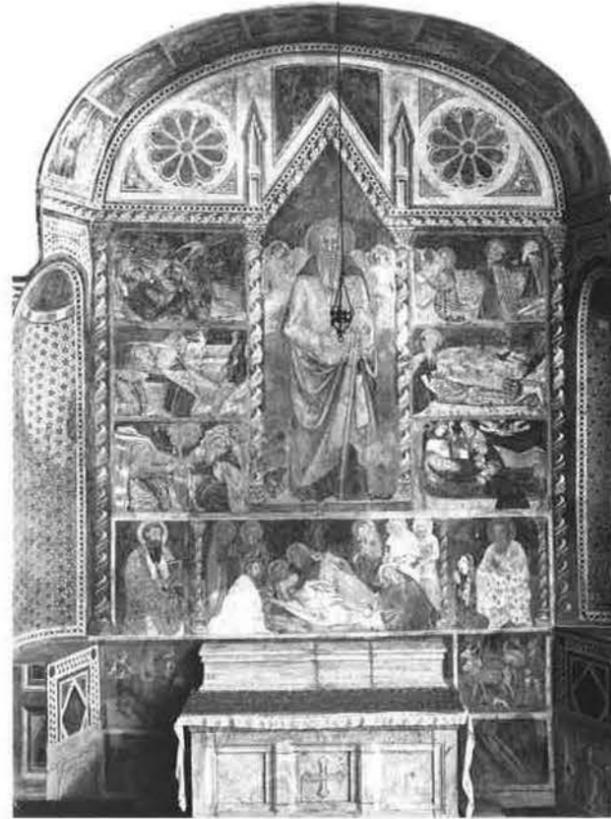


Die Fresken in S. Agostino in Montalcino

Um 1380 war es Bartolo di Fredi gelungen, sich in S. Francesco zu Montalcino ein festes Tätigkeitsfeld zu sichern, und in kürzester Zeit konnte er nicht weniger als vier Altarwerke für diese Kirche realisieren. Sein Ruf muss bald auch in das benachbarte Augustinerkloster gedrungen sein, das gleich wie das franziskanische im ausgehenden 14. Jahrhundert eine Blütezeit erlebte, die zweifellos mit dem Aufschwung Montalcinos nach seiner Unterstellung unter sienensische Herrschaft (1361) zusammenhing.

Die Augustiner Montalcinos waren offenbar bemüht, mit den expandierenden Franziskanern mithalten, denn auch sie vergaben die wichtigsten künstlerischen Aufträge in den letzten Jahrzehnten des Trecento. Nach der Errichtung des grossen Marienheiligtums in den sechziger Jahren, der von der *Compagnia di S. Pietro* uffizierten Annunziata-Kapelle in S. Francesco, wollten sie den Franziskanerbrüdern nicht nachstehen. Zwischen 1370 und 1380 liessen sie deshalb in der linken Wand des Langhauses ihrer Kirche eine Kapelle errichten, die unter dem Schutze der *Madonna del Parto* stand und also ebenfalls der Muttergottes geweiht war (Abb. 330, 331). Als stattliches Oratorium von der Grösse der franziskanischen Annunziata-Kapelle wurde die ehemals als Wandnische existierende *Cappella del Parto* jedoch erst kurz vor 1400 ausgebaut (vgl. S. 376 ff.).

Auch den Augustinern waren Bruderschaften angeschlossen, und zwar die *Compagnia di S. Antonio Abate* sowie die Spitalkongregation *S. Maria della Croce* mit dem gleichnamigen Spital. Damit standen viele angesehene und finanzstarke Bürger Montalcinos, die als Stifter für Werke in S. Agostino in Frage kamen, in augustinischem Einflussbereich. In besonderem Masse trifft dies zu für die bereits als Mitträgerin der Peterskapelle in S. Francesco nachgewiesene Petra Cacciati (vgl. S. 134 ff.), die zu den reichsten Bürgern Montalcinos zählte. Zeit lebens dem *Ospedale di S. Maria della Croce* verbunden, setzte sie, wie bereits ausgeführt, diese Institution als Universalerbin ein. Zudem liess sie in S. Agostino die *Cappella del Parto* als Oratorium ausbauen, über welches das Spital das Patronatsrecht ausübte. Ihr Name – «DNA PETRA IE(KAT)IS FECIT» – erscheint schliesslich in grossen Lettern unten am grossen Chorfenster von S. Agostino (Abb. 218). Dies ist insofern von Interesse, als für die Freskie-



201

Annunziata-Kapelle
der Compagnia di S. Antonio Abate,
Montalcino, S. Agostino

rung der Chorkapelle mit Bartolo di Fredi derselbe Maler berufen wurde, der bereits für das von ihr mitgetragene Altarwerk der Peterskapelle in S. Francesco verantwortlich gezeichnet hatte.

Es stellt sich deshalb die Frage, ob Petra Cacciati nur das Fenster gestiftet habe, oder ob nicht vielmehr die gesamte Ausstattung des Chors mit Geldern der schwerreichen Wohltäterin finanziert worden sei. Eine Antwort könnte sich aus dem Emblem des einen Wappens (gelber Diagonalbalken auf rotem Feld) ergeben, das zusammen mit den Symbolen Montalcinos und des *Popolo di Siena* in den Zwickeln des Chorgewölbes erscheint. Leider ist es bisher nicht gelungen, dieses Wappen zu identifizieren. Da Petra Cacciati sich wiederholt durch grössere Stiftungen in der Augustinerkirche hervorgetan hat, scheint es nicht unmöglich, dass auch die gesamte Chorausstattung von ihr gestiftet wurde. Träfe dies zu, so hätte natürlich die Berufung Bar-



202

Montalcino, S. Agostino
Kircheninneres mit Blick in die Chorkapelle



203

Bartolo di Fredi, *Augustinus' Bekehrung* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

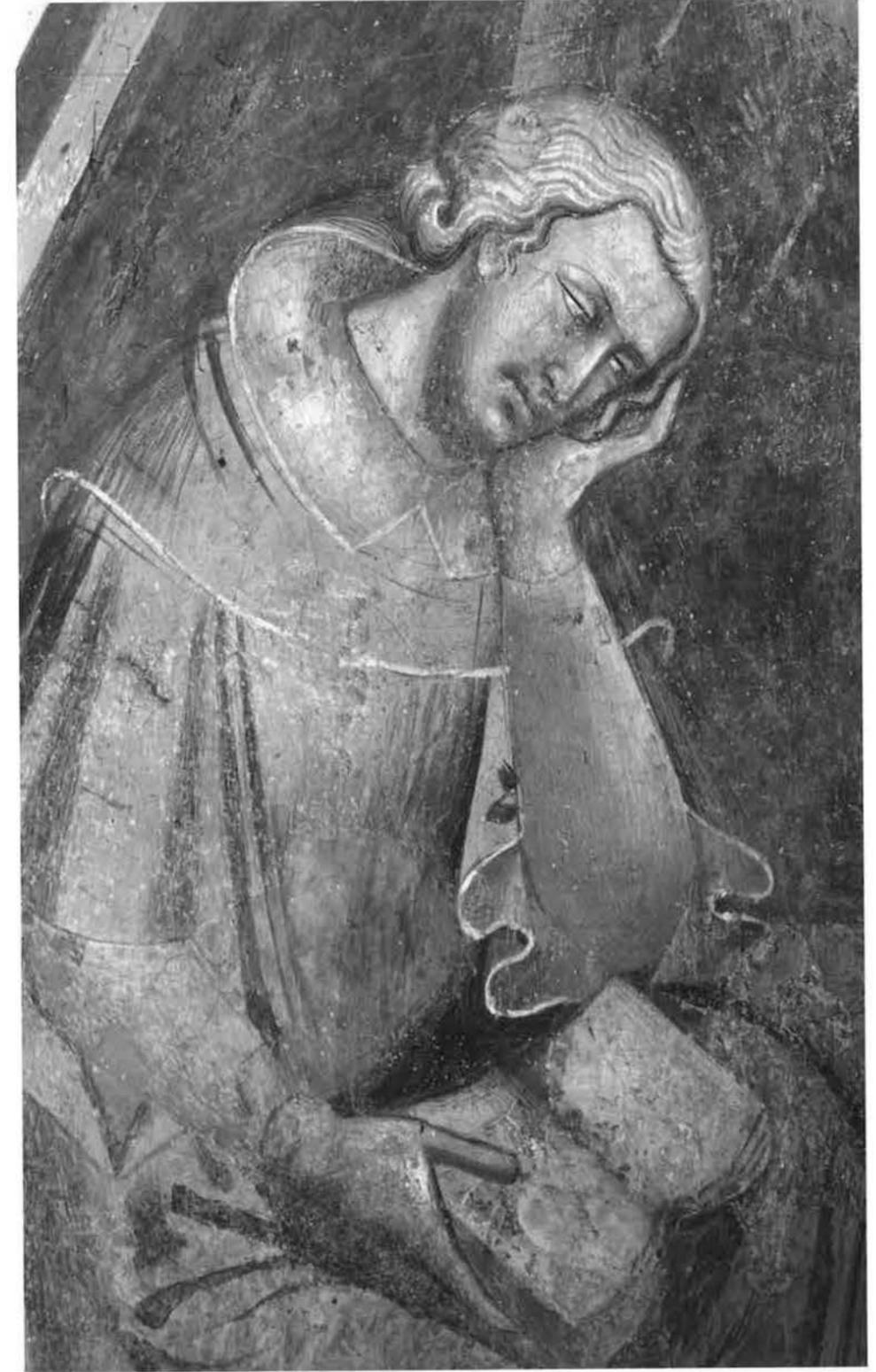
tolo di Fredis, des Schöpfers des Altarwerks für die Peterskapelle in S. Francesco, nahegelegen.

*Der Chorzyklus als Zeuge
des augustinischen Ordensselbstverständnisses*

Der Zyklus der Chorkapelle (Abb. 202), ein augustinisches Credo, war offenbar die Antwort der *Eremitani* auf die grossangelegte franziskanische Ordenspropaganda. Diese erlebte, wie wir gesehen haben, mit dem neu lancierten seligen Philippino Ciardelli, mit Bartolos grossem Altarwerk von 1382 und mit der darauffolgenden Sanktionierung des Kultes durch die Stadt Montalcino in den achtziger Jahren einen Höhepunkt. Mit der komplexen Ikonographie ihres Ciardelli-Altars bekannten sich die Franziskaner zu ihrer Spiritualität. Nicht anders gingen nun die Augustiner mit dem Chorzyklus ihrer Kirche

vor, mit welchem sie ihr Ordensverständnis verkündeten.

Dieser Freskenzyklus darf trotz des äusserst schlechten Erhaltungszustandes, des Verlusts verschiedener wichtiger Szenen und der starken Beeinträchtigung durch eine kümmerliche Restaurierung¹ als eines der bedeutendsten mittelalterlichen Zeugnisse des italienischen, namentlich des toskanischen Augustinertums bezeichnet werden. Diese Feststellung gilt um so mehr, als er sich ungeachtet der Verluste durch eine aussergewöhnliche Vollständigkeit auszeichnet. Es ist deshalb erstaunlich, dass trotz ihrer grossen Bedeutung für die Augustinerhistoriographie des 14. Jahrhunderts sich die bisherige Literatur zu diesen Fresken auf kommentarlose Einträge in den verschiedenen Werklisten zu Bartolo di Fredis *Œuvre*² beschränkte. In Courcelles' Kompendium zur Augustiner-Ikonographie blieb der Zyklus unberücksichtigt³.



204

Bartolo di Fredi, *Augustinus' Bekehrung* (Ausschnitt) (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino



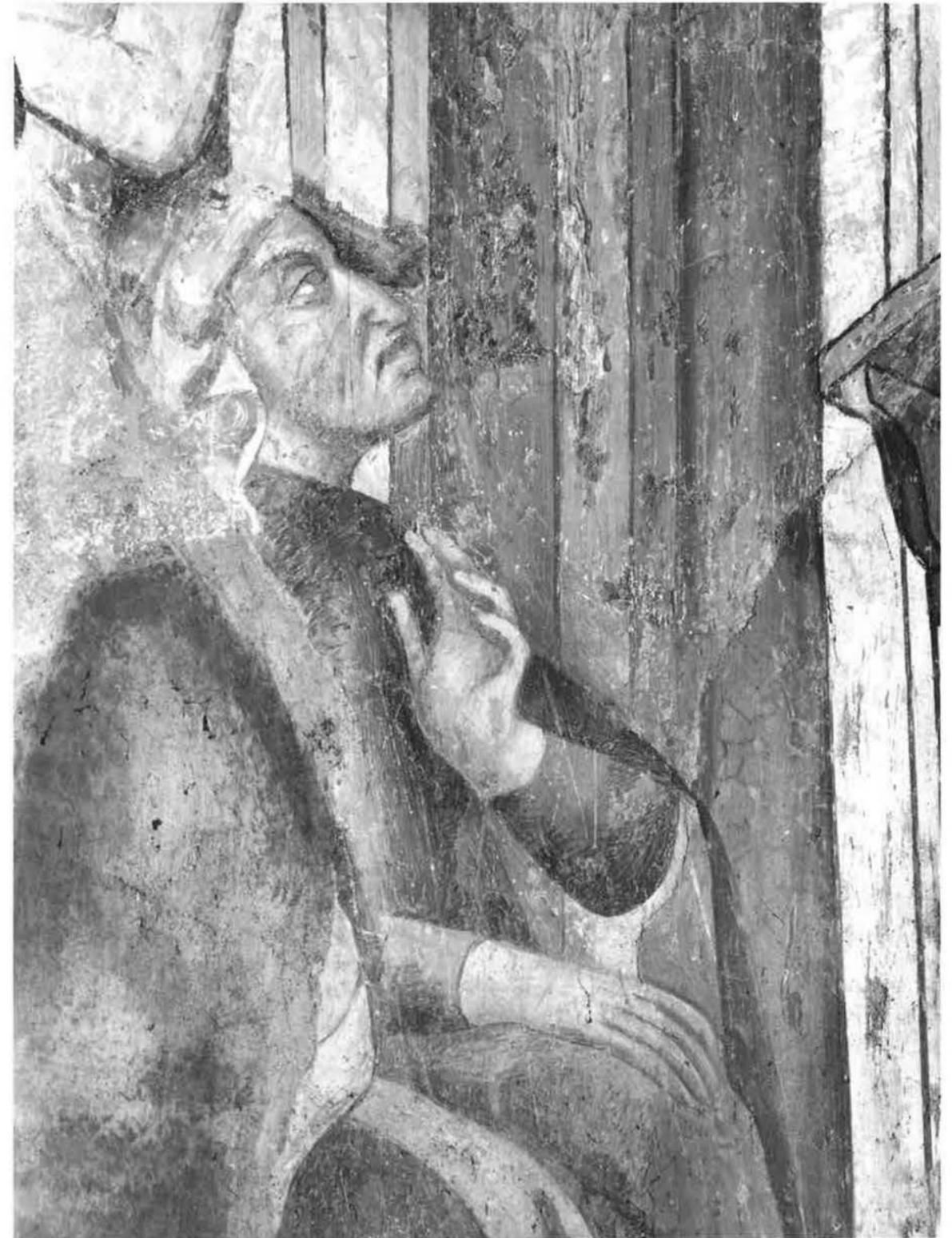
205
Bartolo di Fredi, *Augustinus lehrt in Rom Rhetorik* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

Die Bilderfolge, die sich über die drei Chorwände ausbreitet, ist hauptsächlich Augustinus in seiner (allerdings nur auf einer Legende basierenden) Funktion als Ordensgründer der *Eremitani* gewidmet. Den beiden Schutzheiligen der Kirche, den Aposteln Jakobus Minor und Philippus, wird auf der südlichen Chorwand mit einigen Szenen die Reverenz erwiesen.

Der Zyklus setzt ein in der Lünette der nördlichen Chorwand mit *Augustinus' Bekehrung auf Fürbitte seiner Mutter Monika* (Abb. 203, 204). Die rechte Hälfte dieser Szene ist, da völlig zerstört, nicht mehr interpretierbar. In der Lünette der Stirnwand – auch sie zu einem guten Teil der Zerstörung anheimgefallen – zeigt Augustinus, wie er in Rom Rhetorik und Philosophie lehrt (Abb. 205, 206). Der nur noch im Umriss erkennbare Heilige erscheint in der Bildmitte auf einer Kanzel, das Wort an eine

grosse Menschenmenge richtend. In der Menschenmenge sind seine Mutter, die heilige Monika, und ein in köstlicher Karikatur wiedergegebener Gelehrter, womöglich ein Manichäer (Abb. 206), der links vor dem Redner sitzt, auszumachen. Die bloss fragmentarisch erhaltene Szene der südlichen Lünette schliesslich schildert *Augustinus' Einkleidung in den schwarzen Ordenshabit durch den heiligen Ambrosius in Mailand* (Abb. 207, 208). In der zerstörten linken Bildhälfte war vermutlich die unmittelbar vorhergehende Episode seiner Taufe dargestellt.

Die Fortsetzung auf der nördlichen Chorwand vergegenwärtigt auf der linken Seite des mittleren Bildstreifens die legendenhafte *Verleihung der beiden Ordensregeln an die toskanischen Eremiten* (Abb. 209, 210). Auf Augustinus' angebliches Eremitentum dürfte sich auch die nachfolgende, nicht erhaltene Szene bezogen haben, denn auf dem einzi-



206
Bartolo di Fredi, *Augustinus lehrt in Rom Rhetorik* (Ausschnitt) (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino



207

Bartolo di Fredi, *Augustinus' Einkleidung in den schwarzen Ordenshabit durch den heiligen Ambrosius in Mailand* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

gen noch sichtbaren Bruchstück am oberen Bildrand sind Spuren einer Gebirgslandschaft zu erkennen. Die anschließende, praktisch völlig verlorene Darstellung an der Stirnwand der Chorkapelle könnte, da noch Elemente einer Architektur und die Umrisse einer schwebenden Erscheinung (Christus?) auszumachen sind, *Augustinus' Verzückung* und die *Erscheinung des Hieronymus und des Täufers* vergegenwärtigt haben.⁴

Das untere Bildfeld präsentiert als weiteres Wunder die Befreiung der im Gefängnis des Malaspina in Pavia eingekerkerten Menschen durch den niederschwebenden Heiligen (Abb. 211, 234).⁵

Seinem Höhepunkt wird der Augustinus-Zyklus im unteren Bildstreifen der nördlichen Chorwand zugeführt, wo links der Triumph des glorifizierten Heiligen erscheint (Abb. 219, 223). Da das

rechte Bildfeld verlorenging, kann nur vermutet werden, dass dort eine Ausweitung der links vergegenwärtigten Glorie des heiligen Augustinus dargestellt gewesen sein könnte.

Die Szenen der beiden Titelheiligen der Kirche, Jacobus Minor und Philippus, finden sich auf der südlichen Chorwand. Sie erstreckten sich möglicherweise auch auf die rechte Hälfte der fast gänzlich zerstörten Stirnwand, doch die wenigen dort noch erkennbaren Bruchteile reichen zu einer Identifikation der Thematik nicht aus.

Die obere, dem Apostel Jacobus Minor gewidmete Sektion vergegenwärtigt rechts sein Martyrium (Abb. 212); die Szene links ist nur noch als kleines Fragment, auf dem bloss einige Frauenköpfe und Architekturelemente wahrzunehmen sind, erhalten.



208

Bartolo di Fredi, *Augustinus' Einkleidung in den schwarzen Ordenshabit durch den heiligen Ambrosius in Mailand* (Ausschnitt) (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

Auch von den Szenen der Philippus-Geschichte auf dem unteren Bildstreifen ist, wiederum rechts, nur gerade sein Martyrium (Abb. 213) überliefert. Doch ist diese Darstellung durch unschöne Übermalungen derart entstellt, dass von der Handschrift des Künstlers praktisch nichts mehr auszumachen ist. Auf dem gänzlich verlorenen linken Bildfeld dürfte sich sein Wunder vor dem Standbild des Mars befunden haben, das üblicherweise integraler Bestandteil von Philippuszyklen ist.

Im Gewölbe sind die vier Evangelisten, in den Zwickeln paarweise je ein Prophet und ein Kirchenvater (Hieronymus und Sacharja [Abb. 214], Ambrosius und Jesaja, Augustinus [Abb. 215] und Ezechiel [Abb. 293] sowie Gregorius und Jeremia) dargestellt, während in den Laibungen des Chorbogens vier Augustinerheilige (beziehungsweise vom Augustinerorden «annektierte» Heilige) erscheinen: Links oben ein völlig übermalter, nicht identifizierbarer Heiliger in schwarzem Eremitenhabit, darunter ein

jüngerer, teilweise ergänzter Heiliger ebenfalls im schwarzen Ordenskleid. Letzterer kann aufgrund seines Aussehens am ehesten als Leonardus gelten, den sich die Augustiner im 14. Jahrhundert als Ordensheiligen angeeignet hatten.⁶ In der rechten Innenseite des Chorbogens ist oben der Selige Agostino Novello zu erkennen, und zwar in einer Darstellungsweise – mit leicht geneigtem Kopf in einer durch zwei Bäume angezeigten Waldeinsamkeit die von Engeln vermittelte göttliche Eingebung erlauschend –, die auf einfachste Weise Simone Martinis berühmte Altartafel (Abb. 163) reflektiert, die einst in der Augustinerkirche von Siena über dem Novello-Sarkophag stand. Unter der Figur des Agostino Novello erscheint mit Antonius Abbas einer der Primarii und Begründer des Eremitentums.

In der Laibung des Chorfensters sind in Vierpässen die Büsten verschiedener weiblicher Heiliger dargestellt. Von ihnen sind einzig die beiden obersten, die heilige Agnes und wahrscheinlich Kathed-



209

Bartolo di Fredi,
Augustinus verleiht die Ordensregeln (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

rina von Alexandria, noch in weitgehend ursprünglicher Form auf uns gekommen; die übrigen wurden in Anlehnung an Bartolos Stil während der Restaurierung der dreissiger Jahre zum Teil völlig neu gemalt (vgl. Abb. 216, 217), so dass sich ihre ursprüngliche Ikonographie nicht mehr mit Sicherheit nachweisen lässt. Im Scheitel des Chorfensters ist in jämmerlicher Übermalung Christus vergegenwärtigt. Gänzlich übermalt sind schliesslich auch die Heiligen am Triumphbogen.

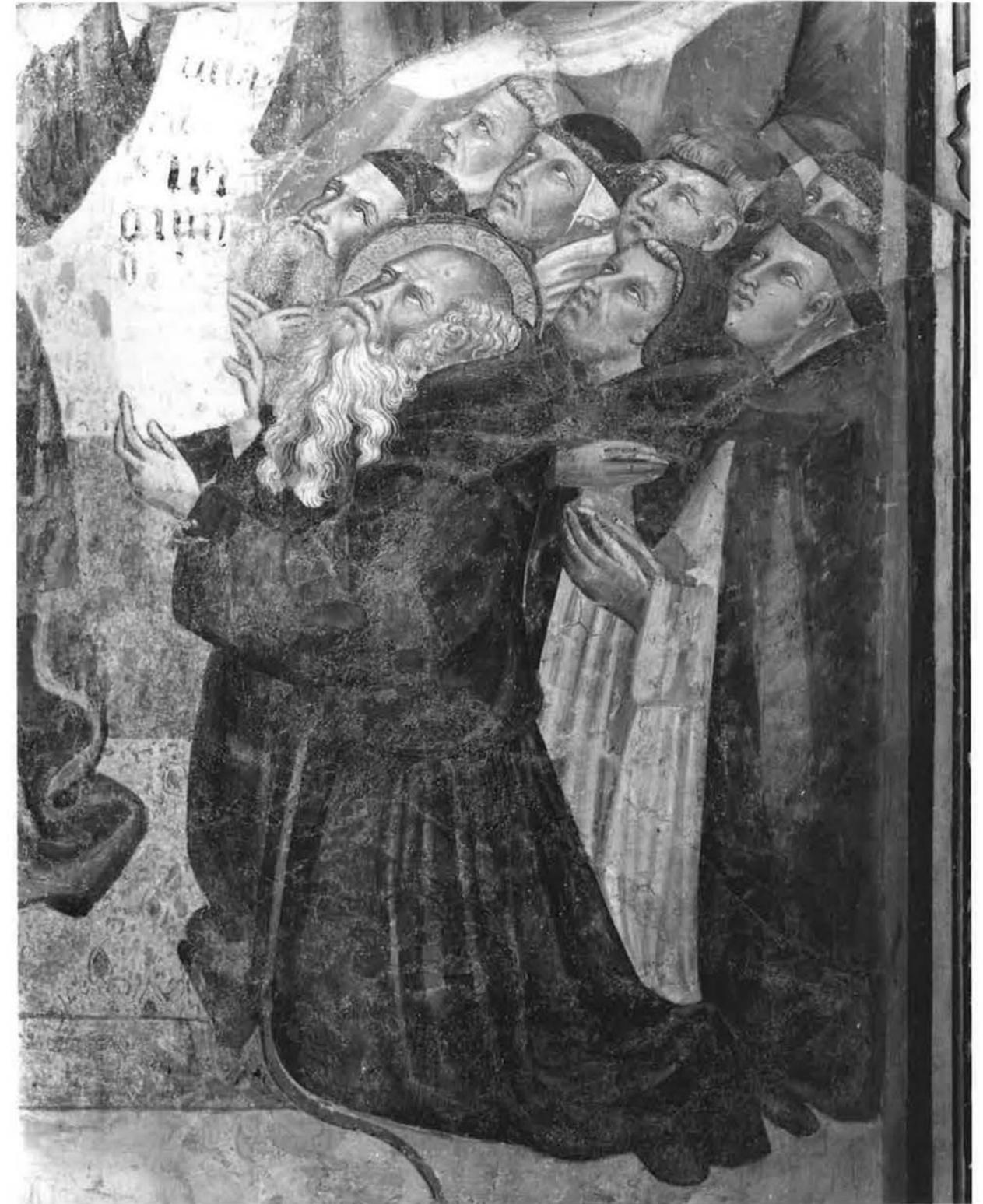
Der Augustinuszyklus von Montalcino spiegelt mit grösster Präzision das Selbstverständnis der Augustiner-Eremiten wieder, wie es zu Beginn des 14. Jahrhunderts von Heinrich von Friemar und Jordan von Sachsen schriftlich festgehalten worden ist.⁷ Für seine Interpretation ist deshalb ein kurzer Abriss der zum Teil fiktiven Ordensgeschichte der Eremitani unumgänglich.

Im Jahre 1256 wurden einige in Weltabgeschiedenheit lebende Kongregationen verschiedenen Alters und unterschiedlicher Herkunft zum neuen

Orden der Augustiner-Eremiten zusammengeführt. Diese neue Mönchsgemeinschaft musste sich gegen Konkurrenzorden, vorab gegen die Dominikaner und Franziskaner, durchsetzen. Gegenüber diesen beiden Bettelorden waren die Eremitani insofern im Nachteil, als sie keinen Ordensgründer mit dem Charisma eines Franziskus oder Dominikus vorweisen konnten. Auch bereitete ihr weltabgewandter Lebensstil im Vergleich mit den auf Öffentlichkeit ausgerichteten seelsorgerischen Aktivitäten der Konkurrenzorden Probleme. Dieser Nachteil musste dem neugegründeten Eremitenorden schnell klar geworden sein, denn bald nach der Gründung wurde das Einsiedlertum von den Augustinern lediglich noch als Randerscheinung angesehen. Ihr Streben richtete sich auf grosse Städte, wo sie sich als Seelsorger, Wissenschaftler und Kirchenpolitiker profilierten. Zu diesem Zweck bauten sie ein grossangelegtes Studiensystem mit grossen Bibliotheken auf.⁸

Die Einsiedeleien wurden zu Stätten zurückgezogener Meditation, die nicht zuletzt als Alibi für eine Mönchsgemeinschaft dienten, die sich ja immer noch als Eremitenorden ausgab. Dieses Spannungsfeld zwischen Weltoffenheit und Zurückgezogenheit drängte die Augustiner zu einer Rechtfertigung, die dadurch erreicht wurde, dass die Ordenshistoriker des frühen 14. Jahrhunderts die Vita des Augustinus in ihrem Sinne zurechtbogen. Augustinus' überlieferte Qualitäten als Seelsorger, Gelehrter und Kirchenfürst wurden herausgehoben; gleichzeitig unternahm man alles, um den «Nachweis» für Augustinus' Eremitendasein und für eine ungebrochene Kontinuität bis zurück zu jenem Zeitpunkt zu erbringen. Dadurch schufen sich die Mönche wie die Konkurrenzorden – wenn auch mit Hilfe einer kühnen Geschichtskonstruktion – eine charismatische Gründerfigur, die darüber hinaus Kirchenvater war und altersmässig die gesamte Konkurrenz aus dem Feld schlagen konnte.

Zu diesem Zweck erfand man die Legende von Augustinus, der unmittelbar nach seiner Taufe zwei Jahre in der Gemeinschaft italienischer Eremiten gelebt und nach seiner Heimkehr von Afrika aus eine Eremitengemeinschaft in Italien gegründet habe.⁹ Heinrich von Friemar hebt besonders einen angeblichen Toskana-Aufenthalt des Heiligen hervor, während dem er die Ordensregeln an die Eremiten vergeben habe. Zu seinen Toskaner Konfratres sei Augustinus auch später immer wieder zurückgekehrt.¹⁰ Um das frühe Einsiedlertum in der Toskana fest zu



210

Bartolo di Fredi, *Augustinus verleiht die Ordensregeln* (Ausschnitt) (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino



211

Bartolo di Fredi, *Augustinus befreit die Leute aus Malaspinas Gefängnis* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

verankern (und so auch die Kontinuität bis in die Gegenwart des 14. Jahrhunderts zu verbürgen), liess man Geschichten kursieren, dass sich der heilige Antonius Abbas, der neben dem Einsiedler Paulus wichtigste Begründer der Eremiten, ebenfalls in der Toskana, und zwar auf dem *Mons Pisanus*, aufgehalten habe. Auch wurden heilige Einsiedler und andere Heilige, zum Beispiel der heilige Leonardus, als augustiniische Eremitenheilige propagiert.¹¹

Diese *vita perfectissima* der Augustiner, die Verherrlichung des Eremitentums und das gleichzeitige Bekenntnis zu weltzugewandter Seelsorge, Wissenschaft und Kirchenpolitik sowie die Kontinuitätstheorie des augustiniischen Eremitentums seit Antonius Abbas und Augustinus bilden den thematischen Rahmen nicht nur der Chorfresken, sondern der gesamten heute noch erhaltenen Ausstattung der Augustinerkirche in Montalcino. Das Eremitentum verherrlicht eine in die rechte Langhauswand eingelassene Nische mit einer überdimensionierten freskierten Imitation eines Vitenretabels zu Ehren des Antonius Abbas (Abb. 201). Diese Kapelle – sie war der Verkündigung geweiht – wurde von der *Compagnia di S. Antonio Abate* uffiziert.¹² Im Zentrum erscheint ganzfigurig Antonius Abbas, während seitlich sechs Szenen seiner Vita – darunter vier mit dem Einsiedler Paulus – dargestellt sind. Antonius tritt in allen Szenen im schwarzen Habitus der Augustiner-Eremiten mit dem langen Ledergürtel auf, und im Bild seines Begräbnisses sind bezeichnenderweise auch die Mönche dieses Ordens zugegen.

Auf Bartolos Chorfresken sind die erwähnten Augustinertopoi auf drei verschiedenen Ebenen vergegenwärtigt. In den Lünetten – immer ein Bereich von besonderer Bedeutung – wird vor allem auf den *status modernus* der Augustiner angespielt. Die zentrale Lünette der Stirnwand zeigt den Titelheiligen zentral auf einer sich hoch auftürmenden Kanzel, die von einer riesigen Sakralarchitektur hinterfangen wird (Abb. 205). Klarer hätten die Augustiner Eremiten die Botschaft ihrer intellektuellen Weltzugewandtheit im Schosse und Dienste der Kirche und ihre Mission als theologisch feinst geschulte Lehrer nicht veranschaulichen können.

Diesem Gedanken wurde auch auf der Lünette der südlichen Chorwand Ausdruck verliehen, die *Augustinus' Einkleidung in den schwarzen Ordenshabit durch den heiligen Ambrosius in Mailand* darstellt (Abb. 207). Der Bischof von Mailand führt dem vor ihm knienden Heiligen ein schwarzes Kleid – offenbar den schwarzen Habit des Augustinerordens – vor Augen. Der Hinweis auf das Ordenskleid war höchstwahrscheinlich als Anspielung auf die Taufe des Heiligen gedacht, bei der er in den schwarzen Habit eingekleidet wurde.¹³ Die Szenerie dieses Bildes, das Augustinus' Eingang in den Schoss der Kirche vergegenwärtigt, wird wiederum von einem das Bild bestimmenden grossen Kirchenbau beherrscht.

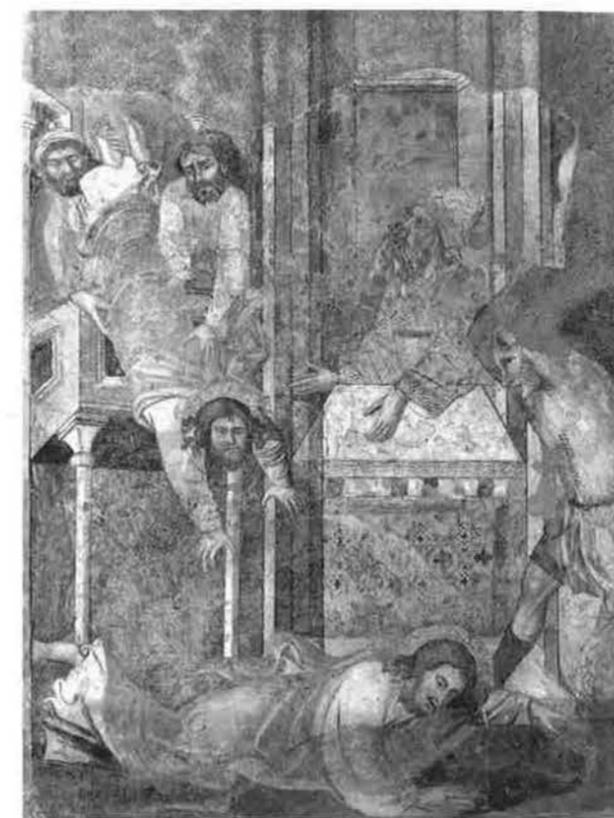
Dem *status modernus* im Lünettenbereich wurde im Bildstreifen darunter der *status antiquus*, das Leben in der Einsamkeit, entgegengesetzt: Augustinus erscheint auf der nördlichen Chorwand in karger gebirgiger Einöde, die auf einer Anhöhe eine kleine Einsiedelei erkennen lässt (Abb. 209). Der Heilige, auf der Bildmittelachse thronend, verleiht den sich um ihn scharenden Eremiten – meist wie er im schwarzen Augustinerhabit – die beiden Ordensregeln. Der Anfang der ersten Regel ist noch auf einem Spruchband zu entziffern: «Ante omnia fratelli carissimi amici [...]»; der Text der zweiten ist nicht mehr lesbar. Er bezog sich aber wohl auf die zweite Ordensregel. Mit der Einbettung dieser zentralen Szene in eine karge Hügellandschaft samt Einsiedelei und (im Hintergrund) diskutierenden Mönchen – einer von ihnen trägt den *baculus* des *status antiquus* – weisen die Augustiner Montalcinos natürlich auf den von Heinrich von Friemar «überlieferten» Ursprung der Augustinereremiten in der Toskana hin.

Das gleiche Spannungsfeld zwischen *status antiquus* und *status modernus* wird durch die vier Heiligen in der Laibung des Chorbogens aufgebaut. Sicher ist auf der einen Seite Agostino Novello als Vertreter des modernen Eremitenstandes mit dem Eremitenprimarius Antonius Abbas konfrontiert. Ähnliches dürfte vom andern, nicht mehr identifizierbaren Paar gegolten haben.

Dass sich die Augustiner tatsächlich in erster Linie dem *status modernus* verpflichtet fühlten und sich als intellektuelle Theologen, Lehrer und Ekklesiasten sahen, geht aus der spektakulären, im unteren Bildstreifen der nördlichen Chorwand befindlichen Darstellung von Augustinus' Glorie hervor (Abb. 219, 223), die den Zyklus ihrem Höhepunkt zuführt.

Augustinus Triumphans

Im Zentrum des Bildes thront der heilige Augustinus, dem Betrachter frontal zugewandt, in einem Gehäuse mit Giebeldach. Zu seiner Rechten schwebt eine geflügelte junge weibliche Gestalt über einem sechsspeichigen Rad, in dessen Segmenten noch schwache Spuren von Köpfen in der Art von Putti auszumachen sind. Der nachdenklich emporgerichtete Blick dieser seltsamen Gestalt trifft sich mit dem eines Knabekopfs, der von einem kreisförmigen Gebilde eingerahmt ist und leicht erhöht über ihrem

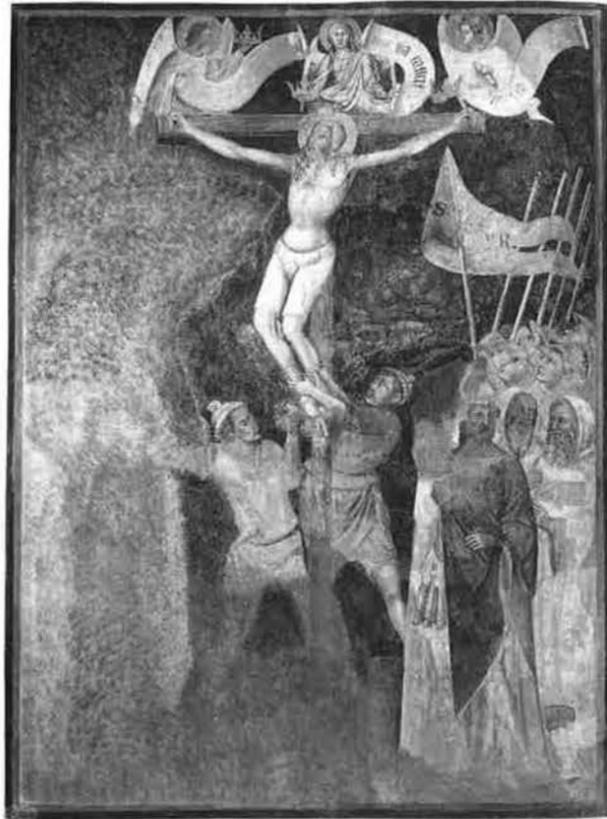


212

Bartolo di Fredi, *Das Martyrium des Jakobus Minor* (Kat. 71), Montalcino, S. Agostino

Antlitz schwebt. Der Adler, den die geflügelte Gestalt in ihrer Linken hält, schaut ebenfalls zu diesem Köpfchen empor.

Auf der Gegenseite taucht eine weitere Gestalt auf, die jedoch statischer wirkt, zumal sie durch keine Flügel emporgeschwungen wird. Sie steht fest auf dem Erdkreis, während sich über ihrem gekrönten Haupt eine Himmelssphäre mit Sonne, Mond und Sternen wölbt. Zu Füßen dieser drei Protagonisten, die durch zwei Stufen leicht erhöht sind, liegen die ausgestreckten Körper zweier männlicher Figuren von klar asiatischem Gepräge. Diese Asiaten, die in ihren Händen eine Schriftrolle halten, sind offensichtlich als Vertreter der beiden Häretikergruppen, der Manichäer und Donatisten, zu identifizieren, die Augustinus besiegt haben soll. Um das Gehäuse scharen sich verschiedene Heilige von höchsten kirchlichen Würden, die alle auf den grossen Kirchenfürsten weisen, dem wahrscheinlich auch der verlorene Text ihrer Schriftrollen galt.



213

Bartolo di Fredi, *Das Martyrium des Philippus*
(Kat. 71), Montalcino, S. Agostino

Diese Szene ist leider gleich wie die restlichen Bilder des Zyklus nicht unversehrt auf uns gekommen. Viele der Figuren sind nur in dürftiger Übermalung erhalten, während andere völlig verlorengegangen sind. Die Interpretation wird dadurch erheblich erschwert, zumal ja auch die Texte der Schriftrollen – abgesehen von jenen der beiden Asiaten – samt und sonders verlorengegangen sind.

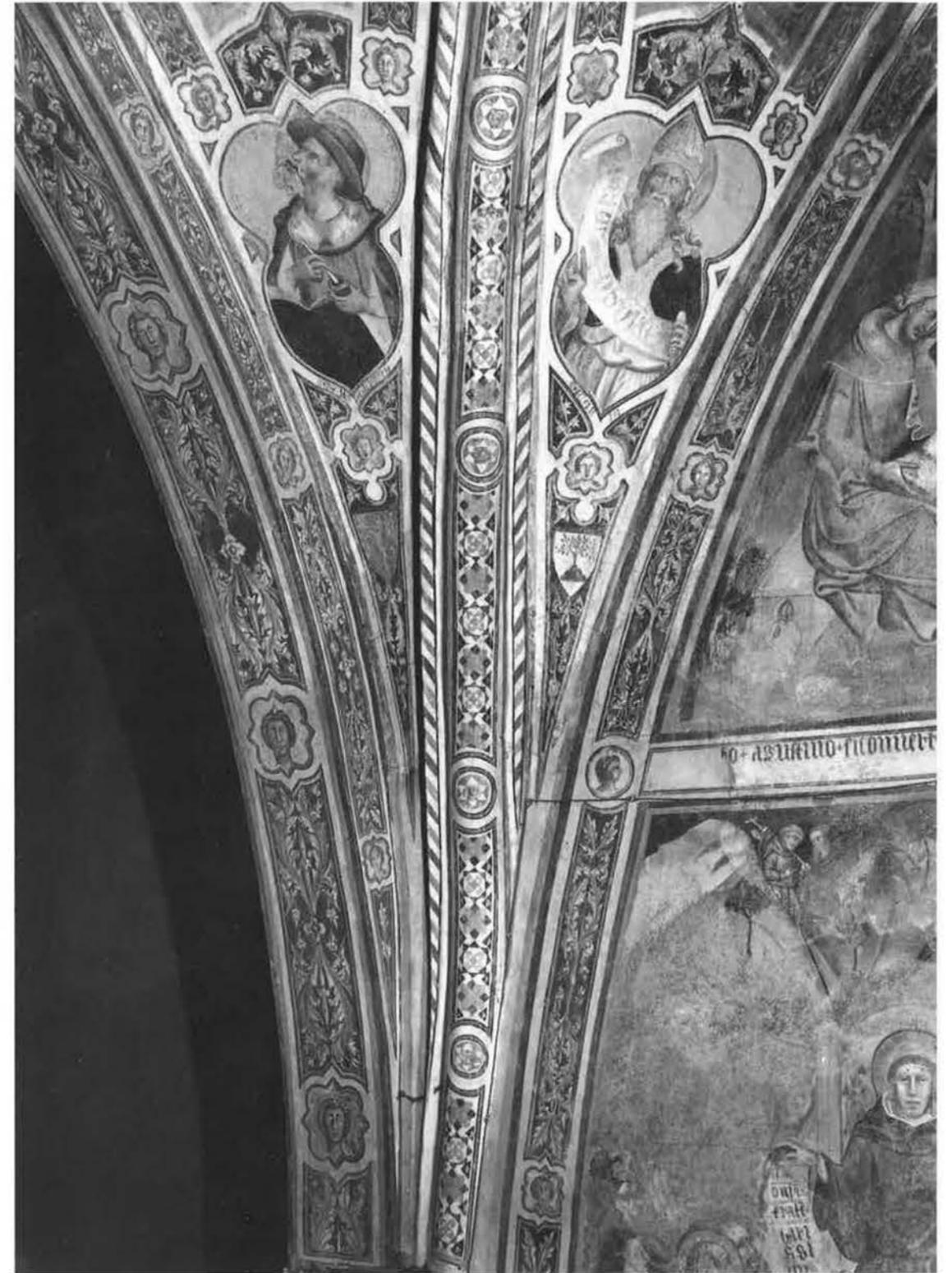
Glücklicherweise hat sich aber in der Sakristei des Sieneser Doms ein Fresko von Benedetto di Bindo – auch dieses nurmehr ein Fragment – erhalten (Abb. 220), das, rund zwanzig Jahre nach dem Montalcineser Fresko entstanden, als recht getreue Wiederholung von Bartolos Komposition bezeichnet werden darf.¹⁴ Es ist deshalb von besonderem Interesse, weil sich auf diesem Umweg die meisten der um Augustinus gescharten Heiligen durch noch lesbare Inschriften identifizieren lassen.

Von der obersten Figur der linken Seite ausgehend, lässt sich die Figur mit der Papsttiara auf dem

Kopf als Gregor der Grosse identifizieren. Die zweite, ein Schattengebilde, von dem nur noch das oberste Bruchstück der Spruchrolle zu erkennen ist, wäre in Konkordanz zum Fresko in der Sieneser Domsakristei als Simplicianus zu interpretieren, die dritte – wie auf dem Sieneser Fresko ein Bischof – als heiliger Prosperus und die vierte, von der noch ein Bruchstück des Spruchbandes und eines Kleides sichtbar ist, vermutlich als Paulinus.¹⁵ Der oberste Heilige in Bischofstracht auf der rechten Seite ist höchstwahrscheinlich Ambrosius, der zweite, wie Simplicianus nur noch als Schattengebilde zu erkennen, stellt Remigius dar. Der dritte, weissgekleidete Mönch, dessen Gesicht während der Restaurierung völlig neu gemalt worden ist, darf als heiliger Bernhard von Clairvaux identifiziert werden, eine Annahme, die durch den weissen Zisterzienserhabit Bestätigung findet. Der vierte endlich, von dem nur noch die Stirn zu sehen ist, war offensichtlich Volusianus, wie Augustinus ein Bekämpfer der Häresie und Titelheiliger eines französischen Augustiner-Wallfahrtsortes.¹⁶

Aus dieser vom späteren Sieneser Fresko abgeleiteten Bestandesaufnahme der um Augustinus versammelten Personen geht hervor, dass es sich dabei um eine Apotheose sowohl der grossen Exegeten des Heiligen als auch der Verfechter seiner Lehre gegen die Häretiker handelt. Gregor der Grosse, Ambrosius, Remigius, Prosper, Paulinus und Bernhard von Clairvaux haben sich Augustinus' Werken in besonderem Masse angenommen und werden deshalb fast ausnahmslos vom Verfasser der *Legenda Aurea* als Zeugen des grossen Kirchenvaters aufgerufen.¹⁷ Andere (Prosper¹⁸ und Volusianus) waren zudem aktive Verfechter von Augustinus' Theologie gegen häretische Lehren oder wurden, wie Bernhard von Clairvaux¹⁹, seitens der Augustiner als solche empfunden.

Ein Schlüssel für das Verständnis dieser eigenartigen Triumphdarstellung, insbesondere der beiden allegorischen Figuren zu Augustinus' Seiten (Abb. 223), findet sich in Bartolomeo de' Bartolis *Canzone delle Virtù e delle Scienze*. Diese wohl kurz vor 1350 zu Ehren des Bruzio Visconti verfasste, reichillustrierte Schrift, heute in Chantilly (Musée Condé, Cod. 1426), stellt ein Elaborat der Augustiner dar und ist inhaltlich der mit Texten geradezu überladenen Miniatur des Triumphs des Augustin von Nicolò di Giacomo (Madrid, Nationalbibliothek, Cod. 197. antea D.e.) eng verwandt.²⁰ In der



214

Bartolo di Fredi, *Hieronymus und Sacharja* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

zweiten Illustration von Bartolis Lehrgedicht erscheint Augustinus nicht nur übergross inmitten der Verfasser der kanonischen Schriften, sondern sämtlichen Kapiteln wurde auch ein Textzitat aus seinen Schriften vorangestellt.

Von besonderem Interesse ist zunächst die auf fol. 2r erscheinende Illustration (Abb. 224). Wir erkennen dort eine als «Theologia» bezeichnete Frauenfigur, die über dem sechsteiligen Ezechielsrad steht und zu einem Tondo emporblickt, in dem ein Bild Christi eingeschlossen ist. Mit ihrer Linken hält sie ein mit «Sapientia» bezeichnetes kugelförmiges Objekt empor, in dem ein Kinderkopf erscheint; die andere Hand umfasst eine zweite Kugel, die inschriftlich als «Scienza» bestimmt ist. Angesichts der motivischen Ähnlichkeiten der *Theologia*-Figur mit dem allegorischen Wesen, das in Montalcino links neben Augustinus schwebt, bestehen kaum Zweifel, dass Bartolo di Fredi mit seiner schwebenden Geflügelten ebenfalls die *Theologia* veranschaulicht hat. Das sechsspeichige Rad zu ihren Füssen bezeichnet demnach das Rad des Ezechiel, in dem das Alte und das Neue Testament symbolisiert sind. Die noch schwach sichtbaren sechs Kinderköpfe zwischen den Speichen bedeuten gemäss der Illustration von Bartolomeo de' Bartolis Lehrgedicht die sechs *Sensus* der Heiligen Schrift (*sensus litteralis, sensus moralis, sensus naturalis, sensus anagogicus, sensus historiographus, sensus allegoricus*).

Aus dem Vergleich mit der Figur der *Theologia* aus den *Canzoni delle Virtù e Scienze* wird aber auch das eigenartige, kugelförmige, in der Schrift als «Cristallo» bezeichnete Objekt mit dem Kinderkopf, zu dem die «Theologie» emporblickt, interpretierbar. Es ist der Spiegel der *Sapientia*, in dem sich – in Montalcino veranschaulicht durch den Kopf des *Gesù Bambino* – die Züge Christi widerspiegeln, der laut Text des Lehrgedichts die *Sapientia* mit seiner göttlichen Liebe entzündet hat. Der Sinngehalt des ganzen ergibt sich klar aus dem Lehrgedicht des Bartolomeo de' Bartoli, dessen diesbezüglicher Text lautet:

«Contempia questa donna el fin cristallo/In chi'l divino amor tutto rispiende,/E del gran lume accende/dui richi spiechi ch'in man ten la damma./E l'uno l'altro infiamma:/Prima quel d'oro e poi quel de l'arzeno,/Si ch'ogne Testamento/Chiar si dimostra per sensi in la rota./E lla minor dinota/Quei ch'alla grande

fan de penne el ballo;/E ciò che nel metallo/De luce appare, in lo cerchio discende.»

Die «Theologie» blickt also in Gedanken versunken zur Quelle aller Weisheit, Christus, empor. Dieser entzündet die in den beiden Spiegeln versinnbildlichten *Sapientia* und *Scienza* mit seiner göttlichen Liebe, um die Wahrheit der Heiligen Schrift in all ihren Bedeutungen erkennbar zu machen. Die in die tiefsten Wahrheiten vordringende Theologie ist als Gabe und Gnade Gottes verstanden – Kernpunkt der augustiniischen Gnadenlehre, von dem später auch Bernhard von Clairvaux (*De gratia et libero arbitrio*) nicht abweichen wird.

Die Theologie ist also eine nach oben, nach der höchsten göttlichen Weisheit strebende. Gerade dieses Streben mag die Erfinder des ikonographischen Programms in Montalcino dazu bewogen haben, sie als geflügeltes schwebendes Wesen malen zu lassen. Mit dem Blick in die Höhe zur Weisheit und zugleich auf ihre sich darin spiegelnde Quelle, Christus, erhält auch der Gestus der rechten, zum Kinn geführten Hand eine besondere Bedeutung. Die Hand, auf deren drei kleinen Fingern das Kinn aufgestützt ist, während Daumen und Zeigfinger nachdenklich an die Wange gepresst sind, veranschaulichen den kontemplativen Charakter der *Theologia*, wie er aus dem *Canzone delle Virtù e Scienze* eindeutig hervorgeht («Contempia questa donna [s.c.: Theologia] el fin cristallo in chi'l divino amor tutto rispiende [...]»).

Diese Sinnverbindung von *Contemplatio* und *Cognitio Sapientiae* mag auch das eigenartige Motiv des Adlers in der Rechten der *Theologia* hervorgerufen haben, das auf der Illustration des mailändischen Lehrgedichts fehlt. In den patristischen Schriften – auch in denen des Augustinus – wird die kontemplative Annäherung an die göttliche Wahrheit nämlich gerne mit dem Adler und dessen Vordringen in die höchsten himmlischen Sphären in Zusammenhang gebracht. Wie der Adler, von der Sonne im Flug nicht geblendet, in die höchsten Höhen vorstösst, so ist Johannes der Seher in visionärer Schau zu den Höhen der Gottheit fähig, den Blick in die Sonne der Wahrheit zu richten.²¹ Nach Petrus Chrysologus sind die Adlerflügel die Weisheit; auf ihnen trägt der himmlische Adler den Menschen zur Höhe. Und nach Gregor dem Grossen haben jene Menschen Adlerflügel, die «contemplando volant»²². Auf die *Theologia* bezogen, attestiert ihr das Symbol des



215
Bartolo di Fredi, *Augustinus* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino



216

Bartolo di Fredi, *Heilige* (vor «Restaurierung») (Kat. 71), Montalcino, S. Agostino



217

Bartolo di Fredi, *Heilige* (nach «Restaurierung») (Kat. 71), Montalcino, S. Agostino

Adlers die Fähigkeit, mit freiem Blick in die höchsten göttlichen Geheimnisse vorzudringen.

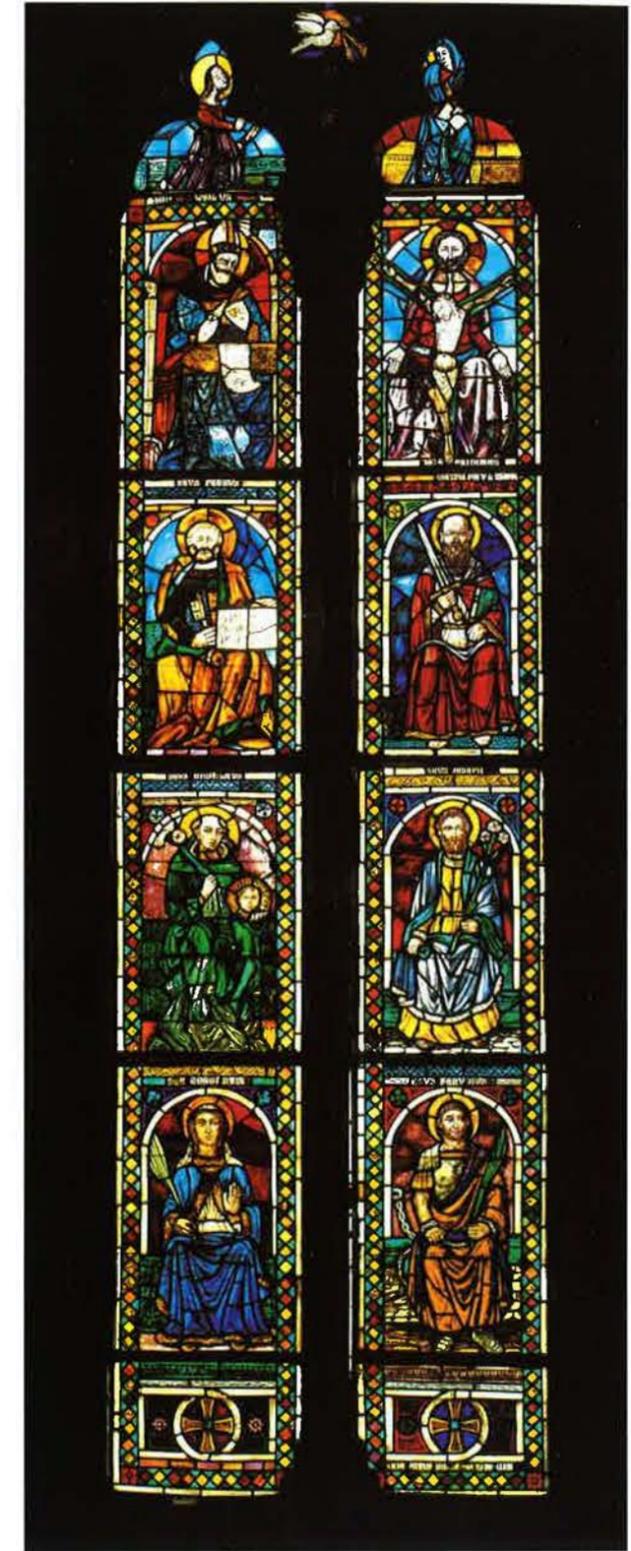
Auch die zweite zu Augustinus' Linken erscheinende Gestalt, die fest auf dem Erdkreis steht und deren Kopf in die Himmelsphäre hineinragt (Abb. 223), lässt sich über Bartolomeo de' Bartolis Schrift interpretieren. Auf fol. 6v erscheint nämlich eine als «Philosophia» bezeichnete Figur, deren Blick nicht in die Höhe, sondern nach unten auf eine

Sphäre des Erd- und Himmelskreises gerichtet ist (Abb. 225). Um diesen auf dem ptolemäischen Weltbild fussenden Kreis haben sich die vier grossen Philosophen der Antike Aristoteles, Sokrates, Plato und Seneca gereiht.

Es bestehen kaum Zweifel, dass auch die Figur zwischen Erd- und Himmelskreis im Montalcineser Fresko als *Philosophia* zu identifizieren ist, obwohl sie, im Unterschied zur Miniatur in der Mailänder Schrift, mit Krone, Regentenstab und Buch vergewärtigt ist. Diese Attribute erklären sich wohl aus einer weiteren Illustration im gleichen Lehrgedicht. Auf fol. 10v erscheint eine Darstellung des *arbor scientiae* (Abb. 226), auf dessen Basis die *Philosophia* und unmittelbar darüber die *Docilitas mater scientiarum* dargestellt sind, aus der ihrerseits die sieben *Artes liberales* hervorgehen. Die in Montalcino der *Philosophia* zugeordneten Attribute sind hier der *Docilitas* beigegeben, die in scholastischer Vorstellung aus der *Philosophia* hervorgeht. Die Koppelung der Attribute von *Philosophia* und *Docilitas* auf der Montalcineser *Philosophia* heisst wohl, dass man die Immanenz der *Docilitas* in der *Philosophia* zu versinnbildlichen suchte.

Da nun die beiden Augustinus zugeordneten allegorischen Figuren als Personifikationen der *Theologia* und der *Philosophia* feststehen, wird klar, dass man den Heiligen in Montalcino als einen von *Theologia* und *Philosophia* erleuchteten *Doctor* und *Magister ordinis* verherrlichte. In ihrer unterschiedlichen Darstellung – die eine als nach oben strebendes fliegendes Wesen, die andere als statische, fest an die Erde gebundene Gestalt – fügen sie sich ein in eine abgestufte Bedeutungshierarchie, die nicht nur einen Kernpunkt der Vita des Augustinus ausmacht, sondern auch der Präsenz der besiegt zu seinen Füßen liegenden Häretiker einen besonderen Sinn verleiht. Die an die Erde gebundene *Philosophia* vermag erst in ihrer Vereinigung mit der *Theologia* zur tiefsten göttlichen Wahrheit vorzudringen. Nur in der beflügelnden *Theologia* mit der Sicht auf die allesumfassende *Sapientia* findet die *Philosophia* ihre Erfüllung.

Mehr als ein Jahrhundert später wird sich auch noch Savonarola in diesem Sinn äussern. In seinen *De utilitate et divisione omnium scientiarum* bezeichnet er die Metaphysik als Königin aller Wissenschaften – dies aber nur «secundum naturalia», weil, christlich gesprochen, die Theologie die wahre und einzige Wissenschaft ist. Während alle anderen Wissenschaften die Dinge unter einem speziellen Blickwinkel sehen, betrachtet sie allein alles unter einem allgemeinen Gesichtspunkt. Als erster Wissenschaft, die die Dinge in der *prima causa* ansieht, genügt ihr nicht das natürliche Licht, sondern sie

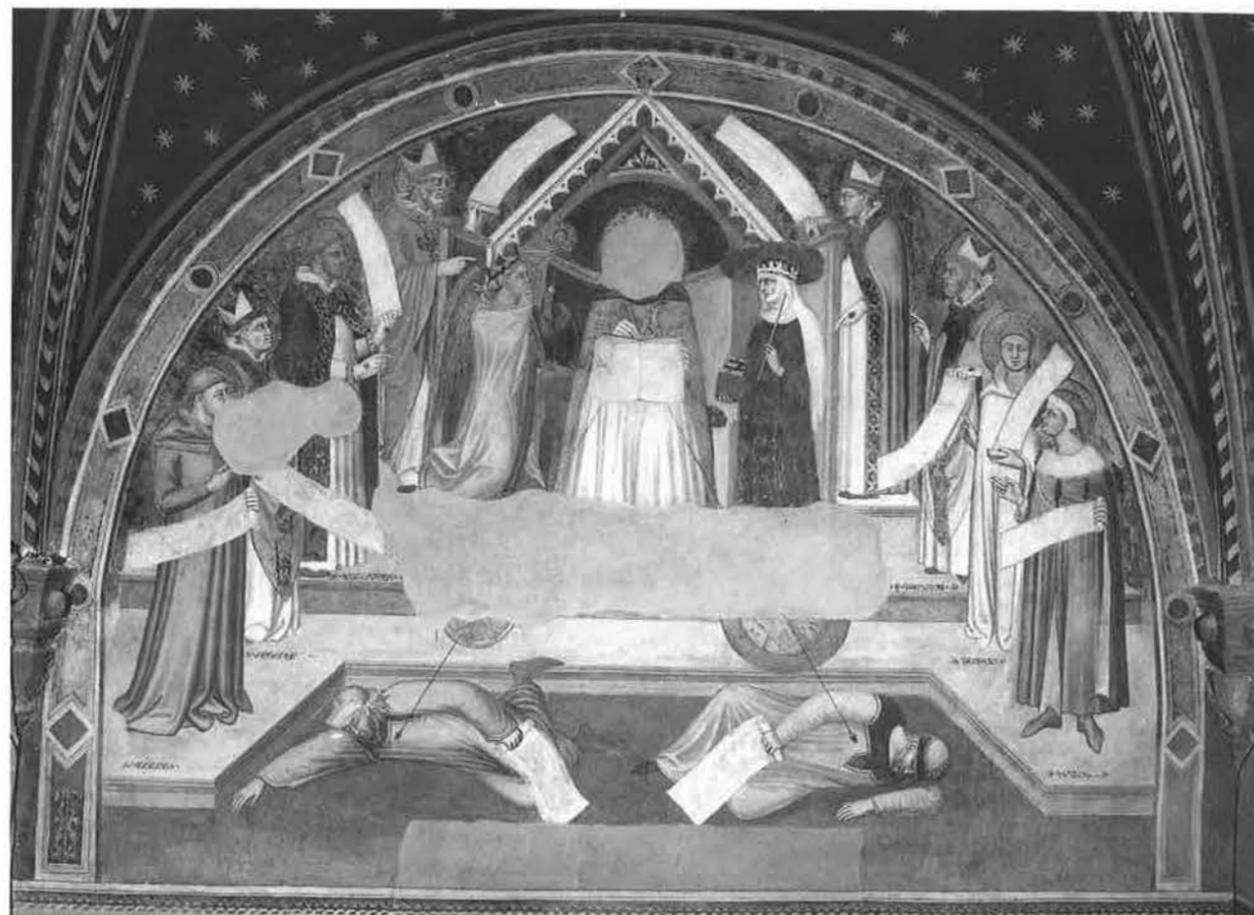


218

Chorfenster
Montalcino, S. Agostino



219
Bartolo di Fredi, *Triumph des Augustinus* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino



220
Benedetto di Bindo, *Triumph des Augustinus*, 1411
Siena, Domsakristei

bedarf des göttlichen Lichts. So müssen sich vor dieser einen Wissenschaft alle anderen verdunkeln und ihr den ersten Platz einräumen.²³

Die Vorstellung, dass die Theologie gegenüber der Philosophie, der Herrscherin über die Naturwissenschaften, den Vorrang habe – das altbekannte «*philosophia ancilla theologiae*» –, findet sich als zentrales Element in der Augustinusvita, die sich eingehend mit dem Wirken des Heiligen vor dessen Konversion – also der Begegnung mit der *Theologia* – auseinandersetzt. Der junge Augustinus wird nämlich als grosser Anhänger der *Philosophia* geschildert, äusserst bewandert in allen Sparten der ihr zugeordneten *Artes liberales*. Die *Legenda Aurea* charakterisiert mit Zitaten aus den «*Confessiones*» die frühen Jahre des Heiligen als die eines grossen Philosophen, die noch nicht von der Kenntnis der

Lehre Christi erleuchtet waren. Dabei erscheint die Philosophie als Irrwahn, als Weisheit, die ohne Liebe unverwirklicht bleibt.²⁴ Zudem soll Augustinus vor seiner Konversion Anhänger der Manichäer gewesen sein. Erst die Vereinigung seiner philosophischen Kenntnisse mit denen der Theologie habe dem Kirchenvater die Augen geöffnet und ihn vor dieser Irrlehre befreit, die er, wie auch jene der Donatisten, später besiegt habe.

Eben diese gedanklichen Zusammenhänge werden mit den ausgestreckt und besiegt vor Augustinus liegenden Vertretern der beiden Häresien versinnbildlicht. Sie legitimieren zudem die Präsenz von Bekämpfern der Häresien (Prosper, Volusianus und Bernhard von Clairvaux) in Augustins «Hofstaat». Auch auf der Version in der Domsakristei von Siena findet sich dieser Sinngehalt verdeutlicht (Abb. 220).



221

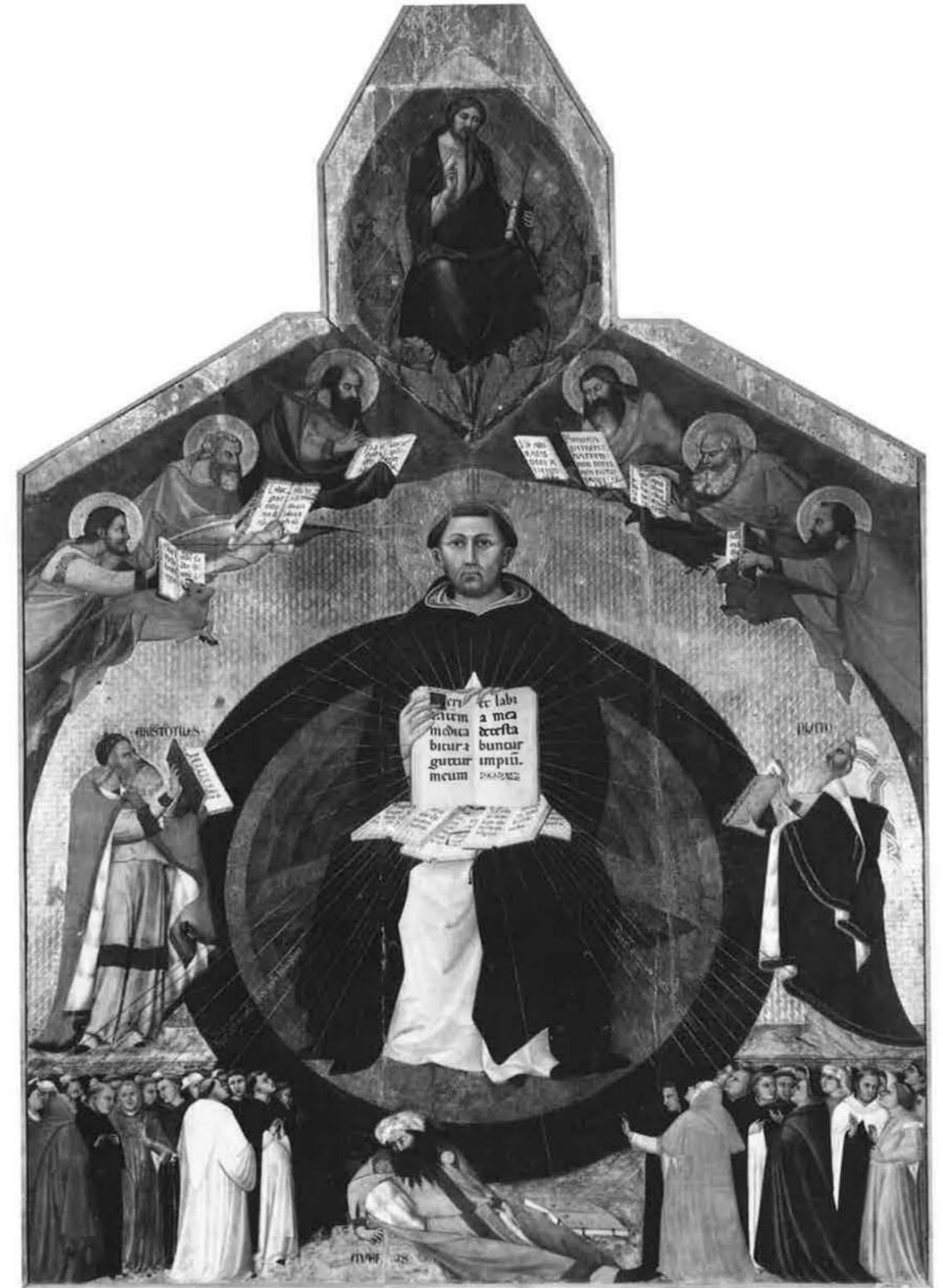
Ferraresisch, 1378, *Triumph des Augustinus*
Ferrara, Pinacoteca (aus S. Andrea)

Dort gehen von Augustinus' Buch Strahlen aus, die, an den Personifikationen der *Theologia* und *Philosophia* vorbei, ins Herz der beiden Häretiker eindringen und diese so niederstrecken. Wir dürfen annehmen, dass diese Idee ursprünglich auch auf Bartolos Fresko dargestellt war.

Die Vereinigung von *Theologia* und *Philosophia* neben dem lehrenden Heiligen erhält im augustinischen Ordensselbstverständnis eine weitere Bedeutungsebene. Es werden damit nämlich genau die beiden Disziplinen vergegenwärtigt, die gemäss den augustinischen *Constitutiones* in den *Studia generalia* der Augustiner jeweils von einem Lehrer unterrichtet wurden. Die Zuständigkeit des einen galt dem Unterricht der Heiligen Schrift und der Abhaltung von Disputationen, der andere war als *Lector* mit dem Kommentar der Sequenzen und philosophischen Vorlesungen beauftragt.²⁵ Die beiden allegorischen Wesen reflektieren deshalb nicht nur Augustinus' ausserordentliche Philosophie- und Theologiekenntnisse, sie sind überdies als Anspielung auf das

Studiensystem der Eremitani zu verstehen. Augustinus erscheint somit in seiner Apotheose klar als *Magister ordinis*.

In bezug auf das Lehrgebäude von Augustinus ist die Darstellung seines *Triumphs* in Montalcino aber letztlich eine faszinierende Visualisierung seiner Gnadenlehre. Der Hinweis auf den Kern seiner Theologie, nämlich die gegenüber den häretischen Philosophien vehement verfochtene Idee der göttlichen Liebe und Gnade als Quelle der Weisheit und aller anderen Tugenden, wie sie sich im Fresko durch das über der Theologie schwebende Jesusköpfchen symbolisiert findet, hätte nicht schöner in Worte gefasst werden können als durch die Textpassage aus dem Jakobusbrief (1, 17), welche die Illustration in Bartolomeo de' Bartolis Lehrgedicht (Abb. 224) begleitet: «Omne datum optimum et omne donum perfectum desursum est descendens a patre.» Mit den um Augustinus gescharten Heiligen haben sich die Inspiratoren (Ambrosius, Simplicianus) sowie die Propagatoren und aktiven Verfechter (Gre-

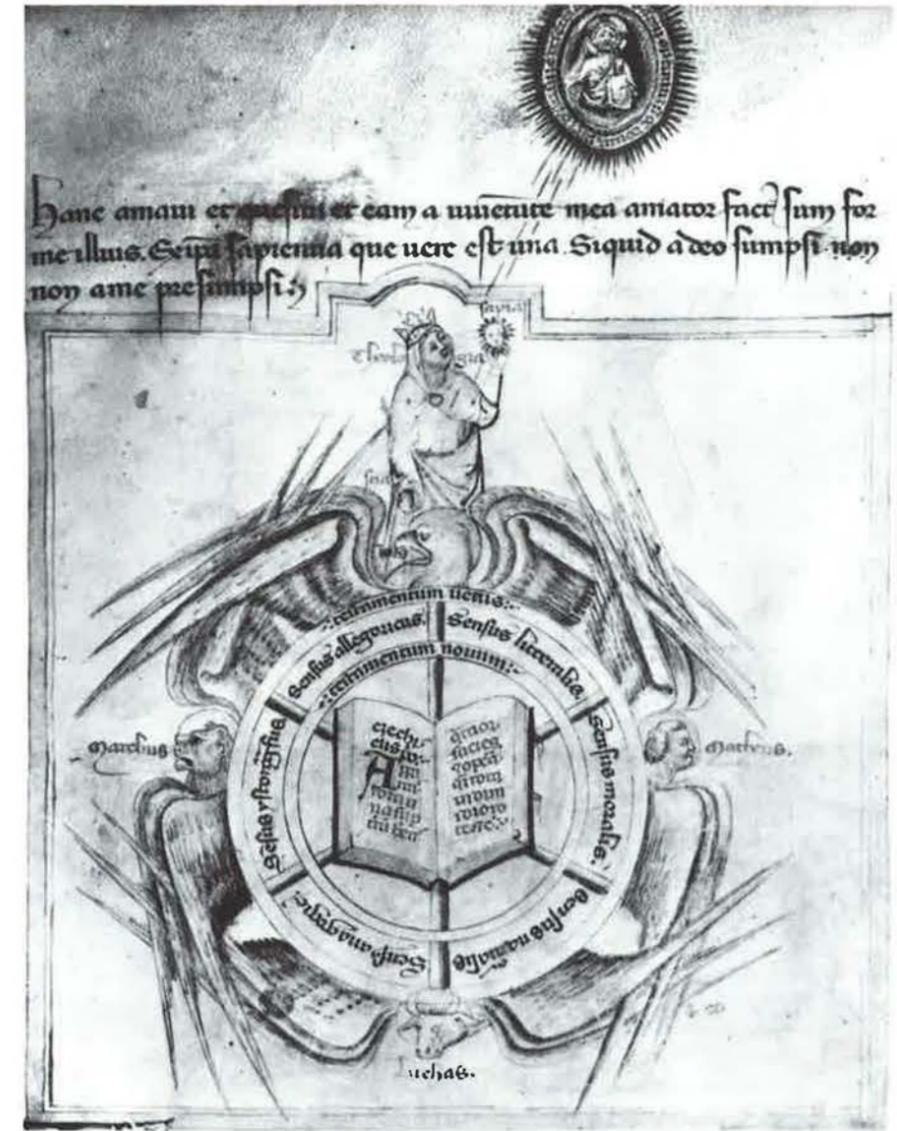


222

Lippo Memmi, *Triumph des Thomas von Aquin*
Pisa, S. Catherina



223
Bartolo di Fredi, *Triumph des Augustinus* (Ausschnitt) (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

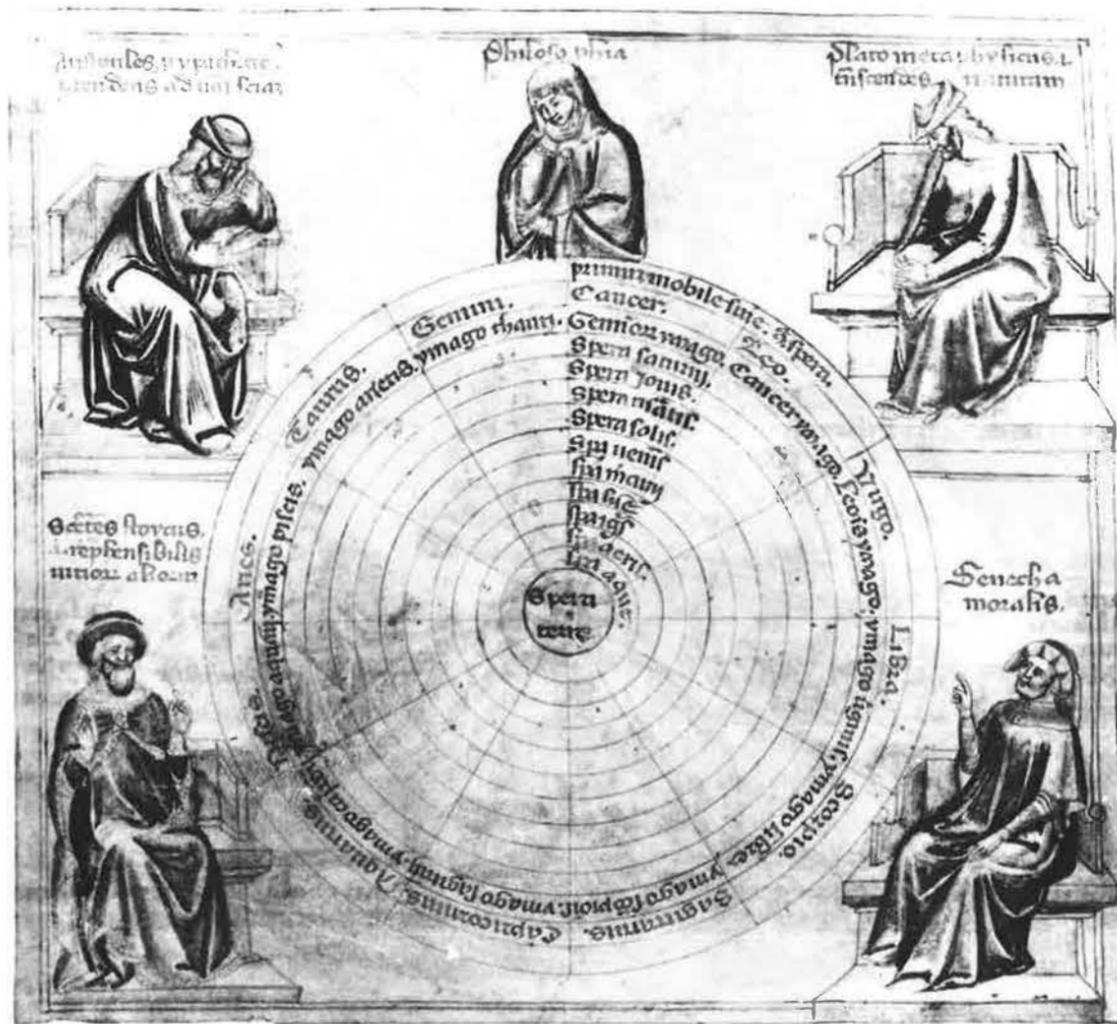


224
Norditalienisch, ca. 1350, *Theologia in «Canzone delle Virtù e Scienze»*
Chantilly, Musée Condé, Ms. 1425

gorius, Prosper von Aquitanien, Volusianus, Paulinus und Bernhard von Clairvaux) dieser theologischen Wahrheit eingefunden. Von den Augustinern Montalcinos aber wird mit der Visualisierung «ihres» Heiligen als Zeuge und Verfechter der göttlichen theologischen Wahrheit militant der Anspruch erhoben, Wahrer der theologischen Doktrin, ja der Kirche schlechthin, zu sein.

Die beiden Triumphdarstellungen in Montalcino und in Siena stehen nun allerdings nicht isoliert in der kunsthistorischen Landschaft. Vielmehr las-

sen sie sich als vereinfachte toskanische Varianten der etwas früheren norditalienischen Triumphbilder des heiligen Augustinus bezeichnen. In ihrem Kern stimmen sie nämlich mit dem Freskofragment der *Cappella Cortelleri* in der Eremitanikirche in Padua (ca. 1370) und dem aus S. Andrea in Ferrara stammenden *Augustinus in Glorie* eines anonymen ferraresischen Malers (1378) in der Pinakothek von Ferrara (Abb. 221) überein. Die unmittelbare Quelle der beiden norditalienischen Fresken ist Nicolò di Giacomo einige Jahre früher datierbare Miniatur



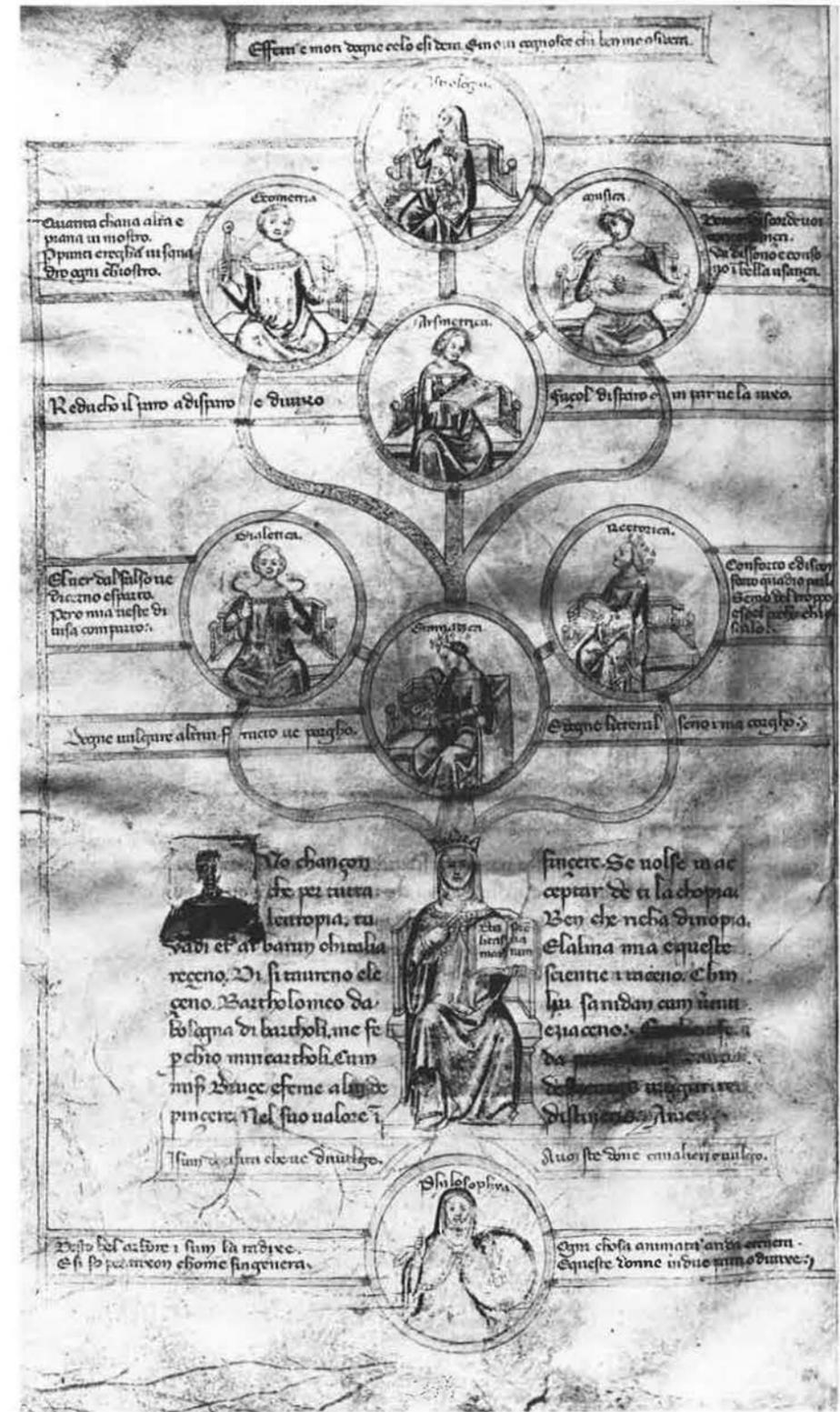
225

Norditalienisch, ca. 1350, *Philosophia* in «Canzone delle Virtù e Scienze»
Chantilly, Musée Condé, Ms. 1425

mit dem *Triumph des heiligen Augustin* in einem juristischen Kommentar des Bartolomeo da Sassoferrato (Madrid, Nationalbibliothek, Cod. 197, ante D. e., Abb. 227).²⁶ Die drei insgesamt bloss etwas mehr als ein Jahrzehnt auseinanderliegenden, engst verwandten bolognesischen Augustinusdarstellungen erbringen den Nachweis, dass sich im Augustinermilieu in Bologna im 3. Trecentoviertel ein fixer Darstellungstypus verfestigte.

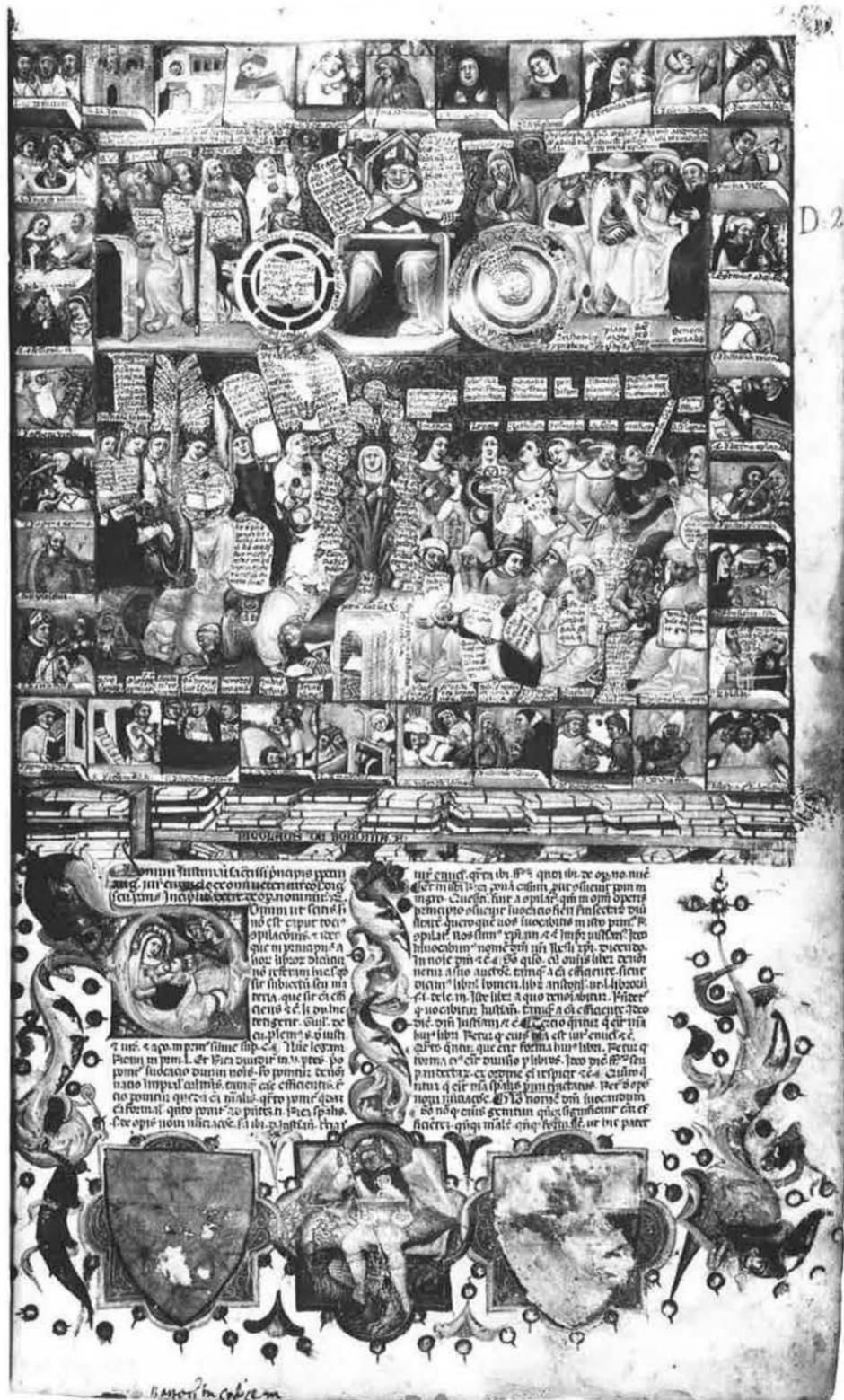
Zu einfach wäre nun die These, dass auch Bartolo di Fredi mit diesen norditalienischen Vorläufern vertraut gewesen sei, zumal lediglich der Kern seines Freskos (der Titelheilige im Gehäuse und die beiden flankierenden Personifikationen der Theolo-

gie und Philosophie) mit jenen Kompositionen übereinstimmt (und auch das nur thematisch und nicht in der künstlerischen Ausführung). Bartolo di Fredi's Tradierung von Ideen sowohl aus Nicolò di Giacomo's Miniatur mit dem *Triumph des heiligen Augustinus* als auch aus Bartolomeo de' Bartolis Lehrgedicht lässt jedoch vermuten, dass er von den Augustinern in Montalcino entweder mit ähnlichen (heute verlorenen oder noch nicht identifizierten) illustrierten toskanischen Schriften oder mit einer (ebenfalls noch verborgen gebliebenen) älteren augustini-schen Urquelle vertraut gemacht worden ist, die in der Toskana wie in der Emilia das Schrifttum und die Bildwelt der Augustiner anregte.



226

Norditalienisch, ca. 1350, *Arbor Scientiae* in «Canzone delle Virtù e Scienze»
Chantilly, Musée Condé, Ms. 1425



227

Nicolò di Giacomo, *Triumph des Augustinus*
 Madrid, Nationalbibliothek (Cod. 197, antea D. e.)

248



228

Bartolo di Fredi, *Hieronymus* (Kat. 71)
 Montalcino, S. Agostino

249



229

Bartolo di Fredi, *Matthäus* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

Die Existenz einer solchen gemeinsamen Textquelle scheint um so wahrscheinlicher, als mit dem Fresko des frühen 15. Jahrhunderts in der Bracciolini-Kapelle in S. Francesco al Prato zu Pistoia in der Toskana eine weitere Darstellung des triumphierenden Augustins auf uns gekommen ist, in der die bolognesische Bildtradition – besonders deutlich erkennbar an der Konfiguration des Titelheiligen mit den Figuren der *Theologia* und *Philosophia* – von der angestammten toskanischen überlagert ist.²⁷ Das pistoiesische Fresko erweckt den Eindruck, als sei der unbekannte Maler bestrebt gewesen, das aus den bolognesischen Miniaturen überlieferte Grundkonzept mit heimischen, beispielsweise mit aus Ambrogio Lorenzettis Kunst und Andrea di Bonaiutos Dominikanerallegorie in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella gewonnenen Erfahrungen, zur Synthese zu verbinden.

Die klare Systematisierung des scholastischen Gedankenguts, wie sie sowohl in der bolognesischen

Bildtradition des 3. Trecentoviertels als auch in den toskanischen Fresken nach 1366 zu erkennen ist, hat in der Toskana bereits einen fast um ein halbes Jahrhundert älteren Vorläufer: die nach 1323 von Lippo Memmi gemalte Tafel mit dem *Triumph des heiligen Thomas von Aquin* (Abb. 222).

In der Bilderfindung steht Memmis Tafel allerdings ausserhalb der erwähnten Bildtradition, doch ist ein vergleichbares scholastisches Gedankengut zu erkennen, weshalb Schlosser das Richtige getroffen haben könnte, wenn er für die im bolognesischen Augustinermilieu verfassten Texte – und letztlich Keime einer Bildtradition – einen möglichen noch nicht identifizierten älteren toskanischen Urtext voraussetzte.²⁸

Theologia und *Philosophia*, die auf Bartolo di Fredis Fresko und ebenso auf den Illustrationen der Augustinerschriften als Personifikationen und zugleich als Inspirationsquelle des verehrten Heiligen erscheinen, sind auch auf Memmis Tafel, wenngleich in verfeinerter Weise, veranschaulicht. Thomas sitzt in der zum Thron umgestalteten ptolemäischen *Sphaira*, die in der augustiniischen Ikonographie als Attribut der *Philosophia* erscheint. Die Anspielung gilt zweifelsohne den eminenten Philosophiekennntnissen Thomas von Aquins und der Philosophie als der zentralen Inspirationsquelle des verehrten Heiligen.²⁹ Und der Gedanke des Vordringens in die tiefste göttliche Wahrheit nicht mit der Philosophie allein, sondern nur in Verbindung mit der *Theologie*, ist hier im Unterschied zu der augustiniischen Bildwelt nicht durch eine Personifikation der *Theologia* oder durch das Erscheinen ihres Attributes, des Ezechielerades, sondern durch die offen daliegenden Bücher im Schoss des Titelheiligen sichtbar gemacht. Die beiden einzig lesbaren Texte dieser Bücher, eines mit dem Anfang des Alten und das andere mit dem Hinweis auf die Kontinuität des Alten und Neuen Testaments («Vet[er]is ac nov[er]e legis contine[n]tiam diligenti[s] indagine considera[n]tib[us] nobis») sind ein klarer Hinweis auf die theologischen Schriften und somit auf die *Theologia* selbst, deren Symbol ja das die beiden Testamente in sich bergende Ezechielerad ist.

Theologia und *Philosophia*, wenngleich nur in allusiver Form ins Bild gebracht, erleuchten also auch auf der Pisaner Tafel den grossen Theologen. Und diesem Gedanken wird hier ein weiteres Mal – und auf konkretere Weise – Ausdruck gegeben. Während nämlich unten auf der Erde mit Aristoteles



230

Bartolo di Fredi, *Katharina von Alexandrien und unbekannte Heilige (Margareta?)* (Kat. 72)
Montalcino, S. Agostino

und Plato die beiden Vertreter der *Philosophia* zugegen sind, die den Heiligen inspirieren, schweben über einem Goldhimmel mit den vier Evangelisten, Paulus und Moses als Verfasser der kanonischen Schriften die Vertreter der *Theologia*. Damit treten hier genau jene Personen auf, die auch in den Illustrationen der augustiniischen Schriften (Abb. 227) als Exponenten der *Philosophia* und der *Theologia* zugegen sind.

Ein weiteres Motiv, das sich dort, namentlich in Bartolomeo de' Bartolis Lehrgedicht findet, ist die im Giebel plazierte Gottheit, welche bei Memmi – sichtbar gemacht durch die aus dem Mund austretenden Strahlen – die Vertreter der *Theologia* und den heiligen Thomas von Aquin mit der die Weisheit entzündenden göttlichen Liebe erfüllt. Ähnlich erscheint Gott, wie bereits oben ausgeführt, auf der Darstellung der *Theologia* in Bartolomeo de' Barto-



231
Bartolo di Fredi, *Katharina von Alexandrien* (Ausschnitt) (Kat. 72)
Montalcino, S. Agostino

lis Schrift (Abb. 224). In einer Mandorla sitzend unter dem textlichen Hinweis auf die Perfektion der göttlichen Himmelsgaben («Omne datum optimum et omne donum perfectum desursum est decedens a Patre» [Jakobusbrief, 1, 17]) entfacht er durch seinen *amor divinus* Weisheit und Wissenschaft der Theologie. Die Pisaner Tafel veranschaulicht also, auf Thomas von Aquin bezogen, die Erleuchtung durch die Verfasser der kanonischen Schriften und durch die an der gnadenreichen göttlichen *Caritas* entflammte Weisheit, die sich nur in ihrer Verbindung von Theologie und Philosophie verwirklicht.³⁰ Die in Thomas' Schriften konkretisierten und vereinigten theologischen und philosophischen Wahrheiten und deren Ursprung, die aus der göttlichen *Caritas* hervorgegangene *Sapientia*, breiten sich – sichtbar gemacht durch die vom Buch des Heiligen ausgehenden Strahlen – auf den gesamten hier dargestellten Kosmos aus.

Diese Ausführungen zu den Vorläufern von Bartolos Montalcineser Triumphdarstellung zeigen deutlich, dass hier ein Gedankengebäude ins Bild gesetzt ist, das zumindest seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in den intellektuellen Dominikaner- und Augustinerkreisen fest verankert war. Zur fixen Bildtradition verfestigte es sich freilich bloss im augustianischen Bereich.

Überraschend in Bartolos *Triumph des Augustinus* ist das Ausbleiben der sonst üblichen programmatischen Ausweitung auf die der *Theologia* beziehungsweise der *Philosophia* unterstellten *Virtutes* und *Artes liberales*. Ob in Montalcino tatsächlich mit der Tradition gebrochen wurde, ist allerdings nicht sicher zu beurteilen. Es erhebt sich nämlich die Frage, ob im unmittelbar auf Augustinus' Glorie folgenden, verlorenen Bildfeld nicht eine weitere Triumphdarstellung anschloss, die nun eben diesen fehlenden Aspekt zum Inhalt hatte. Dies gilt besonders dann, wenn die vom Restaurator als Schatten integrierte Giebelarchitektur, die sich mit jener der erhaltenen Augustinus-Darstellung deckt, auf damals noch sichtbaren Resten von originaler Substanz basiert.³¹ Es wäre in der Tat denkbar, dass Augustinus in der verlorengegangenen Szene, ähnlich wie auf der späteren Darstellung in der Bracciolini-Kapelle, inmitten der Töchter der *Theologia* und der *Philosophia* – der drei theologischen Tugenden, der vier Kardinaltugenden und der sieben freien Künste – dargestellt gewesen wäre. Diese waren jedenfalls auch integraler Bestandteil, ja geradezu Kern



232
Bartolo di Fredi
Unbekannte Heilige (Margareta?) (Ausschnitt)
(Kat. 72), Montalcino, S. Agostino

der Schriften, die wir für das Montalcineser Fresko als Voraussetzung nachgewiesen haben.³²

Innerhalb des auf den Triumph des Ordensheiligen Augustinus ausgelegten Bildprogramms gewinnen nun auch die im Gewölbe dargestellten Heiligen einen besonderen Sinngehalt. In den vier Gewölbesegmenten sind die vier Evangelisten als Repräsentanten des Neuen Testaments vergegenwärtigt; die Verfasser der Episteln, Petrus und Paulus, erscheinen im Chorfenster (Abb. 218); und in den Zwickeln finden sich mit Sacharja, Jesaja, Ezechiel und Jeremia (eigenartigerweise fehlt Moses) Vertreter des Alten Testaments, mit den Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregorius sind schliesslich die grossen patristischen Exegeten der Heiligen Schrift dargestellt. Die so vereinigten Verfasser der kanonischen Schriften waren auch in den Illustrationen der zitierten augustianischen Schriften im Ezechielsrad allesamt der *Theologia* zugeordnet



233

Bartolo di Fredi, *Engelkopf im Ornamentsystem der Chorfensterlaibung* (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

254



234

Bartolo di Fredi, *Augustinus befreit Leute aus dem Gefängnis des Malaspina* (Ausschnitt) (Kat. 71)
Montalcino, S. Agostino

worden. So gewinnt die ins Auge fallende Ähnlichkeit von Bartolos Veranschaulichung des Ezechielsrades (Abb. 223) mit dem Schlussstein im Gewölbe seine spezifische Bedeutung: Die im Gewölbe dargestellten Heiligen bilden nämlich nichts anderes als das den gesamten Zyklus überhöhende «theologische Dach».

Bartolo di Fredis Chorzyklus in S. Agostino in Montalcino, der zweifellos im intellektuellen Einflussbereich des grossen sienesischen Mutterklosters entstanden ist, reiht sich also ein unter die grossen mittelalterlichen scholastischen Bildprogramme, wie sie sich auf der Tafel des Lippo Memmi in Pisa, in den Zyklen der Eremitanikirche in Padua und in der Spanischen Kapelle in Florenz, aber auch – ausserhalb des sakralen Bereichs – in Ambrogio Lorenzettis *Buon Governo* im Sienenser Rathaus³³ in vollendetster Form erhalten haben.

Künstlerische Würdigung und Datierung

Eine ausführliche künstlerische Würdigung dieses Freskenzyklus scheint sich angesichts seines ruinösen Erhaltungszustandes zu verbieten. Immerhin sind einige wenige Zonen – vor allem im Gewölbe – weitgehend unversehrt auf uns gekommen, so dass wir uns von der künstlerischen Qualität ein (wenn auch schwaches) Bild machen können.

Unsere Betrachtungen haben dabei von den kraftvollen und expressiven Köpfen der Heiligen in der Gewölbezone (Abb. 214, 215, 228, 229, 298) auszugehen. Sie zeichnen sich aus durch eine in Bartolo di Fredis Werk erstmals feststellbare erhöhte Monumentalität. Geradezu hinter ihren Büchern aufzutürmen scheinen sich die vier Evangelisten. Reiche, energisch gemalte, pulsierende Rhythmik erzeugende Draperien hüllen sie ein und machen die Körper nur als Silhouetten greifbar. Die Falten der Gewänder scheinen in ihrer dynamischen Linienführung

255



235

Bartolo di Fredi, *Augustinus* (Kat. 67)
Ex Wien, Sammlung Lanckoronski

ein Eigenleben zu führen, und die energische, schnelle und doch präzise Pinselführung legt Zeugnis ab von der erprobten Fertigkeit des Künstlers. Das expressive und kraftvolle Moment der Linie umschreibt den energiegeladenen Charakter und die Geisteskraft der dargestellten Evangelisten, Propheten und Kirchenväter adäquat und unterstützt so die Bildaussage.

Mit einer ähnlichen Bildregie, welche die Linie voll in den Dienst der Bildaussage stellt, wird uns

Bartolo di Fredi auf zwei Tafeln aus den späten achtziger Jahren, auf der *Anbetung der Könige* der Sieneser Pinakothek (Abb. 260) und vor allem auf der *Präsentation im Tempel* im Louvre (Abb. 237), entgegneten. Besonders in letzterem, und zwar bei den Figuren von Anna und Simeon, sticht Bartolos gestalterisches Prinzip ins Auge. Die zahlreichen sich zerknitternden, aber dennoch schwungvollen Faltenbahnen ihrer Kleider sowie das über Simeons Hände geschlungene, sich geradezu endlos verfälschende weisse Tuch (Abb. 242) erzeugen eine spannungsgeladene Linientopographie. Die innerliche und doch extrovertierte Kraft der beiden Seher wird durch die Dynamik der Linie geschickt nachvollzogen und so an die Oberfläche gebracht. Bezeichnenderweise fällt die Draperie von Maria und Joseph, deren Gemütsverfassung introvertierter ist, ruhiger und statischer aus.

Doch nicht nur die dramaturgische Behandlung der Zeichnung – Linie sozusagen als Psychogramm – ist auf den hier verglichenen Werken ähnlich ausgefallen; auch die kraftvollen und sorgfältig wiedergegebenen Gesichter der älteren heiligen Männer sind eng verwandt. Dies gilt auch für das Antlitz des heiligen Augustinus auf einem bisher unediert gebliebenen Giebelchen (ehemals Sammlung Lanckoronski, Abb. 235), das dem des Augustinus in der Szene mit der *Gefangenenbefreiung* im Freskenzyklus (Abb. 234) gleicht wie ein Ei dem anderen. Diese Ähnlichkeit ist für die Datierung deshalb von Bedeutung, weil diese Tafel mit dem Giebel des Heiligen Gregorius in Boston eine Einheit bildet und diese beiden Elemente wiederum zum gleichen Altarkomplex gehören wie die 1388 entstandene *Präsentation im Tempel*.³⁴

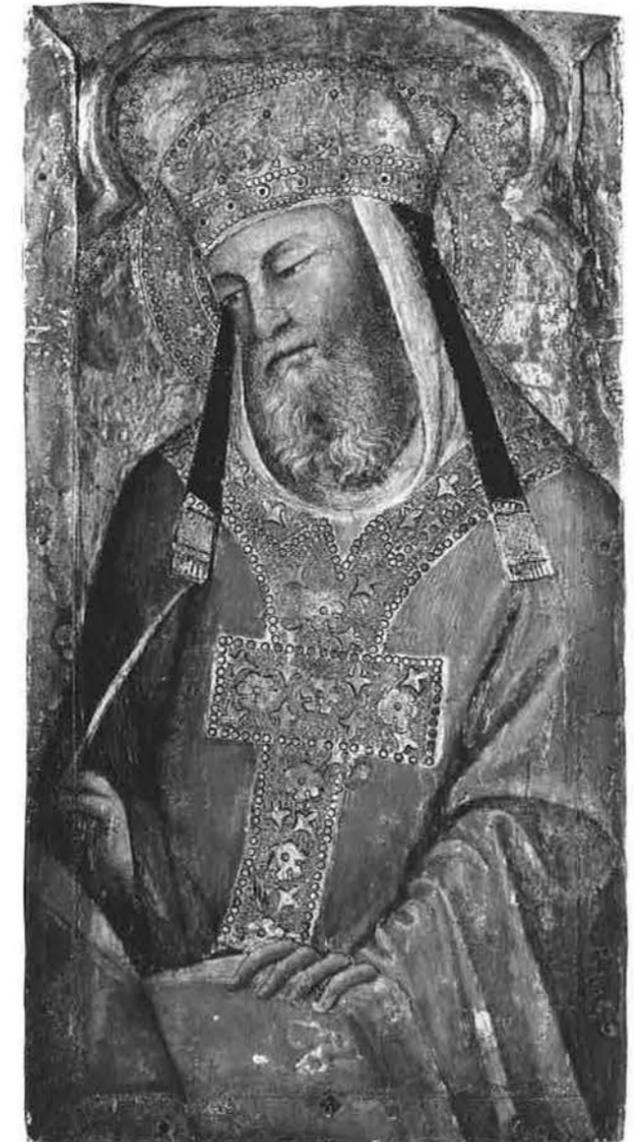
Damit scheint der Nachweis erbracht für die Entstehung der Chorfresken von S. Agostino in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre. Dieser Zeitpunkt kann auch mit Bartolo di Fredis Biographie in Einklang gebracht werden, denn aus politischen Gründen (vgl. S. 188) muss der Künstler in dieser Periode seinen Arbeitsort zeitweilig von seiner Vaterstadt in den nahen Contado, namentlich nach Montalcino (und San Gimignano), verlegt haben.

Diesen Datierungsvorschlag bestätigt auch der Vergleich mit einem wohl bei gleicher Gelegenheit entstandenen, bisher unediert gebliebenen Fresko des Bartolo di Fredi an der rechten Langhauswand von S. Agostino (Abb. 230). Unter einem elaborierten Doppelbogen stellt es Katharina von Alexan-

drien (Abb. 231) und eine zweite, nicht sicher identifizierbare Heilige – möglicherweise Margareta (Abb. 232) – dar. Dass die Entstehungszeit dieses Freskos mit jener der Chorfresken übereinstimmen dürfte, geht daraus hervor, dass nicht nur die Pünzierung der Nimben in beiden Fällen mit dem gleichen Stempel ausgeführt worden ist, sondern dass auch die Akanthusrahmung mit den gleichen Schablonen realisiert wurde. Und die Zuschreibung der im unteren Bereich völlig neu gemalten, sonst aber weitgehend in ursprünglicher Substanz erhaltenen Heiligen an Bartolo di Fredi ist evident und bedarf kaum grosser Erläuterungen. Es genügt ein Vergleich des frontal wiedergegebenen schönen Gesichts der rechten Heiligen mit Köpfen in Bartolos Chorfresken, etwa mit dem der allegorischen Gestalt über dem Kreuz des Philippus (Abb. 213) oder mit einem der vielen Engelgesichter der Rahmung (Abb. 233). Aber auch die bewegte Linienführung der eleganten Draperien ist nahe verwandt mit jener der Figuren auf den Chorfresken: Die schwungvoll um die Schultern geschlungenen Mäntel weiten sich auf Halshöhe zu Schlaufen, welche eine ähnliche Dynamik erzeugen wie die Linienführung in den Draperien der Evangelisten Matthäus und Markus im Chorgewölbe (Abb. 229, 298).

Für die Datierung des Freskos im Langhaus wiederum mag die Gegenüberstellung des in Dreiviertelansicht und in scharfer Linearität gezeichneten Antlitzes der Katharina von Alexandrien mit einem Engel auf dem Hauptblatt des 1383–1388 entstandenen Altars für die Annunziata-Kapelle in S. Francesco (Abb. 200b) nützlich sein. Und die für dieses Werk bezeichnende Ausrichtung an Simone Martini steht schliesslich auch hinter den schlanken und dennoch monumental wirkenden Gestalten der beiden heiligen Frauen.

Mit den Fresken in S. Agostino und dem 1388 vollendeten Altar der Annunziata-Kapelle von S. Francesco schloss Bartolo di Fredi seine erfolgreiche Tätigkeit in Montalcino vorläufig ab. Unverhofft ergiebige Archivalien haben uns Einblick sowohl in die Stifterverhältnisse als auch in die Funktion der in dieser Zeit entstandenen Werke gewährt. Es wurde deutlich, wie sehr sich Bartolos politisches Engagement, besonders seine daraus entstandenen personellen Verbindungen, für seine künstlerische Tätigkeit ausbezahlt hat: Der 1374 zusammen mit dem Künstler in der sienesischen Stadtregierung vorsitzende Jakobus di Ser Griffus verhalf seinem Regie-



236

Bartolo di Fredi, *Gregorius* (Kat. 66)
Boston, Museum of Fine Arts

rungskollegen in Montalcino recht eigentlich zum künstlerischen Durchbruch, als er ihm die Schaffung des von ihm und seiner Mutter gestifteten Altarwerks anvertraute. Bartolos weitere künstlerischen Aktivitäten in dieser Stadt bewegten sich in der Folge durchweg in den Kreisen seiner ersten finanzkräftigen Stifter, die ihm ein reiches Tätigkeitsfeld eröffneten. Diese personellen Beziehungen sollten aber nicht nur fern von seiner Vaterstadt, sondern auch in Siena reiche Früchte tragen.

Anmerkungen

¹ Die Restaurierung wurde in den 1930er Jahren unter der Leitung von C. Vagarini durchgeführt. Zahlreiche Zonen sind grossflächig übermalt, andere sind Neukreationen, die der Phantasie des Restaurators entsprungen sind (verschiedene Heilige in der Chorfensterlaibung [Abb. 217], der Kopf des heiligen Bernhard von Clairvaux und verschiedene Engelköpfe im Rahmensystem).

² RIGATOSO 1934, S. 266; VAN MARLE 1934, Bd. 2, S. 550, Anm. 1; BERENSON 1968, S. 30; DE BENEDICTIS 1979, S. 81.

³ COURCELLE 1965. Während der Drucklegung vorliegenden Textes fand inzwischen Bartolos Augustinerzyklus dank eines Aufsatzes von DIETER BLUME und DOROTHE HANSEN erstmals die Beachtung der Augustinerforschung (BLUME/HANSEN 1992, S. 77–85).

⁴ Verbunden in ein und demselben Bildfeld erscheinen die beiden wunderlichen Episoden im späteren Augustin-Zyklus des Pietro Nelli in S. Agostino in Gubbio.

Für die Erscheinung des Hieronymus und des Täufers vgl. den apokryphen Brief 18 an den Bischof Cyrillus (PL 33, 1123, und COURCELLE 1965, S. 96). Textquellen für Augustins Verückung, bei der sich die Dreifaltigkeit in dessen Herz eingepreßt habe – so vergegenwärtigt auf Pietro Nellis Augustin-Zyklus in Gubbio –, sind mir nicht bekannt. Die Andichtung einer Stigmatisierung des augustianischen Ordensgründers hat zweifellos seinen Grund darin, dass die Augustiner den Konkurrenzorden, namentlich den Franziskanern und den Dominikanern, nicht nachstehen wollten, die ja gerade im ausgehenden 14. Jahrhundert in ihrer Ordenspropaganda viel auf die Karte der angeblichen Stigmatisierung ihrer Heiligen, die mystische Vereinigung mit dem Erlöser also, setzten. Ich erinnere in diesem Zusammenhang über den franziskanischen Bereich hinaus auf die Selige Chiaretta di Montefalco und die Dominikanerinnen, allen voran die heilige Katharina von Siena sowie die Seligen Margerita da Città di Castello und Vanna da Orvieto. Vgl. dazu Freuler 1987, S. 570–77.

⁵ JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda Aurea*, hrsg. von R. BENZ, Heidelberg 1979, S. 652; KAFTAL 1952.

⁶ Für die Stellung des heiligen Leonardus in der Augustinerpropaganda des 14. Jahrhunderts verweise ich auf SEIDEL 1985, bes. S. 126 ff.

⁷ JORDANUS DE SAXONIA, *Liber Vitasfratrum*, hrsg. von R. ARBESMANN und W. HÜMPFNER, in: *Cassiciacum*, I, New York 1943. Für die Augustinerikonographie in Siena vgl. SEIDEL 1978, bes. S. 210–222, und SEIDEL 1985.

⁸ SEIDEL 1978, S. 202.

⁹ ARBESMANN 1962, S. 341 ff.

¹⁰ ARBESMANN 1956, S. 96–97.

¹¹ SEIDEL 1985.

¹² Dem Patrozinium der *Annunziata* wurde durch das grosse, ehemals in den seitlichen Konchen aufgestellte Verkündigungspaar von der Hand eines unbekanntenen Meisters aus dem Umkreis des Mariano d'Angelo Romanelli Reverenz erwiesen. Diese Provenienz des Verkündigungspaares gründet sich in erster Linie darauf, dass die beiden Statuen, bevor sie dem Museo Civico einverleibt wurden, in der gleichnamigen Bruderschaftskirche der *Compagnia di S. Antonio* in Montalcino standen. Sie wurden wahrscheinlich ursprünglich nicht für diese Kirche geschaffen; dorthin wurden sie erst verbracht, als die Bruderschaftskapelle in S. Agostino aufgelöst wurde und man den Augustinern die Statuen nicht

überlassen wollte, sondern damit die eigene Kirche schmückte. Für die Zuschreibung der Verkündigungsgruppe an den sogenannten *Maestro del Crocifisso dei «Disciplinati»* verweise ich auf Siena 1987, S. 97–100.

¹³ Auch in Benozzo Gozzolis Augustin-Zyklus in S. Agostino in San Gimignano findet sich in der Taufszene die Anspielung auf den Status des Heiligen vor und nach dem Eintritt in die christliche Gemeinschaft mittels der Kleider – des alten hellen Kleides, das er vor seiner Bekehrung getragen hatte, und des schwarzen, in das er nach der erfolgten Taufe eingekleidet wurde. Im rechten Bildvordergrund erscheinen nämlich zwei Männer, die ein weisses und ein schwarzes Kleid über die Arme geschlagen haben. Möglicherweise war auf der fehlenden linken Bildhälfte im Montalcineser Augustin-Zyklus die Taufe des Ordensgründers vergegenwärtigt. Damit wäre auf der heute noch sichtbaren Zone eine der Taufe unmittelbar vorausgehende Episode dargestellt.

¹⁴ Näheres zu Benedetto di Bindos Fresko findet sich bei BOSKOVITS 1980, S. 7–10.

¹⁵ Obwohl im thematischen Zusammenhang der Darstellung von Augustinus als Magister Ordinis auch der 802 verstorbene, als Lehrer der Grammatik und als Bekämpfer der häretischen Lehren bekannte Paulinus von Aquileja in Frage käme, ist mit dem in Siena als Paulinus bezeichneten Mönch zweifellos der 354 im Gebiet von Bordeaux geborene Paulinus und spätere Bischof von Nola gemeint. Grosse Bewunderung für ihn hegte Augustinus, der mit ihm in Briefwechsel stand und seine Versiertheit in Wissenschaft und Theologie rühmte (Augustinus, *Epistula XXVI*). Unter Augustinus' Schriften sind es in erster Linie die fünf Bücher gegen die Manichäer, mit denen sich Paulinus besonders auseinandersetzte. Ihrem Inhalt, den er zu begutachten hatte, stimmte er wohlwollend zu, was zu einer engen Freundschaft mit Augustinus führte («Ante omnes ipsorum inter se Paulini e Augustini ut Davidis et Jonathae, conglutinae sunt animae» [Acta Sanctorum, Inuii, IV, Antwerpen 1707, S. 212]). Paulinus erscheint in Montalcino vor dem *Magister ordinis* erklärt sich somit aus seiner Eigenschaft als Exeget des Augustinus sowie als Bekämpfer der Häresie. Vgl. *Acta Sanctorum*, Inuii, IV, Antwerpen 1707, S. 203 ff.; *Les Petits Bollandistes*, VII, Paris 1885, S. 223–233; Stadler 1875, Bd. 4, S. 710–713, bes. S. 711.

¹⁶ Näheres zum heiligen Volusianus bei *Les Petits Bollandistes* (wie Anm. 15), S. 487–489.

¹⁷ JACOBUS DE VORAGINE (wie Anm. 5), S. 634 ff.

¹⁸ Prosper war Verfechter von Augustins Gnadenlehre und Bekämpfer der Lehre des Pelagius (Ep. 194, Ep. 225, PL 33, 874–899); *De praedestinatione sanctorum* (PL 44, 959–1034).

¹⁹ Bernhard von Clairvaux profilierte sich als einer der grossen Exegeten Augustins, dessen Lehre er in verschiedenen Schriften, insbesondere in *De gratia et libero arbitrio*, zusammengefasst hat. Wie Augustinus tat er sich auch als Bekämpfer der Häresie hervor. Er verteidigte die katholische Lehre gegen die Kölner Häretikergruppe der «Henriciani» (vgl. dazu die *Super Cantica Cantorum*, serm. 65, 66 [PL 65, 66; Vacanard 1927, S. 207 ff.]). Als Verfechter des katholischen Glaubens und Bekämpfer der Häresie erscheint er in einer etwas späteren toskanischen Triumphdarstellung des heiligen Augustin in der Cappella Bracciolini in S. Francesco in Pistoia. Er figuriert dort unter den um den

Kirchenvater gescharten Heiligen und wird in der Inschrift seiner Spruchrolle als «Hammer gegen die Häretiker» bezeichnet: «Bernardus hic est vallidissimus malleus hereticorum.»

²⁰ Für eine umfassende Ausgabe dieser Schrift verweise ich auf DOREZ 1909.

²¹ PL 7, 888 und Augustinus, Kommentar zum Johannesevangelium, Tractatus 15, 1: «non rude est auribus Caritatis vestrae, evangelistam Iohannem velut aquilam volare altius, caliginemque terrae transcendere et lucem veritatis firmioribus oculis intueri» (nach AUGUSTINUS, *Commento al Vangelo di San Giovanni*, ed. Rom 1968, S. 346).

²² *Moralia*, 19, 27, 50.

²³ VILLARI 1859, Bd. 1, S. 96.

²⁴ JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda Aurea* (wie Anm. 4), S. 634–639.

²⁵ YPMA 1956, S. 39; Acta Cap. Gen. 1321, in: *Analecta Augustiniana*, III, 1909, S. 247.

²⁶ COLETTI 1934, S. 109.

²⁷ Näheres zu diesem Fresko in LEDOUX 1987, S. 75–78, Abb. 1.

²⁸ VON SCHLOSSER 1902, S. 335.

²⁹ Dass Thomas von Aquin in den ptolemäischen Himmelskreis

gesetzt wurde, ist meines Erachtens als Anspielung auf seine grosse Gelehrtheit in der *Philosophia naturalis*, die ihm am Ende seines Lebens und unmittelbar nach seinem Tode zwar verschiedene Kritiken eingebracht hatte, zu verstehen. Konservative Theologen verbanden seine Lehre sogar mit der Häresie der Averroisten. Vgl. dazu WEISHEIPL 1974, S. 272 ff., 331 ff., und HINNEBUSCH 1973, Bd. 2, S. 154 ff.

³⁰ Das gleiche gedankliche Konzept liegt auch Andrea di Bonaiutos grossem scholastischen Gedankengebäude in der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz zugrunde, wo über Thomas von Aquin die Personifikationen der *Sapientia* und der *Caritas* erscheinen.

³¹ Von dieser noch nicht nach modernen wissenschaftlichen Erkenntnissen ausgeführten Restaurierung existieren leider keine Arbeitsrapporte.

³² So erscheint Augustinus auch in der Bracciolini-Kapelle in S. Francesco in Pistoia.

³³ RUBINSTEIN 1958.

³⁴ Vgl. unten S. 260 ff.