischen Theologie [schuf Bonaventura] den neuen Typus einer Heiligenlegende, der große Verbreitung erfahren sollte.“¹⁰⁵

Der ordenstreue Bonaventura erläutert in seinem Prolog der *Legenda maior* die heilsgeschichtliche Bedeutung von Franziskus indem er auf das Wirken der Gnade Gottes, welche sich auf wunderbare Weise im Leben des Heiligen zeigt, hinweist.¹⁰⁶ Die fünfzehn Kapitel des *Großen Franziskuslebens* fassen, unter entsprechenden Überschriften, das Leben des Heiligen nach bestimmten übergreifenden Gesichtspunkten zusammen – insgesamt siebenundneunzig Stationen –, die zum Beispiel die Tugenden des Heiligen oder die Ordensgeschichte beleuchten. Es ist jedoch keine chronologische Lebensbeschreibung, wie Bonaventura selbst in seinem

¹⁰¹ Das Franziskuswerk Thomas von Celanos gliedert sich in drei Bücher. Das Erste schildert die Ereignisse bis zur Stigmatisation im Jahr 1224, das Zweite berichtet über die Stigmatisation selbst und die weiteren Geschehnisse bis zum Tod des Heiligen 1226 und das dritte Buch behandelt seine Heiligsprechung und Wunder. Vgl. CLASEN 1962, S. 191.

¹⁰² Ebenda, S. 139.

¹⁰³ Für den Chorgebrauch verfasste der Ordensgeneral auch noch die *Legenda minor*, das Kleine Franziskusleben, das im Grunde eine Kurzfassung des Großen Franziskuslebens darstellt. Siehe: Ebenda, S. 143.

¹⁰⁴ WOLFF 1996, S. 15.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ POESCHKE 1985, S. 34.

Vorwort erläutert¹⁰⁷, sondern die *Legenda maior* ist „nicht in der zufälligen zeitlichen Reihenfolge der einzelnen Ereignisse erzählt, sondern in einer besser geeigneten Sequenz (*magis aptae iuncturae*)“¹⁰⁸. Die ersten vier Kapitel erzählen entsprechend der Chronologie von der Jugend und Bekehrung des Heiligen, von der Ordensgründung und der Bestätigung der Ordensregel. Die darauf folgenden Kapitel gliedern sich thematisch und illustrieren die Tugenden des Franziskus, die Lebensereignisse und die zu Lebzeiten geschehenen Wunder. Die letzten Abschnitte folgen wieder der Chronologie und beschreiben die Stigmatisation und den Tod des Heiligen. Der eigentlichen Vita ist eine Sammlung von *post mortem*-Wundern angehängt.¹⁰⁹

Für die monumentalen Fresken der Franzlegende in der Oberkirche von Assisi, die ja ebenfalls als eine verbindliche Redaktion in punkto Bildfassung anzusehen sind¹¹⁰ – hier gelangte der überwiegende Teil der Szenen erstmalig zur Darstellung –, ist die *Legenda maior* des Bonaventura bedeutsam, dient sie doch der narrativen Abfolge als literarische Grundlage.¹¹¹ Bestätigt wird der Zusammenhang der *Legenda maior* mit der

¹⁰⁷ Er habe sich bemüht eine Ordnung einzuhalten, die sich im Wesentlichen am Aufbau der Bücher Celanos orientiert, aber der sachliche Zusammenhang der Begebenheiten des Lebens des Heiligen sollte eingehalten werden. Daher wurde der Stoff nach einzelnen charakteristischen Tugenden gegliedert, die Erbauung der mittelalterlichen Leser vor Augen habend. Siehe CLASEN 1962, S. 141.

¹⁰⁸ *Legenda maior*, Prolog IV, zitiert in: BELTING 1977, S. 44, Anm. 58. Belting erklärt weiter: „In dieser systematischen Präsentation soll, modern gesprochen, die innere Logik eines schlechthin exemplarischen und vom Himmel approbierten Lebenslaufs evident gemacht werden, nämlich als „planvoller Fortschritt (*ordinatus progressus*) von kleinen Anfängen bis zu letzter Vollendung“ (*Legenda maior* Kap. XV. 1), die nicht nur aus eigener Kraft des Helden, sondern durch göttliche Erwählung und Planung zustande gekommen sei. BELTING 1977, S. 82.

¹⁰⁹ CLASEN 1962, S. 251-436.

¹¹⁰ BLUME 1983, S. 37-41.

¹¹¹ Mit der Abhängigkeit des Franziskuszyklus von der *Legenda maior* Bonaventuras beschäftigten sich u.a.: MITCHELL 1971, S. 113-134 und S. 492-496. Er meint, dass die „Freskentriaden“ der Bilderfolge das „triadische Denkmuster“ Bonaventuras widerspiegeln. Siehe besonders S. 123. SMART 1971, S. 17-33. Smart unterstreicht ebenfalls die theologische Struktur der Legende und sieht den Zyklus als kongeniale Übersetzung des theologischen Textes. Siehe S. 19f. WOLFF 1996, S. 215-227. Wolff hat auch bezüglich der Reihenfolge der Szenen einen Zusammenhang mit der *Legenda minor* feststellen können. Mit der Ikonografie und den Analogien zur *Legenda maior* beschäftigt sich auch Frugoni in ihren „note storico-iconografiche“ die als Kommentar den einzelnen Franzszenen Zanardis technischer Untersuchung beigelegt sind: Siehe ZANARDI 1996.

Freskenfolge durch die fragmentarisch erhaltenen Tituli¹¹², die sich unterhalb des Bilderfrieses in einem schmalen Streifen befinden. Sie paraphrasieren Sätze aus den entsprechenden Kapiteln des *Großen Franziskuslebens* von Bonaventura und erläutern die bildliche Darstellung.

Der gesamte Bilderzyklus lässt sich in mehrere Teile gliedern, die nicht unbedingt mit der Jocheinteilung zusammenfallen müssen.¹¹³ In den ersten vier Episoden ist die Zeit vor der endgültigen Bekehrung bis zur Lossagung vom Vater dargestellt. Danach folgt der umfangreichste Teil bis zur Stigmatisation in fünfzehn Fresken. Der Tod des Heiligen, die Exequien und die Kanonisation wird in fünf Bildern gezeigt, während die letzten vier Szenen den Wundern des Franziskus nach seinem Tod gewidmet sind.

Vor allem im Anfangsteil des Freskenzyklus wird das Konzept deutlich, das Bonaventura in der *Legenda Major* entwickelt hat: Eine Neuinterpretation des Lebens des Heiligen Franziskus als „[...] *eine stufenweise Entwicklung, als einen Aufstieg, der in dem Wunder der Stigmatisation gipfelt* [...]“¹¹⁴. Die Erzählung der Freskenfolge setzt in Assisi erstmalig nicht, wie in älteren Bildfassungen geschehen, bei der *Lossagung vom Vater* ein, sondern schildert in vier Bildern, die zuvor noch keine Darstellung fanden, die Vorgeschichte dieses Ereignisses.¹¹⁵ So wird die allmähliche Hinwendung des Jünglings aus wohlhabenden Verhältnissen zu dem Ideal der evangelischen Armut eindrucksvoll geschildert.¹¹⁶

Es soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über den gesamten Inhalt des Bilderfrieses folgen, welcher den narrativen Aufbau verdeutlicht und die Bedeutung der ersten Szene im Gesamtkontext erläutert.

¹¹² Die Tituli in deutscher Übersetzung finden sich z.B. abgedruckt bei: RUF 1974, S. 128-230.

¹¹³ BURKHART 1992, S. 95.

¹¹⁴ BLUME 1983, S. 37.

¹¹⁵ Von den 28 Szenen wurden nur 9 zuvor dargestellt: Die Lossagung vom Vater, der Traum Innozenz' III. die Feuerprobe vor dem Sultan, die Weihnachtsfeier in Greccio, die Vogelpredigt, die Erscheinung in Arles, die Stigmatisation und der Tod. Vgl. Ebenda, S. 37 u. Anm. 244.

¹¹⁶ Ebenda, S. 37.

Der Freskenzyklus beginnt, wie bereits konstatiert, mit der Szene der *Huldigung des einfachen Mannes auf dem Marktplatz von Assisi* (Abb. 4). Franziskus, noch weltlich gekleidet, trifft auf einen einfachen Mann, der vor ihm seinen Mantel ausbreitet, weil dieser in ihm schon einen Erwählten zu erkennen vermag. Die Handlung ist durch die identifizierbare Gebäudekulisse der Stadt Assisi¹¹⁷ in einen gegenwärtigen Rahmen gebracht worden, in dem sich die Vita des Heiligen entfalten wird. Wir finden hier auch Anspielungen auf das Leben Jesu, besonders auf den „Einzug Christi in Jerusalem“ (Engel mit Palmzweigen, Ausbreiten des Mantels), der die Passion einleitet und den Leidensweg ankündigt. Mit der Ehrung des Franziskus, der hier noch völlig im weltlichen Geschehen verhaftet ist, wird also eine wichtige Station im Leben des Heiligen beschrieben. In prophetischer Art kündigt sich an dieser Stelle bereits die weitere Bestimmung des jungen Mannes an, der, wie Bonaventura in seinem ersten Kapitel erläutert: „[...] *verdiene alle Ehre, weil er schon bald große Dinge vollbringe und darum von allen Gläubigen hoch zu ehren sei.*“¹¹⁸ So ist die erste Szene, gemäß der literarischen Vorlage, wichtig für den Aufbau der weiteren Erzählung. Sie leitet die Geschehnisse ein, verweist auf das zukünftige Leben des Heiligen und bildet mit den anschließenden drei Episoden sozusagen die Grundlage für die endgültige Bekehrung des Ordensgründers, wie sich in weiterer Folge zeigen wird.

Die Mantelspende (Abb. 14) erzählt von der Begebenheit, in der Franziskus seinen Mantel einem armen Ritter überreicht. Das Verschenken des Mantels ist ein Zeichen von Franziskus ritterlicher Tugend. Er befindet sich schon auf dem Weg zum geistlichen Leben, hat sich aber noch nicht vollends entschieden.¹¹⁹

In der dritten Szene wird *Die Vision des Palastes* (Abb. 15) dargestellt. Christus zeigt dem schlafenden Franziskus im Traum einen mit Fahnen, Schilden, Helmen und Rüstungen geschmückten Palast als Lohn für seine

¹¹⁷ Für Bauch stellt diese Szenerie die erste Stadtvedute in der italienischen Kunst dar. Siehe: BAUCH 1953, S. 45.

¹¹⁸ *Legenda maior* I, 20. Siehe: CLASEN 1962, S. 257.

¹¹⁹ Ebenda, S. 100.

Barmherzigkeit. Jesus spielt hier auf Franziskus Beitritt zu den *Milites Christi* an, die in der Nachfolge der Apostel den geistlichen Kampf gegen das Böse kämpften; als Märtyrer, Asketen und Mönche.¹²⁰ Hier geht es um die Entscheidung zwischen weltlichem und geistlichem Leben, die von Christus selbst gefordert wird.¹²¹

Das übergreifende Thema dieser beiden Szenen, *Die Mantelspende* und *Die Vision des Palastes*, sind die Ritterschaft und die weltlichen – ritterlichen – Tugenden, die Franziskus vor seiner Bekehrung auszeichnen.¹²²

Die ersten drei einleitenden Episoden haben also einen starken gedanklichen und auch kompositorischen Zusammenhang. Am Anfang des Jochs steht, mit dem *Palazzo del Popolo*, ein Palast weltlicher Macht, und am Ende desselben – mit dem Traumpalast – ein Gebäude, das für die geistliche Macht steht.¹²³

Im nächsten Joch, im vierten Fresko, der *Berufung in San Damiano* (Abb. 16), sieht man Franziskus betend in der halb verfallenen Kirche von San Damiano. Eine Stimme, die vom Kreuz her zu ihm spricht, befiehlt ihm: „*Geh hin und stelle mein Haus wieder her, das ganz verfällt, wie du siehst*“¹²⁴. Hier geht es darum, dass Franziskus aufgefordert wird, Christus nachzufolgen und alles aufzugeben. Er soll nicht die Kirche San Damiano wiederherstellen, sondern die heilige römische Kirche und damit den katholischen Glauben stärken.

Mit dieser Eingangssequenz von vier Episoden wird dem Betrachter die zukünftige Rolle des Ordensgründers und zugleich das Selbstverständnis des Ordens vor Augen geführt – als „*Erneuerer der Kirche in der Endzeit vor dem erwarteten Weltgericht*“¹²⁵. So definieren sich der Anspruch und die Aufgabe der Franziskaner gleich am Beginn des Zyklus.¹²⁶ *Die Huldigung*

¹²⁰ WOLFF 1996, S. 263.

¹²¹ BURKHART 1992, S. 101.

¹²² Ebenda, S. 102.

¹²³ WOLFF 1996, S. 266.

¹²⁴ *Legenda maior* II, 1 zitiert in: POESCHKE 1985, S. 87.

¹²⁵ BLUME 1983, S. 38.

¹²⁶ Ebenda.

am Marktplatz von Assisi lässt sich aus diesem Narrationsschema der Freskenfolge schwer herauslösen, stellt diese Szene mit der Darstellung des Minervatempels, eines identifizierbaren architektonischen Merkmals der Stadt Assisi, doch einen eminent wichtigen Bezug zur realen Lebenswelt des Heiligen dar. Auch einer vorbildlichen Christusnachfolge wird hier schon Tribut gezollt: Das Ausbreiten des Mantels spricht eine eindeutige Sprache. Die Gemahnung an die einleitende Episode der Passion Jesu scheint ein „[...] Vorspiel dafür zu sein, dass sich später Gottes Segen in noch reicherer Fülle über ihn [Franziskus] ergießen werde“¹²⁷.

Die *Lossagung vom Vater* (Abb. 17) ist im fünften Fresko dargestellt. Sie markiert nun nicht mehr den Beginn der Franzvita, wie es z. B. in der Unterkirche von Assisi in der älteren Version des Heiligenlebens zu sehen ist, sondern bildet den Abschluss eines neuen Anfangsteils, in dem die zuvor geschilderte Bekehrung nun öffentlich gemacht wird.¹²⁸ In der *Lossagung* wird Franziskus von seinem Vater wegen Vergeudung des Vermögens vor dem bischöflichen Gericht angeklagt. Grund für die Anschuldigungen war die Finanzierung des Aufbaus von drei zerstörten Kirchen.¹²⁹ Vor allen Anwesenden entledigt sich Franziskus seiner Kleider, gibt diese dem Vater zurück und sagt sich von ihm los. Da er nun nackt dasteht, bedeckt der Bischof ihn mit seinem Mantel. Die segnende Hand Gottes, die im Bild zu sehen ist, kommt in der *Legenda maior* nicht vor. Die endgültige *Conversio* ist jetzt vollzogen, denn Franziskus wählt Gott als seinen neuen Vater und wird Mönch.

In der dritten Szene im zweiten Joch sieht man den *Traum Innozenz III* (Abb. 18). In seinem Traum sieht der Papst, wie die vom Einsturz bedrohte Lateranskirche¹³⁰ von Franziskus gerettet wird, indem er diese mit seiner Schulter und Hand stützt. Innozenz gewinnt aus dieser Vision die

¹²⁷ *Legenda maior* I, 15. CLASEN 1962, S. 257.

¹²⁸ BLUME 1983, S. 38.

¹²⁹ KELLER 1996, S.231.

¹³⁰ Der dargestellte mosaikbesetzte Portikus der Lateransbasilika wurde unter Nicolas IV. im Jahr 1291 errichtet. LUNGHI 1996, S. 66.

Erkenntnis, dass der Heilige „durch sein Werk und seine Lehre die Kirche Christi erhalten wird.“¹³¹

Die *Bestätigung der Regel durch Innozenz III.* (Abb. 19) ist die direkte Folge der nächtlichen Vision. Hier bestätigt der Papst die Regel des Heiligen, indem er ihm eine Schriftrolle übergibt und ihn dabei segnet. Das Schriftstück im Fresko bezieht sich auf die *Regula bullata*, den Rechtsakt von 1223, durch den der Orden seine definitive kirchliche Anerkennung erlangt hatte.¹³² Die dargestellten Brüder, die mit Franziskus die Zahl zwölf ergeben, können als Anspielung auf die Apostel verstanden werden, die den Auftrag haben, das Wort Gottes zu predigen und in Armut, Keuschheit und Gehorsam zu leben. Das Bild vereinigt also einerseits den ordenspolitischen Aspekt und andererseits, durch den Vergleich mit den Aposteln, das Programm der Ordensregel.¹³³

Im Fresko *Franziskus im Feuerwagen* oder *Die Vision der Brüder* (Abb. 20) erscheint der Heilige eines Nachts den Brüdern, die ihn, wie einen zweiten Elias, auf einem feurigen Wagen am Himmel schwebend sehen. Franziskus strebt ein höheres Stadium der Gotterkenntnis an. Wie durch die Entrückung ausgedrückt wird, hat er dieses aber bereits schon erlangt. Die Vision der Brüder kann aber auch als göttliche Bestätigung der Regel gesehen werden.¹³⁴

Die Vision der Throne (Abb. 21) zeigt den Bruder Pazifikus, der zusammen mit Franziskus in einer einsamen Kirche betet, als ihm eine Reihe von himmlischen Thronen erscheint. Ein Engel, der sowohl auf Franziskus, als auch auf den prächtigsten Thron weist, zeigt dem Bruder, dass dieser Thron für den Heiligen bestimmt ist. Der Engel ist aus Anschaulichkeitsgründen dargestellt worden, die *Legenda maior* erwähnt nur eine Stimme, die zu dem Bruder spricht.¹³⁵

¹³¹ *Legenda maior* III, 30. CLASEN 1962, S. 278.

¹³² BURKHART 1992, S. 109.

¹³³ Ebenda, S. 111.

¹³⁴ Ebenda, S. 114.

¹³⁵ POESCHKE 1985, S. 89.

Das Thema dieses Joches ist die *Humilitas*, welche als Basis für Franziskus Eigenschaften gilt, die sich in der Apostelgleichheit und in der Fähigkeit zu höchster Erkenntnis und Entrückung ausdrücken. Die Ordenspolitik wird hier ebenfalls angesprochen, indem die Treue zur Kirche betont wird, aber auch der Anspruch auf einen hervorragenden Platz in der Heilsgeschichte.¹³⁶

Die Befreiung der Stadt Arezzo von den Dämonen (Abb. 22) zeigt das erste Fresko der Vierergruppe des letzten Jochs der Nordwand. Franziskus und Bruder Silvester kommen zur Stadt Arezzo, die durch einen Bürgerkrieg entzweit ist und von Dämonen beherrscht wird. Der Heilige sendet hierauf Silvester aus, um die Dämonen zu vertreiben. Dem mittelalterlichen Betrachter wird der Heilige als Friedensstifter präsentiert und die Bedeutung des Franziskus für das tägliche, bürgerliche Leben vor Augen geführt.¹³⁷

Im nächsten Bild, *Franziskus vor dem Sultan* (Abb. 23), sieht man, wie sich der Heilige vorbereitet, um vor dem Sultan durch das Feuer zu gehen und diesen dadurch vom christlichen Glauben zu überzeugen. Hier wird auf den Aspekt der Missionstätigkeit verwiesen, eines der Haupttätigkeitsfelder des Ordens.¹³⁸

In dem Fresko *Der heilige Franz in Ekstase* (Abb. 24) wird gezeigt, wie die Brüder den heiligen Franziskus eines Nachts in einer Wolke über der Erde schwebend sehen. Als Ort des Ereignisses beschreibt Bonaventura die Einsamkeit; der Maler aber verlegt die Szene vor ein mächtiges Stadttor. Auch der segnende Christus kommt im Text nicht vor. Bonaventura beschreibt aber die Art des Gebets des Heiligen, der dadurch die Passion Christi nachvollzogen hat und in seiner Entrückung auch die Gestalt des Gekreuzigten annimmt.¹³⁹

Die Nordwand wird durch das belebte Bild der *Weihnachtsfeier in Greccio* (Abb. 25) abgeschlossen. Bei dieser Feier lässt Franziskus zum Gedenken

¹³⁶ BURKHART 1992, S. 116.

¹³⁷ Ebenda, S. 119.

¹³⁸ Ebenda, S. 122.

¹³⁹ Ebenda, S. 123.

an die Geburt Christi eine Krippe aufbauen. Während des Hochamtes sieht man, wie der hl. Franz, der als Diakon der Feier beiwohnt, ein schlafendes Kind in einer Krippe hochnimmt und aufweckt. Die dargestellte Szene spielt sich in dem Altarraum einer Kirche ab, während Bonaventura nur einen Wald erwähnt.¹⁴⁰

An der Ost- bzw. Eingangswand (Abb. 12) finden wir zwei Ereignisse, die zu den populärsten des gesamten Zyklus gehören. Ihre Positionierung stimmt jedoch nicht mit der Erzählreihenfolge der *Legenda maior* überein. Im Anschluss an diese Ausführungen zum Inhalt soll noch genauer auf diese Inversionen in der Abfolge der Bilder, sowie auf den Zusammenhang der Fresken im Gesamtkontext der Ostwand eingegangen werden.

Im *Quellwunder* (Abb. 26) bewirkt Franziskus durch die Kraft seines Gebetes, dass Wasser aus dem Felsen fließt, um einen durstigen armen Mann, der den Heiligen auf seinem Esel reiten ließ, vor dem Verdursten zu bewahren. Die zwei Mönche, die das Wunder bezeugen, sind bei Bonaventura nicht erwähnt.¹⁴¹ Mit dieser Szene wird das Wasserwunder Mosis zitiert. Die Darstellung des Esels kann man auch als Anspielung auf das Gesetz des Ordens, auf die von Franziskus verfasste Regel deuten.¹⁴² Bonaventura sagt, dass Christus selbst nie zu Pferd geritten ist, sondern nur einmal auf einem Esel. Das Reiten auf dem Esel verbindet Franziskus mit dem Leben Christi. Die Veranschaulichung der Ordensregel gilt so als Anregung zur Christusnachfolge.¹⁴³

Zusammen mit der *Stigmatisation* gehört die nachfolgende Szene zu den am häufigsten Dargestellten. *Die Vogelpredigt* (Abb. 27) zeigt den Heiligen, wie er zu einer großen Schar von Vögeln predigt und diese segnet. Die Zuneigung zu den Tieren ist bei Franziskus Teil seiner Frömmigkeit und

¹⁴⁰ Ebenda, S. 126.

¹⁴¹ POESCHKE 1985, S. 91.

¹⁴² BURKHART 1992, S. 132.

¹⁴³ Ebenda, S. 132.

zeigt dessen Sanftmut.¹⁴⁴ Wieder wird der Heilige als zweiter Moses gezeigt.¹⁴⁵

An der Südwand läuft die Leserichtung des Zyklus von Ost nach West, beginnend mit vier Szenen im vierten Joch.

Das erste Ereignis ist *Der Tod des Ritters von Celano* (Abb. 28). Während eines Gastmahls in Celano hat Franziskus einem Ritter offenbart, dass dieser noch am selben Tag sterben wird und sich darauf vorbereiten soll, indem er beichte. Nachdem der Ritter dies getan hat, stirbt er noch während des Essens.¹⁴⁶ „*Franziskus hat das Seelenheil des Ritters bewirkt, auch wenn die Beichte als Vorraussetzung dafür nicht dargestellt ist.*“¹⁴⁷

Darauf folgt *Die Predigt vor Honorius III* (Abb. 29). Franziskus soll vor dem Papst und den Kardinälen predigen. Auf Anraten des Kardinals von Ostia hat er eine kunstvolle Predigt ausgearbeitet. Als er mit der Ansprache beginnen will, sind dem Heiligen alle vorbereiteten Worte wieder entfallen. Franziskus predigt daraufhin frei und mit größter Überzeugungskraft, sodass die Zuhörer erkennen, dass der Geist Gottes aus ihm spricht.¹⁴⁸ In diesem Fresko wie auch in der *Bestätigung der Regel durch Innozenz III* (Abb. 19) finden wir eine Grundtendenz herausgearbeitet, die sich durch den gesamten Zyklus zieht, nämlich die demütige Unterordnung unter die kirchliche Hierarchie und den Anspruch des Ordens auf eine besondere Rolle innerhalb der Kirche.¹⁴⁹

Im dritten Bild, *Die Erscheinung in Arles* (Abb. 30), sieht man den hl. Franz während einer Predigt des Antonius von Padua auf dem Provinzkapitel in Arles, bei dem Franziskus nicht anwesend ist, mit segnend ausgestreckten Armen in der Tür des Kapitelsaales stehen. Nur Antonius und der zu seinen

¹⁴⁴ Ebenda, S. 134.

¹⁴⁵ Moses sagt: „Lernt von mir, denn ich bin sanftmütig.“, Num 12,3.

¹⁴⁶ POESCHKE 1985, S. 92.

¹⁴⁷ BURKHART 1992, 138.

¹⁴⁸ POESCHKE 1985, 92.

¹⁴⁹ BURKHART 1992, S. 141.

Füßen sitzende Bruder nehmen die Erscheinung wahr.¹⁵⁰ Bonaventura erwähnt diese Episode als Beispiel dafür, dass Franziskus bei den Provinzial- und Konventskapiteln, die er nicht alle selbst besucht hat, immer geistig anwesend war.¹⁵¹ In der *Legenda maior* wird diese Szene schon früher erzählt. In Assisi hat das Fresko aber seinen chronologisch richtigen Platz, da das Kapitel in Arles im Jahr 1224 stattfand, im Jahr der Stigmatisation.¹⁵²

Mit dem Fresko *Die Stigmatisation* (Abb. 31) kommt die Franziskusvita zu ihrem Höhepunkt, denn es ist das Ereignis, welches Franziskus von allen Heiligen vor ihm unterscheidet. Zwei Jahre vor seinem Tod begibt sich der Heilige auf den Berg La Verna. Eines Morgens, während Franz betet, sieht er den Gekreuzigten in Gestalt eines sechsflügeligen Seraphs am Himmel schweben. Während dieser Erscheinung prägen sich die Wundmale Christi in seine Brust, seine Hände und seine Füße.¹⁵³ Mit der Stigmatisation erreicht Franziskus die höchste Stufe der *Christiformitas*, die als Schlüsselaspekt des franziskanischen Ordens gilt.¹⁵⁴

Obwohl Franziskus noch zwei Jahre nach dem Empfang der Wundmale gelebt hat, ist im ersten Fresko des nächsten Jochs schon der *Tod des Franziskus* (Abb. 32) dargestellt. Als sich der Heilige dem Ende nahe fühlt, lässt er seine Brüder in Porziuncula um sich versammeln. Nachdem er sie gesegnet hat, stirbt er. Ein Bruder sieht, wie die Seele des Franziskus in einer weißen Wolke in den Himmel getragen wird.¹⁵⁵ Im Fresko sieht man den Heiligen über der Wolke in einer Aureole schweben. Es ist eine Kombination von Exequien und Erhebung der Seele, die auch in früheren Zyklen üblich war.¹⁵⁶ Dies ist die erste von fünf Szenen, welche die Ereignisse nach dem Tod des Franziskus bis zu seiner Kanonisation schildern.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 92.

¹⁵¹ BURKHART 1992, S. 142.

¹⁵² Ebenda, S. 142.

¹⁵³ POESCHKE 1985, S. 93.

¹⁵⁴ STUBBLEBINE 1985, S. 9.

¹⁵⁵ POESCHKE 1985, S. 93.

¹⁵⁶ Vgl. Die Bardi-Tafel, die Tafel in Pistoia und den Zyklus im Langhaus der Unterkirche von Assisi. BURKHART 1992, S. 150.

Das nächste Bild, *Franziskus erscheint dem Bruder Augustinus und dem Bischof von Assisi* (Abb. 33), vereint – zum einzigen Mal in der Franzlegende – zwei Episoden in einem Fresko.¹⁵⁷ Es ist auch die einzige Darstellung, in der Franziskus nicht selbst erscheint. Als Franziskus starb, hatte der im Sterben liegende Bruder Augustinus eine Vision, in der er den Heiligen in den Himmel auffahren sah. Daraufhin beginnt er, nach einer langen Phase des Schweigens, plötzlich wieder zu sprechen. Gleichzeitig erscheint Franziskus auch dem Bischof von Assisi im Traum. Der Heilige verkündet ihm seinen nahen Tod. Dieses Fresko soll die Aufnahme der Seele des Heiligen in den Himmel bezeugen.¹⁵⁸

Hieronymus überzeugt sich von der Echtheit der Wundmale ist das letzte Bild in diesem Joch (Abb. 34). Hieronymus hegt Zweifel an der Echtheit der Stigmata, kann sich aber, als er die Wundmale berührt, von deren Existenz überzeugen. Hier spielt man auf den hl. Thomas an, der sich auch erst von den Wundmalen Christi überzeugen musste.¹⁵⁹ Franziskus hat seine Stigmata nur einigen Vertrauten offenbart. Nach seinem Tod wollten sich auch viele Leute aus dem Volk davon vergewissern. In der Szene sind eine Vielzahl von Laien und Zelebranten der Exequien unter einem Tramezzobalken¹⁶⁰ dargestellt. Der Edelmann Hieronymus leistet einen Eid, und beschwört die Echtheit der Stigmata. Dem Fresko kommt hier auch eine beglaubigende Funktion zu.¹⁶¹

Das zweite Joch beginnt mit der Szene *Die Klarissen nehmen Abschied von dem toten Franziskus* (Abb. 35). In einem feierlichen Zug trägt man den Leichnam an San Damiano, dem Kloster der Klarissen, vorbei. Klara und ihre Gefährtinnen kommen aus der Kirche, um den Toten ein letztes Mal zu sehen. Die heilige Klara beugt sich über den toten Franziskus, als wäre sie

¹⁵⁷ POESCHKE 1985, S. 93.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 153.

¹⁵⁹ STUBBLEBINE 1985, S. 9.

¹⁶⁰ Laut Hueck könnte man den dargestellten Balken – der mit Triumphkreuz, einer Marien tafel und einem Bild des Erzengels Michaels ausgestattet ist – als Anspielung auf die liturgische Situation der Oberkirche lesen. Es könnte hier ein realitätsgetreues Abbild des Balkens sein, der in der Oberkirche gerade eingesetzt wurde oder bereits in Planung war. Vgl. HUECK, 2001, S. 53.

¹⁶¹ BURKHART 1992, S. 154.

die Jungfrau Maria, die sich über den toten Christus beugt.¹⁶² Hier wird wieder die Christusähnlichkeit unterstrichen.

Das mittlere Bild ist in einem schlechten Erhaltungszustand und zeigt *Die Heiligsprechung* (Abb. 36). Bereits zwei Jahre nach dem Tod des Franziskus erfolgt die Kanonisation durch Papst Gregor IX.

Die nächste Szene verbildlicht *Die Vision Gregors IX* (Abb. 37). Der Papst zweifelt zuerst an der Echtheit der Wundmale. Im Traum erscheint ihm Franziskus, der Blut aus seiner Seitenwunde in ein Glasgefäß rinnen lässt und dem Papst reicht. Bonaventura vermerkt, dass dieses Ereignis noch vor der Heiligsprechung stattfindet. Er beschreibt diese Episode aber erst im Anhang der *Legenda maior*, der die *miracula* des Heiligen enthält.¹⁶³

Das erste Joch der Südwand ist den Wundern des Franziskus nach seinem Tod gewidmet, beginnend mit der *Heilung des Johannes von Ilerda* (Abb. 38). Die Ärzte haben Johannes schon aufgegeben, als Franziskus erscheint und die Wunden des Kranken salbt und ihn heilt.

Als nächstes *miracula post mortem* wird *Die Beichte der vorübergehend wieder zum Leben erweckten Frau* (Abb. 39) gezeigt. Die Frau starb, ohne vorher ihre Sünden gebeichtet zu haben. Durch die Hilfe des Heiligen ist sie wieder zum Leben erwacht, damit sie ihre Beichte ablegen kann. Nachdem sie dies getan hat, stirbt sie erneut. Auf dem Laterankonzil 1215 war die jährliche Beichte zur Vorschrift gemacht worden und Franziskus selbst hat die Notwendigkeit der Beichte hervorgehoben. Die Franziskaner hatten neben dem Recht zu predigen auch das Recht, die Beichte abzunehmen.¹⁶⁴

Die abschließende Szene des Franziskuszyklus behandelt *Die Befreiung des Häretikers Petrus* (Abb. 8). Petrus von Alife ist fälschlich der Häresie angeklagt und in den Kerker – welcher im Bild als antikes Bauwerk

¹⁶² Ebenda, S. 9.

¹⁶³ Ebenda, S. 161.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 166.

(Trajanssäule) gestaltet ist – geworfen worden. In seiner Not ruft er den hl. Franziskus an. Der Heilige erscheint, sprengt die Fesseln und öffnet die Tür des Kerkers. In der Befreiung erkennt der Bischof das Werk Gottes und sinkt auf die Knie. Das Thema dieses Freskos ist die Häresie und deren Überwindung ohne Gewaltanwendung.¹⁶⁵ Der Aufstieg des Franziskus im Bild könnte auch als Illustration des Grundmotivs des gesamten Zyklus verstanden werden: der Aufstieg der Seele zu Gott.¹⁶⁶

Wie bereits kurz angesprochen wurde, folgen die Episoden des Freskenzyklus nicht durchwegs der Erzählfolge der bonaventurianischen Textgrundlage, was laut Wolff „[...] *nicht zugleich eine Abweichung von Inhalt und strukturellem Aufbau der Legenda maior bedeutet* [...]“¹⁶⁷. An der Ost- bzw. Eingangswand des Langhauses (Abb. 40) finden wir zum Beispiel die markantesten Abweichungen in der Szenenanordnung, sogenannte Inversionen. Episode sechzehn, *Der Tod des Edlen von Celano*, sollte vor der *Vogelpredigt*, dem fünfzehnten Bild, erzählt werden. *Das Quellwunder*, im Zyklus das vierzehnte Bild, sollte entsprechend der Legende zwischen dem zehnten Fresko, *Die Befreiung der Stadt Arezzo*, und Bild elf, der *Feuerprobe vor dem Sultan*, zu stehen kommen. Auch die achtzehnte Szene des Bilderfrieses, *Die Erscheinung in Arles* – das nach Bonaventura zwischen Bild acht und neun platziert sein müsste –, ist vertauscht worden.

Das bedeutet, dass man hier bewusst Umstellungen vorgenommen hatte, um die Bilder des *Quellwunders* (Abb. 26) sowie der *Vogelpredigt* (Abb. 27) an der Ost- bzw. Fassadeninnenwand platzieren zu können. Auffällig ist hier, dass es auch die einzigen Szenen des Bildzyklus sind, die nicht von Architektur hinterfangen werden, sondern reine Landschaftsdarstellungen aufweisen. Auch kompositorisch gesehen sind die beiden Bilder aufeinander zu beziehen: Der Leserichtung folgend erkennen wir, von links nach rechts, eine starke Aufwärtsbewegung, die sich in der Handhaltung des knienden

¹⁶⁵ Ebenda, S. 169.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 172.

¹⁶⁷ WOLFF 1996, S. 281. Wolff analysiert die Aufbauprinzipien der *Legenda maior* und der *Legenda minor* und kommt zu dem Schluss, dass die Szenenfolge der Oberkirche keineswegs der Interpretation Bonaventuras widerspricht. Ebenda, S. 224.

Franziskus auf der felsigen Anhöhe im *Quellwunder* artikuliert und welche ihre Entsprechung in der *Vogelpredigt*, in der nach unten, zu den Vögeln gewandten Haltung des Heiligen erfährt.

Wie Belting¹⁶⁸ hervorhebt, spielt gerade die Ostwand eine entscheidende Rolle in der Interpretation eines übergreifenden Langhausprogrammes. Die neutestamentarischen Szenen der *Himmelfahrt Christi* und der *Ausgießung des Geistes auf die Apostel* (Abb. 40) in den Registern über der Sockelzone, sollen in einem engen Zusammenhang mit den beiden Franzszenen stehen. Auch für Ruf¹⁶⁹, der den Freskenzyklus der Franzlegende nicht für eine historische Rekonstruktion hält, sondern diesen als eine theologische Ausdeutung der Vita des Heiligen ansieht, steht fest, dass „[...] *ein nachweisbarer theologischer Zusammenhang zwischen den Bildern des Alten und Neuen Testaments untereinander und zu den 28 Darstellungen aus dem Leben des hl. Franziskus* [...]“¹⁷⁰ bestehe. Für die Platzierung der beiden Szenen können wir daher sowohl künstlerische Gründe, als auch einen Einfluss von Seiten des Auftraggebers annehmen.¹⁷¹

Als Thema der beiden Episoden gilt, wie Burkhart¹⁷² aufzeigt, vor allem die Ordensregel. So bezieht sich das *Quellwunder* speziell auf die Tugend der Armut, die *Vogelpredigt* spricht die Tugend der Sanftmut an und hebt die Predigtstätigkeit des Ordens hervor. Die prominente Platzwahl dieser beiden aussagekräftigen Szenen könnte auch als Mahnung und Aufforderung an die Betrachter verstanden werden. Die Minderbrüder sollten der Einhaltung der Regel gemahnt werden.¹⁷³ Burkhart beschreibt die Rolle der Freskenfolge folgendermaßen: „*Die Franzlegende insgesamt enthält eine Fülle von Aussagen über Franziskus selbst und über seinen Orden. Was diesen betrifft, geht es vor allem um seine Legitimation, seine Privilegien und*

¹⁶⁸ BELTING 1977, S. 78-80.

¹⁶⁹ RUF 1974, 128-232. Siehe auch die jüngste Publikation zum Thema: RUF 2004.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 232.

¹⁷¹ BURKHART 1992, S. 92.

¹⁷² BURKHART 1992, S. 175-183.

¹⁷³ Ebenda, S. 173.

Aufgaben und damit zusammenhängend um die Einschärfung der wichtigsten Grundsätze der Regel.“¹⁷⁴

Anknüpfend an Kapitel II, wo kurz die mögliche Auftraggeberschaft der Franzlegende angesprochen wurde, lassen diese Überlegungen es für plausibel erscheinen, dass es sich hier sehr wohl um eine vom Konvent gesteuerte Ausstattungskampagne gehandelt haben könnte. Wie bereits angeführt, verlagerte sich die Ordensliturgie Anfang des 14. Jahrhunderts in die Oberkirche und forderte eine eigens für die Gemeinschaft geschaffene dekorative Ausstattung.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Siehe Kapitel II, Anm. 78.

IV. EINBLICKE IN DEN MITTELALTERLICHEN WERKSTATTBETRIEB. DIE TECHNISCHEN UNTERSUCHUNGEN DES FRANZZYKLUS

Den Überlegungen des III. Kapitels dieser Abhandlung folgend, konnte man für das Rahmensystem der Franzlegende einen vereinheitlichenden Charakter ausmachen, welcher mit den erheblichen maltechnischen Unterschieden in der Ausführung der einzelnen Freskenfelder kontrastiert. Diese Differenzen liegen einerseits in Teilbereichen wie der Zeichnung und Modellierung der Gesichter, sowie auch in der Proportionierung der Bildarchitekturen und Figuren. Es sind daher verschiedene Stilgruppen zu unterscheiden.¹⁷⁶

Ausschlaggebend für vorliegende Studie ist jedoch der fast rätselhafte Umstand, dass man gerade im ersten Joch der Nordwand – zwischen der ersten Szene und den Nachfolgebildern – besonders auffällige Unterschiede in der Malweise ausmachen kann. Bevor im nächsten Kapitel ein detaillierter Blick auf die stilistischen Unstimmigkeiten innerhalb des ersten Wandabschnitts im Kontext der gesamten Bilderfolge geworfen werden soll, ist es an dieser Stelle notwendig, die technischen Untersuchungen zur Sprache kommen zu lassen, um die möglichen Entstehungsumstände des Freskenzyklus zu erörtern.

Als 1962 die Aufsehen erregenden Untersuchungsergebnisse von Tintori und Meiss¹⁷⁷ veröffentlicht wurden, konnten einige interessante Erkenntnisse zur Ausführung der Fresken gewonnen werden: Es kam aber auch – in weiterführenden Publikationen, die sich auf diese Analysen stützten – zu Spekulationen in der Arbeitsabfolge. Der Arbeitsverlauf der Fresken lässt sich anhand des Putzauftrages bestimmen. Der auf den Rauputz (*arriccio*) aufgetragene Feinputz (*intonaco*) musste, eher er trocken war, bemalt werden und konnte daher nur in einzelnen sich überlappenden Putzstücken, den so genannten Tagwerken (*giornate*), voranschreiten. Ausgehend von einem Verlauf der Arbeit in Erzählrichtung der Franzlegende

¹⁷⁶ BELTING 1977, S. 104.

¹⁷⁷ TINTORI/MEISS 1962.

hat man herausgefunden, wie bereits erwähnt, dass das erste Bild, *Die Huldigung am Marktplatz*, zuletzt entstanden sein soll.¹⁷⁸ Die Publikation von Tintori und Meiss, welche die Tagwerke innerhalb der Bildfelder ermittelt hatte – 272 für die gesamte Freskenfolge –, konnte jedoch keinen Aufschluss über die Kontinuität zwischen den Jochen geben, da die Abfolge der *giornate* an den jochtrennenden Bündelpfeilern nicht untersucht wurde. So wurden verschiedentlich Thesen zur möglichen Arbeitsabfolge provoziert¹⁷⁹, welche nach Veröffentlichung der von Zanardi¹⁸⁰ getätigten Analysen aus den Jahren 1996, 2002 und 2004 nicht aufrechtzuerhalten sind.

Seit 1974 hat sich der Restaurator Bruno Zanardi den Wänden der Basilika mit Akribie genähert, Zentimeter für Zentimeter der Wandflächen fotografisch erfasst und ausgewertet. Mit den publizierten Beobachtungen des materiellen Befundes steht nun hilfreiches Arbeitsmaterial zur Verfügung, welches die unterschiedlichen Ausführungsqualitäten innerhalb des Zyklus aufzeigt, die mittelalterliche Werkstattssituation im Allgemeinen unter die Lupe nimmt und wertvolle Beobachtungen über die mögliche Arbeitsorganisation im Langhaus der Basilika von Assisi liefert.

Zanardi konnte für die Franzlegende 546 Tagwerke ermitteln. Die Diskrepanz zu der früheren Untersuchung von Tintori und Meiss ergibt sich daraus, dass nun auch die *giornate* des Rahmenwerks, die jochtrennenden Pfeiler und die illusionistischen Wandteppiche der Sockelzone untersucht wurden. Interessanterweise konnte man an der Nordwand 188 und an der Südwand 321 Tagwerke ausmachen. Weiters ist es Zanardi gelungen, auch eine mögliche Entstehungschronologie herauszulesen, da die grafische Darstellung der *giornate* – einem komplexen Puzzle gleich – den detaillierten Plan der Ausführungsorganisation offenbart. Man ist nicht, wie zuvor angenommen, Bild für Bild in Narrationsrichtung vorgegangen, sondern es

¹⁷⁸ Ebenda, S. 43.

¹⁷⁹ Siehe Kapitel II. Anm. 33. Vgl. beispielsweise GIOSEFFI 1963, S. 111-114 oder PREVITALI 1967, S. 47-58.

¹⁸⁰ ZANARDI 1996, ZANARDI 2002 und ZANARDI 2004. Vgl. Anm. 12 u. 33 sowie Kapitel II dieser Arbeit.

wurde jochweise, ja sogar jochübergreifend, von links oben nach rechts unten gearbeitet. Stellvertretend für den gesamten Zyklus soll hier kursorisch, anhand des Anfangsteils der Franzlegende, die komplizierte Abfolge des Putzauftrags aufgezeigt werden (Abb. 41, 42): Die erste *giornata* ist extrem lang und beinhaltet die Rahmung der Szenen zwei und drei, *Die Mantelspende* und *Die Palastvision*. Sie verläuft über den Pfeiler, der die ersten beiden Joche der Nordwand trennt. Diese Dreiviertelsäule wurde zuerst verkleidet, bevor man mit Szene drei fortfuhr. Dann erst nahm sich die Werkstatt die links davon liegende Szene der *Mantelspende* vor, die in ihrem unteren Bereich solange unvollendet blieb, bis man bereits bei der neunten Szene, der *Vision der Throne*, angekommen war. Nun kehrte man wieder zum Ausgangspunkt zurück und vervollkommnete die zuvor begonnenen Bilder, wobei man sich von der vierten Szene, *Die Berufung in S. Daminano*, zuerst zur Vierung und dann zur Eingangswand im Osten vorgearbeitet hat. Die erste fertiggestellte Szene war demnach Bild vier.¹⁸¹ Für die erste Szene der Nordwand gilt, was auch schon 1962 festgestellt wurde, dass sie möglicherweise als Letzte der gesamten Bildfolge entstanden ist; zumindest jedoch später als die angrenzenden Episoden des ersten Jochs.¹⁸²

Die Beobachtungen Zanardis von 1996 lassen aber bezüglich der Entstehungschronologie auch einen gewissen Interpretationsspielraum zu. Das erhellt sich aus der 2002 erschienenen Publikation „*Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*“¹⁸³. Hier revidiert er einige seiner Thesen bezüglich der Arbeitsabfolge an der Südwand. War es zuvor noch denkbar gewesen, dass zwei Maltrupps gleichzeitig an den Szenen ab Bild sechzehn (*Der Tod des Edlen von Celano*) und ab Bild dreiundzwanzig (*Klage der Klarissen*) am Werk waren – sogar aufeinander zuarbeiteten –, scheint dies nun aufgrund der konsequenten Überlappungen an den jochtrennenden Pfeilern nicht

¹⁸¹ ZANARDI 1996, S. 21, ZANARDI 2002, S. 88-89.

¹⁸² ZANARDI 1996, S. 19.

¹⁸³ ZANARDI 2002.

mehr plausibel (Abb. 43).¹⁸⁴ Das bedeutet, dass im Wesentlichen der Arbeitsgang – vereinfacht gesprochen –, wie in Kapitel II bereits bemerkt wurde, im Uhrzeigersinn u-förmig an den Langhauswänden verlief. Eine Arbeitsorganisation, die synchron zu beiden Seiten des Kirchenschiffs jochweise abgewickelt wird, wie man aus ökonomischen Gesichtspunkten annehmen möchte – um die unbehinderte Bespielbarkeit der Kirche zu bewahren –, ist Zanardis Studien zufolge wenig wahrscheinlich.¹⁸⁵ Dafür spricht im Allgemeinen auch der stilistische Befund, wie sich im Zuge dieser Studie noch zeigen wird.

Wichtig für meine Überlegungen im Rahmen dieser Arbeit sind vor allem die augenfälligen Änderungen in der Arbeitsorganisation, die Zanardi aufzeigt: Anhand des Putzauftrages, der horizontale Streifen ausbildet, lassen sich auch die Niveaus der Gerüsthöhen ablesen; die horizontalen Planken des Gerüsts entsprechen aller Wahrscheinlichkeit nach diesen Linien. Im gesamten Zyklus ist generell das untere Gesims der Rahmung gleichzeitig mit dem illusionistischen Wandbehang entstanden. An der Nordwand (Abb. 41) konnte festgestellt werden, dass – mit Ausnahme des ersten Bildes – bis einschließlich Eingangswand, und zwar bis zum ersten Drittel der *Vogelpredigt*, der Putzauftrag der unteren Zone in einem Arbeitsschritt getätigt wurde, d. h. die Tagwerke beinhalten sowohl die Rahmendekoration als auch den unteren Szenenbereich. Ab der 16. Szene, *Tod des Ritters von Celano*, ändert sich offensichtlich die Arbeitsorganisation: Die *giornate* des dekorativen Rahmens schließen konsequent mit dem unteren Bildrand ab (Abb. 44). Mittels eines horizontalen Umbruchs sind die Tagwerke der

¹⁸⁴ Die vertikalen Säume der *giornate* in den Szenen der *Klarissen* und der *Heilung des Johannes von Ilerda* überlappen konsequent über dem zweiten und dritten Dienst des jochtrennenden Pfeilers. Das zeigt auf, dass die Arbeit an beiden Seiten gleich nach der *Überprüfung der Wundmale* wieder aufgenommen wurde, d. h. die letzten sechs Szenen wurden nach der Fertigstellung der ersten sieben Szenen (Szenen 16 – 22) der Südwand in Angriff genommen. Siehe ZANARDI 2002, S. 99, und ZANARDI 2004, S. 33-41. Aus stilistischer Sicht hat auch schon 1967 Previtali diese Hypothese der aufeinander zuarbeitenden Malerteams hervorgebracht. Vgl. PREVITALI 1967, S. 36-73.

¹⁸⁵ Auch Tintori und Meiss haben Angesichts dessen auf eine „procedure [that] was not conventional but represented an unusual if not unprecedented practice“ hingewiesen. Vgl. TINTORI/MEISS 1962, S. 44.

illusionistischen Einfassung von dem Bodenbereich der Szenenfelder getrennt.¹⁸⁶

Auch in Szene eins der Nordwand, *Die Huldigung am Marktplatz von Assisi*, kann man diese Art des Putzauftrages erkennen (Abb. 41). Die Ausführung dieses Bildfeldes entspricht aufgrund dieser Feststellung der Arbeitsweise an der Südwand und ist folglich auch in diesem Zusammenhang zu denken. Allgemein kann man für die Rahmung und die dekorativen Elemente der südlichen Schiffswand festhalten, dass deren Ausführung wohl einem Spezialistenteam überlassen wurde, welches nach Abbau der Gerüste vom Boden aus arbeiten konnte. Diese Annahme konnte Zanardi auch anhand der Tagwerke des illusionistischen Wandbehangs belegen, welche erst verspätet, nach der Ausführung der Szenen – nach dem Abbau des Gerüsts – aufgetragen wurden.¹⁸⁷ Während von Szene zwanzig an die Tagwerke der Sockelzone von links nach rechts laufen (Abb. 45, 43, 46), eine Abfolge, die man auch in den Bildfeldern beobachten kann, ist ein Putzauftrag unter dem ersten Joch der Nordwand und in den Szenen sieben bis neunzehn von rechts nach links festzustellen (Abb. 41, 42, 47, 48). Mit Ausnahme des dritten Jochs der Nordwand (Abb. 47) entsprechen sich die jeweiligen Stoffmuster der gegenüberliegenden Wände genau. Zanardi geht weiters davon aus, dass im ersten Joch der Nordwand die Sockelbemalung längere Zeit ausständig war.¹⁸⁸ Ausgehend von diesen Abweichungen reflektiert Irene Hueck¹⁸⁹ eine Alternative für die Abfolge der Ausführung der Wandbehänge: Die auf Stoffmuster spezialisierten Gehilfen konnten zunächst im vierten Joch der Südwand die unteren Tagwerke zufügen, dann parallel, auf Nord- und Südseite nach Westen fortschreitend, ihre Arbeit fortsetzen, sobald auf der Südwand die Bilder eines Joches beendet waren.

Aus diesen detaillierten Beobachtungen des materiellen Befundes lässt sich eine große organisatorische Logik ablesen. Die Werkstatt schritt wohl nach ökonomischen Gesichtspunkten voran, die man sich so vorzustellen hat: Die

¹⁸⁶ ZANARDI 2002, S. 104.

¹⁸⁷ ZANARDI 2002, S. 102-104.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 104.

¹⁸⁹ HUECK 2004, S. 288.

am äußersten Teil arbeitenden Werkstattmitglieder führten die oberen Bereiche, wie zum Beispiel Rahmensystem, Architekturkulissen und Landschaftsprospekte aus, während ein anderer Trupp bereits in den begonnen Szenen mit den Figuren befasst war. So sind folglich spezialisierte Maltrupps im Einsatz, die unter einem Meister organisiert waren, dem die Aufgabe des „Projektleiters“ oblag, möglicherweise eine Art zeitlich beschränkter Zusammenschluss zwischen Meister und Werkstatt.¹⁹⁰ Zanardi verwendet hier das Wort *cantiere*, das Werft oder Baustelle bedeutet, zur Charakterisierung des Werkstattbetriebes. Wie Irene Hueck bemerkt, steht diese Bezeichnung auch für *„die vielköpfigen Arbeitsgemeinschaften verschieden geschulter Bildhauer, Maler oder Restauratoren [...] die sich zusammenfanden oder –finden, um in relativ kurzer Zeit einem großen Auftrag gerecht zu werden. Gemeint ist also nicht eine aufeinander eingespielte und seit langem an ihren Meister gewöhnte Werkstatt.“*¹⁹¹

Auch aufgrund der bereits im Zuge dieser Arbeit mehrfach angedeuteten Stildifferenzen innerhalb der Bildfolge, welche im nächsten Kapitel genauer beleuchtet werden sollen, sowie den Auswertungen des materiellen Befundes lässt sich für die Franzlegende in Anbetracht der ausführenden Werkstatt annehmen, dass diese sich im Laufe der Entstehung des Freskenzyklus neu formierte bzw. neue Meisterpersönlichkeiten in Erscheinung traten.

Von einer Umorganisation der Werkstatt respektive einem Meisterwechsel zeugen auch – laut Zanardi – zwei mögliche Arbeitsunterbrechungen innerhalb der Ausführung: Die Erste soll sich bei oben angeführter Stelle – welche auch auf eine organisatorische Umstrukturierung im Putzbewurf hinweist – in der Ecke zwischen Eingangswand und Südwand, d. h. zwischen der *Vogelpredigt* und dem *Tod des Ritters von Celano*, befinden. Entlang des szenentrennenden Pfeilers ist eine vertikale Zäsur im Putzauftrag auszumachen (Abb. 44). Das könnte für eine Pause sprechen,

¹⁹⁰ BASILE 1999, S. 14.

¹⁹¹ HUECK 2004, S. 287.

die, Zanardi zufolge, jedoch nicht lange gewesen sein konnte.¹⁹² Die zweite vertikale Zäsur vollzieht sich bei der Szene der *Klarissen* und dem *Mann aus Ilerda*. Die vertikale Linie ist hier durchgehend vom Boden bis zum oberen Gesimsbereich (Abb. 43). Das könnte dafür sprechen, dass die Klarissenszene bis zu Szene achtundzwanzig in einem unabhängigen Arbeitsschritt entstanden sein konnte.¹⁹³

Zanardi geht anhand seiner Individualisierung der Ausführungsmodi von drei sich einander ablösenden *maestri principali* aus, die sich jeweils mit einem Werkstattteam den entsprechenden Bereichen der Bildfolge angenommen haben.¹⁹⁴ Der technische Befund der Malweise bestätigte zudem den Zusammenhang der Inhomogenität der Ausführung mit den offensichtlichen stilistischen Wandlungen. Zanardi unterscheidet im Wesentlichen drei *modi d'esecuzione*¹⁹⁵ – mit deren Varianten – und annähernd analog dazu den Gebrauch unterschiedlicher *patroni*. Der Einsatz von *patroni* – durchsichtigen, ölgetränkten Schablonen – die zur Anwendung kamen, um

¹⁹² ZANARDI 2002, S. 98.

¹⁹³ Ebenda, S. 99-100.

¹⁹⁴ "Come si vedrà in seguito, su ragioni d'ordine materiale distinguo nel Ciclo francescano la presenza di tre maestri principali, ognuno responsabile di altrettante distinte zone del cantiere. [...] Nel senso che i tre maestri principali vanno intesi come ognuno a capo di una propria squadra composta, contando anche loro stessi, da quattro uomini in totale." ZANARDI 2002, S. 92. Ausgehend von drei Meistern mit jeweils drei Gehilfen errechnet Zanardi eine hypothetische Arbeitsdauer des Gesamtzyklus von eineinhalb bis zwei Jahren. 2002 werden von ihm noch weitere Hypothesen der Werkstattzusammenstellungen durchgerechnet: Bestand die jeweils tätige Arbeitsgruppe aus zwei Meistern und zwei Gehilfen, waren insgesamt ein Jahr und sieben Monate erforderlich. Waren die ablösen Arbeitsgruppen aus fünfzehn Mitarbeitern gebildet, hätten weniger als sechs Monate zur Fertigstellung des Zyklus ausgereicht. Vgl. ZANARDI 2002, S. 100-102.

¹⁹⁵ Hier bezieht sich Zanardi auf die von Cennino Cennini in seinem „*Libro dell'arte*“ beschriebenen Arbeitsweisen. Dieser unterscheidet 3 Varianten des Inkarnatauftrags, deren Aufbau aus streng geordneten übereinander gelagerten Farbschichten besteht. In Assisi wurde ähnlich gearbeitet. Die Entwurfsskizze wurde mit gelber Erdfarbe ausgeführt (*terra gialla* oder *ocra gialla*). Danach folgen, um die Abschwattungen des Gesichtes zu definieren, drei verschiedene Grüntöne (*verde di salvia*, *verdetera*, *verdaccio*). *Verdaccio* wurde auch benutzt, um die erhabenen Stellen des Gesichtes – wie die Linien um Nase, Augen, Augenbrauen und Pupillen – zu akzentuieren. Um die Lippenkonturen und die Wangen zu malen verwendete man einen dunklen Rotton, *rossetta*. Drei Rosatöne – von dunkel bis hell – wurden in Lagen übereinander auf die Gesichtspartien aufgetragen. Die erhabenen Stellen sowie die Abschwattungen, zuvor mit *verdaccio* gemalt, wurden mit einem dunklen rot oder braun nachgezogen. Darauf wurden die Weißhöhungen aufgetragen. Schwarz wurde auf jenen Bereichen verwendet, die nochmalige Betonung bedurften, wie z. B. das Innere der Pupillen, die Gehörgänge, manchmal die obere Augenlidkontur sowie die Ecken der Mäuler. Vgl. ZANARDI 1996, S. 40-50 und ZANARDI 2004, S. 42-46..

eine gewisse Einheitlichkeit in der Figurendarstellung zu gewährleisten, soll für die Franzlegende vor allem bei den Gesichtern erfolgt sein.¹⁹⁶

Den stilistischen Evidenzen zufolge weist die Nord- und die Eingangswand (Abb. 7, 49, 50, 51, 12) eine monumentale Figurenauffassung auf. Es scheint hier, dass ein relativ einheitlicher Stil beibehalten wurde. Bestätigend dazu konnte Zanardi in seinen Analysen, in den Szenen zwei bis sieben, die erste Ausführungsweise¹⁹⁷ der Maltechnik individualisieren: Die Behandlung des Inkarnats (Abb. 52) zeichnet sich hier durch drei Rosatöne aus, die verwendet wurden, um die Gesichtszüge zu betonen. Die Schattenzonen der Untermalung werden durch einen dunkleren Grünton, *verdetera*, sichtbar. Die darüber befindlichen starken hellfarbigen Pinselstriche unterstreichen die Nasen- und Ohrpartien.¹⁹⁸ Ab Szene sieben, *Die Bestätigung der Regel durch Innozenz III.* (Abb. 53), bis zur *Stigmatisation*, Bild neunzehn (Abb. 54), ist ein Wechsel des Ausführungsmodus sichtbar, der sich in einer Änderung der Inkarnatbehandlung ausdrückt; es wird eine hellere Farbpalette benutzt und ein neuer, kleinerer *patrono* eingeführt (Abb. 55).¹⁹⁹ Zanardi schlägt hierfür einen Wechsel der Meister vor. Der erste *capomaestro* soll von Szene zwei bis sechs gemalt haben und wird dann vom zweiten Meister abgelöst, der aber, um eine Homogenität der Nordwand zu wahren, das Design nicht ändert und nach den Entwürfen des ersten Meisters weiter arbeitet.²⁰⁰ Erst ab den Fresken der Südwand (Abb. 54), welche an die Fassadeninnenwand anschließen, wird der Ausführungsmodus einer Veränderung unterzogen. Die deutlich kleineren

¹⁹⁶ Er unterscheidet innerhalb des Zyklus vier Varianten von Gesichtsschablonen. ZANARDI 1996, S. 32.

¹⁹⁷ Der „*primo modo d'esecuzione*“ weist auch eine Variante auf: Einige Köpfe in Szene fünf, Lossagung bis zur Bestätigung der Regel wurden so gemalt. Sie unterscheidet sich dadurch, dass sich die Zonen des *verdetera* verringern. Siehe ZANARDI 1996, S. 44.

¹⁹⁸ ZANARDI 2004, S. 44.

¹⁹⁹ Zanardi unterscheidet auch mehrere Varianten des „*secondo modo d'esecuzione*“: Die vielen feinen ineinander verwobenen Pinselstriche und die Verwendung eines dunkleren Rottönen charakterisieren den zweiten Modus. Die erste Variante des zweiten Modus tritt erstmalig bei einigen Köpfen in der *Vision des Feuerwagens*, in Szene acht, auf und zieht sich bis zur *Erscheinung in Arles*. Eine zweite Variante dieses Modus tritt bei der *Weihnachtsfeier in Greccio* auf. In den ersten drei Szenen der Südwand (Szenen sechzehn bis 19) kann mit „*variante della prima variante del secondo modo*“ umschrieben werden: die Pinselstriche sind hier noch feiner aufgetragen.

²⁰⁰ ZANARDI 2004, S. 39-41.

und deshalb zahlreicher werdenden Tagwerke der südlichen Schiffswand²⁰¹ sowie die bereits zur Sprache gekommenen Änderungen des Putzauftrags im Bereich der Rahmung verweisen auf eine Umstrukturierung der Werkstatt. Hier kommt es zu einem ersten auffälligen Stilwandel, der sich im vierten Joch der Südwand ab dem sechzehnten Fresko, *Der Tod des Ritters von Celano* (Abb.28, 54), vollzieht. Die Figuren werden schlanker und kleiner. Wahrscheinlicher für diesen eindeutigen Stilwandel erscheint mir aber ein Vorschlag, den auch Smart²⁰² in seinem Werk „*The Assisi Problem*“ gemacht hat, nämlich, dass sich erst mit der *Der Tod des Ritters von Celano*-Szene ein neu ernannter Meister bemerkbar macht. Dieser hat vielleicht schon ab Szene sieben als Gehilfe mitgearbeitet. Eine Einheitlichkeit innerhalb der Szenenfolge einer Wand wurde wahrscheinlich nicht besonders angestrebt, wie man an der Südwand mit ihren unterschiedlichen Stilausformungen – vor allem im ersten Joch – beobachten kann (Abb. 5). Ein auffälliger Stilwandel, der nach dem Wechsel eines Meisters zu Tage treten müsste, wäre demnach schon ab Szene sieben, *Die Bestätigung der Regel durch Innozenz III.* (Abb.19), zu erwarten gewesen. Ab Szene zwanzig (Abb.32) tritt ein weiterer Wandel ein. Die Komposition wirkt aufgrund der Figurenvielfalt in den Fresken zwanzig bis zweiundzwanzig (Abb. 56, 57) wesentlich gedrängter als in den vorhergehenden Episoden. In diesem Joch soll laut Zanardi der zweite Meister mit einem neu dazugekommenen dritten Meister zusammengearbeitet haben. Die *modi d'esecuzione*, die hier individualisiert wurden, entsprechen dem zweiten und dem dritten Ausführungsmodus²⁰³ – der lediglich eine Variante der zweiten Maltechnik darstellt, mit den selben feinen sich kreuzenden Pinselstrichen der Inkarnattöne, die jedoch die gesamte Gesichtsfläche ausfüllen und sich fast gänzlich über dem kühleren Ton der salbeigrünen

²⁰¹ Möglicherweise hat die erheblich größere Anzahl der giornate im Vergleich zur Nordwand damit zu tun, dass es an der Südwand mehr Massenszenen gibt.

²⁰² SMART 1971, S. 44.

²⁰³ Der „*terzo modo d'esecuzione*“ ist eigentlich eine Weiterführung des zweiten Modus. Der der Übergang vom zweiten zum dritten Modus ist weit weniger brüsk als vom Ersten zum Zweiten. Zanardi beschreibt: „Il terzo modo d'esecuzione (a mio parere) qui adottato è veramente molto poco distinguibile dalla variante del secondo modo [...] questo terzo modo d'esecuzione è l'unico nel ciclo a convivere nelle scene con un altro modo, il secondo (in variante), e consente una ancor più stretta unione nei trapassi chiaroscurali tra le varie tinte d'incarnazione, con il risultato d'una sempre maggior aderenza naturalistica.“ ZANARDI 1996, S. 50.

Unterzeichnung anordnen.²⁰⁴ Ab dem zweiten Joch der Südwand (Abb.57), beginnend mit *Die Klarissen nehmen Abschied von dem toten Franziskus* (Abb. 35), kann man bereits teilweise den Stil erkennen (Abb. 58), der auch die letzten drei Südwandfresken (Abb. 5) charakterisiert. Der Ausführungsmodus dieses Zyklusbereiches – der laut Zanardi auch die erste Szene der Nordwand mit einschließen soll –, ist mit einer Variante der dritten Maltechnik gleichzusetzen (Abb. 59).²⁰⁵ Die zum Bodenniveau reichende vertikale Zäsur, welche auf eine Arbeitsunterbrechung hinweisen könnte, deutet – wie schon oben erwähnt – möglicherweise darauf hin, dass die Szenen vierundzwanzig bis achtundzwanzig in einem gemeinsamen Arbeitsschritt entstanden sein könnten.²⁰⁶

Die Huldigung des einfachen Mannes (Abb. 4) an der Nordwand, soll demnach maltechnisch in einer Variante des dritten Modus (Abb. 60) – die eine Weiterführung des *secondo modo d'esecuzione* darstellt - ausgeführt worden sein und daher den gegenüberliegenden Fresken der Südwand ähneln. Der *patrono* jedoch, den Zanardi für die Ausführung der Gesichtstypen annimmt, soll an die dritte Schablonenvariante erinnern – die Variante, welche schon in Szenenabschnitt acht (*Vision des Feuerwagens*) bis neunzehn (*Stigmatisation*) Verwendung gefunden hat.²⁰⁷

Die Vielzahl an Varianten der *modi d'esecuzione*, welche Zanardi aufzeigt, könnte leicht in die Irre führen – eine Feststellung, die auch Federico Zeri in seinem Vorwort zu Zanardis Buch von 1996 vorausschickt.²⁰⁸ Das Problem der Urheberschaft der Freskenfolge, die klassische Disziplin der Händescheidung, wird durch den beeindruckenden technischen Befund trotz allem nicht wesentlich erleichtert. Die Unterschiede in der Ausführungsweise sprechen zwar an verschiedenen Bereichen des Zyklus beredt von einem Meisterwechsel, die zahlreichen Variationen dieser *modi* verunklären jedoch

²⁰⁴ ZANDARDI 2004, S. 46.

²⁰⁵ Der „*terzo modo d'esecuzione*“ hat nur eine leichte Variante welche sich ab der Klarissenszene, einschließlich Huldigung am Marktplatz, bemerkbar machen soll. ZANARDI 1996, S. 50.

²⁰⁶ Ebenda, S. 99-100.

²⁰⁷ Ebenda, S.42.

²⁰⁸ Federico Zeri in: ZANARDI 1996, S. 10.

stellenweise die markanten Umbrüche, die wohl nach einem Meisterwechsel zu Tage treten müssten.

Um in dieser Hinsicht eine klarere Aussage treffen zu können, muss man ergänzend zu den maltechnischen Analysen auch den stilistischen Befund in Betracht ziehen. Besonders für die in dieser Arbeit aufgeworfene Problemstellung ist dies unumgänglich. Ob der Zusammenhang der ersten Szene der Nordwand mit den gegenüberliegenden Südwandfresken, den Zanardi anhand des materiellen Bestands aufzeigt, auch in stilistischer Hinsicht tatsächlich besteht, soll im folgenden Kapitel erörtert werden.

Die Unstimmigkeiten in der Maltechnik, die sich den technischen Analysen zufolge für das erste Bild des Zyklus und den Folgeszenen der Nordwand bestätigen lassen und die für eine zeitversetzte Entstehung sprechen, erfordern einen erneuten Blick auf die Organisation der Werkstätten im Langhaus der Oberkirche.

Das Feld für das Eingangsbild des achtundzwanzigteiligen Zyklus wurde offensichtlich freigelassen. Man hat mit den darauf folgenden Episoden die Ausführung begonnen. Möglicherweise weist diese ungewöhnliche Arbeitsorganisation darauf hin, dass man es im ersten Joch nach dem Transept, an der Nord- sowie der Südseite, mit einer Situation zu tun hatte, welche eine zügige, effiziente Arbeitsweise behinderte. Der Einbau des Tramezzobalkens – wie bereits in Kapitel II dieser Abhandlung angedacht wurde –, der zweifelsfrei eine gewisse Zeit in Anspruch genommen hat, ist hier anzuführen. Während man sich an der Nordwand offenbar entschlossen hatte, die Arbeit mit den an das erste Bildfeld angrenzenden Szenen zu beginnen – laut Zanardi umfasst die erste *giornata* den rahmenden Bereich der Episoden zwei und drei (Abb. 41) – kann man bei der südlichen Langhauswand, der stilistischen Homogenität folgend, davon ausgehen, dass man hier gänzlich mit dem Gerüstaufbau und dem Ausführungsbeginn gewartet hatte, bis der Einbau des Balkens vollends erfolgt war. Zu diesem Zeitpunkt war die Arbeit an dem Freskenzyklus wohl schon fortgeschritten, eine Umorganisation der Werkstatt bereits durchgeführt – möglicherweise

auch einhergehend mit einer kurzen Arbeitsunterbrechung –, sodass man, um eine gewisse Kontinuität in der Organisation zu wahren, die mehr oder minder chronologische Arbeitsweise der abschließenden Episoden an der Südwand beibehalten hatte.

V. STILDIFFERENZEN. ÜBERLEGUNGEN ZUR ABFOLGE DER SZENEN

Die maltechnische Untersuchung deutet, wie oben erwähnt, auf Umstrukturierungen der Werkstatt, Wechsel der ausführenden *capomaestri* und kurzzeitige Arbeitsunterbrechungen während der Ausführung der Franzlegende hin.

Wie sich gezeigt hat, kommt es daher zu Stilmodifikationen, die sich in den verschiedenen Teilbereichen des Zyklus ausmachen lassen: Gelassene, relativ unbewegte Figuren, deren Physiognomien einen starren, maskenartigen Eindruck machen, bevölkern die Szenen der Nordwand (Abb. 7, 49, 50, 51, 12). Den ersten offensichtlichen Stilwandel kann man an der Südwand ab Szene sechzehn, *Der Tod des Ritters von Celano* (Abb. 28, 54), erkennen.²⁰⁹ Beispielsweise wird dieser durch die verhältnismäßig kleineren Köpfe charakterisiert. Ein weiterer Wandel vollzieht sich in den Szenen der Südwand, beginnend mit dem *Tod des Franziskus*, wo die Komposition gedrängter wirkt und die Formen stilisiert erscheinen (Abb. 56, 57). Die letzten drei Szenen dieser Schiffswand werden mehrheitlich dem Cäcilienmeister zugeschrieben (Abb. 5).²¹⁰

Dass die erste Szene *Die Huldigung am Marktplatz von Assisi* in einem stilistischen Zusammenhang mit diesen letzten Südwandfresken stehen soll, wie in Kapitel II bereits erläutert wurde, ist ein umstrittener Punkt in der Forschung.²¹¹ Auch die technischen Analysen haben, wie oben angemerkt wurde, auf eine maltechnische Übereinstimmung hingewiesen, die jedoch, wenn man die Variantenvielfalt der *modi d'esecuzione* in Betracht zieht, einen gewissen Interpretationspielraum bietet. Besonders, wenn man die *patroni* bedenkt, die für dieses Bildfeld verwendet wurden. Hier stellt Zanardi

²⁰⁹ Auch Margit Lisner erkennt in ihrer Studie zur Farbgebung und Farbikonographie der Franzlegende mehrere Ausführungsphasen, die sich in einem Wandel in der Farbauffassung der Kuten des Heiligen individualisieren lassen: Ein augenfälliger Wandel vollzieht sich an der Südwand mit dem Tod des Ritters von Celano. Vgl. LISNER, 2003, S. 57.

²¹⁰ Siehe Kapitel II, Anm. 13.

²¹¹ Siehe Kapitel II, Anm. 36.

einen Bezug zu einer Schablonenvariante her, die in den Szenen acht bis neunzehn Verwendung fand.²¹²

Dieses Kapitel sucht anhand der markanten Stilumbrüche der Franzlegende eine mögliche Arbeitschronologie aufzuzeigen und soll reflektieren, welche Auswirkungen der Einbau des Tramezzobalkens auf die Arbeitsabfolge des Gesamtzyklus gehabt haben könnte. Kann man aus stilistischer Hinsicht feststellen, dass die Balkenerrichtung mit der Ausführung der Heiligen-szenen in Verbindung stand?

Die verzögerte Anbringung der ersten Szene der Nordwand (*Die Huldigung*) lässt sich auch anhand eines Stilvergleichs, der nun zur Sprache kommen soll, mit den Folgeszenen des ersten Jochs – *Die Mantelspende* und *Die Vision des Palastes* – ablesen.

1. Detailvergleiche Nordwand erstes Joch (1. Szene und Szene 2 und 3)

Das herausragendste Merkmal der *Huldigung* (Abb. 4) ist eine topografisch genaue Ortsangabe. Die Handlung spielt in Assisi auf der Piazza vor dem Minervatempel und dem Palazzo del Capitano del Popolo, die als Gebäude eindeutig identifizierbar sind.²¹³ Der Minervatempel ist aber keine ganz realitätsgetreue Darstellung, denn die Proportionen sind verändert und unantik. Wiedergegeben sind nur fünf statt der sechs kannellierten Säulen, deren Säulenschäfte stark verjüngt erscheinen. Das verschafft dem Tempel, der das Bildzentrum beschreibt, eine geringere Breite und einen stärker aufragenden Umriss mit einer betonten Mittelachse. Das Tympanon wirkt dadurch weniger gedrückt und lässt Platz für die gotisch anmutende Giebelrose, die von antikisierenden Engeln mit Palmzweigen flankiert wird. Der von Kosmatenarbeit gezierte Fries entspricht ebenfalls nicht dem des Originaltempels. Ob das hohe Gebäude rechts der Phantasie entspringt, ist

²¹² Siehe Kapitel IV, Anm. 207.

²¹³ BURKHART 1992, S. 96.

unklar, aber es stellt ein Gleichgewicht zu dem gotischen Palazzo auf der linken Seite mit seinem Turm her. Im linken Bereich der Vordergrundbühne ist Franziskus in Seitenansicht dargestellt. Vor ihm hat ein kniender Mann seinen Mantel ausgebreitet, den Franziskus mit seinem Fuß betritt. Links hinter dem Heiligen stehen zwei Männer, die sich lächelnd einander zuwenden, wobei der vordere mit der rechten Hand auf Franziskus deutet. Auf der rechten Seite befinden sich zwei weitere Männer, die mit unfreundlicher Mine dieses Ereignis betrachten. Ihre Gesichter zeigen Entrüstung und Missmut, welche durch die eng beieinander stehenden Augen und die herabgezogenen Lippen unterstrichen wird.

Das zweite Bild des Franziskuszyklus, *Die Mantelspende* (Abb. 14), zeigt eine Ebene vor zwei sich im Hintergrund erhebenden Hügeln. Der linke Hang ist steil und zerklüftet, und auf seinem Gipfel befindet sich eine Stadt, die von einer zinnenbekrönten Mauer mit Stadttor umgeben ist. Hierbei handelt es sich, aller Wahrscheinlichkeit nach, wieder um die Stadt Assisi.²¹⁴ Auf dem rechten, weniger felsigen Berghang befindet sich ein Kloster. Die Figuren sind im Bildvordergrund angeordnet, der durch eine dunkle, ausgefrante Schwelle in der Felslandschaft vom unteren Bildrand abgegrenzt ist. Franziskus steht in der Mitte, im Schnittpunkt der beiden Hügel. Links von ihm befindet sich das Pferd und rechts von ihm der verarmte Ritter, der den Mantel des Heiligen entgegennimmt. Die Figuren sind nicht nur durch die Mantelübergabe und eine zueinander gewandte Haltung miteinander verbunden, sondern auch durch einen intensiven Blickkontakt. Die Handlung ist ruhig und bedacht, wie man anhand der Gesichtsausdrücke der Protagonisten feststellen kann.

Im Vergleich mit der *Huldigung am Marktplatz* (Abb. 60) kann man sehen, dass die Figuren in der zweiten Szene monumentaler erscheinen. Die Kopfform ist runder, die Augen sind größer und der Mund voller (Abb. 61). Durch das kaum ausgebildete Minenspiel wirkt der Ausdruck starr und maskenartig. Im ersten Fresko können wir eine größere Individualisierung

²¹⁴ BURKHART 1992, S. 99.

der einzelnen Figuren wahrnehmen. Die Protagonisten besitzen schlankere Formen, die durch die in weichen Falten herabfallenden Gewänder noch mehr zur Geltung kommen. Der orangefarbene Umhang sowie das rote Kleid des Ritters in der *Mantelspende* weisen wesentlich ausladendere und tiefere Falten auf, welche die Monumentalität des Dargestellten herausstreichen. Die schlanken Gliedmaßen der Figuren des ersten Freskos betonen deren demonstrative Gesten. Ihre Physiognomien werden von den eng beieinander stehenden Augen, den pointierten Nasen und den schmallippigen Mündern bestimmt.

Auch für die nächste Szene des ersten Jochs der Nordwand, *Die Vision des Palastes* (Abb. 15), gelten die gleichen stilistischen Charakteristika wie in der *Mantelspende*. Im Gegensatz zur *Huldigung am Marktplatz* ist bei der *Vision des Palastes* eine unterschiedliche Architekturauffassung zu beobachten. Der dargestellte Traumpalast, der sich im rechten Teil des Freskos befindet, macht einen aufgeklappten Eindruck. Er setzt sich aus einem übersichtlich gegebenen antiken Unterbau mit Säulenvorhalle und aus übersichtlich dargestellten gotischen Stockwerken zusammen. Den Abschluss bildet eine vorkragende Balustrade. Diese eigentümliche, uneinheitliche Konzeption der Blickwinkel finden wir im ersten Fresko nicht. Die Gebäudekulisse bezieht sich auf einen einheitlichen Blickpunkt und suggeriert eine nachvollziehbare perspektivische Architekturauffassung.

Diese auffälligen Stilunterschiede machen ein zeitgleiches Entstehen des ersten Bildes mit den beiden angrenzenden des gleichen Jochs unmöglich. Wie eingangs schon erwähnt, tendieren die gängigen Forschungsmeinungen dazu, die *Huldigung am Marktplatz* mit den letzten Fresken an der Südwand in Verbindung zu bringen.²¹⁵ Ein Stilvergleich mit diesen Szenen soll nun aufzeigen, ob das erste Bild der Nordwand tatsächlich im Anschluss an die Südwandfresken, sozusagen als Endpunkt der Ausmalung, ausgeführt wurde.

²¹⁵ Vgl. Kapitel II. Anm. 36.

2. Detailvergleiche Südwand erstes Joch (1. Szene und Szenen 26, 27, 28)

Das erste Joch der Südwand (Abb. 5) ist den Wundern des hl. Franziskus nach seinem Tod gewidmet. Dargestellt sind *Die Heilung des Johannes von Ilerda*, *Die Beichte der vorübergehend wieder zum Leben erweckten Frau* und *Die Befreiung des Häretikers Petrus*. Szene sechsundzwanzig, *Die Heilung des Johannes von Ilerda* (Abb. 38), findet in einem Innenraum statt, dessen erhöhter Mittelteil bis zum oberen Bildrand aufragt. Die langen, dünnen Säulen, welche die kassettierte Decke tragen, unterstreichen die in die Höhe gestreckten Proportionen. Der gelbe Vorhang auf der hinteren Wand, sowie der um die linke Mittelsäule geschwungene Vorhang im Vordergrund, betonen den zentralen Teil des Freskos und leiten den Blick des Betrachters auf die Haupthandlung im rechten Bildbereich. Nicht nur die Proportionen der Architektur erscheinen gelängt, sondern auch die der Figuren. Im Gegensatz zur *Huldigung am Marktplatz* weisen die Protagonisten überschlank, andersproportionierte Merkmale auf. Die Köpfe sind kleiner und sitzen auf langen, säulenartigen Hälsen. Die Physiognomien sind weit pointierter als die des ersten Freskos, haben spitzere Nasen und misstrauisch herabgezogene Lippen. Die gestreckten Körperformen werden durch die stoffreichen, die Füße bedeckenden Gewänder unterstrichen.

In den anschließenden Szenen *Die Beichte der vorübergehend wieder zum Leben erweckten Frau* (Abb. 39) und *Die Befreiung des Häretikers Petrus* (Abb. 8) finden wir eine ähnliche Architektur- und Figurenauffassung. Diese merklich andere Formgestaltung der Figuren und der Architekturen machen die stilistischen Differenzen mit *Der Huldigung am Marktplatz* deutlich.

Meiner Ansicht nach ist das erste Fresko nicht mit den letzten Szenen der Südwand in Verbindung zu bringen und ist daher wahrscheinlich auch nicht als letztes Bild der Freskenfolge entstanden. Welchen stilistischen Zusammenhang können wir nun für die Eingangsszene annehmen? An welcher Stelle des Franziskuszyklus könnte sie entstanden sein?

3. Detailvergleiche Südwand viertes Joch

Im vierten Joch der südlichen Langhauswand, beginnend ab Szene sechzehn, kommt es zu einer wesentlichen Veränderung in der Figurenauffassung, die sich dem Stil der *Huldigung am Marktplatz* zu nähern scheint. In diesem Joch sind vier Episoden verbildlicht. Im Fresko *Der Tod des Ritters von Celano* (Abb. 28) teilt sich die Komposition in zwei Hälften. Links befindet sich ein hoher, baldachinartiger Aufbau, der mit einer Balustrade bekrönt ist. In diesem sind der stehende Franziskus und ein sitzender Bruder hinter einem gedeckten Tisch wiedergegeben. Die rechte Bildhälfte ist durch eine zusammengedrängt wirkende Menschenmenge dominiert, deren Aufmerksamkeit auf den toten Ritter im rechten unteren Vordergrundbereich gerichtet ist. In der Mittelachse, als Vermittler fungierend, steht ein rotgekleideter Edelmann, dessen Gesicht und Gesten Erstaunen ausdrücken. Die Mienen der beiden im Vordergrund hinter dem Toten knienden Frauen beschreiben Verzweiflung und Trauer. Die Figuren sind weniger monumental als die der Nord- und Eingangswand gestaltet. Mit ihren kleineren, länglicheren Kopfformen und ihren schlankeren Silhouetten entsprechen sie eher dem Stil des Eingangsfreskos. Die Physiognomien sind ähnlich individualisiert mit zusammengekniffenen, eng beieinanderstehenden Augen, schmalen Nasen und Mündern. Ausgeprägte Gesten der Dargestellten lenken die Aufmerksamkeit auf das Ereignis, dem sie beiwohnen. Wie in der *Huldigung*, wo durch die beiden Männer links im Bild Zustimmung und Wohlgefallen ausgedrückt wird und durch die beiden rechts Stehenden Missfallen und Unverständnis, wird in der *Tod des Ritters von Celano*-Szene auch durch die Haltung und den Ausdruck der Zuschauer die Begebenheit kommentiert. Die unterschiedlichen Gefühle, die durch den plötzlichen Tod des Ritters bei den Beteiligten hervorgerufen werden, sind, besonders durch die teilnahmslose Haltung des am Tisch sitzenden Bruders, der sich, wie es scheint, mehr für das Essen als für den Toten interessiert, und durch die Menschenmenge, die aufgeregt den zusammengebrochenen Ritter mit fragenden, bestürzten Gesichtern zu umringen scheint, sehr eindrucksvoll gegenübergestellt. Vor allem in den Gesichtszügen des in der Mitte stehenden Edelmannes (Abb. 63) lassen sich

Parallelen zu den Figuren des ersten Freskos ausmachen. Besonders der ebenfalls rotgekleidete Adelige (Abb. 64), der sich hinter dem jungen Franziskus auf dem Marktplatz befindet, zeigt eine ähnliche Mimik, die Erstaunen und zugleich ein „Ahnen der Bedeutung des Franziskus“²¹⁶ ausdrückt. Der zur Seite gewandte Kopf weist mit den nahestehenden Augen, den feinen Falten in den Augenwinkeln und der langen, schmalen Nase eine verwandte Konzeption auf.

In den darauffolgenden Fresken *Die Predigt vor Honorius III.* (Abb. 29) und *Die Erscheinung in Arles* (Abb. 30) kann man auch individualisierte Gesichtszüge der Protagonisten erkennen. Diese beiden Szenen sind besonders herausragend in der Architekturauffassung. Sie geben einen Einblick in zwei aufwendig gestaltete gotische Innenräume.

Die Predigt vor Honorius III. findet in einem dreijochigen gotischen Raum²¹⁷ statt, dessen Wände mit reich gemusterten Teppichen verhängt sind. Die fein gestalteten Kreuzrippengewölbe sind mit einem blauen Sternenhimmel geschmückt. Die Vorderfront ist durch mit Mosaik und Reliefschmuck besetzte Bogenzwickel gebildet, die sich über fein gearbeiteten Säulen erhebt.

Die Szene der *Erscheinung in Arles* spielt auch in einem gotischen Innenraum, der wirklichkeitsgetreu wiedergegeben ist. Man sieht einen flachgedeckten, dreigliedrigen Kapitelsaal, der schräg zum Betrachter hin geöffnet ist. Durch die Fensteröffnungen kann man das Pultdach und die Stützen eines Kreuzgangflügels erkennen.

Diese Szenen bestechen mit ihren detailgetreuen naturalistisch geschilderten Darstellungen der gotischen Architekturen und den stark

²¹⁶ BURKHART 1992, S. 137.

²¹⁷ Gioseffi untersucht die architektonischen Eigenheiten der einzelnen Szenen. Für einzelne Architekturelemente findet der Autor vergleichbare liturgische Einrichtungsgegenstände. Beispielsweise vergleicht er die Architektur der *Predigt vor Honorius III.*-Szene mit dem Triforium der Apsis von Subacio, Chiesa Superiore. Vgl: GIOSEFFI 1963, S. 16-32, Abbildungen ab S. 169.

individualisiert gegebene Figuren. In der *Huldigung am Marktplatz* kann man ebenfalls die Betonung eines gotischen Erscheinungsbildes der Gebäude feststellen. Wie bereits erwähnt, wurden die Proportionen des Minervatempels, der sich im figurenleeren Bildzentrum befindet, im gotischen Sinn gesteigert.²¹⁸ Als Merkmal, um hier einen eindeutigen, unübersehbaren gotischen Akzent zu setzen, dient die fein gearbeitete Giebelrose, welche die Mittelachse beschreibt.

Diese stilistischen Übereinstimmungen in der Figurenbehandlung und der Architekturauffassung lassen meiner Meinung nach eine Entstehung der *Huldigung am Marktplatz* im Zusammenhang der Fresken des vierten Jochs der Südwand für möglich erscheinen. Auch die technisch nachgewiesene Zäsur an dieser Stelle²¹⁹, die eine mögliche Pause in der Arbeitsausführung beschreibt, könnte auf diesen Arbeitsablauf hindeuten. Dass die Schablonenvariante ebenfalls einen Bezug zwischen dem ersten Bild und den soeben besprochenen Szenen der Südwand herstellt, erhärtet diese Feststellung.²²⁰

Zusammenfassend ist folgende Ausführungsabfolge der Fresken denkbar: Wie bereits beschrieben wurde, hatte man die erste Szene der Franzlegende in ihrer Ausführung aufgeschoben. Die verzögerte Entstehung des ersten Freskos, *Die Huldigung am Marktplatz von Assisi*, bestätigt sich auch aus stilistischer Sicht. Der markante Unterschied in der Figurenauffassung der Szenen des ersten Jochs der Nordwand verweist darauf, wie auch durch die technischen Analysen offensichtlich wurde, dass ein simultanes Entstehen der ersten Episode und der Folgeszenen ausgeschlossen ist.

Auch Vergleiche mit den gegenüberliegenden Szenen des ersten Jochs der Südwand, die dem Cäcilienmeister zugeschrieben werden, lassen an einer zeitgleichen Ausführung des Eingangsfreskos mit den abschließenden

²¹⁸ WOLFF1996, S. 238.

²¹⁹ ZANARDI 2002, S. 98.

²²⁰ Siehe Kapitel IV, Anm. 207.

Szenen der Franzlegende zweifeln. Sowohl die Architektur- als auch die Figurenauffassung ist, wie sich verdeutlicht hat, von maßgeblichen Differenzen gezeichnet. Somit ist ein Entstehen der ersten Episode als letzte der gesamten Freskenfolge wenig wahrscheinlich.

Die Ausführung der Südwandfresken des vierten Jochs könnte, aufgrund einer stilistischen Nähe, mit der Entstehung des ersten Bildes in Zusammenhang stehen. Möglich ist, dass nach der Umorganisation der Werkstatt und einem Wechsel des leitenden Meisters – was sich auch in technischer Hinsicht durch die Arbeitsunterbrechung und die Varianten der *modi d'esecuzione* sowie der *patroni* ablesen lässt – die *Huldigung am Marktplatz* in Angriff genommen worden ist und zwar in Zusammenhang mit dem Arbeitsfortschritt an der Südwand, die an die innere Ostfassade grenzt. Der Tramezzobalken musste zu diesem Zeitpunkt – das lässt sich aus der innerbildlichen Komposition sowie dem Putzauftrag ablesen – schon fertig installiert gewesen sein.

VI. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNG

In dieser Studie sollte die rätselhaft verzögerte Ausführung des ersten Freskos *Die Huldigung am Marktplatz* des Bilderzyklus des hl. Franziskus der Oberkirche von San Francesco in Assisi genauer untersucht werden. Besagte Szene, welche augenscheinlich zeitversetzt zu den Nachbarszenen entstanden ist, unterscheidet sich stilistisch und ausführungstechnisch von den anschließenden Episoden der Nordwand.

So erforderte die in dieser Arbeit aufgeworfene Problematik sowohl einen kontextbezogenen Blick auf die überreiche Literatur zum Thema – welche sich erstaunlicherweise wenig ergiebig ausnimmt – als auch eine Untersuchung jener Umstände, die zu einer Verzögerung in der Entstehung der ersten Episode der Franziskuslegende führten.

Eine Überprüfung des architektonischen Kontextes der Sockelzone des Langhauses ergab, dass die verbliebene Holzkonsole eines liturgischen Einbaus – des Tramezzobalkens – noch in der betreffenden Szene und in dem gegenüberliegenden Bild, dem letzten der gesamten Zyklusfolge, zu sehen ist. Der Balken selbst ist heute jedoch nicht mehr erhalten.

Die Frage, ob nun die Verzögerung mit der Lage dieses Lettnerbalkens in Zusammenhang stehen könnte, wurde in Kapitel II dieser Abhandlung erörtert. Die Tatsache, dass die innerbildliche Komposition der ersten und der letzten Szene der Freskenfolge auf die Konsolen des Tramezzobalkens Bezug nimmt, weist darauf hin, dass die beiden Szenen erst nach dem Einbau des Balkens entstanden sein müssen. Während sich aber die Huldigung am Marktplatz stilistisch und ausführungstechnisch von den anschließenden Szenen des ersten Jochs auffällig abhebt, kommt es an der gegenüberliegenden Wand zu keinerlei Stildifferenzen in dem betroffenen Joch; die letzte Bildsequenz wirkt zusammengehörig und stilistisch wie aus einem Guss. Daraus kann man folgern, dass man also bewusst den Platz des ersten Bildfeldes freigehalten hat, als man mit dem zweiten Fresko *Die*

Mantelspende die Ausmalung begonnen hatte, um die Eingangsepisode im Nachhinein einzufügen. Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass als wahrscheinlichster Grund für diese Vorgehensweise die Installation des Lettnerbalkens anzuführen ist.

Die Ausgestaltung der Sockelzone müsste in Anbetracht dieser Überlegungen nahezu gleichzeitig mit der Installation des Balkens erfolgt sein; zumindest müsste m. E. die Errichtung des liturgischen Einbaus zu Arbeitsbeginn der Freskenfolge bereits in Planung gestanden haben. Das Projekt Kreuzbalken/Franziskuszyklus ist demnach als ein zusammenhängender Arbeitsschritt wahrzunehmen.

In diesem Kontext wurde in dieser Abhandlung auch ein möglicher Hinweis auf die Datierung der Franzlegende angedacht. Die Abwanderung des Papsttums nach Avignon erschütterte Anfang des 14. Jahrhunderts den Kirchenstaat. Wie sich gezeigt hat, kam es auch in der Basilika von Assisi, die bis zu diesem Zeitpunkt als Hoheitsgebiet des Papstes und der Kurie galt, zu weitreichenden Veränderungen konzeptueller und baulicher Art. Der Einbau des Lettnerbalkens und die Freskierung des untersten Registers des Langhauses mit Szenen aus der Vita des hl. Franziskus in der Oberkirche stehen aller Wahrscheinlichkeit nach in diesem Zusammenhang.

Wie eng die Projektierung und Entstehung des Tramezzobalkens tatsächlich mit der malerischen Ausgestaltung der Heiligenlegende verknüpft ist, wird in den Kapiteln III, IV und V dieser Arbeit evident. Hier wurde überprüft, welche Auswirkungen es auf die Arbeitsabfolge des Gesamtzyklus gegeben haben könnte.

Überlegungen zum Rahmensystem, zur Komposition der Joche sowie zum hagiografischen Hintergrund und Inhalt der gesamten Freskenfolge, welche die Bedeutung der ersten Szene akzentuieren und diese auch in einen übergreifenden Kontext stellen, sollten zeigen, dass die *Huldigung am Marktplatz* als Teil der Gesamtkonzeption der Franzlegende angelegt ist.

Ein weiteres Kapitel beschäftigte sich mit den ausführlichen technischen Analysen zur Franzlegende, welche im Erfassen der Entstehungsumstände dieser monumentalen Freskenfolge unumgänglich sind. Die Veranschaulichung der mittelalterlichen Werkstattpraxis lieferte wertvolle Hinweise auf eine mögliche Ausführungschronologie. So zeigte eine Untersuchung des materiellen Befundes, dass es während der Entstehung der Bilderreihe zu Umstrukturierungen der Werkstatt, einem Wechsel der ausführenden *capomaestri* und zu kurzzeitigen Arbeitsunterbrechungen gekommen ist.

Die zyklusimmanenten Stildifferenzen wurden herangezogen, um eine Alternative für die Entstehungschronologie der Freskenfolge aufzuzeigen. Die landläufige Annahme, dass die erste Szene im Anschluss an die gegenüberliegenden Fresken des ersten Langhausjoches der Südwand entstanden ist, wurde in dieser Abhandlung in Frage gestellt. Detailvergleiche ergaben, dass *Die Huldigung am Marktplatz* erst später im Zusammenhang mit den Bildern der südlichen Schiffswand, welche an die Eingangswand grenzen, zur Ausführung gelangte und nicht erst als letztes Bild der Freskenfolge.

LITERATURVERZEICHNIS

ANTONIC 1991

Antonic, M.: Bildfolge, Zeit- und Bewegungspotential im Franzzyklus der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ein Beitrag zur Klärung der Giotto-Frage, (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte 18), Frankfurt am Main 1991.

ATANASSIU 1990

Atanassiu, G. (Hrsg.): Franz von Assisi, Stuttgart 1990.

AUBERT 1907

Aubert, M.: Die malerische Dekoration der S. Francescokirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage, Leipzig 1907.

BAROLSKY 1997

Barolsky, P.: Naturalism and the Visionary Art of the Early Renaissance, in: Gazette des Beaux-Arts, Februar 1997, S. 57-64.

BASILE 1993

Basile, G.: Giotto: The Arena Chapel Frescoes, London 1993.

BASILE 1999

Basile, G.: Das Leben des Franz von Assisi in Fresken von Giotto, Freiburg-Basel-Wien 1999 (Italienische Originalausgabe Mailand 1996).

BASILE 2001

Basile, G.: Il cantiere pittorico della basilica superiore: materiali, tecniche, procedimenti, in: Basile, G./Magro P. P. (Hrsg.): Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi, Assisi 2001, S. 3-11.

BATTISTI 1983

Battisti, E.: Body language nel ciclo di San Francesco ad Assisi. Una introduzione al problema, in: Romanini, A. M. (Hrsg.): Roma anno 1300: Atti della IV settimana di Studi di Storia dell'Arte medievale dell' Università di Roma "La Sapienza", Rom 1983, S. 675-688.

BAUCH 1953

Bauch, K.: Die geschichtliche Bedeutung in Giottos Frühstil, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz VII, 1953, S. 43ff.

BEER 1993/94

Beer, E. J.: Reflexionen zur Frage der Stillagen bei Giotto: der „Sonderfall“ Assisi – Versuch einer Annäherung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 46/47, Heft 1, 1993/94, S. 55-70.

BELTING 1977

Belting, H.: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi; ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977.

BELLOSI 1980a

Bellosi, L.: La barba di S.Francesco. (Nuove proposte per il “problema di Assisi”), in: Prospettiva 22, 1980, S. 11-34.

BELLOSI 1980b

Bellosi, L.: La Sala dei Notai. Marino da Perugia e und “ante quem” per il “problema di Assisi”, in: Prospettiva, 22, 1980, S. 11-34.

BELLOSI 1985

Bellosi, L.: La pecora di Giotto, Turin 1985, S. 41-147.

BELLOSI 1989

Bellosi, L.: Giotto in Assisi, Assisi 1989.

BELLOSI 2000

Bellosi, L.: Giotto e la Basilica Superiore di Assisi, in: Tartuferi, A. (Hrsg.): Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, Florenz 2000, S. 33-54.

BELLOSI 2001

Bellosi, L.: Un Crocifisso di Giotto nella Basilica Superiore di Assisi?, in: Basile, G./Magro, P.P. (Hrsg.): Il Cantiere Pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi (Il Miracolo di Assisi. Collana storica-artistica della Basilica e Sacro Convento di San Francesco in Assisi XIII), Assisi 2001, S. 261-278.

BELLOSI 2002

Bellosi, L.: Giotto e le Storie di San Francesco nella Basilica superiore di Assisi, in: Brufani, S./Menestò, E. (Hrsg.): Assisi anno 1300. Collana della Società di studi francescani diretta da Enrico Menestò, Assisi 2002, S. 455-476.

BENNET 2001

Bennet, J.: Stigmata and sense memory: St. Francis and the affective image”, in: Art History, 24, 2001, S. 1-16.

BENTON 1982

Benton, J. R.: Influences of Ancient Roman Wall-Painting on Late Thirteenth-Century Italian Painting: A New Interpretation of the Upper Church of S. Francesco in Assisi, Diss. Ann Arbor 1982.

BENTON 1989

Benton, J. R.: Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua, in: Artibus et Historiae, 19, 1989, S. 37-52.

BLUME 1983

Blume, D.: Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Worms 1983.

BLUME 1989

Blume, D.: Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit, in: Belting, H./Blume, D. (Hrsg.): Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989, S. 149-170.

BLUME 2000

Blume, D.: Sacrale und profane Wandmalerei in Italien im 14. Jahrhundert, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 12, 2000, S. 5-20.

BLUME 2001

Blume, D.: La pittura e la propaganda francescana alla fine del Duecento, in: Basile, G./Magro P. P. (Hrsg.): Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi, Assisi 2001, S. 123-145.

BOGEN 1999

Bogen, S.: Die Schauöffnung als semiotische Schwelle: ein Vergleich der Rolin-Madonna mit Bildfeldern des Franziskuszyklus in Assisi, in: Porträt-Landschaft-Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, 1999, S. 53-72.

BONSANTI 1998

Bonsanti, G.: Assisi: cinque scenari possibili, uno solo percorribile, in: Il giornale dell'arte, Bd. 16, Heft 169, 1998.

BONSANTI 2000

Bonsanti, G.: La bottega di Giotto, in: Tartuferi, A. (Hrsg.): Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, Florenz 2000, S. 55-73.

BONSANTI 2002

Bonsanti, G. (Hrsg.): La Basilica di San Francesco ad Assisi, Mirabilia Italiae 11, 4 Bde., Modena 2002.

BOSKOVITS 2000

Boskovits, M.: Giotto: un artista poco conosciuto?, in: Tartuferi, A. (Hrsg.): Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, Florenz 2000, S. 75-95.

BURKHART 1992

Burkhart, P.: Franziskus und die Vollendung der Kirche im siebten Zeitalter. Zum Programm der Langhausfresken in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, (Europäische Hochschulschriften Bd. 141), Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 1992.

BUSINE 1998

Busine, A.: Le premier tableau: la légende de Saint Francois d'Assise et ses peintres, Villeneuve-d'Ascq 1998.

BUSH-BROWN 1952

Bush-Brown, A.: Giotto - Two Problems in the Origin of his Style, in: Art Bulletin 34, 1952, S. 42-46.

BRANDI 1971

Brandi, C.: Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superiore di Assisi, in: Giotto e il suo tempo. Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, 24 settembre-1 ottobre 1967, Rom 1971, S. 61-65.

BRENK 1983

Brenk, B.: Das Datum der Franzlegende in der Unterkirche zu Assisi, in: Romanini, A. M. (Hrsg.): Roma anno 1300, Rom 1983, S. 229-237.

BRUFANI/MENESTÒ 2002

Brufani, S./Menestò, E. (Hrsg.): Assisi anno 1300. Collana della Società di studi francescani diretta da Enrico Menestò, Assisi 2002.

CADEI 2003

Cadei, A.: Indagine nel cantiere della chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi: I capitelli di transetto e coro, in: Arte medievale, 1, 2003, S. 119-148.

CANNON 1982

Cannon, J.: Dating the Frescoes by the Maestro di S. Francesco, in: The Burlington Magazine, 124, 1992, S. 65-69.

CENCI 1974-76

Cenci, C.: Documentazione di vita assisiana, 1300-1550, I und II, Grottaferrata 1974-76.

CLASEN 1962

Clasen, S.: Franziskus, Engel des sechsten Siegels. Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura, in: Franziskanische Quellenschriften 7, Werl 1962.

COLETTI 1949

Coletti, L.: Gli affreschi della basilica di Assisi, Bergamo 1949.

COOK 1999

Cook, W. R.: Images of St. Francis of Assisi, in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy; a catalogue, Florenz 1999, S. 49-61.

COOK 2005

Cook, W. R. (Hrsg.): The Art of the Franciscan Order in Italy (The medieval Franciscans, 1), Leiden-Boston 2005.

COOPER 2001

Cooper, D.: Franciscan Choir Enclosures and the Function of the Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 64, 2001, S. 1-54.

COOPER 2004

Cooper, D.: Rezension: Zanardi, B., Giotto e Pietro Cavallini, in: *The Burlington Magazine*, 146, No. 1220, 2004, S. 764.

COOPER/ROBSON 2003

Cooper, D./Robson, J.: Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi, in: *Apollo: an international magazine of the arts*, Bd. 157, Februar 2003, S. 31-35.

CROWE/CAVALCASELLE 1869

Crowe, J. A./Cavalcaselle, G. B.: *Geschichte der italienischen Malerei*, Leipzig 1869 (Englische Ausgabe London 1864).

DELLA VALLE 1791

Della Valle, G. (Hrsg.): *Note a Vasari. Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari (1568)*, II, Siena 1791.

DERBES/SANDONA 2004

Derbes, A./Sandona, M. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Giotto*, XIX, Cambridge University Press 2004.

DE WESSELOW 2005

De Wesselow, T.: The Date of the St. Francis Cycle in the Upper Church of S. Francesco at Assisi: The Evidence of Copies and Considerations of Method, in: Cook, W. R. (Hrsg.): *The Art of the Franciscan Order in Italy (The Medieval Franciscans 1)*, Leiden-Boston 2005, S. 113-167.

ESSER 1983

Esser, S.: *Die Ausmalung der Unterkirche von San Francesco in Assisi durch den Franziskusmeister*, Diss. Bonn 1983.

FEA 1820

Fea, C.: *Descrizione ragionata della sacrosanta patriarcal basilica e capella papale di San Francesco d'Assisi*, Roma 1820.

FLORES D'ARCAIS 1995

Flores d'Arcais, F.: *Giotto*, Mailand 1995

EDGERTON 2004

Edgerton, S. Y.: *Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution*, München 2004 (amerikanische Originalausgabe 1991).

FISHER 1956

Fisher, M. R.: Assisi, Padua and the Boy in the Tree, in: Art Bulletin, 38, 1956, S. 47-52.

FORMAGGIO 1959

Formaggio, D.: Die Kirchen von Assisi, München 1959.

FOSSI 2004

Fossi, G.: Uffizi. Arte-Storia-Collezioni, Florenz 2004.

GANDOLFO 2001

Gandolfo, F.: Ricerche di prospettiva nel cantiere di Assisi, in: Calvano, T. (Hrsg.): Cavallini/Giotto - Roma/Assisi, 10/11, Rom 2001 (Quaderno ANISA 2002), S. 43-54.

GARDNER 1998

Gardner, J.: Zandardi, B., Il Cantiere di Giotto. Le Storie di San Francesco ad Assisi (Rezension), in: The Burlington Magazine, 140, 1998, S. 269-270.

GARDNER 2002

Gardner, J.: Rezension: Romano, S., La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative, in: The Burlington Magazine, 144, 2002, S. 295-296.

GARDNER 2005

Gardner, J.: A minor episode of public disorder in Assisi: Francis renounces his inheritance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 68, 2005, S. 275-285.

GIOSEFFI 1963

Gioseffi, D.: Giotto architetto, Mailand 1963.

GOSEBRUCH 1962

Gosebruch, M.: Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins, Köln 1962.

GNUDI 1957

Gnudi, C.: Il passo di Riccobaldo Ferrarese relativo a Giotto e il problema della sua autenticità, in: Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida, London 1957, S. 26-30.

GNUDI 1958

Gnudi, C.: Giotto, Mailand 1958.

GRIEBEN 2001

Grieben, P. S.: La Croce con Frate Elia di Giunta Pisano, in: Basile, G./Magro, P.P. (Hrsg.): Il Cantiere Pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi (Il Miracolo di Assisi. Collana storica-artistica della Basilica e Sacro Convento di San Francesco in Assisi XIII), Assisi 2001, S. 101-110.

HANKEY 1991

Hankey A. T.: Riccobaldo of Ferrara and Giotto: an update, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 54, 1991, S. 244.

HERTLEIN 1964

Hertlein, E.: Die Basilica San Francesco in Assisi. Gestalt, Bedeutung, Herkunft, Florenz 1964.

HUECK 1977

Hueck, I.: Giotto und die Proportion, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 143-155.

HUECK 1981a

Hueck, I.: La basilica francescana nell' ottocento: alcuni documenti su restauri progettati ed interventi eseguiti, in: Bollettino d'Arte 66, 1981, S. 143-149.

HUECK 1981b

Hueck, I.: Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von San Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXV, 1981, S. 279-324.

HUECK 1983

Hueck, I.: Il cardinale Napoleone Orsini e la capella di San Nicola nella Basilica francescana ad Assisi, in: Romanici, A. M. (Hrsg.): Roma anno 1300: Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza", Rom 1983, S. 187-198.

HUECK 1984

Hueck, I.: Der Lettner der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz Bd. XXVIII, 1984, S. 173-202.

HUECK 1986

Hueck, I.: Die Kapellen der Basilika, in: Patronage and Public in the Trecento. Proceedings of the St. Lambrecht Symposium, Abtei St. Lambrecht Styria (16.-19. July, 1984), Florenz 1986, S. 81-104.

HUECK 2000

Hueck, I.: Ipotesi per la bottega "Giotto e figli", in: Caglisti, F. (Hrsg.): Giornate di Studio in ricordo di Giovanni Previtali. Siena Università degli Studi, dicembre 1998. Napoli Università degli Studi "Federico II", febbraio 1999. Pisa Scuola Normale Superiore, maggio 1999 (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV, Quaderni 1-2), Pisa 2000, S. 53-60.

HUECK 2001

Hueck, I.: La basilica superiore come luogo liturgico: l'arredo e il programma della decorazione, in: Basile, G./Magro, P. P. (Hrsg.): Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi, Assisi 2001. S. 43-69.

HUECK 2002

Hueck, I.: Rezension: Serena Romano, La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative, in: Journal für Kunstgeschichte, 6, 2002, S. 129-135.

HUECK 2004

Hueck, I.: Rezension: Bruno Zanardi, Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco, in: Kunstchronik, Bd. 57, 2004, Heft 6, S. 287-294.

KELLER 1996

Keller, H. L. (Hg.): Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 1968, 1996 (8. Auflage), S. 231.

KEMP 1996

Kemp, W.: Die Räume der Maler, München 1996.

KLEINSCHMIDT 1915

Kleinschmidt, B.: Die Basilika San Francesco in Assisi, 3 Bde., Berlin 1915.

KLESSE 1962

Klesse, B.: Literaturbericht. Literatur zur Trecentomalerei in Florenz, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 25, 1962, S. 254-268.

KRÜGER 1997

Krüger, K.: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien, Berlin 1997.

KRÜGER

Krüger, K.: Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst, in: Oexle, O. G./Von Hülsen-Esch, A. (Hrsg.): Die Repräsentation der Gruppe. Texte-Bilder-Objekte, Göttingen 1998, S. 126-186.

KNAPP FENGLER 1974

Knapp Fengler, C.: Lorenzo Ghiberti's second commentary. The translation and interpretation of a fundamental renaissance treatise on art (Dissertation), Wisconsin 1974.

LISNER 2003

Lisner, M.: Die Franzlegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi: Farbgebung und Farbikonographie – zur Giotto-Frage und zur Datierung, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Bd. 33, 1999/2000 (2003), S. 31-84.

LUNGI 1996

Lunghi, E.: Die Franziskus-Kirche in Assisi, Florenz 1996.

LUNGI 1997

Lunghi, E.: Un "buon governo" nella leggenda francescana di Assisi?, in: In Memoria di Salvatore Vivona. Saggi e studi, Assisi 1997, S. 247-266.

LUNGI 2001

Lunghi, E.: Riflessi della decorazione della Basilica Superiore di San Francesco nella pittura umbra contemporanea, in: Basile, G./Magro P. P. (Hrsg.), Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi, Assisi 2001, S. 405-418.

LUNGI 2002

Lunghi, E.: Le chiese francescane di Assisi nell'anno 1300, in: Brufani, S./Menestò, E. (Hrsg.): Assisi anno 1300. Collana della Società di studi francescani diretta da Enrico Menestò, Assisi 2002, S. 325-375.

MAGINNIS 2001

Maginnis, H. B. J.: Painting in the Age of Giotto, University Park, Pennsylvania 2001.

MAGRO 2001

Magro, P. P.: L'orientazione della Chiesa Doppia: osservazioni sull'architettura e decorazione, in: Basile, G./Magro P. P. (Hrsg.): Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi, Assisi 2001, S. 111-122.

MARIANI 1937

Mariani, V.: La Commemorazione di Giotto, in: Bolletino della Regia Università Italiana per Stranieri, XVI, 1937, S. 389-396.

MARTINELLI 1973

Martinelli, V.: Un documento per Giotto ad Assisi, in: Storia dell'Arte, 17, 1973, S. 193-208.

MARTIUS 1932

Martius, L.: Die Franzlegende in der Oberkirche von S.Francesco in Assisi, Berlin 1932.

MATHER 1943

Mather, J. F.: Giotto's St. Francis Series at Assisi Historically Considered, in: Art Bulletin, XXV, 1943, S. 97-111.

MECKSEPER 2002

Meckseper, C.: Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts, in: Lutz, E. C./Thali, J./Wetzel, R. (Hrsg.): Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter (Freiburger Colloquium 1998), Tübingen 2002, S. 255-282.

MEISS 1960

Meiss, M.: Giotto and Assisi, New York 1960.

MEISS 1971

Meiss, M.: Das große Zeitalter der Freskenmalerei, München-Wien-Zürich 1971.

MILANESI 1973

Milanesi, G.: Le opere di Giorgio Vasari, I, Florenz 1973.

MILIZIA 1994

Milizia, U.: Il ciclo di Giotto ad Assisi. Struttura di una leggenda, Rom 1994.

MITCHELL 1971

Mitchell, C.: The Imagery of the Upper Church at Assisi, in: Giotto e il suo tempo. Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, 24 settembre-1 ottobre 1967, Rom 1971, S. 113-134 und S. 492-496.

MOLTESEN 1930

Moltesen, E.: Giotto und die Meister der Franzlegende. Ein Beitrag, Kopenhagen 1930.

MONACCHIA 2002

Monacchia, P.: Archivi e conservazione della memoria, in: Brufani, S./Menestò, E. (Hrsg.): Assisi anno 1300. Collana della Società di studi francescani diretta da Enrico Menestò, Assisi 2002, S. 377-404.

MOORMAN 1968

Moorman, J.: A History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517, Oxford 1968.

MOZZO 2003

Mozzo, M.: Cavalcaselle e la Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi, Diss. Pisa 2003.

MUELLER VON DER HAEGEN 1998

Mueller von der Haegen, A.: Giotto, Köln 1998.

MURRAY 1953

Murray, P.: Notes on Some Early Giotto Sources, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 16, 1953, S. 58-80.

NESSI 1994

Nessi, S.: La Basilica di S. Francesco e la sua Documentazione storica, Assisi 1994.

NOMURA 1988

Nomura, Y.: Una proposta sulla datazione delle Leggende di S. Francesco nella Basilica Superiore ad Assisi, in: Bijutsushigaku, 10, 1988, S. 1-27.

OERTEL 1943/44

Oertel, R.: Wende der Giotto-Forschung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, II, 1943-44.

OERTEL 1966

Oertel, R.: Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart 1966.

OFFNER 1939

Offner, R.: Giotto, Non-Giotto, in: The Burlington Magazine, 1 XXIV (1939), S. 259-268 und 1 XXV (1939), S. 96-113.

OFFNER/STEINWEG 1986

Offner, R./Steinweg, K. (Hrsg.): A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, continued under the direction of Boskovits, M./Gregori, M., The Fourteenth Century, Section III, Bd. 1 by Offner, R., Florenz 1986.

PAOLUCCI 1997

Paolucci, A. : La basilica di San Francesco di Assisi. Polvere di Capolavori, in: Art e dossier, 12, Nr. 129, 1997, S. 11-13.

PÉRIER-D'ETEREN 2003

Périer-D'eteren, C. : La restauration des fresques d'Assise, défis et réalités, in: Bulletin/Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bd. 30, 2003, S. 63-69.

PHILIPPOT 1972

Philippot, P. : Die Wandmalerei, Wien-München 1972.

PIETRAMELLARA/ARRIGHINI/BATTISTI/LOZZA 1988

Pietramellara, C./Arrighini, A./Battisti, C./Lozza, M. (Hrsg.): Il Sacro Convento di Assisi, 2 Bde., Rom 1988.

PILEGGI 2003

Pileggi, C. : Quaderni di restauro sugli affreschi di Giotto in San Francesco ad Assisi (1942), in: Bolletino / Istituto Centrale per il Restauro, 4, 2003, S. 107-155.

POESCHKE 1985

Poeschke, J.: Die Kirche San Francesco und ihre Wandmalereien, München 1985.

POESCHKE 1993

Poeschke, J.: Der „Franziskusmeister“ und die Anfänge der Ausmalung von San Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 28, 1984, S. 173-202.

POESCHKE 2003

Poeschke, J.: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003.

PREVITALI 1967

Previtali, G.: Giotto e la sua bottega, Mailand 1967.

RINTELEN 1912

Rintelen, F.: Giotto und die Giotto-Apokryphen, München 1912.

RAGIONIERI 1998

Ragionieri, G.: Die Werkstatt Giotto, in: Cassanelli, R. (Hrsg.): Künstlerwerkstätten der Renaissance, Zürich/Düsseldorf 1998, S. 55-70.

RAGIONIERI 2001

Ragionieri, G.: Giotto e la scultura del suo tempo: appunti e riflessioni, in: Calvano, T. (Hrsg.): Cavallini/Giotto - Roma/Assisi, 10/11, Rom 2001 (Quaderno ANISA 2002), S. 59-68.

ROCCHI 1982

Rocchi, G.: La basilica di San Francesco da Assisi, Florenz 1982.

ROMANO 1997

Romano, S.: Bruno Zanardi, Il cantiere di Giotto (Rezension), in: Storia dell'arte, 89, 1997, S. 131-136.

ROMANO 2001

Romano, S.: La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative, Rom 2001.

RUF 1974

Ruf, G.: Franziskus und Bonaventura: die heilsgeschichtliche Deutung der Fresken im Langhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi aus der Theologie des Heiligen Bonaventura, Assisi 1974.

RUF 1981

Ruf, G.: Das Grab des hl. Franziskus. Die Fresken der Unterkirche von Assisi, Freiburg-Basel-Wien 1981.

RUF 2004

Ruf, G.: Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie, Regensburg 2004.

SALVINI 1965

Salvini, R.: Giotto: gli affreschi di Assisi, Florenz 1965.

SCARPELLINI 1982a

Scarpellini, P.: Iconografia Francescana nei Secoli XIII e XIV. Francesco d'Assisi. Storia e Arte, Mailand 1982.

SCARPELLINI 1982b

Scarpellini, P.: Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri Santuari di Assisi (dal Ms 148 della Bibl. com. di Assisi), in: Scarpellini, P. (Hrsg.): Ludovico da Pietralunga, Trevisio 1982, S. 400-449.

SCHENKLUHN 1991

Schenkluhn, W.: San Francesco in Assisi: Ecclesia Specialis. Die Vision Papst Gregor IX. von einer Erneuerung der Kirche, Darmstadt 1991.

SCHMARSOW 1918

Schmarsow, A.: Kompositionsgesetzte der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi, Leipzig 1918.

SCHÖNE 1957

Schöne, W.: Studien zur Oberkirche von Assisi, in: Festschrift für K. Bauch, München 1957, S. 50-116.

SCHRADE 1964

Schrade, H.: Franz von Assisi und Giotto, Köln 1964.

SCHWARZ 1993

Schwarz, M. V.: Zerstört und wiederhergestellt. Die Ausmalung der Unterkirche von San Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 37, 1993, S. 1-28.

SCHWARZ/THEIS 2004

Schwarz, M. V./Theis, P.: Giottus Pictor. Band 1: Giottos Leben, Wien 2004.

SCHWEINFURTH 1965

Schweinfurth, P.: Das Leben des Franziskus in den Fresken der Oberkirche von Assisi, Mainz 1965.

SMART 1960

Smart, A.: The St. Cecilia Master and his School at Assisi, in: The Burlington Magazine, CII, 1960, S. 405-413 und S. 431-437.

SMART 1963

Smart, A.: Ghiberti's "Quasi tutta la parte di sotto" and Vasari's Attributions to Giotto at Assisi, in: Renaissance and Modern Studies 8, 1963, S. 5-24.

SMART 1971

Smart, A.: The Assisi Problem and the Art of Giotto, Oxford 1971.

STUBBLEBINE 1969

Stubblebine, J. H.: Giotto: The Arena Chapel Frescoes, New York-London 1969.

STAMM 1974

Stamm, K.: Probleme des Bildes und der Dekoration in mittelalterlichen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento, (Dissertation), Bonn 1974.

STUBBLEBINE 1985

Stubblebine, J. H.: Assisi and the Rise of Vernacular Art, New York 1985.

THEIS 2001

Theis, P.: San Francesco in Assisi. Eine Palastkirche zwischen Rom und Avignon, (Dissertation), Wien 2001.

THEIS 2004

Theis, P.: Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi oder De Missa Pontificali. Zur Ausstattung eines päpstlichen Sakralraumes, in: Römische Historische Mitteilungen 46, Wien 2004, S. 125-164.

THODE 1885

Thode, H.: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, (1. Auflage Berlin 1885) 4. Auflage Essen 1996.

TINTORI/MEISS 1962

Tintori, L./Meiss, M.: The painting of the life of St. Francis in Assisi; with notes on the Arena Chapel, New York 1962.

TOESCA 1941

Toesca, P.: Giotto, Turin 1941.

TOESCA 1951

Toesca, P.: Il Trecento, Turin 1951.

TOMEI/GIAMPIETRO 1997

Tomei, A./Giampietro, L.: Il cantiere di San Francesco ad Assisi. Un'antologia del medioevo, in: Art e dossier, 12, Nr. 129, 1997, S. 14-17.

TOMEI 1998

Tomei, A.: Fuori l'autore. L'artefice delle "Storie di san Francesco" ad Assisi, in: Art e dossier, 13, Nr. 135, 1998, S. 32-35.

TOMEI 2001

Tomei, A.: Cavallini e Giotto: qualche osservazione su una inutile contrapposizione, in: Calvano, T. (Hrsg.): Cavallini/Giotto - Roma/Assisi, 10/11, Rom 2001 (Quaderno ANISA 2002), S. 80-99.

TOMEI 2003

Tomei, A.: Giotto. Il Compianto sul Cristo morto, Mailand 2003.

VASARI 1550

Vasari, G.: Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri, I, Florenz 1550.

VASARI 1568

Vasari, G.: Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori, I, Florenz 1568.

VON SCHLOSSER 1912

Von Schlosser, J. (Hrsg.): Lorenzo Ghiberti. I Commentarii, I, Berlin 1912.

WHITE 1956

White, J.: The Date of "The Legend of St. Francis" at Assisi, in: The Burlington Magazine 98, 1956, S. 344-351.

WHITE 1966

White, J.: Art and Architecture in Italy. 1250 to 1400 (Pelican History of Art), Harmondsworth 1966.

WITTE 1821

Witte, K.: Das Sacro Convento in Assisi, in: Kunstblatt 1821, Nr. 40, 41, 42.

WOLF 2006

Wolf, N.: Giotto di Bondone 1267-1337. Die Erneuerung der Malerei, Köln 2006.

WOLFF 1993

Wolff, R.: Dicitur allegoria quasi aliniloquium: Das erste Bild der Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, in: Kerscher, G. (Hrsg.): Hagiographie und Kunst, Berlin 1993, S. 385-400.

WOLFF 1996

Wolff, R.: Der Heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts, Berlin 1996.

WUNDRAM 1980

Wundram, M.: Frührenaissance, Baden-Baden 1980.

ZACCARIA 1963

Zaccaria, G.: Diario storico della Basilica e Sacro Convento di San Francesco in Assisi (1220-1927), Bd. I. Duecento, (Miscellanea Francescana 63), 1963.

ZANARDI 1996

Zanardi, B.: Il cantiere di Giotto. Le storie di San Francesco ad Assisi, Mailand 1996.

ZANARDI 2002

Zanardi, B.: Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco, Mailand 2002.

ZANARDI 2003

Zanardi, B.: Giotto ad Assisi. Opera prima, in: Art e dossier, 17, No. 186, 2003, S. 8-13.

ZANARDI 2004

Zanardi, B.: Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi, in: Derbes, A./Sandona, M. (Hrsg.), The Cambridge Companion to Giotto, Cambridge 2004, S. 32ff.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS- UND NACHWEIS

Abb. 1:

Basilika von S. Francesco, 13. Jh., Assisi
(WOLF 2006, S. 11)

Abb. 2:

Langhaus der Unterkirche, S. Francesco, 13. Jh., Assisi
(LUNGHI 1996, S. 10)

Abb. 3:

Langhaus der Oberkirche (Blick nach Westen Richtung Apsis),
S. Francesco, 13. Jh., Assisi,
(WOLF 2006, S. 14)

Abb. 4:

Franziskuszyklus, Die Huldigung am Marktplatz von Assisi, 1. Joch der
Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S.
Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 199)

Abb. 5:

Franziskuszyklus, 1. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der
Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 147)

Abb. 6:

Meister der hl. Cäcilia, Das Leben der hl. Cäcilia, nach 1304, Tempera auf
Holz, 85 x 181 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz
(FOSSI 2004, S. 114)

Abb. 7:

Franziskuszyklus, 1. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der
Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 105)

Abb. 8:

Franziskuszyklus, Die Befreiung des Häretikers Petrus von Alife, 1. Joch der
Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S.
Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 269)

Abb. 9:

Altarbereich nach dem Rekonstruktionsversuch von Cavalcaselle,
Fotografie, 1873
(RUF 2004, S. 44)

Abb. 10:

Langhaus der Basilika S. Clemente mit Schola Cantorum, S. Clemente, 12. Jh., Rom
(URL:<http://www.basilicasanclemente.com/tour/XII/interior.htm>, 2.6.2008)

Abb. 11:

Langhaus der Oberkirche (Blick auf Nordwand), S. Francesco, 13. Jh., Assisi
(LUNGI 1996, S. 49)

Abb. 12:

Fassadeninnenwand nach Osten, Oberkirche, S. Francesco, 13. Jh., Assisi
(RUF 2004, S. 191)

Abb. 13:

Rekonstruktion der Fluchtlinien der Mutuluseinfassung des Rahmensystems nach Edgerton, Oberkirche, S. Francesco, 13. Jh., Assisi
(EDGERTON 2004, S. 58)

Abb. 14:

Franziskuszyklus, Die Mantelspende, 1. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 201)

Abb. 15:

Franziskuszyklus, Die Vision des Palastes, 1. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 203)

Abb. 16:

Franziskuszyklus, Die Berufung in San Damiano, 2. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 206)

Abb. 17:

Franziskuszyklus, Die Lossagung vom Vater, 2. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 209)

Abb. 18:

Franziskuszyklus, Der Traum Innozenz III., 2. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 211)

Abb. 19:

Franziskuszyklus, Bestätigung der Regel durch Innozenz III., 3. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 213)

Abb. 20:

Franziskuszyklus, Die Vision der Brüder in Rivotorto, 3. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 215)

Abb. 21:

Franziskuszyklus, Die Vision der Throne, 3. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 218)

Abb. 22:

Franziskuszyklus, Die Befreiung der Stadt Arezzo von den Dämonen, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 220)

Abb. 23:

Franziskuszyklus, Die Feuerprobe vor dem Sultan, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 223)

Abb. 24:

Franziskuszyklus, Der hl. Franz in Ekstase, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 225)

Abb. 25:

Franziskuszyklus, Die Weihnachtsfeier in Greccio, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 227)

Abb. 26:

Franziskuszyklus, Das Quellwunder, Fassadeninnenwand im Osten, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 230)

Abb. 27:

Franziskuszyklus, Die Vogelpredigt, Fassadeninnenwand im Osten, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 235)

Abb. 28:

Franziskuszyklus, Der Tod des Ritters von Celano, 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 237)

Abb. 29:

Franziskuszyklus, Die Predigt vor Honorius III., 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 241)

Abb. 30:

Franziskuszyklus, Die Erscheinung in Arles, 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 243)

Abb. 31:

Franziskuszyklus, Die Stigmatisation, 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 245)

Abb. 32:

Franziskuszyklus, Der Tod des hl. Franziskus, 3. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 249)

Abb. 33:

Franziskuszyklus, Der hl. Franziskus erscheint dem Bruder Augustinus und dem Bischof von Assisi, 3. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 252)

Abb. 34:

Franziskuszyklus, Hieronymus überzeugt sich von der Echtheit der Wundmale, 3. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 255)

Abb. 35:

Franziskuszyklus, Die Klarissen nehmen Abschied von dem toten Franziskus, 2. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 257)

Abb. 36:

Franziskuszyklus, Die Heiligsprechung des Franziskus, 2. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 259)

Abb. 37:

Franziskuszyklus, Die Vision des Papstes Gregor IX., 2. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 263)

Abb. 38:

Franziskuszyklus, Die Heilung des Mannes von Lerida, 1. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 265)

Abb. 39:

Franziskuszyklus, Die Beichte der vorübergehend wieder zum Leben erweckten Frau, 1. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 267)

Abb. 40:

Fassadeninnenwand nach Osten (Obergadenzone und Franziskuszyklus), Oberkirche, S. Francesco, 13. Jh., Assisi
(LUNGHI 1996, S. 51)

Abb. 41:

Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 1. Joch Nordwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Apparat L, LI)

Abb. 42:

Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 2. Joch Nordwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Apparat LII, LIII)

Abb. 43:

Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 2. Joch Südwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Apparat LXVI, LXVII)

Abb. 44:

Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, Szene 15 und 16, Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Apparat LX, LXI)

Abb. 45:

Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 3. Joch Südwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Apparat LXIV, LXV)

Abb. 46:

Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 1. Joch Südwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Apparat LXVIII, LXIX)

Abb. 47:

Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 3. Joch Nordwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Apparat LIV, LV)

Abb. 48:

Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 4. Joch Nordwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Apparat LVI, LVII)

Abb. 49:

Franziskuszyklus, 2. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 111)

Abb. 50:

Franziskuszyklus, 3. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 117)

Abb. 51:

Franziskuszyklus, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 121)

Abb. 52:

Detail Franziskuskopf aus Szene 5 (primo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Tafel I)

Abb. 53:

Detail Franziskuskopf aus Szene 7 (secondo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Tafel II)

Abb. 54:

Franziskuszyklus, 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 166)

Abb. 55:

Detail Franziskuskopf aus Szene 16 (Variante des secondo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Tafel IV)

Abb. 56:

Franziskuszyklus, 3. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 160)

Abb. 57:

Franziskuszyklus, 2. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi
(RUF 2004, S. 153)

Abb. 58:

Detail Klarissinnenkopf aus Szene 23 (terzo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Tafel V)

Abb. 59:

Detail Priesterkopf aus Szene 28 (terzo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Tafel V)

Abb. 60:

Detail Franziskuskopf aus Szene 1 (Variante des secondo modo d'esecuzione/terzo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, Tafel III)

Abb. 61:

Detail Franziskuskopf, Szene 1, Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(BASILE 1999, S. 23)

Abb. 62:

Detail Franziskuskopf, Szene 2, Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(BASILE 1999, S. 26)

Abb. 63:

Detail Kopf des Edelmannes, Szene 16, Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(BASILE 1999, S. 71)

Abb. 64:

Detail Kopf des Edelmannes, Szene 1, Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi
(ZANARDI 2002, S. 71)

ABBILDUNGEN



Abb. 1: Gesamtansicht Basilika S. Francesco, 13. Jh., Assisi

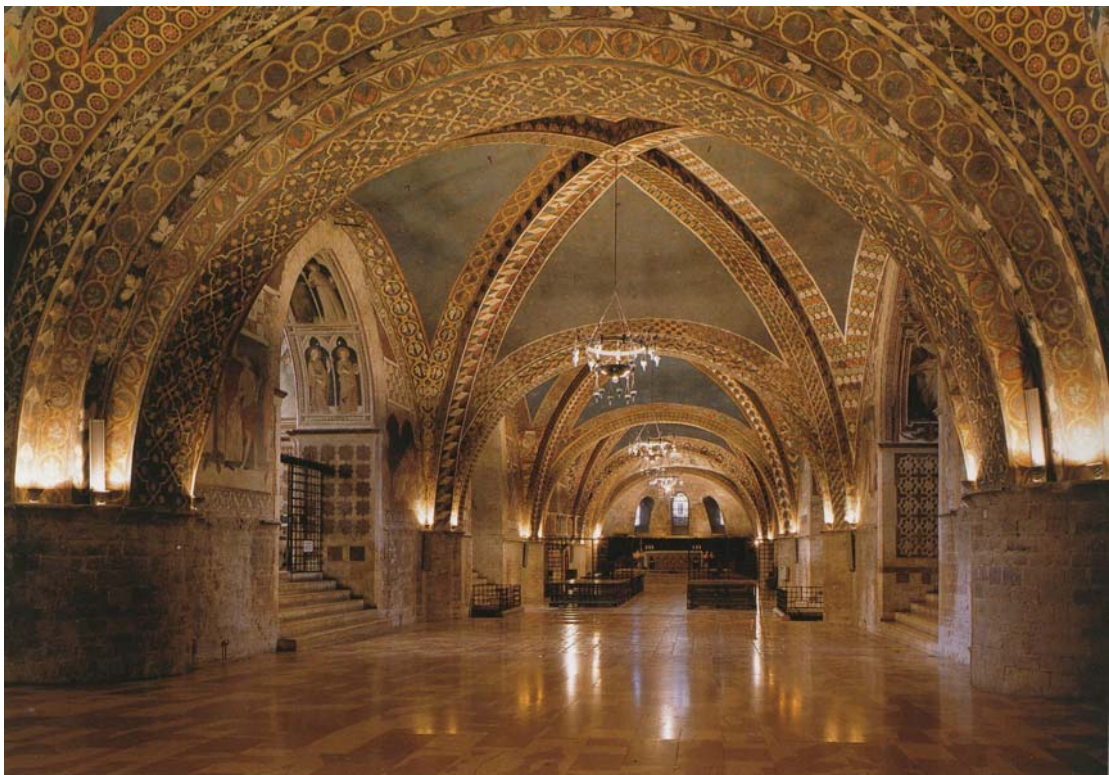


Abb. 2: Langhaus der Unterkirche, S. Francesco, 13. Jh., Assisi



Abb. 3: Langhaus der Oberkirche, (Blick nach Westen), S. Francesco, 13. Jh., Assisi



Abb. 4: Franziskuszyklus, Die Huldigung am Marktplatz von Assisi, 1. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 5: Franziskuszyklus, 1. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 6: Meister der hl. Cäcilia, Das Leben der hl. Cäcilia, nach 1304, Tempera auf Holz, 85 x 181 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

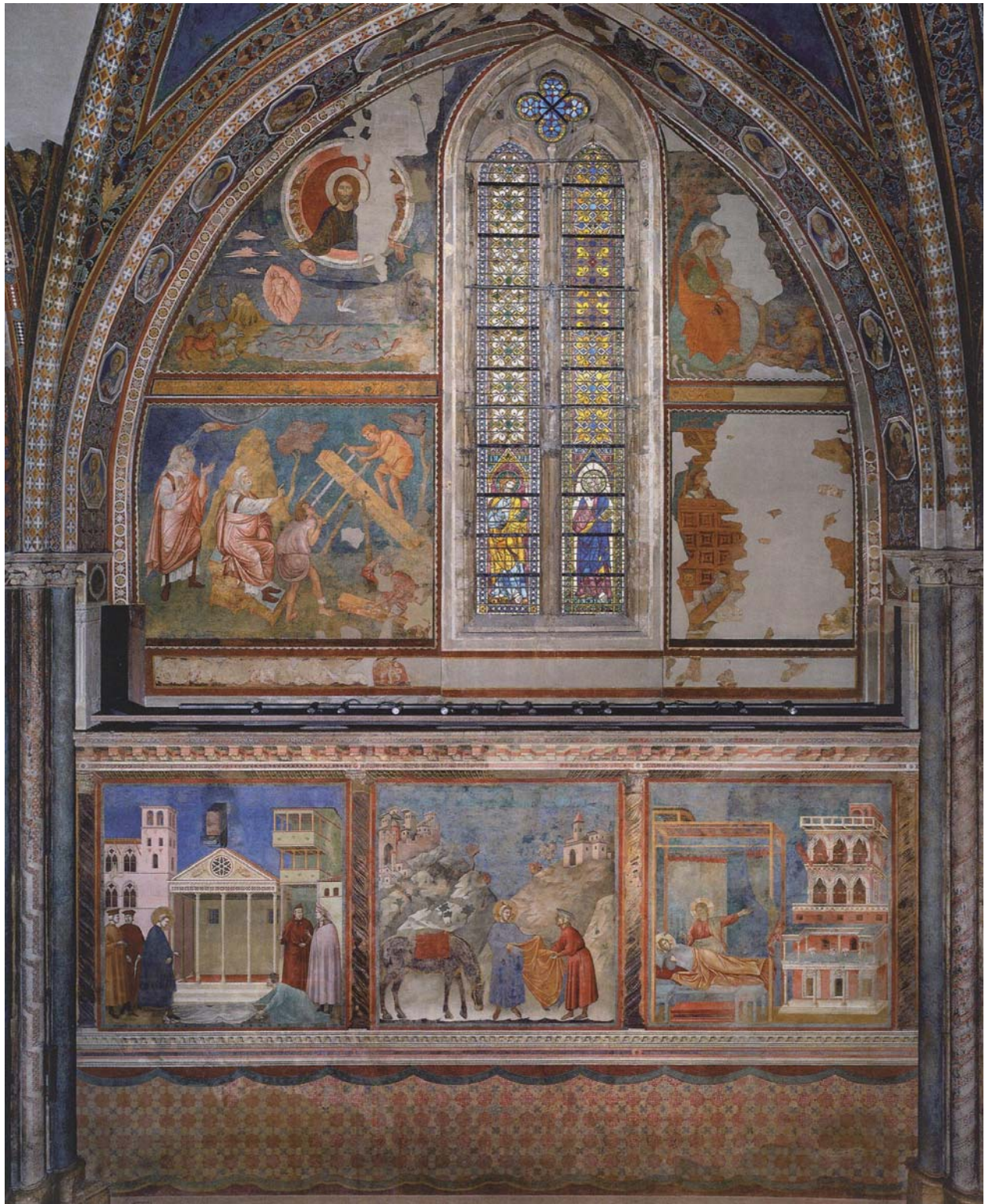


Abb. 7: Franziskuszyklus, 1. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 8: Franziskuszyklus, Die Befreiung des Häretikers Petrus von Alife, 1. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 9: Altarbereich nach dem Rekonstruktionsversuch von Cavalcaselle, Fotografie, 1873



Abb. 10: Langhaus der Basilika S. Clemente mit Schola Cantorum, 12. Jh., Rom



Abb. 11: Langhaus der Oberkirche (Blick auf Nordwand), S. Francesco, 13. Jh., Assisi



Abb. 12: Fassadeninnenwand nach Osten, Oberkirche, S. Francesco, 13. Jh., Assisi



Abb. 13: Rekonstruktion der Fluchtlinien der Mutuluseinfassung des Rahmensystems nach Edgerton, Oberkirche, S. Francesco, 13. Jh., Assisi



Abb. 14: Franziskuszyklus, Die Mantelspende, 1. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 15: Franziskuszyklus, Die Vision des Palastes, 1. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 16: Franziskuszyklus, Die Berufung in San Damiano, 2. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 17: Franziskuszyklus, Die Lossagung vom Vater, 2. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 18: Franziskuszyklus, Der Traum Innozenz III., 2. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 19: Franziskuszyklus, Bestätigung der Regel durch Innozenz III., 3. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 20: Franziskuszyklus, Die Vision der Brüder in Rivoltorto, 3. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 21: Franziskuszyklus, Die Vision der Throne, 3. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 22: Franziskuszyklus, Die Befreiung der Stadt Arezzo von den Dämonen, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 23: Franziskuszyklus, Die Feuerprobe vor dem Sultan, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 24: Franziskuszyklus, Der hl. Franz in Ekstase, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 25: Franziskuszyklus, Die Weihnachtsfeier in Greccio, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 26: Franziskuszyklus, Das Quellwunder, Fassadeninnenwand im Osten, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 27: Franziskuszyklus, Die Vogelpredigt, Fassadeninnenwand im Osten, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi

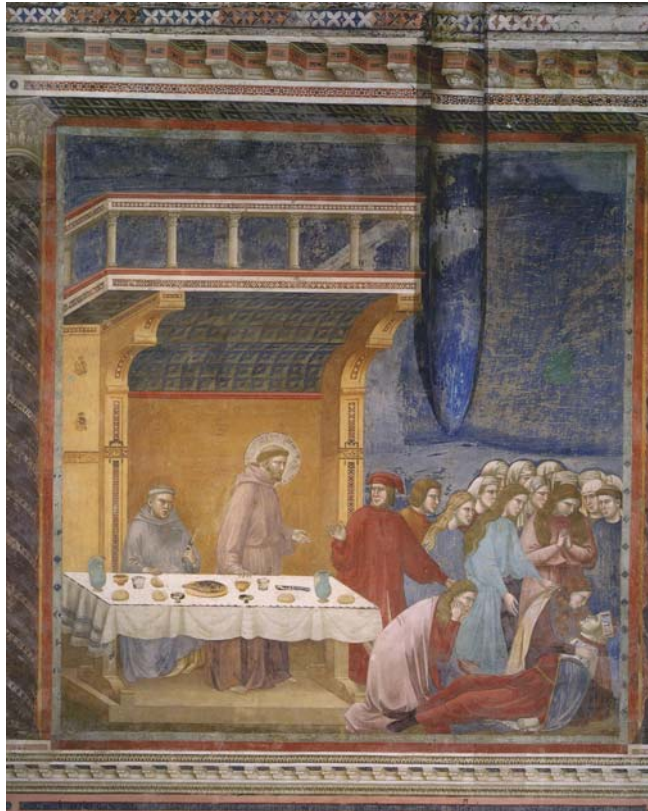


Abb. 28: Franziskuszyklus, Der Tod des Ritters von Celano, 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi

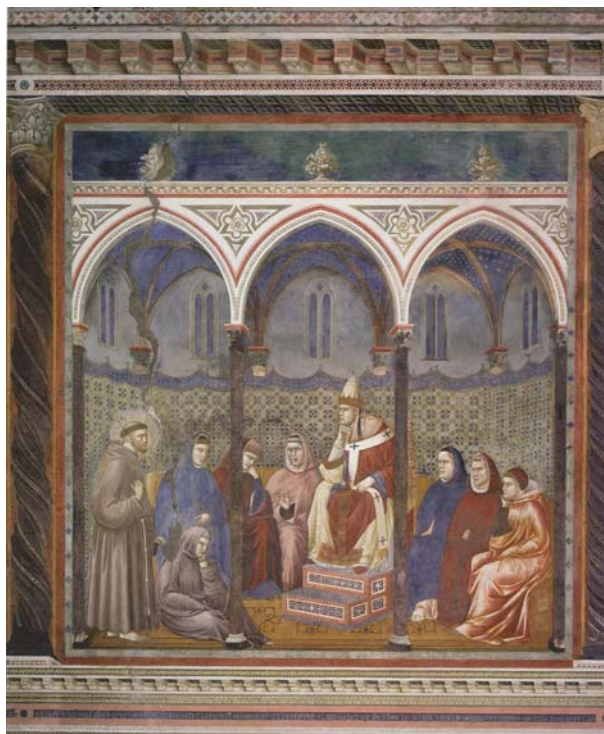


Abb. 29: Franziskuszyklus, Die Predigt vor Honorius III., 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 30: Franziskuszyklus, Die Erscheinung in Arles, 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 31: Franziskuszyklus, Die Stigmatisation, 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 32: Franziskuszyklus, Der Tod des hl. Franziskus, 3. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 33: Franziskuszyklus, Der hl. Franziskus erscheint dem Bruder Augustinus und dem Bischof von Assisi, 3. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 34: Franziskuszyklus, Hieronymus überzeugt sich von der Echtheit der Wundmale, 3. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 35: Franziskuszyklus, Die Klarissen nehmen Abschied von dem toten Franziskus, 2. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi

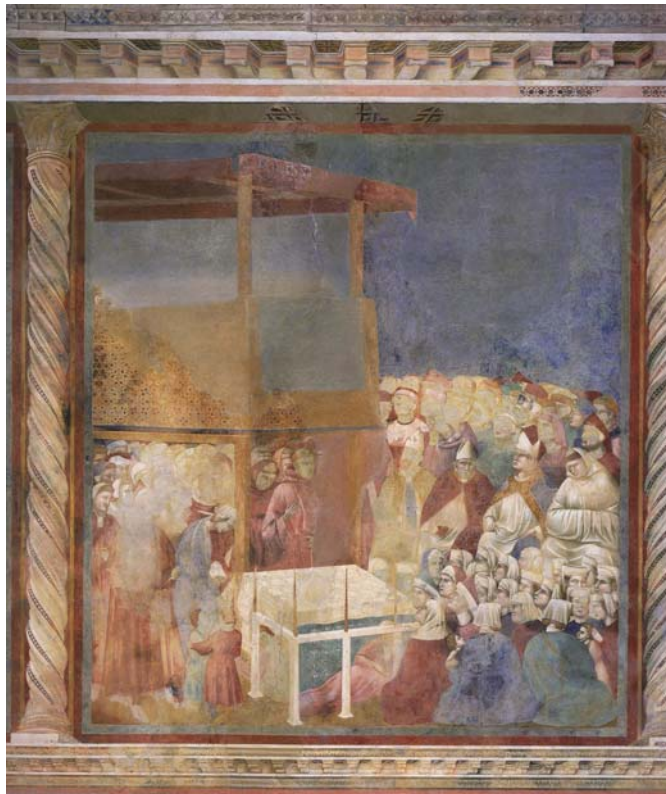


Abb. 36: Franziskuszyklus, Die Heiligsprechung des Franziskus, 2. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 37: Franziskuszyklus, Die Vision des Papstes Gregor IX., 2. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 38: Franziskuszyklus, Die Heilung des Mannes von Lerida, 1. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 39: Franziskuszyklus, Die Beichte der vorübergehend wieder zum Leben erweckten Frau, 1. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Fresko, 270 x 230 cm, Langhaus Oberkirche, S. Francesco, Assisi

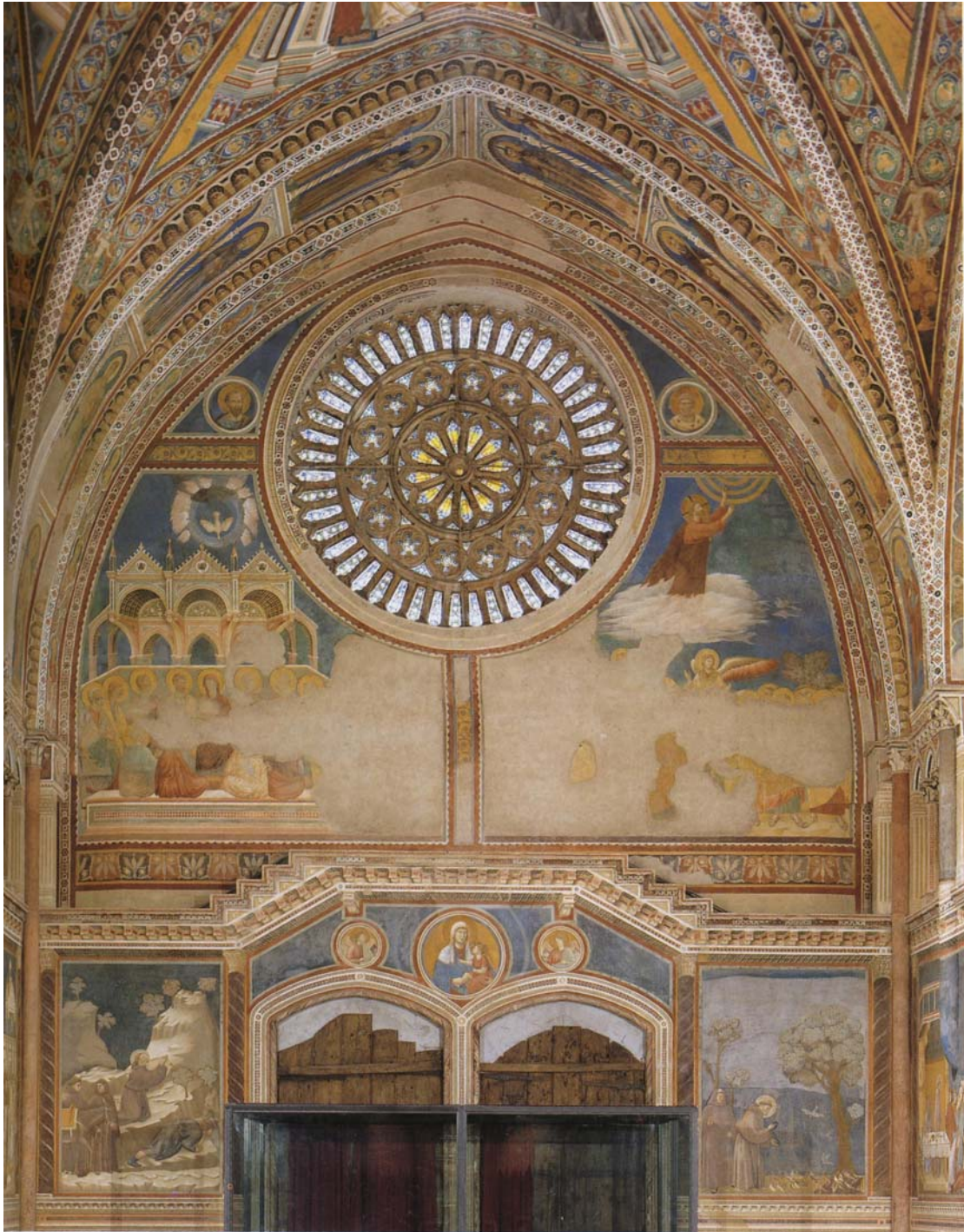


Abb. 40: Fassadeninnenwand nach Osten (Obergadenzone und Franziskuszyklus), Oberkirche, S. Francesco, 13. Jh., Assisi

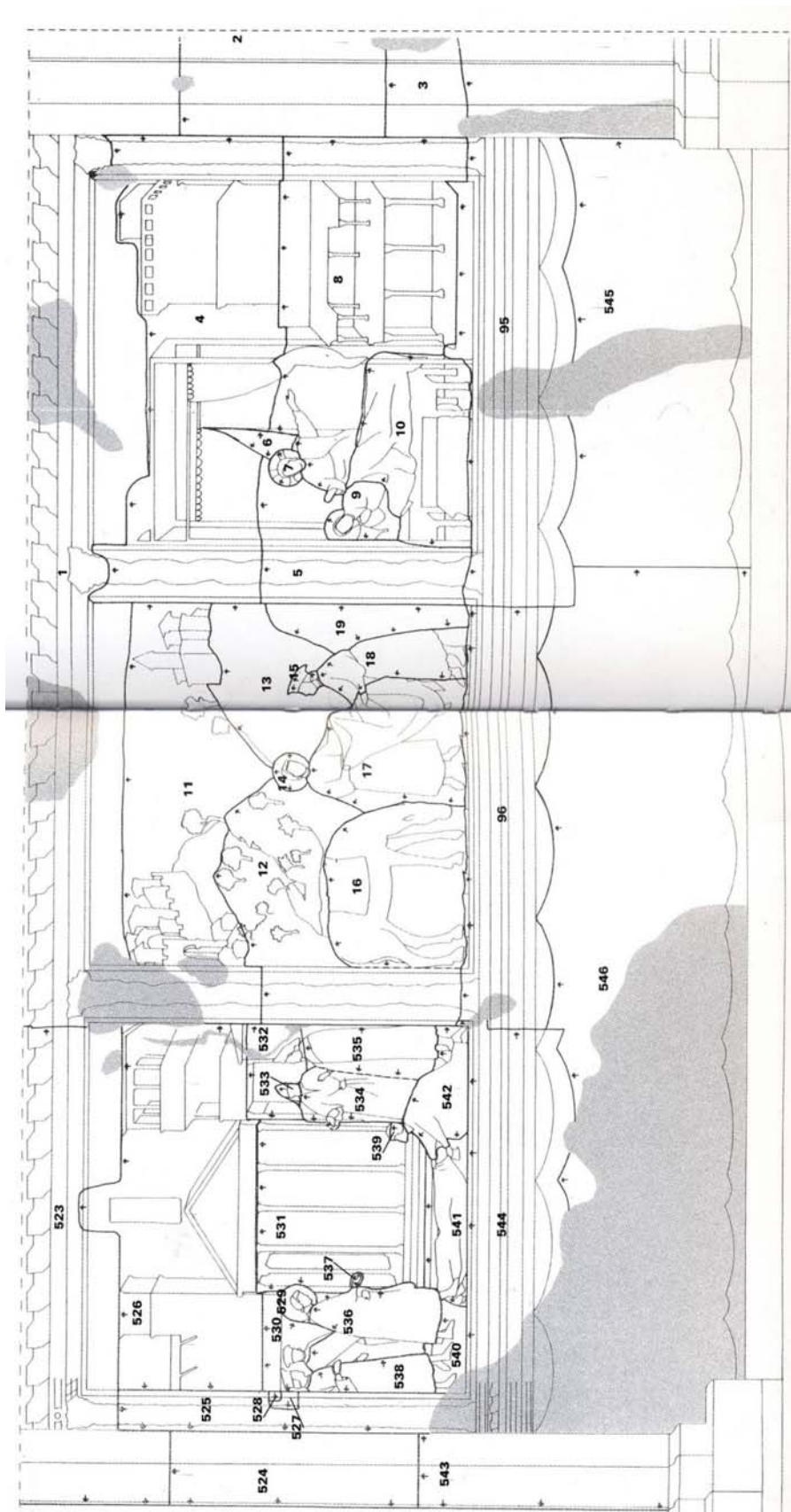


Abb. 41: Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 1. Joch Nordwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi

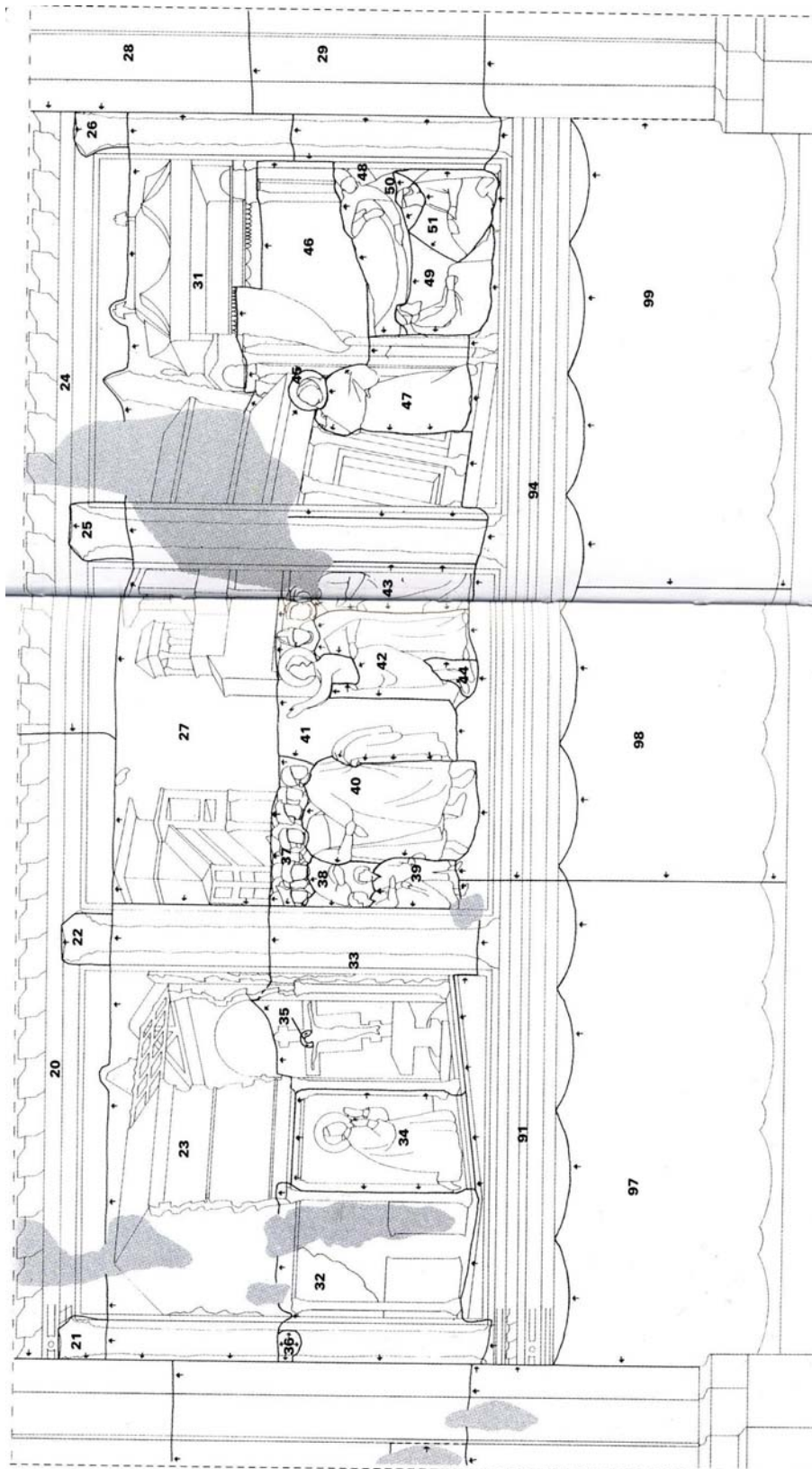


Abb. 42: Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 2. Joch Nordwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi

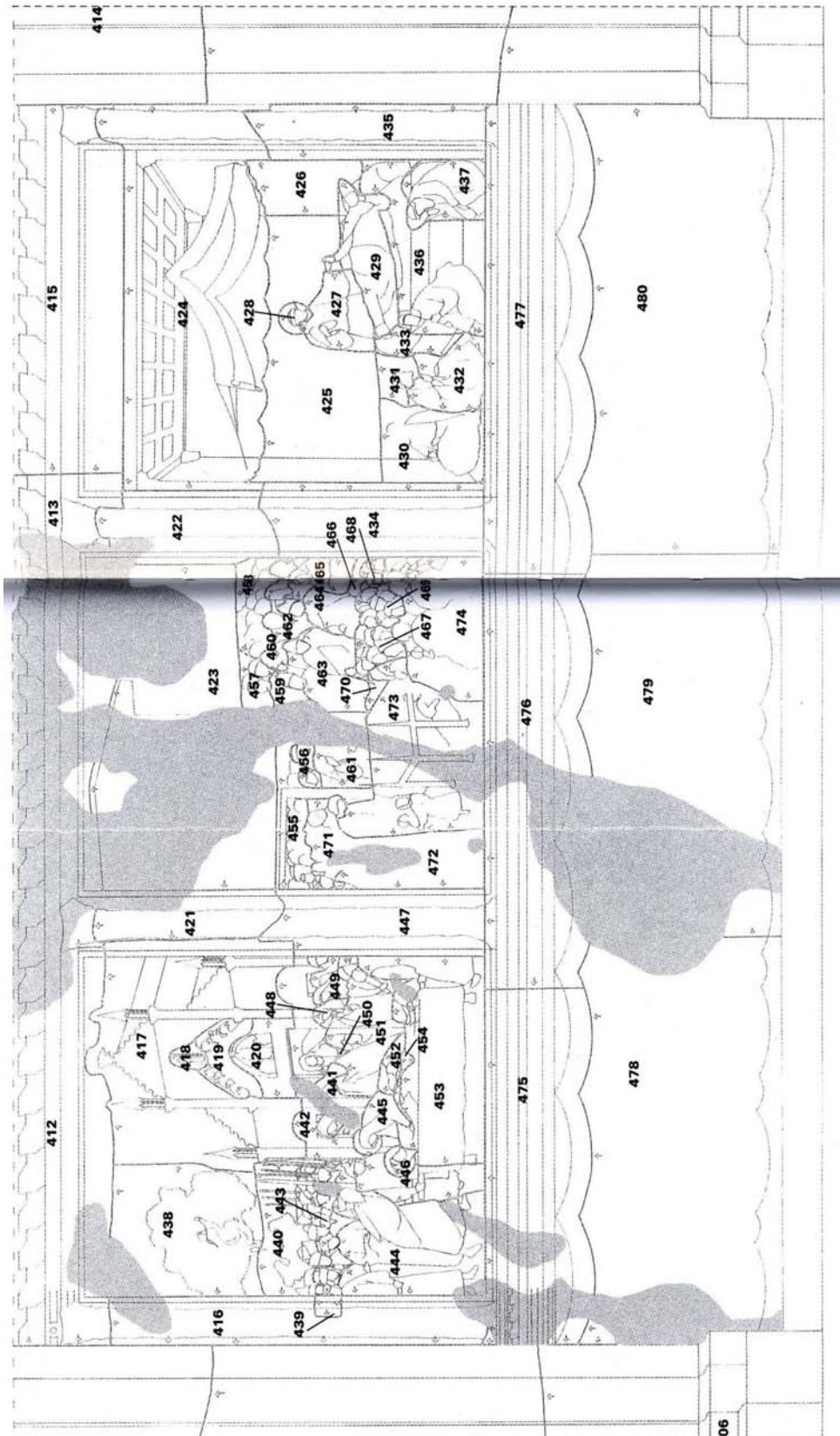


Abb. 43: Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 2. Joch Südwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi

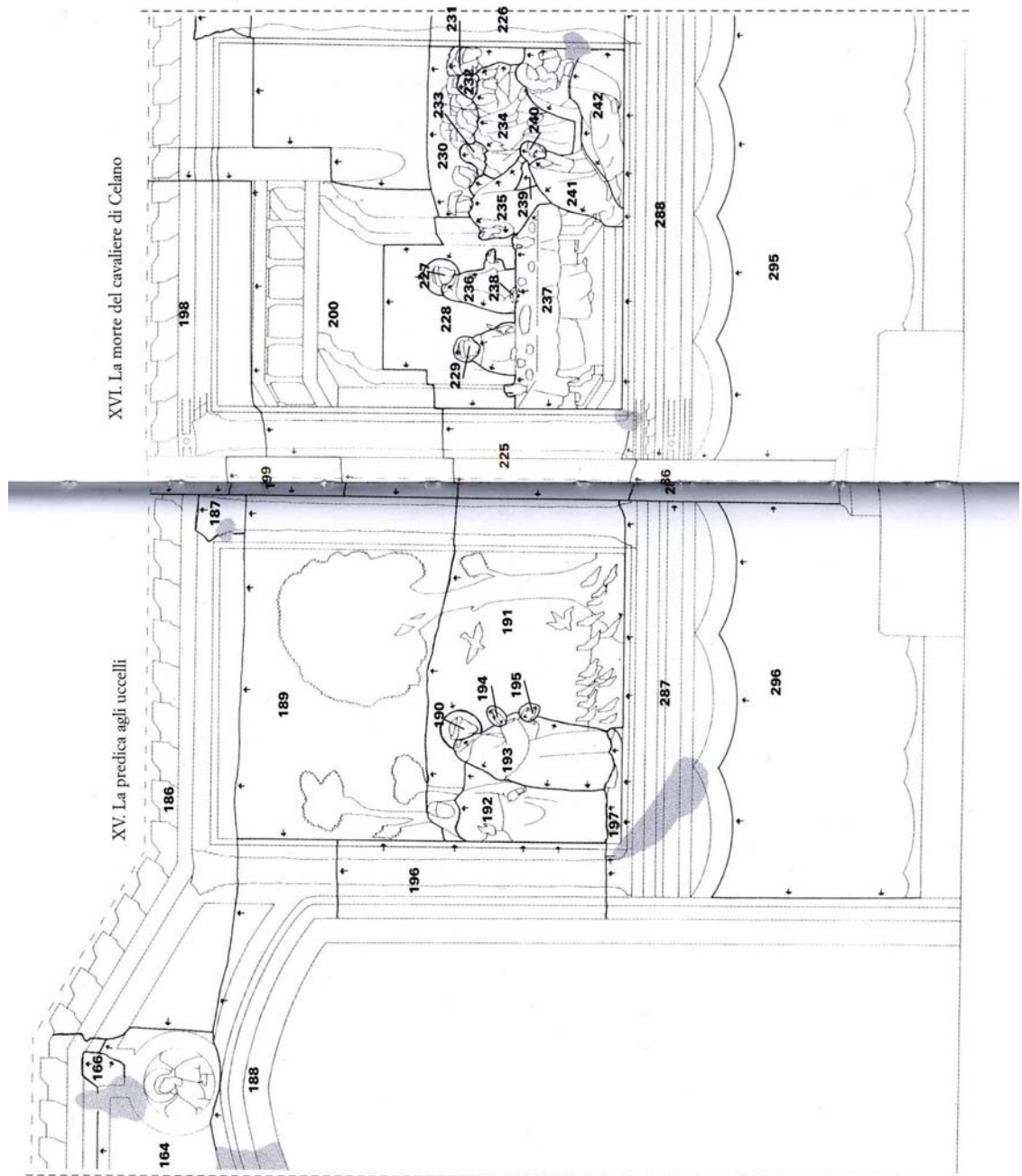


Abb. 44: Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, Szene 15 und 16, Oberkirche, S. Francesco, Assisi

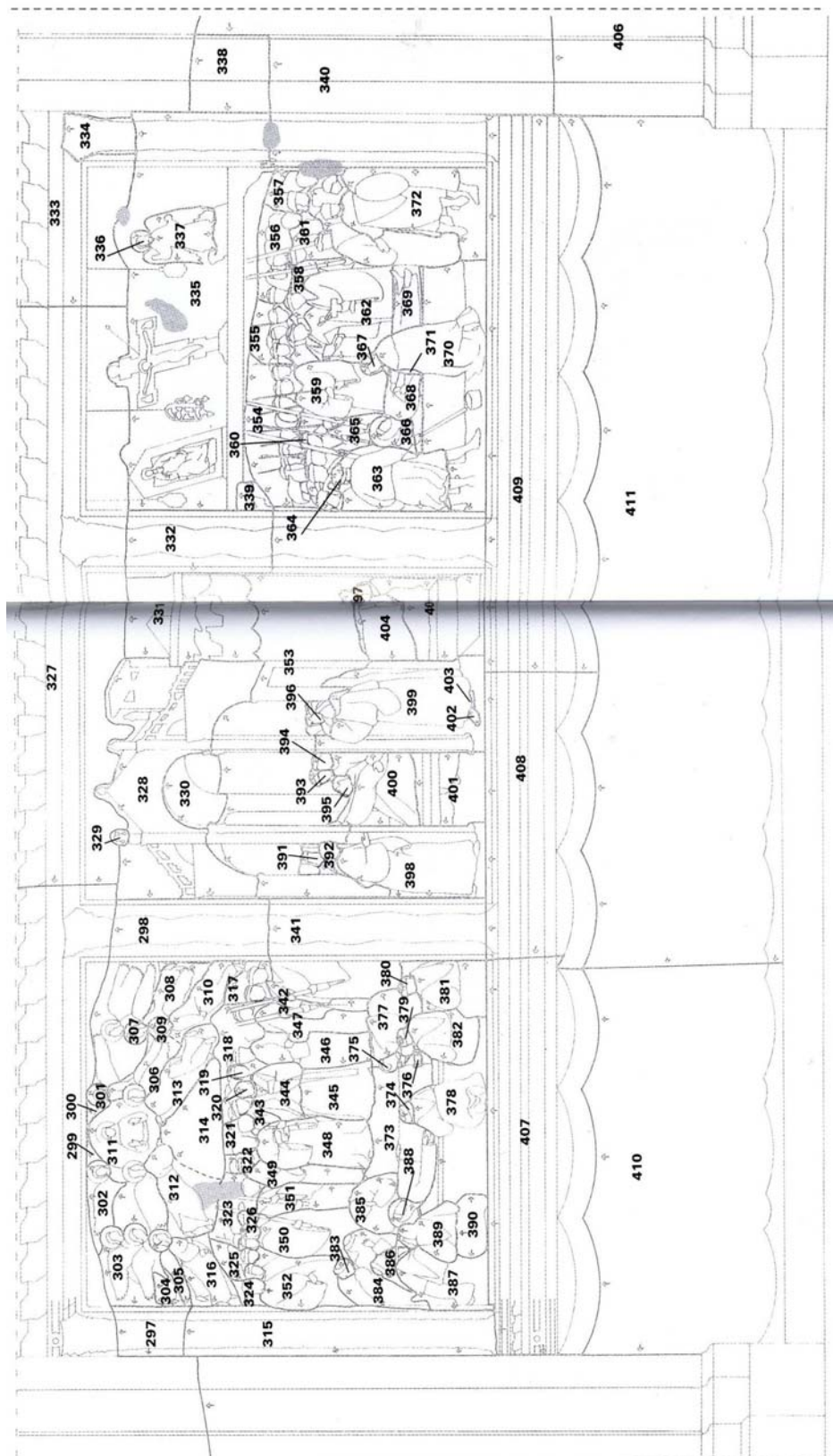


Abb. 45: Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 3. Joch Südwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi

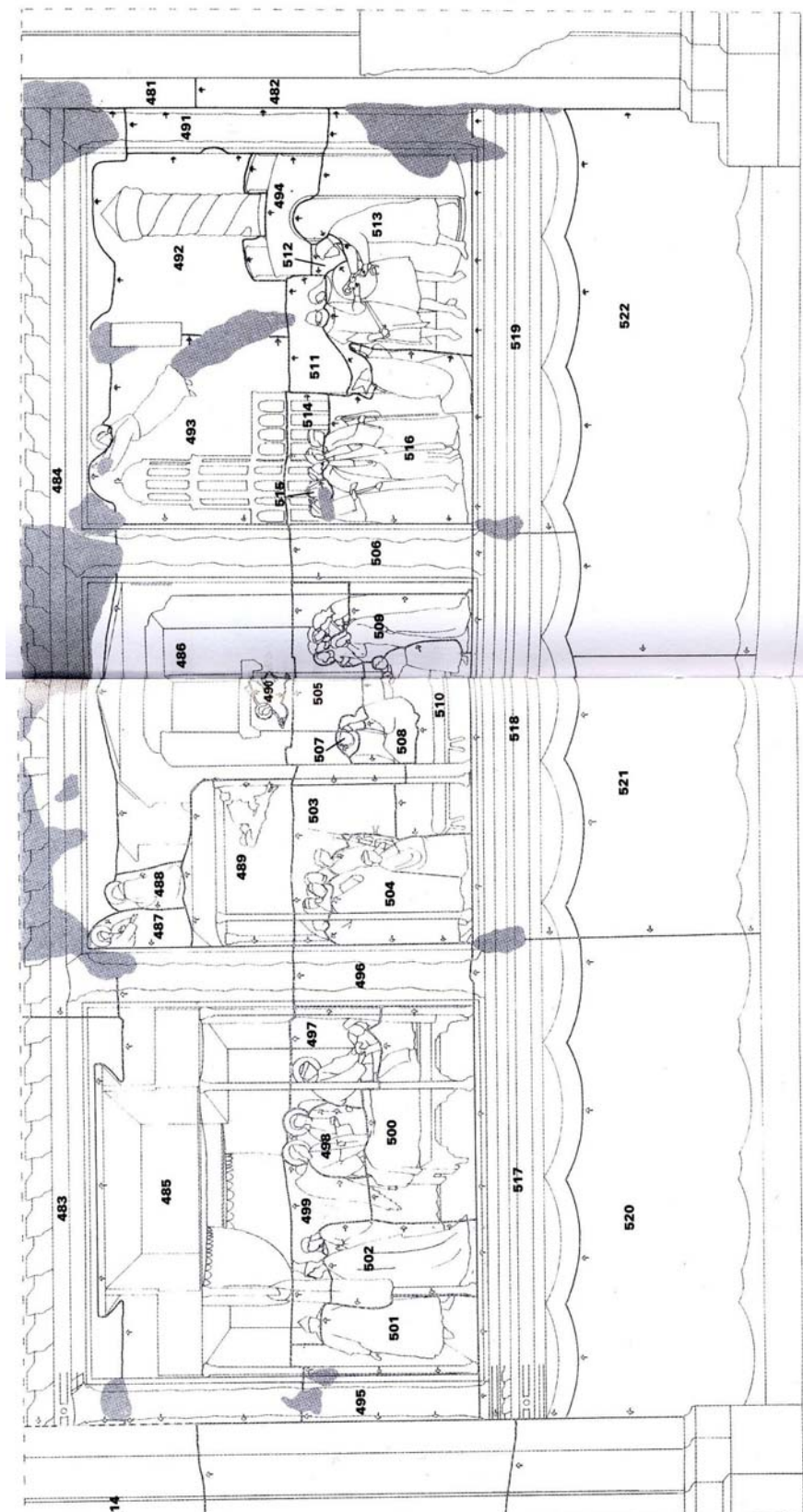


Abb. 46: Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 1. Joch Südwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi

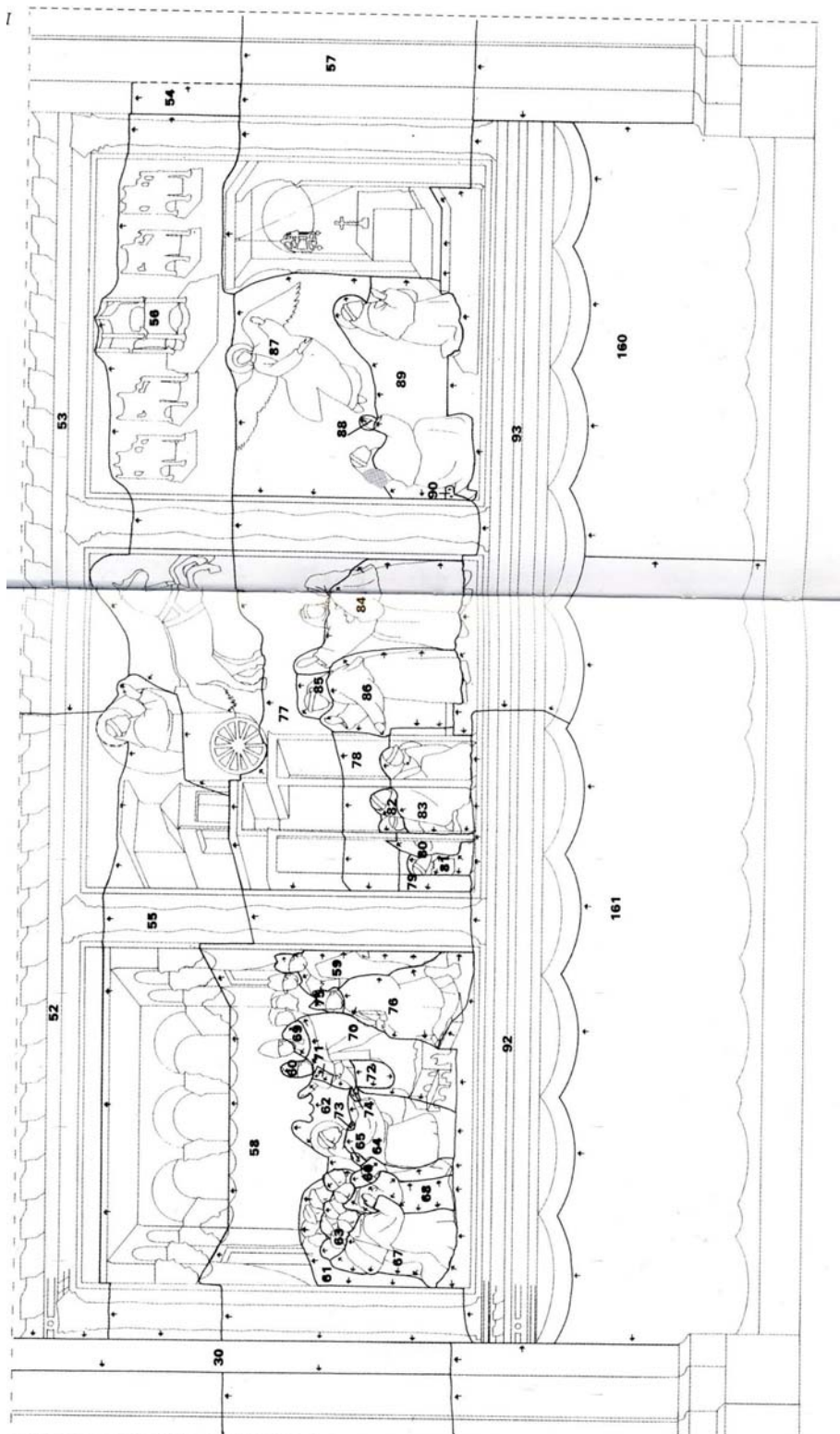


Abb. 47: Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 3. Joch Nordwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi

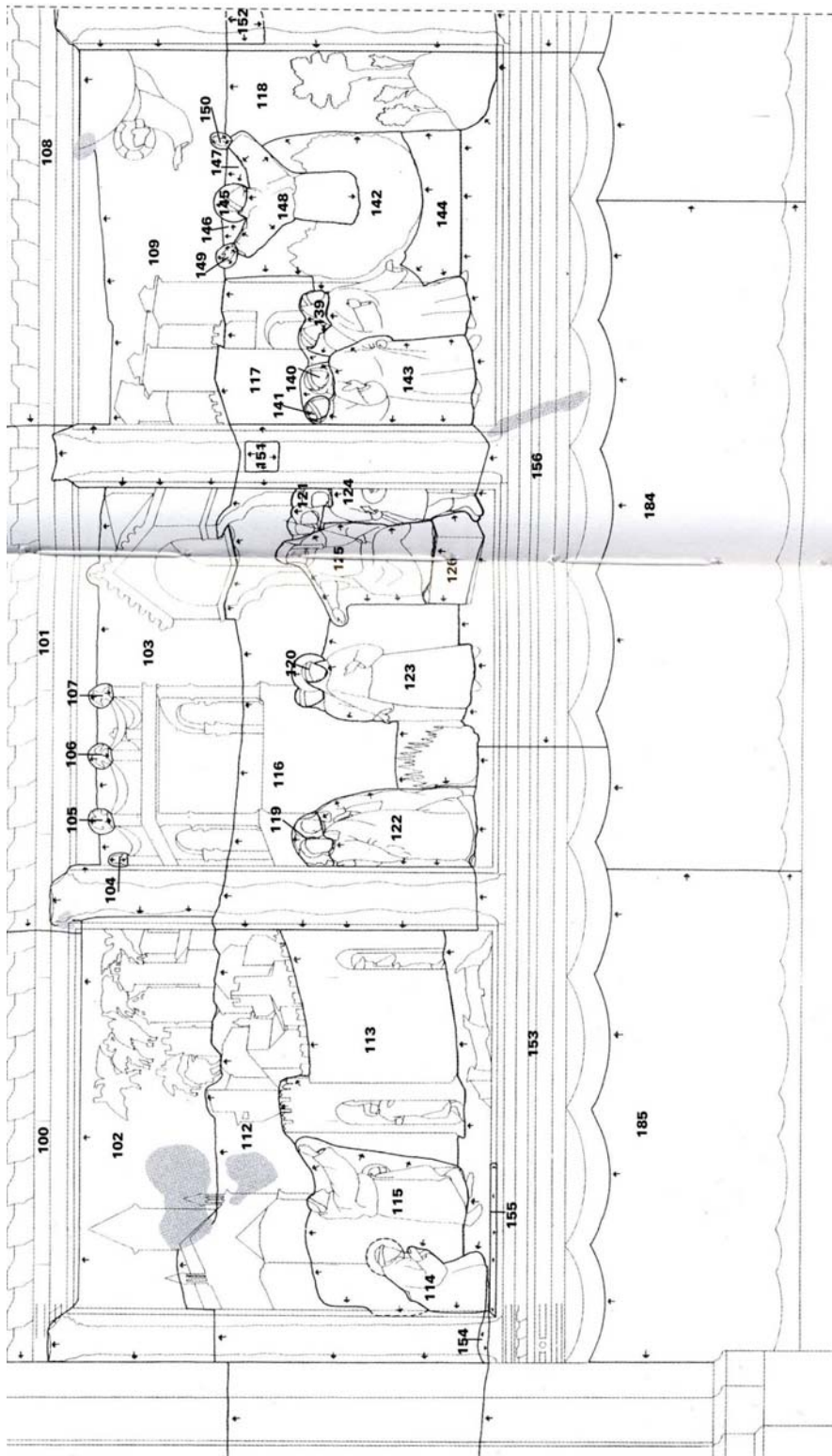


Abb. 48: Grafische Darstellung der *giornate* nach Zanardi, 4. Joch Nordwand, Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 49: Franziskuszyklus, 2. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 50: Franziskuszyklus, 3. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb.51: Franziskuszyklus, 4. Joch der Nordwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 52: Detail Franziskuskopf aus Szene 5 (primo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi



Abb. 53: Detail Franziskuskopf aus Szene 7 (secondo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi



Abb. 54: Franziskuszyklus, 4. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 55: Detail Franziskuskopf aus Szene 16 (Variante des secondo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi



Abb. 56: Franziskuszyklus, 3. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi



Abb. 57: Franziskuszyklus, 2. Joch der Südwand, Anfang 13. Jh., Langhaus der Oberkirche, S. Francesco, Assisi

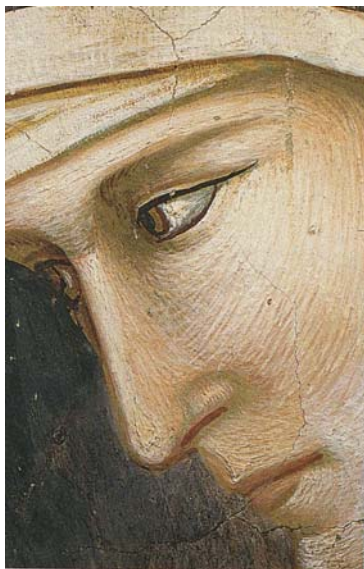


Abb. 58:
Detail Klarissinnenkopf aus Szene 23 (terzo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi



Abb. 59:
Detail Priesterkopf aus Szene 28 (terzo modo d'esecuzione), Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi



Abb. 60:
Detail Franziskuskopf aus Szene 1
(Variante des secondo modo
d'esecuzione/terzo modo
d'esecuzione), Franziskuszyklus,
S. Francesco, Assisi

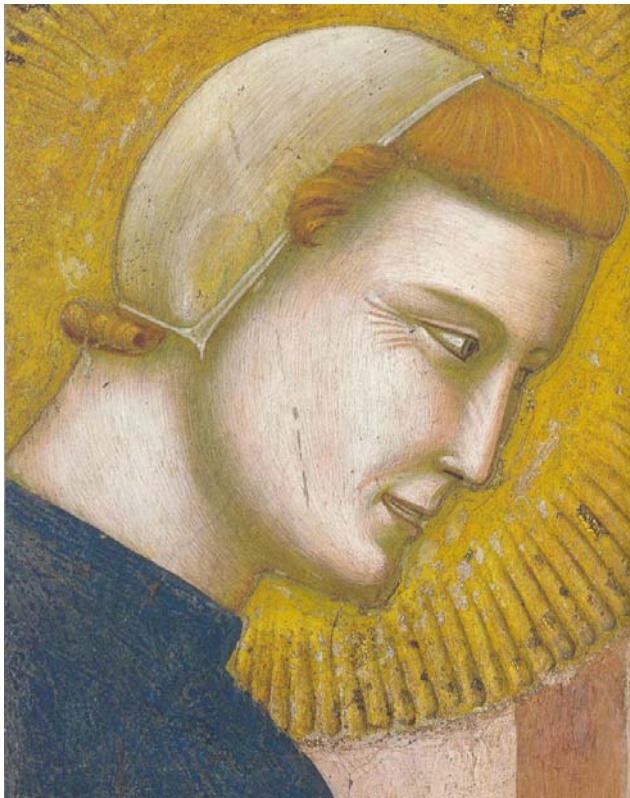


Abb. 61:
Detail Franziskuskopf, Szene 1,
Franziskuszyklus, S. Francesco,
Assisi

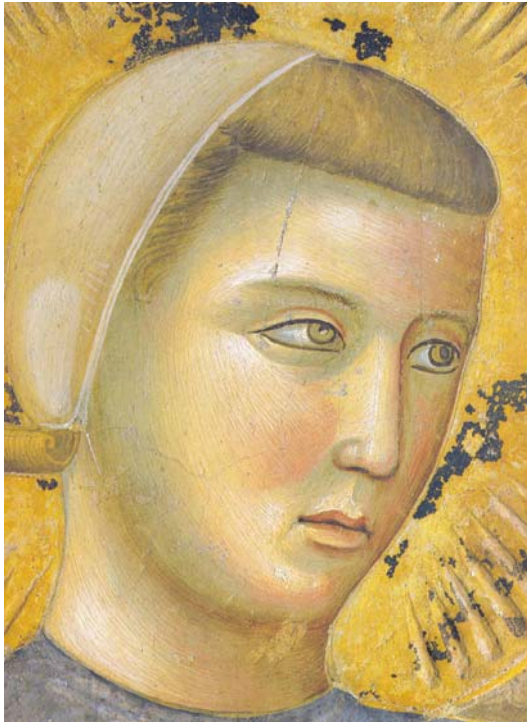


Abb. 62:
Detail Franziskuskopf, Szene 2, Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi



Abb. 64:
Detail Kopf des Edelmannes, Szene 1, Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi



Abb. 63:
Detail Kopf des Edelmannes, Szene 16, Franziskuszyklus, S. Francesco, Assisi

ABSTRACT

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist der Freskenzyklus der Franzlegende, der sich in der Oberkirche der Basilika von San Francesco in Assisi befindet und sich über die Sockelzone des einschiffigen Langhauses erstreckt. Mit 28 Szenen stellt diese trecenteske Freskenfolge eine der ausführlichsten Bildfassungen des Franziskuslebens dar und gehört aufgrund der Lage und Monumentalität der Darstellungen zu den bekanntesten Teilen der Oberkirchenausstattung. Der Umstand, dass die Fragen nach Autorschaft und Datierung bis heute weitgehend unbeantwortet geblieben sind, macht den Franzzyklus auch im kennerschaftlichen Diskurs zu einem begehrten und zugleich problematischen Thema. Kontroversiell gestaltet sich, wie die Überfülle an Literatur beredt bezeugt, vor allem die Zuschreibung an eine einzelne Meisterpersönlichkeit. Wie die technischen und die stilkritischen Untersuchungen zeigen, dürfte die erste Szene der Freskenfolge, *Die Huldigung am Marktplatz von Assisi* später als die benachbarten Szenen der Nordwand entstanden sein, und man nimmt sogar an, sie sei als letzte der gesamten Freskenfolge ausgeführt worden. In dieser Studie werden vor allem jene Umstände ins Zentrum gerückt, welche zu dieser verzögerten Ausführung geführt haben könnten. Die Lage des Lettnerbalkens, dessen Holzkonsolen noch in der ersten und letzten Szene der Bildfolge zu sehen ist, lieferte hier den Kern- und Ausgangspunkt der Überlegungen. Mit dem Blick auf das dekorative Rahmensystem des Freskenzyklus, die Komposition der einzelnen Langhausjoche und den hagiografischen Hintergrund wird zunächst ein übergreifender Kontext hergestellt, in dessen Gesamtkonzeption die *Huldigung am Marktplatz* zu lesen ist. Bezug nehmend auf die innerbildliche Komposition der ersten und der letzten Episode lässt sich weiters folgern, dass die malerische Ausgestaltung der Sockelzone nahezu gleichzeitig mit der Installation des Tramezzobalkens erfolgt sein respektive bei Arbeitsbeginn der Freskenfolge bereits in Planung gestanden sein müsste. Das Projekt Kreuzbalken/Franziskuszyklus ist demnach als ein zusammenhängender Arbeitsschritt wahrzunehmen, welcher auch hinsichtlich der Datierung der Franzlegende einen möglichen Hinweis liefert. Wie eng die Projektierung

und Entstehung des liturgischen Einbaus mit der Bilderfolge tatsächlich verzahnt ist, zeigt sich in jenen Kapiteln, wo die Auswirkung auf die Arbeitsabfolge des Gesamtzyklus überprüft wurde. Es wurde unter Berücksichtigung der materialtechnischen Analysen und der zyklusimmanenten Stildifferenzen eine Alternative für die Entstehungschronologie der Freskenfolge aufgezeigt.

LEBENS LAUF

Name URSULA ARENDT

Geburtsdatum, -ort 5. Juli 1974, Wien

AUSBILDUNG

10/2005 – 6/2006 Università degli studi di Siena, Italien, Studien- und Forschungsaufenthalt im Rahmen eines Erasmusstudienprogrammes

seit 3/1999 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

09/1992 - 06/1994 Kolleg für Tourismus und Management Schloss Kleßheim, Salzburg, Diplom zur Touristikkauffrau

09/ 1984 – 06/ 1992 AHS Baden Frauengasse, NÖ, Reifeprüfung

BERUFLICHER WERDEGANG

08/2006 – lfd. Österreichische Galerie Belvedere
Kunstvermittlung

10/2006 – 12/2006 Österreichische Galerie Belvedere
Assistenz PR & Marketingabteilung, Praktikum

8/2005 - 1/2006 Technische Universität Wien
Studienassistent am
Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung
und Denkmalpflege
(Schwerpunkt: wissenschaftliche Bearbeitung
von Band 5 der Edition Camillo Sittes Schriften
aus dem Nachlass)

9/1999 – 7/2005 Ueberreuter Managerakademie Wien
Seminar- und Konferenzbetreuung

1/1998 - 11/1998 Club ö3 Wien
Leitung des Mitgliederbereiches

6/1994 - 12/1997 PolyGram Ges.m.b.H Wien
Assistant Product Manager