

„ANDREAS ME PINSIT“

FRÜHE MINIATUREN VON NICOLÒ DI GIACOMO UND „ANDREA DE'BARTOLI IN DEM BOLOGNESER OFFIZIOLO DER STIFTS-BIBLIOTHEK KREMSMÜNSTER

VON GERHARD SCHMIDT

Für Millard Meiss

Andrea de'Bartoli da Bologna gehört zu jenen schwer greifbaren Künstlerpersönlichkeiten des Trecento, deren Œuvre bisher weder seinem Umfang noch seiner Eigenart nach ausreichend definiert werden konnte. Selbst die grundlegende Frage, welche der überlieferten Nachrichten und signierten Werke mit ihm, welche mit anderen gleichnamigen Malern in Verbindung zu bringen seien, wurde erst vor relativ kurzer Zeit überhaupt aufgeworfen. Die seither angenommene Existenz zweier Namensvettern, die etwa während des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts tätig waren, konnte das Problem nur teilweise klären und ließ – da die erhaltenen Werke lediglich mit „Andrea da Bologna“ signiert bzw. für einen „magister Andreas pictor de Bononia“ bezeugt sind – die Frage offen, welcher von den beiden mit dem nur urkundlich greifbaren „Andrea de'Bartoli“ zu identifizieren, ja ob dieser nicht sogar als eine dritte, unabhängige Person anzusprechen sei.

Die relevanten Nachrichten und Werke hat Francesco Filippini schon vor mehr als sechzig Jahren in einer auch heute noch als Materialsammlung unentbehrlichen Studie zusammengestellt¹. Im Collegio di Spagna zu Bologna gelang ihm der Fund eines Ausgabenheftes, das sich auf die von Kardinal Albornož gestiftete Capella di S. Caterina in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi bezieht; diesem Text zufolge *habuit magister Andreas pictor de Bononia causa pingendi capellam flor. CCCL*. Wie aus anderen Nachrichten zu erschließen ist, müssen diese Malereien bald nach dem Tode des Albornož (1367) entstanden sein, und zwar während des Jahres 1368 im Zuge der Adaptierungsarbeiten an der zu seiner Begräbnisstätte bestimmten Kapelle. Filippini vermutet ferner, der Meister habe auch die Glasfenster des gleichen Heiligtums geschaffen oder zumindest entworfen² und zählt einige andere Werke des Andrea auf, die größtenteils schon von Colasanti in die Literatur eingeführt worden waren³. Es handelt sich hier vor allem um zwei signierte und datierte Tafelmalereien eines „Andrea da Bologna“, nämlich das Polyptychon von 1369 der Pinacoteca in Fermo und die Madonntafel von 1372 der Kirche S. Agostino in Pausula⁴.

¹ F. FILIPPINI, Andrea da Bologna, miniatore e pittore del secolo XIV, in: Bollettino d'arte, 1911, S. 50 ff.

² Dieser Schluß beruht weniger auf stilkritischen Überlegungen als auf dem ungewöhnlich hohen Honorar des Andrea.

³ A. COLASANTI, Per la storia dell'arte nelle Marche, in: L'arte 1907, S. 409 ff.

⁴ Relativ gute Abbildungen dieser Tafeln sowie weiterer demselben Maler (nicht immer ganz überzeugend) zugeschriebener Werke in den Marken bei COLASANTI (zit. Anm. 3) und bei L. SERRA, L'arte nelle Marche, Pesaro 1929, S. 297 ff.

Die nicht unbeträchtlichen Stil- und Qualitätsunterschiede zwischen den Fresken in Assisi⁵ auf der einen und den Tafeln von Fermo und Pausula auf der anderen Seite sind Filippini keineswegs entgangen, doch entschloß er sich dessenungeachtet, alle genannten Werke einer Hand zu geben. Schließlich brachte er sie noch mit jenen Nachrichten in Zusammenhang, die wir – zum Teil wieder dank seiner eigenen archivalischen Forschungen – über die Tätigkeit des bolognesischen Buchmalers und Freskantens Andrea de' Bartoli besitzen. Dieser war ein Bruder des bekannten Kalligraphen Bartolomeo de' Bartoli und illuminierte 1359 mehrere Handschriften, die der letztere für den Kardinal Albornoz geschrieben hatte; 1365 war er, gemeinsam mit Jacopino de' Bavosi und dessen Sohn Pietro, in Pavia für Galeazzo Visconti, *pro pingendo in eius palatio*, tätig⁶. Erhaltene Buchmalereien dieses Meisters seien die Illustrationen jener heute in Chantilly verwahrten „Canzone delle Virtù e delle Scienze“, die sein Bruder Bartolomeo für Bruzio Visconti sowohl gedichtet als auch geschrieben hatte.

Dorez, der diese Handschrift in extenso publiziert und monographisch gewürdigt hat⁷, gab die Bilder der „Canzone“ jedoch einem toskanischen, vielleicht sienesisch geschulten Illuminator, der allerdings gelegentlich auch Einflüsse seitens der bolognesischen Buchmalerei (vor allem in der Art des Nicolò di Giacomo) aufweise; entstanden könne sie nur während des Aufenthaltes des Bruzio Visconti in Bologna sein, der von Ende 1354 bis Anfang 1356 währte. Demgegenüber sprach sich Filippini für eine frühere Entstehung der Handschrift „vor 1349“ aus⁸. Ihr Illuminator sei, wie schon Venturi⁹ bemerkt habe, ein Bolognese gewesen – und zwar eben jener Andrea, an den ja als Bruder des Verfassers in erster Linie zu denken sei. Von hier aus ergebe sich die Frage, ob nicht Andrea die Kunst des Nicolò di Giacomo beeinflusst haben könnte, der später des öfteren mit seinem Bruder zusammenarbeitete und dessen Werke eine schlagende stilistische Übereinstimmung mit den Katharinenfresken von Assisi erkennen ließen¹⁰. Zuletzt deutet Filippini noch die Möglichkeit an, die Miniaturen einiger der von Bartolomeo geschriebenen Codices könnten aus der „bottega di Andrea“

⁵ Am besten reproduziert bei L. COLETTI, *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Bergamo 1949, Taf. 186–200. – Zwei farbige Wiedergaben bei E. RICCOMINI, *La pittura bolognese del Trecento (I maestri del colore 245)*, Mailand 1966, Taf. X, XI.

⁶ Vgl. auch P. TOESCA, *Il Trecento*, Turin 1951, S. 767.

⁷ L. DOREZ, *La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, Bergamo 1904. Zu dieser Handschrift (Chantilly Ms. 1426) vgl. ferner J. MEURGEY, *Les principaux manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly*, Paris 1930, S. 37 ff., Taf. XXVIII.

⁸ FILIPPINI (zit. Anm. 1), S. 58: „... essendovi nominato ancor vivo Lucchino Visconti, signore di Milano e padre di Bruzio.“ Diese Formulierung ist insofern nicht ganz korrekt, als der 1349 verstorbene Lucchino nicht eigentlich als lebend erwähnt, sondern nur ohne ein seinen erfolgten Tod eindeutig bezeugendes Beiwort angeführt wird; vgl. den Wortlaut des Titels der Handschrift bei DOREZ (zit. Anm. 7), S. 21. – Allerdings ist auch das von Dorez vertretene Argument nicht ganz stichhaltig, wonach die Widmung der Canzone an Bruzio nur während dessen Aufenthaltes in Bologna habe erfolgen können; Bartolomeo de' Bartoli mag zu ihm ja auch schon früher in Beziehung gestanden sein.

⁹ *Storia dell'arte italiana*, vol. V (1907), S. 1018.

¹⁰ Filippini bezieht sich hier auf die Studie von LISETTA CIACCIO, *Appunti intorno alla minatura bolognese del secolo XIV*, in: *L'arte* 1907, S. 105 ff., wobei er freilich zumeist mit solchen Werken vergleicht, welche die Ciaccio nicht dem Nicolò, sondern seinem von ihr entdeckten und „Pseudo-Nicolò“ getauften Vorläufer zuschreibt. Pseudo-Nicolò aber, dessen Tätigkeit in den vierziger Jahren kulminiert zu haben scheint, dürfte nicht jünger, sondern älter gewesen sein als Andrea de' Bartoli.

hervorgegangen sein; unter anderen nennt er in diesem Zusammenhang auch ein „offiziolo di Kremsmünster“, das uns in dieser Studie vor allem beschäftigen wird.

Die von Filippini entworfene Konzeption eines „großen“ Andrea, dessen Aktivität als Buch-, Tafel-, Wand- und vielleicht auch Glasmaler sich von „vor 1349“ bis 1372 verfolgen lasse, blieb im wesentlichen bis in die vierziger Jahre bestehen¹¹. Erst Roberto Longhi hat energisch darauf gedrungen, die beiden Namensvettern von Assisi und von Fermo-Pausula auseinanderzuhalten¹². In diesem glaubte er einen der beiden Hauptgehilfen des Vitale da Bologna aus den Fresken von Pomposa wiederzuerkennen, während jener (der mit Andrea de'Bartoli, dem „pittore di fiducia“ des Kardinals Albornoz, zu identifizieren sei) eine durchaus gegensätzliche Haltung vertrete. Sein „verismo anzi tutto grottesco“, seine „narrazione brutale, tutta episodio“ hätten ihren letzten Ursprung weniger bei Vitale als in der bolognesischen Buchmalerei der vierziger Jahre, namentlich im Werk jenes Illuminators, der meist als „Pseudo-Nicolò“ bezeichnet wird, den Longhi aber – um seinem durchaus eigenwüchsigen Genie besser Rechnung zu tragen – „l'Illustratore“ zu nennen vorschlägt.

Was die stilistische Unterscheidung der beiden Andrea betrifft, wird man Longhi sofort und vorbehaltlos zustimmen; hingegen bleibt ein anderer Teil seiner Schlußfolgerungen zunächst hypothetisch. Denn daß jener „magister Andreas pictor de Bononia“, der 1368 für die (erhaltenen) Katharinenfresken in Assisi bezahlt wird, mit „Andrea de'Bartoli“, dem Illuminator der lediglich aus den Quellen bekannten Albornoz-Handschriften von 1359 gleichzusetzen sei, wird im Grunde nur durch die ein wenig vor-schnelle Beförderung des erstgenannten zum „pittore di fiducia“ des spanischen Kardinals wahrscheinlich gemacht; allenfalls könnten seine stilistischen Beziehungen zur älteren Buchmalerei sowie die nachgewiesene Tätigkeit des Andrea de'Bartoli als Freskant in Pavia als zusätzliche Indizien gewertet werden. Mit anderen Worten: Die Kunst des Andrea „de'Bartoli“ (und die Frage seiner möglichen Identität mit einem der beiden Andrea „da Bologna“ – sei es dem von Assisi oder jenem von Fermo-Pausula) werden wir erst dann verläßlich beurteilen können, wenn wir wenigstens ein gesichertes Werk seiner Hand, vorzugsweise eine Buchmalerei, besitzen.

Tatsächlich finden sich solche, noch dazu signierte und datierte Miniaturen (wenn auch geringen Umfangs) ausgerechnet in einer Handschrift, die als eine der ersten überhaupt in das Schrifttum zur bolognesischen Buchmalerei des Trecento eingeführt worden war:

¹¹ Vgl. die Artikel „Andrea Bartoli“ bei F. FILIPPINI u. G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV* (Raccolta di fonti per la storia dell'arte VI), Florenz 1947, S. 7 f., und bei P. D'ANCONA u. E. AESCHLIMANN, *Dictionnaire des Miniaturistes*, Mailand 1949, S. 8. – Wesentlich differenzierter, aber auch nicht frei von Widersprüchen, sind die Aussagen über Andrea da Bologna und Andrea de'Bartoli bei L. COLETTI, *I Primitivi – I Padani*, vol. III, Novara 1947, S. XXXIV u. S. LXXXI, Anm. 72.

¹² R. LONGHI, *La mostra del Trecento bolognese*, in: *Paragone* 5, 1950, S. 5 ff., besonders S. 10. (Es handelt sich hier um einen unveränderten Abdruck von Longhis Vorwort aus dem „Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento“, Bologna 1950, S. 11 ff.) – Mit einiger Reserve („Non è da escludere che fosse un altro l'Andrea . . .“) hat sich auch TOESCA (zit. Anm. 6), S. 745, zu dieser Unterscheidung bekannt, die sich seither allgemein durchgesetzt hat; vgl. RICCOMINI (zit. Anm. 5) sowie F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana* (Katalog der „VIII mostra biennale d'arte antica“), Bologna 1970, S. 141.

in dem kleinen, aber kostbaren Stundenbuch, das die Stiftsbibliothek Kremsmünster unter der Signatur „Schatzkasten No. 4“ verwahrt. Schon 1886 hat es Joseph Neuwirth bekannt gemacht und – was für den überwiegenden Teil seines Schmuckes auch zutrifft – als Werk des Nicolò di Giacomo da Bologna angesprochen¹³; später hat Erbach-Fürstenau dieses „offiziolo“ des Nicolò neuerlich behandelt und drei Seiten daraus reproduziert¹⁴, während Lisetta Ciaccio dem Urteil Neuwirths mißtraut zu haben scheint¹⁵. Die Unsicherheit der Autoritäten hinsichtlich dieser Handschrift – mit ihrem Schreibervermerk von 1349 ist sie die älteste datierte Arbeit Nicolòs, die auf uns gekommen ist! – hat bis in die jüngste Zeit vorgehalten. Denn während sie Toesca als Frühwerk des Nicolò anerkennt¹⁶, bleibt d’Ancona skeptisch, weil sie doch eher den Werken des „Pseudo-Nicolò“ nahezu stehen scheine¹⁷.

Das fragliche Stundenbuch wurde von Bartolomeo de’ Bartoli eigenhändig geschrieben und an zwei Stellen signiert, wobei er einmal auch das Datum angibt. Auf fol. 82^v (Abb. 104), am Ende der Horae B. M. V., lesen wir: *Ego Bartholomeus Bartholi de Bartholis de Bononia scripsi hoc officium sancte Marie virginis anno nativitatis domini millesimo trecentesimo quadragesimo (sic!) nono indictione secunda die Martis XXIII^o. In vigilia (sic!) beate virginis explevi*. In einer eigenen Zeile nachgetragen, aber wohl nach der Zahl XXIII^o zu lesen: *De mense Martii*. Gemeint ist offenbar Dienstag, der 24. März, der Vorabend von Mariae Verkündigung¹⁸. – Auf fol. 184^v beschließt ein Kolophon ohne Jahreszahl, der jedoch wieder den Bartolomeo als Schreiber nennt, die Handschrift: *Finito libro referramus gratiam Christo. Qui scripsit scribat, semper cum domino vivat. Vivat in celis Bartholomeus in nomine felix. Amen*. – Sämtliche Bildinitialen und alle Bordüren (bis auf zwei, von denen noch ausführlich zu sprechen sein wird) stammen von der Hand des Nicolò di Giacomo, dessen ältestes datiertes (wenn auch noch nicht – wie später so oft – signiertes) Werk uns damit vorliegt. Wir reproduzieren einige Blätter der Handschrift (Abb. 105–109), um die allenfalls noch bestehenden Zweifel an Nicolòs Autorschaft zu beseitigen; diese dürften ja vor allem deshalb so lange vorgehalten haben, weil die schlechte Qualität der drei bisher veröffentlichten Reproduktionen¹⁹ ein dezidiertes Urteil nicht zuzulassen schien.

Tatsächlich sind schon Neuwirths Argumente für die Zuschreibung an Nicolò durchaus schlüssig; er zieht vor allem die von Nicolò signierte und 1354 datierte Dekre-

¹³ J. NEUWIRTH, Italienische Bilderhandschriften in österreichischen Klosterbibliotheken, in: Repertorium f. Kunstwissenschaft, IX, 1886, S. 383 ff., besonders S. 386–391.

¹⁴ A. GRAF ERBACH-FÜRSTENAU, La miniatura bolognese del Trecento, in: L’arte, 1911, S. 1–12, 107–117, besonders S. 107.

¹⁵ CIACCIO (zit. Anm. 10), S. 106, Anm. 7.

¹⁶ TOESCA (zit. Anm. 6), S. 837: „... in cui si riconosce già costituito il suo fare.“

¹⁷ P. D’ANCONA, Nicolò da Bologna, miniaturista del secolo XIV, posthum publiziert in: Arte lombarda, XIV/2, 1969, S. 1 ff., besonders S. 18. – Hier wie im Großteil des Schrifttums wird das Datum der Handschrift falsch mit „1348“ statt „1349“ angegeben; dieser Irrtum dürfte auf ERBACH-FÜRSTENAU (zit. Anm. 14), S. 107, zurückgehen. – Vgl. auch die folgende Anmerkung.

¹⁸ Der 24. März 1349 entspricht sehr wahrscheinlich demselben Datum unserer Zeitrechnung, unabhängig davon, welchem der in Oberitalien gebräuchlichen Jahresanfänge Bartolomeo gefolgt ist. Nur für den Fall, daß er den „calculus Florentinus“ angewandt haben sollte, der das Jahr erst mit dem 25. März beginnen ließ, wäre nach unserer Zählung „1350“ zu lesen; hingegen kann „1348“ als mögliche Lesung ausgeschlossen werden.

¹⁹ Bei ERBACH-FÜRSTENAU (zit. Anm. 14), S. 108 f.

talen-Handschrift in Salzburg (St. Peter, a. XII. 10) zum Vergleich heran und weist darauf hin, daß Nicolò noch zwanzig Jahre später ein ebenfalls von Bartolomeo geschriebenes Missale (München, Clm. 10072) illuminiert hat²⁰. Tatsächlich ist der Frühstil Nicolòs, wie wir ihn aus datierten Werken der frühen fünfziger Jahre kennen, in Kremsmünster bereits voll ausgebildet.

Studien über seine künstlerische Herkunft werden daher vorteilhaft von dieser Handschrift ausgehen. Selbstverständlich ist die bolognesische Komponente nicht zu übersehen; sie schließt die bei aller Dramatik stets wohl lautenden Bilderfindungen Vitales ebenso ein wie die kraß realistischen und oft brutal karikierten Einzelbeobachtungen, die der „Illustratore“ auf dem Gebiet menschlicher Gestikulation und Mimik angestellt hat. Daneben aber wird man wohl die frühen „anconette“ und Wandmalereien des Tomaso da Modena als weitere nicht ganz unwesentliche Quelle für Nicolòs Vorrat an figürlichen und physiognomischen Typen in Betracht ziehen müssen.

Doch auch auf andere Aspekte seiner Kunst wirft das Offiziolo von Kremsmünster neues Licht. Im Gegensatz zu dem oft relativ schematischen, zunehmend von der Routine einer vielbeschäftigten Werkstatt gezeichneten Spätwerk, erweist sich Nicolò hier noch als höchst ideenreicher Illuminator. Geschickt nützt er die diversen Kombinationsmöglichkeiten figürlicher und dekorativer Elemente, und ebenso raffiniert spielt er mit den unterschiedlichen Bedeutungsgewichten und Realitätsgraden der einzelnen Darstellungen. Souverän meistert er die Beschränkungen, die ihm die sehr klein dimensionierte Handschrift auferlegt; ihre Blattgröße beträgt nur 155 mm × 110 mm, und dementsprechend schwankt der Durchmesser der meist runden Initialbilder zwischen 45 und 55 mm. Dennoch vermag der Maler die ganze Fülle seines Repertoires an lebhaft agierenden, emotionell enthemmten Figuren auf dieser knappen Fläche auszubreiten. Nicht selten greift die Erzählung aus dem Bildfeld der Initialen auf die Seitenränder über (Abb. 105, 106); daraus resultiert dann fallweise ein sehr eigentümliches Spannungsverhältnis zwischen dem „Innen“ des Initialbildes, das hinter der idealen Blattebene liegend gedacht wird, und dem „Außen“ der Randszene, die – vor dieser Ebene gelegen – die Welt des bloß Dargestellten mit dem realen Existenzraum des Betrachters verklammert. In anderen Fällen ergreift ein kleiner „Zyklus“ gleichrangiger Historien von einer Seite Besitz; dann werden mehrere Bilder desselben Realitätsgrades auf Initiale und Randleiste verteilt (Abb. 107). Am häufigsten aber sind zweigeschossige Kompositionen, die den Figurenbestand einer einzigen Szene auf zwei Bildkompartimente verteilen. Auch zwischen letzteren ergeben sich oft spürbare Diskrepanzen hinsichtlich des Maßstabes der Figuren und ihrer scheinbaren Distanz zum Betrachter, so daß dieser sich von dem einen der beiden Bildteile viel unmittelbarer angesprochen fühlen muß als von dem anderen. In der Kreuzigungsszene etwa (Abb. 108) ist es vor allem die Gruppe der Klagenden, mit der sich der Betrachter identifizieren kann, während ihm der Kreuzifixus und die Masse der Begleitfiguren gleichsam in die Höhe, bzw. in die Tiefe, entrückt werden. Diese, auf subjektive Einfühlung zielende Darstellungsweise überrascht hier besonders, weil sie der zugehörige Text (Per signum crucis de inimicis nostris libera nos) keineswegs gefordert hätte: Er evoziert ja nicht eigentlich das leidvolle Geschehen auf Golgatha, sondern spricht das Kreuz als überzeitliches Heilszeichen an.

²⁰ NEUWIRTH (zit. Anm. 13), S. 390 f. u. 397.

Beachtung verdient auch das Dekorationssystem unserer Handschrift als solches. Während sich Nicolò im Zuge seiner späteren Karriere immer ausschließlicher auf die figürlichen Miniaturen beschränkt und die Ausführung der Randleisten, manchmal sogar der Buchstabenkörper, Hilfskräften überläßt, die das geläufige Formengut der bolognesischen Buchmalerwerkstätten stereotyp wiederholen²¹, stammt in dem Kremsmünsterer Offiziolo – wie in anderen Frühwerken – noch der gesamte Schmuck von seiner Hand. Jene Blätter, die eine Bildinitiale tragen, werden meistens auf drei, manchmal auch auf allen vier Seiten von einem Rahmen eingefasst, dessen Leisten jeweils an ihren Eckpunkten sowie in der Mitte ihrer Höhen- oder Breitenerstreckung Medaillons mit den Büsten verschiedenartiger Figuren tragen. Freie Leistenenden werden stets durch ein knospenartiges Gebilde abgeschlossen, das aus zwei saftigen, an den Spitzen miteinander verflochtenen Akanthusblättern besteht; hingegen fehlen gänzlich jene locker angeordneten, zugleich aber stark stilisierten Blattranken, die sonst für die bolognesischen Buchmalerwerkstätten des 14. Jahrhunderts (und auch für spätere Handschriften aus dem Atelier des Nicolò) so typisch sind. Nur die Initialen werden aus prallen, mit Blattwerk belegten Stengeln gebildet, die häufig in bärtige Männerköpfe ausblühen (Abb. 106–109). Meist sind sie zur Gänze in einem satten Himmelblau gehalten und nur durch Beimengungen von Deckweiß und Schwarz „en camaïeu“ modelliert. Das gilt auch für jene Buchstaben, deren Schäfte zum Teil von Figuren gebildet werden, die sich inhaltlich auf die Hauptszene beziehen (Abb. 109); sie sind interessante Dokumente für die noch nicht geschriebene Geschichte der Figuren-Initialen im 14. Jahrhundert.

Das Dekorationssystem unseres Stundenbuches findet seine unmittelbarste Entsprechung in dem Missale 63 B des Kapitelarchivs von St. Peter zu Rom, dessen Entstehung zwischen 1346 und 1350 von Lisetta Ciaccio nachgewiesen wurde und das den Ausgangspunkt ihrer Studie über „Pseudo-Nicolò“ bildete²². Allerdings hat schon wenig später Erbach-Fürstenau – wohl mit Recht – vermutet, der Schmuck dieser Prunkhandschrift stamme gar nicht ausschließlich von dem neu entdeckten Anonymus, sondern verrate in manchen Partien die Mitarbeit des Nicolò di Giacomo²³. Die Kollaboration dieses jüngeren Illuminators mit dem zweifellos älteren „Pseudo-Nicolò“ dürfte übrigens nicht auf das römische Missale beschränkt geblieben sein; vereinzelt zeigen auch andere Handschriften aus den Jahren kurz vor oder um 1350 ein ganz ähnliches Nebeneinander von Stilmerkmalen und Figurentypen, die teils dem einen, teils dem anderen Maler zuzugehören scheinen²⁴. Jedenfalls wird man das charakteristische Rahmenwerk des Kremsmünsterer Stundenbuches als weiteren Hinweis auf die engen Kontakte zwischen Nicolò und dem „Illustratore“ verstehen dürfen: Nicolò ist zweifellos vorzüglich mit den Dekorationsgewohnheiten jener Werkstatt vertraut gewesen, in der – wohl nur ein bis zwei Jahre früher und offenbar unter seiner Beteiligung – das Missale 63 B illuminiert worden war.

²¹ Vgl. diesbezüglich das Abbildungsmaterial bei D'ANCONA (zit. Anm. 17).

²² CIACCIO (zit. Anm. 10), Abb. auf S. 106–108.

²³ ERBACH-FÜRSTENAU (zit. Anm. 14), S. 8 ff.

²⁴ Als Beispiel sei hier die Titelseite von Luca Mannellis „Compendium moralis philosophiae“ (Paris, Lat. 6467) genannt; vgl. DOREZ (zit. Anm. 7), Taf. III. Das von Dorez vorgeschlagene Datum (1355) muß nicht verbindlich sein; möglicherweise ist die Handschrift schon ein paar Jahre früher entstanden.

Aus jüngeren Handschriften des Nicolò sind mir unmittelbare Reflexe dieses Ziersystems bisher nicht bekannt geworden, wohl aber gibt es auch späterhin Beispiele für eigenhändig gemalte Buchstabenkörper, die demselben Typus angehören wie die Initialen in Kremsmünster. So auf fol. 122^r der Salzburger Handschrift von 1354 (Abb. 116) oder auf einem Einzelblatt der Rosenwald Collection (Abb. 114), das den Liber IV (De sponsalibus) der Dekretalen Gregors IX. mit einer Miniatur und zwei Initialen der beschriebenen Art einleitet²⁵.

Aus derselben Handschrift wie dieses Fragment stammt übrigens sehr wahrscheinlich ein weiteres Einzelblatt mit dem Beginn des Liber V (De accusationibus), heute im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge (Abb. 115), das nicht nur der gleichen Entwicklungsstufe Nicolòs angehört, sondern auch hinsichtlich seiner Schrift und der sekundären Zierformen – etwa der Fleuronné-Initialen – mit dem vorigen völlig übereinstimmt²⁶. Bemerkenswerterweise gleicht die Schrift der beiden Blätter in Washington und Cambridge (Abb. 114, 115) derjenigen des Offiziolo von Kremsmünster (Abb. 105–111) nicht nur in ihrem Grundcharakter, sondern auch in allen individuellen Besonderheiten so auffällig, daß man wohl annehmen darf, dieser ursprünglich gewiß besonders anspruchsvolle Dekretalenband sei ebenfalls von Bartolomeo de’ Bartoli geschrieben worden.

Die erwähnte Initiale aus dem Salzburger Codex²⁷ enthält ein Brustbild der hl. Dorothea (Abb. 116); ihr Blick ist auf die Krümmung des Buchstabens gerichtet, wo Maria das schon relativ große Christkind säugt, während rechts wieder zwei Greisenköpfe aus den Stengeln hervorstechen²⁸. Hier wird übrigens die Camaïeu-Technik nicht so konsequent angewendet wie in Kremsmünster: Wohl ist das Gewand Mariae in der Farbe des Buchstabenkörpers – einem hellen Rosa – gehalten, der Jesusknabe jedoch wird durch sein zinnoberrotes Kleidchen von der Initiale deutlich abgehoben. Dergleichen sind die Greisenköpfe in natürlichem Kolorit wiedergegeben.

Die beiden Einzelblätter aus den Dekretalen Gregors IX. (Abb. 114, 115) enthalten zwar keine kompositen, halb pflanzlichen und halb menschlichen Initialen, der allgemeine Stilcharakter der Buchstaben aber ist dem der Kremsmünsterer Handschrift (Abb. 105–109) relativ eng verwandt, und auch den Miniaturen eignet noch die graphische Präzision von Nicolòs Frühstil. Andererseits sind hier die exaltierte Gestik und grimassierende Mimik der Figuren gegenüber seinen ersten Arbeiten schon so weit abgeschwächt, daß man diese Fragmente in die späten fünfziger Jahre setzen müssen. Der Vergleich des Arbor affinitatis von 1354 in Salzburg (Abb. 112) mit der

²⁵ Washington, National Gallery of Art (Rosenwald Collection), B-22.225. – Dieses Fragment ist m. W. noch unpubliziert und wird auch in dem jüngsten einschlägigen Aufsatz, der sonst viel neues Material aus amerikanischen Sammlungen bringt, nicht angeführt: E. AESCHLIMANN, *Aggiunte a Nicolò da Bologna*, in: *Arte lombarda*, XIV/2, 1969, S. 23 ff.

²⁶ F. WORMALD u. PH. M. GILES, *Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1966, Nr. 61. – Den Hinweis auf dieses Blatt verdanke ich Otto Pächt.

²⁷ Diese Handschrift wurde erstmals gewürdigt und ausführlich beschrieben von NEUWIRTH (zit. Anm. 13), S. 391–397; vgl. ferner H. TIERZE, *Die illuminierten Handschriften in Salzburg*, Leipzig 1905, S. 39 f., Taf. VI (mit Abbildung des Arbor consanguinitatis auf fol. 118^v, der die Signatur und das Datum 1354 trägt).

²⁸ Die beiden oberhalb der Initiale schwebenden Engel gehören mit ihren langen Vogelschwänzen wieder zu jenen Figurentypen, die Nicolò aus dem Repertoire des „Illustratore“ übernommen hat; vgl. etwa dessen Malereien in Vat. lat. 1389, abgebildet bei CIACCIO (zit. Anm. 10), S. 109.

Hochzeitszeremonie in Washington (Abb. 114) läßt anhand desselben Themas sehr gut die graduelle Beruhigung der Figuren und, parallel dazu, eine gewisse Festigung der Bildstruktur erkennen²⁹. – Zuletzt sei darauf hingewiesen, daß zoo- und anthropomorphe, „en camaïeu“ gemalte Initialen gelegentlich auch noch in relativ späten Arbeiten des Nicolò auftreten; sie beschränken sich da freilich auf ausgesprochene Liebhaberhandschriften wie den Innsbrucker Seneca³⁰ und unterscheiden sich auch morphologisch sehr erheblich von ihren Vorläufern im Frühwerk dieses Meisters.

Ist nach alledem schon die Bedeutung evident, die das Offiziolo von Kremsmünster für unsere Kenntnis der Anfänge des Nicolò di Giacomo besitzt, so macht es eine seiner Bordüren vollends zu einem wichtigen Dokument der bolognesischen Trecento-Malerei. Bei Durchsicht der Handschrift fallen nämlich die Randleisten der foll. 10^v und 11^r (Abb. 110, 111) infolge ihrer ungewöhnlichen Breite sowie durch ihre weichere Malweise und stumpfere Farbigkeit auf³¹. An die Stelle der von dünnen blauen und roten Strichen eingefassten Goldleisten Nicolòs sind hier breite braunrote Bänder getreten, die von teils fingierter, teils leserlicher Goldschrift bedeckt werden. Auf fol. 10^v beziehen sich die Worte „Ave Maria gratia plena dominus tecum et benedict(a)“ auf die in der Miniatur dargestellte Verkündigung, die Namen „Marcus“, „Mateus“ und „Lu(cas)“ auf die drei Medaillons mit den entsprechenden Evangelistensymbolen. Auf fol. 11^r steht im rechten Rahmenstreifen das „Gloria in excelsis De(o)“ des in der oberen Randleiste wiedergegebenen Engelchores. So weit hat auch schon Neuwirth³² diese Texte gelesen, doch hat er auf fol. 11^r die noch viel bemerkenswertere Buchstabenfolge übersehen, die in der unteren, besonders breiten Rahmenpartie sowohl oberals auch unterhalb der drei Medaillons mit den Büsten dreier Heiliger³³ Platz gefunden hat (Abb. 120). Sie lautet: „ANDR-EAS ME P-INSI-T.“

Daß es sich hier um die Signatur eines Illuminators handelt, ist sowohl nach dem Wortlaut als auch nach der Art der Anbringung evident³⁴. Trotz ihrer relativen Größe aber und unbeschadet des von ihr suggerierten Anspruchs des „Andreas“ auf die Autorschaft an dem gesamten Dekor zumindest des fraglichen Seitenpaares läßt sich diese Inschrift doch nur auf jene Teile desselben beziehen, die nicht von der Hand des Nicolò di Giacomo stammen. Eine genauere Untersuchung zeigt, daß alle figürlichen

²⁹ Eine noch jüngere Wiederholung dieser Komposition, die jedoch schon wieder viel von ihrer ursprünglichen Spannung eingebüßt hat, enthält die Dekretalen-Handschrift Canon. Misc. 492 der Bodleiana; vgl. O. PÄCHT u. J. G. ALEXANDER, *Italian Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford 1970, Nr. 130, Taf. XII.

³⁰ Innsbruck, Universitätsbibliothek, cod. 87. – Vgl. H. J. HERMANN, *Die illuminierten Handschriften in Tirol*, Leipzig 1905, S. 146 ff., Taf. X–XII.

³¹ Auf diesen Seiten beginnt der eigentliche Haupttext, das Officium B. M. V., dem auf foll. 1–6 nur der schmucklose Kalender und auf foll. 7–10 die von einer Bildinitiale mit normaler Randleiste eingeleitete „Missa in honore B. M. V.“ vorangehen.

³² NEUWIRTH (zit. Anm. 13), S. 387.

³³ Es handelt sich um einen hl. Papst, einen hl. Bischof mit einem aufgeschlagenen Buch (wohl S. Alle [= Eligius], der in Bologneser Zunftmatrikeln des Trecento oft gleichlautend dargestellt wird) und einen hl. Abt.

³⁴ Vgl. die ebenfalls in Goldschrift geschriebene und noch ausführlichere Signatur des Nicolò im Rahmenstreifen einer Miniatur auf fol. 179^r des Vat. Lat. 1456 vom Jahre 1353; abgebildet bei CIACCIO (zit. Anm. 10), S. 113, und bei D'ANCONA (zit. Anm. 17), Fig. 6.

Malereien der linken Seite (fol. 10^v, Abb. 110) sowie die Bildinitialen der rechten Seite (fol. 11^r, Abb. 111, 122) zweifelsfrei als Arbeiten dieses Illuminators angesprochen werden müssen; Andreas kann also nichts anderes gemalt haben als die beiden Bordüren (samt ihren Inschriften und dem von bemerkenswert naturalistischen Vögeln bevölkerten Blatt- und Rankenwerk der äußeren Seitenränder) sowie die figürlichen Teile der rechten Randleiste. Diese umfassen zunächst die drei schon erwähnten größeren Medaillons mit den Heiligenbüsten (Abb. 120), vier kleinere Eckmedaillons mit höchst eigentümlichen Evangelistendarstellungen und ein fünftes, auf halber Höhe der rechten Leiste, in dem man die stark beschädigte Halbfigur eines betenden Mönches – wohl des Besitzers der Handschrift – auszunehmen vermag. Hinzu kommen noch jene Darstellungen in der linken oberen Ecke, die dem Themenkreis der Hirtenverkündigung zugehören: zwei in eine felsige Landschaft mit einigen winzigen Bäumchen eingebettete und von vier Ziegen begleitete Hirten, die ein herabschwebender Engel auf den himmlischen, die Geburt des Erlösers bejubelnden Chor hinweist (Abb. 122).

Angesichts der bescheidenen Dimensionen und des relativ schlechten Erhaltungszustandes gerade dieser Malereien³⁵ fühlt man sich zunächst kaum ermutigt, sie zum Ausgangspunkt stilkritischer Überlegungen zu machen. Hält man sich jedoch ihren durch die Signatur bezeugten dokumentarischen Wert vor Augen, erkennt man, daß sich die Mühe einer genaueren Untersuchung wohl lohnen könnte. Denn offenbar haben wir es hier mit authentischen und noch dazu datierten Buchmalereien jenes Andrea de'Bartoli zu tun, dessen Bruder dieses Stundenbuch geschrieben und wohl auch seine Ausstattung in die Wege geleitet hat. Die an prominentester Stelle – zu Beginn der Stundengebete – angebrachte Signatur läßt darauf schließen, daß Andrea zumindest im Jahr 1349 in der „bottega“ des Bartolomeo de'Bartoli die Verantwortung für den malerischen Schmuck der Handschriften trug und insofern dem damals noch jungen (wenn auch hochbegabten und maltechnisch bereits sehr versierten) Nicolò übergeordnet war.

Bei näherer Betrachtung seines Anteiles an dem Offiziolo von Kremsmünster erweist sich übrigens auch Andrea als keineswegs uninteressanter Künstler. In der betont „malerischen“ Faktur und in der Bevorzugung relativ stumpfer Farbtöne scheint er zwar der werkstättenmäßigen bolognesischen Buchmalerei der ersten Jahrhunderthälfte näher zu stehen als Nicolò, doch erhebt er sich über deren durchschnittliches Niveau sowohl durch seine höchst suggestive Lichtmodellierung, vor allem der Physiognomien, als auch durch seine unverkennbare Bereitschaft, Naturbeobachtung an die Stelle einer bloßen Wiederholung von Werkstattformeln zu setzen. Die drei Heiligenbüsten bezeugten die eine, die Vogelstudien der äußeren Seitenränder oder das aufblickende Hirtenpaar mit seinen souverän verkürzten Köpfen die andere Qualität (Abb. 120, 122). Über die möglichen Wurzeln seines Stiles wird später noch zu sprechen sein.

Vorerst muß jedoch auf die vier Eckmedaillons des fol. 11^r näher eingegangen werden. Sie bringen – offenbar anstelle der üblichen Evangelistensymbole – eine ikonographisch sehr originelle Redaktion der „vier lebendigen Wesen“ nach Ez. 1, 5 ff.,

³⁵ Sie haben – wohl infolge ihrer mangelhafteren Maltechnik – der Zeit viel weniger gut widerstanden als die Miniaturen Nicolòs.

deren jedes vier Gesichter hatte: „ein menschliches Antlitz, ein Löwenantlitz in Richtung nach rechts, ein Stiergesicht nach links und ein Adlergesicht“. In der frühmittelalterlichen Kunst kommen Darstellungen der „vier Wesen“, die dieser Beschreibung ziemlich genau entsprechen, tatsächlich vor³⁶; allerdings wachsen da die vier Antlitze meist an vier separaten Hälsen aus einem gemeinsamen Körper, nie aber werden sie, wie bei Andrea, zu einem einzigen Kopf kombiniert. Denn unser Illuminator gefällt sich darin, seltsame Paraphrasen des Tetramorphs zu erproben, bei denen das eigentliche Gesicht stets das menschliche ist, Hals, Schultern und Haar aber aus den Köpfen (seltener auch aus anderen Körperteilen) von Löwe, Adler und Stier gebildet werden (Abb. 111, 120, 122). Manchmal entstehen dabei so barocke Formgebilde wie jenes im rechten oberen Medaillon, wo das Menschenantlitz im Zentrum eines relativ locker gefügten Komplexes steht, in dem man die „Gesichter“ von Stier und Löwe sowie einen Flügel und die Klauen des Adlers unschwer auszunehmen vermag. In den beiden unteren Medaillons jedoch ist die Verschmelzung eine so vollständige, daß sich der unvoreingenommene Betrachter des kompositen Charakters dieser beiden Köpfe zunächst kaum bewußt wird. Links bestehen Kopfhair und Bart zu einem Teil aus dem Stierkopf, zum anderen aus einem kompletten Adler, und die Schulterpartie ist aus dem Löwenantlitz geformt; bei dem bartlosen Kopf rechts wird die Schädelkalotte von dem Adlerhaupt gebildet, während sich Hals und Schulter aus dem Löwen- und dem Stierkopf zusammensetzen.

Obwohl es mir nicht möglich ist, in dem fraglichen Milieu eine ältere Quelle für derartige Vexierbildefekte namhaft zu machen, mutet es wenig wahrscheinlich an, daß sie Andrea de'Bartoli spontan erfunden haben könnte. Für seine stilgeschichtliche Stellung ist denn auch weniger diese Vorwegnahme arcimboldeker Kunstgriffe an sich von Belang, als vielmehr ihre künstlerische Voraussetzung: ein inhärenter Naturalismus, ohne dessen illusionistische Komponente derartiges weder technisch realisiert noch überhaupt als Darstellungsproblem begriffen werden konnte.

Angeichts der erwähnten Signatur wird man kaum daran zweifeln dürfen, daß Andrea de'Bartoli den gesamten Randschmuck auf fol. 11^r des von seinem Bruder geschriebenen Offiziolo in Kremsmünster eigenhändig ausgeführt hat. Mit dieser Einsicht verknüpft sich natürlich sofort auch die Frage, ob und inwieweit es mit Hilfe dieser Malereien gelingen könnte, ihren Schöpfer als einen jener beiden „Andrea da Bologna“ zu identifizieren, von deren teils bezeugten, teils vermutungsweise zugeschriebenen Werken schon einleitend die Rede war.

Der Maler der Tafeln in Fermo und Pausula sowie (nach Longhis Meinung) auch eines Teiles der Langhausfresken von Pomposa kann sofort aus diesem Problemkreis ausgeschieden werden: Seine knapp konturierten, oft ein wenig stereotypen und noch in der lebhaftesten Aktion eigentümlich hölzern wirkenden Figuren haben mit den viel breiter angelegten und kräftig durch Licht und Schatten modellierten Gestalten

³⁶ Im Reallexikon z. dt. Kunstgesch., Bd. VI, Sp. 556, werden etwa das Rabula-Evangeliar oder die Bibel von S. Paolo fuori le mura als Beispiele angeführt.

unseres Meisters kaum etwas gemein³⁷. Dagegen liefert ein Vergleich mit den 1368 entstandenen Katharinenfresken von Assisi tatsächlich einige Anhaltspunkte für die Identität des dort tätigen „Andreas pictor de Bononia“ mit Andrea de’Bartoli. Angesichts der anderen Technik und des Abstandes von fast zwei Jahrzehnten, der diese Wand- von unseren Buchmalereien trennt, sind zwar ins Auge springende stilistische Übereinstimmungen kaum zu erwarten, doch fehlt es nicht an Einzelmotiven, die einen Zusammenhang glaubhaft erscheinen lassen. So sind etwa die Engelscharen, die den Leichnam der hl. Katharina auf den Sinai übertragen (Abb. 121), nach einer vor allem in der Buchmalerei geläufigen Formel konzipiert, die auch – aber nicht allein – dem weihnachtlichen Engelchor in Kremsmünster (Abb. 122) zugrunde liegt³⁸. Die Landschaften des Sinai und der Hirtenverkündigung ähneln einander ebenfalls – nicht nur in ihrem unwirtlichen Grundcharakter, sondern auch bezüglich der spärlich aus den Felsenritzen sprießenden Miniaturbäumchen, die in einem höchst unrealen Größenverhältnis zu allen menschlichen Figuren stehen³⁹. Bärtige Köpfe mit malerisch fein differenzierten, teils über das Haar hinspielenden, teils die Gesichtszüge plastisch herausarbeitenden Lichtern finden sich in Kremsmünster wie in Assisi vor allem in den Büstenmedaillons der Rahmenleisten (Abb. 120 und 121 ganz links); vereinzelt begegnet man ihnen in Assisi jedoch auch im Figurenbestand der eigentlichen Legenden-szenen – so im Besuch der Heiligen bei dem Eremiten⁴⁰. Außer dem schönen Greisenhaupt des letzteren ist hier auch die kleine Madonnenfigur zu beachten, die er Katharina darreicht und die sich ganz ähnlich aus hellen Farbtupfen zusammensetzt wie die Engelsglorie unserer Abb. 122.

Diese gleichsam punktuellen und für sich allein gewiß nicht voll beweiskräftigen Beobachtungen gewinnen erheblich an Gewicht, sobald man auch den Chantilly-Codex mit zum Vergleich heranzieht. Filippinis Vermutung, die lavierten Zeichnungen dieser Handschrift seien Werke des Andrea de’Bartoli, hat schon aus äußeren Gründen viel für sich: sein Bruder Bartolomeo hat den fraglichen Text nicht nur selbst verfaßt und eigenhändig geschrieben, sondern er stellt in seiner Widmung an Bruzio Visconti auch ausdrücklich fest, daß er ihn für diesen habe ausmalen lassen⁴¹. Natürlich liegt es nahe, anzunehmen, diese Arbeit sei in seiner eigenen „bottega“ und am ehesten wohl durch seinen Bruder besorgt worden, den wir ja nicht nur aus dem Kremsmünsterer Stundenbuch, sondern auch aus den urkundlichen Nachrichten über die Albornoz-Handschriften von 1359 als berufsmäßigen Illuminator kennen.

Zwar wird die Vergleichbarkeit der beiden erhaltenen Codices wieder durch die abweichenden Techniken (Deckfarbenmalereien in Kremsmünster, kolorierte Federzeichnungen in Chantilly) eingeschränkt, doch ergeben sich, wenn man von der „Can-

³⁷ Dieser vorwiegend in den Marken tätige Andrea kann zudem – auf Grund eines neuen Dokumentenfundes – auch durch seinen Zunamen „de’ Bruni“ eindeutig von Andrea de’Bartoli unterschieden werden; vgl. ARCANGELI (zit. Anm. 12), S. 141.

³⁸ Ein beliebiges weiteres Beispiel findet sich in den Katharinen-Szenen des „Illustratore“ aus Ms. A. 25 der Biblioteca Capitolare zu Padua; vgl. M. SALMI, Italienische Buchmalerei, München 1956, Taf. IX.

³⁹ Andere Fresken Andreas mit vergleichbaren Landschaftsgründen sind abgebildet bei COLETTI (zit. Anm. 5), Taf. 190, 191.

⁴⁰ Ebenda, Taf. 196.

⁴¹ „... et feme a lui depinzere.“ – Vgl. DOREZ (zit. Anm. 7), S. 11.

zone“ ausgeht, genügend Berührungspunkte sowohl mit dem Stundenbuch von 1349 als auch mit den Katharinenfresken von 1368, um die Zuschreibung dieser drei Werke an einen Maler gerechtfertigt erscheinen zu lassen⁴². Daß die in Chantilly den „Artes liberales“ zugeordneten Philosophen (Abb. 117, 119) hinsichtlich ihres physiognomischen Habitus den Heiligenbüsten oder dem bärtigen Hirten aus Kremsmünster (Abb. 120, 122) ähneln, ist kaum zu übersehen; aber auch an den hart brechenden Gewändern mit ihrer schweren Stofflichkeit und den von schmalen Lichtgraten akzentuierten Faltenstegen meint man, mehr als bloß zufällige Übereinstimmungen feststellen zu können⁴³. Noch leichter fällt es, eine Brücke von den Illustrationen der „Canzone“ zu den Fresken in Assisi zu schlagen. Das Panorama des Sinai hier (Abb. 121) und die Landschaft der „Fortitudo“ dort (Abb. 123) weisen nicht nur eine sehr ähnliche felsige Struktur, sondern auch einen bis in Einzelheiten identischen Bewuchs von verschiedenfarbigen Gräsern und langstengeligen Blütenbüscheln auf. Da in Chantilly und Assisi auch ganze Figuren miteinander verglichen werden können, ist auf die grundsätzliche Übereinstimmung ihrer Proportionen und ihres Bewegungsduktus hinzuweisen. Vor allem aber entsprechen die brutalen Schergenköpfe der Katharinenlegende oft wörtlich den abstoßenden Physiognomien jener überwundenen Vertreter der Laster, die in der „Canzone“ den Virtutes der foll. 3^v–5^v als Fußschemel dienen⁴⁴.

Die Bordüre auf fol. 11^r des Kremsmünsterer Stundenbuches von 1349, die lavierten Federzeichnungen der „Canzone“-Handschrift von etwa 1355 und die Fresken von 1368 in Assisi dürften demnach insgesamt ein relativ so tragfähiges und auch chronologisch so weit gespanntes Gerüst bilden, daß es ab nun der Stilkritik allein möglich sein müßte, weitere Arbeiten des Andrea de'Bartoli zu bestimmen. Vor allem die jüngsten Zuschreibungen Roberto Longhis und seiner Schule werden sich jetzt, da ein authentisches und noch dazu dem Bereich der Buchkunst entstammendes Frühwerk dieses Meisters bekannt ist, verlässlicher verifizieren lassen als bisher. Die Ergebnisse einer solchen Überprüfung vorwegzunehmen, kann allerdings nicht Aufgabe unserer Studie sein; ich möchte mich deshalb im folgenden auf die eine oder andere einschlägige Bemerkung beschränken.

Daß Andrea de'Bartoli je als Tafelmaler gewirkt hätte, ist aus den Quellen nicht zu belegen. So hat denn auch die neuere Kritik nur noch ein einziges Tafelbild, den

⁴² In der Meisterfrage teile ich also durchaus den von FILIPPINI (zit. Anm. 1) vertretenen Standpunkt – auch gegen TOESCA (zit. Anm. 6), S. 841, Anm. 46, der die Illustrationen der „Canzone“ übrigens recht unfreundlich beurteilt: „... opera di artista bolognese ancora anonimo, e d'altronde mediocre.“ – Hingegen scheint mir Filippinis Datierungsvorschlag für den Chantilly-Codex („vor 1349“) nicht überzeugend (vgl. oben Anm. 8), zumal auch stilistische Beobachtungen eher Dorez recht zu geben scheinen, der die Handschrift in den mittleren fünfziger Jahren entstanden denkt.

⁴³ Weitere, dem älteren Hirten von Kremsmünster gut vergleichbare Profilköpfe mit kleiner Nase und eingesunkenen Wangen finden sich auf den foll. 1^v und 6^v des Chantilly-Codex (vgl. die Faksimiletafeln bei DOREZ, zit. Anm. 7); dem bartlosen Hirten unserer Abb. 122 wieder läßt sich in Chantilly der Tubalkain des fol. 9^v gegenüberstellen.

⁴⁴ Vgl. wieder die entsprechenden Tafeln bei Dorez (zit. Anm. 7) mit COLETTI (zit. Anm. 5), Taf. 191, 193, 194, 198, 200.

„Marientod“ der Galerie in Ancona, mit ihm in Verbindung gebracht⁴⁵. Selbst das wohl zu Unrecht⁴⁶, denn diese Komposition ist zwar reich an perspektivischen Inkongruenzen, wie sie die Kunst des Andrea tatsächlich kennt, zugleich aber so statisch und flächenhaft, daß es schwerfällt, sie im Œuvre jenes Malers unterzubringen, dem man heute – und, wie mir scheint, mit mehr Glück – eine Reihe hochbedeutender und meist sehr dynamischer Fresken zuzuschreiben geneigt ist⁴⁷: aus den fünfziger Jahren eine Schlachtszene aus dem Langhaus von Pomposa und den bethlehemitischen Kindermord aus der Chiesa di Mezzaratta⁴⁸, aus den sechziger Jahren eine „violentissima Crocefissione“ im Gonzaga-Palast zu Mantua⁴⁹ und die Madonna mit S. Gottardo in Sant’Anastasia zu Verona⁵⁰. Ob die Mantuaner Kreuzigung nicht allenfalls auch ein Produkt der schon für die verlorenen Paveser Fresken von 1365 bezeugten Zusammenarbeit zwischen Andrea de’Bartoli und Jacopino de’Bavosi gewesen sein könnte, wird noch zu klären sein; hinsichtlich der Kraft der Bilderfindung und der absoluten künstlerischen Qualität ist sie – jedenfalls in ihren erhaltenen Teilen – dem Katharinenzyklus von Assisi um etliche Grade überlegen. Dessen „linguaccio dialettale, sgrammaticatissimo“, die ihm eigene „mescolanza di colto e di incondito, . . . di realismo pungente e di ottusa convenzione“ hat schon Coletti zutreffend beschrieben⁵¹; auf das Fresko in Mantua jedoch träfe ein solches Urteil nur sehr bedingt zu. Andererseits fehlt es gerade in diesem nicht an Details, die sich mit den Buchmalereien unseres Andrea vorzüglich vergleichen lassen: die breiten, kräftig modellierten Gesichter und in das verlorene Profil gedrehten Köpfe einiger Schergen etwa (Abb. 124), oder auch die Reitergruppe rechts unter dem Kreuz, die ganz spontan Erinnerungen an das Titelbild der „Canzone“ wachruft⁵².

Vielleicht sind diese Widersprüche durch die Annahme einer Zusammenarbeit zwischen Andrea und Jacopino auflösbar, vielleicht aber auch durch eine Vordatierung der Mantuaner Kreuzigung noch in die fünfziger Jahre, in denen ja, nach dem Zeugnis der ihm zugeschriebenen Fragmente aus Pomposa und der Chiesa di Mezzaratta, auch andere künstlerische Höchstleistungen unseres Meisters entstanden sein dürften. Die Veroneser „Madonna mit S. Gottardo“ hingegen nähert sich eher den späten Fresken in Assisi an, mit denen gemeinsam sie jenen lapidaren, möglicherweise durch die Mitarbeit von Gehilfen weiter vergrößerten Stil repräsentiert, in den die Werkstatt des Andrea auf ihren Wanderungen während der sechziger Jahre verfallen zu sein scheint.

⁴⁵ LONGHI (zit. Anm. 12), S. 10; eine Abbildung bei VAN MARLE, *Italian Schools*, Bd. IV, Fig. 218.

⁴⁶ Vgl. die Meinung von F. ZERI (in: *Paragone* 7, 1950, S. 37, Anm. 5), der diese Tafel dem Carlo di Cemerino zuweist.

⁴⁷ Vgl. ARCANGELI (zit. Anm. 12), S. 30 ff., 141 ff., dem das Hauptverdienst an der Neueinschätzung unseres Meisters zukommt, von dem er meint, er sei „insieme con Jacopino, la più grande personalità bolognese della generazione postvitalasca“ und „per così dire, il secondo maestro ‚espressionista‘ della situazione“ gewesen.

⁴⁸ ARCANGELI (zit. Anm. 12), Nr. 33, 34, m. Abb.

⁴⁹ Bisher dem Jacopino de’Bavosi (oder auch „di Francesco“) zugeschrieben; vgl. E. MARANI u. CH. PERINA, *Mantova – Le arti*, vol. II, Mantua 1961, S. 241 f., und G. PACCAGNINI, *Il palazzo ducale di Mantova*, Turin 1969, S. 16.

⁵⁰ Eine Abbildung in *Paragone* 9, 1950, Taf. 20, hier ebenfalls noch „Jacopino di Francesco“ genannt.

⁵¹ COLETTI (zit. Anm. 5), S. 67 ff.; das scheint zudem der ursprüngliche Charakter dieser Malereien zu sein, nicht das Ergebnis einer späteren Restaurierung.

⁵² Vgl. die Taf. I bei MARANI-PERINA (zit. Anm. 49) mit unserer Abb. 126.

Schließlich sei noch auf zwei Werke hingewiesen, die – wie ich meine – das Œuvre unseres Meisters weiter abrunden. Aus seiner Frühzeit könnten jene beiden Vierergruppen der Evangelisten und Kirchenlehrer stammen, die sich im Fenstergeschoß der Apsis von Pomposa zwischen die vorwiegend eigenhändig gemalten Fresken Vitales, den Christus in der Glorie und die Eustachiuslegende, einschieben⁵³. Deren überliefertes Datum von 1351 wird in etwa auch für jene gelten dürfen, so daß sie sich chronologisch zwischen die signierte Bordüre des Kremsmünsterer Offiziolo einerseits, den Chantilly-Codex und die dem Andrea zugeschriebenen Fresken aus den fünfziger Jahren andererseits einordnen müßten. Das scheinen sie nun tatsächlich zu tun: Die Evangelisten in Pomposa (Abb. 118) teilen Faltenstil und körperlichen Habitus schon völlig mit den thronenden „Artes“ oder den sie begleitenden Philosophen der „Canzone“, stehen aber mit ihren extrem malerisch behandelten Köpfen zugleich auch noch den Heiligenbüsten von 1349 sehr nahe (Abb. 117, 119, 120). Erkennt man seine Autorschaft an, liefern diese Fresken nebenbei einen willkommenen Beleg für frühe Kontakte des Andrea mit Vitale da Bologna, an dessen Wandmalereien aus den späten vierziger Jahren er sich gerade in seinen ersten Werken am umweglosesten orientiert zu haben scheint. In dem Kremsmünsterer Stundenbuch verraten sowohl Geste und Umriß des herabschwebenden Engels als auch der malerische Schmelz der Oberflächenbehandlung an den Köpfen der Hirten und Heiligen (Abb. 120, 122) einen sehr engen Zusammenhang mit Vitales Fresken in Udine oder in der Servikirche zu Bologna⁵⁴. Noch im Chantilly-Codex ist der Nachhall vitalesker Figurenerfindungen deutlich genug – am offenkundigsten wohl in der graziösen „Geometria“ des fol. 9^r (Abb. 117).

Etwas später als die „Canzone“, erst gegen 1360, dürfte eine weitere Miniatur entstanden sein, die meines Erachtens dem Andrea mit noch größerem Nachdruck zugeschrieben werden kann als jenes „Uffiziolo dei Mesi“ der Biblioteca Comunale in Forlì (Ms. 853), dessen Kalenderbilder Arcangeli erst kürzlich gewürdigt und in das Œuvre unseres Meisters eingeführt hat⁵⁵. Ich meine das Frontispiz der von Pietro und Floriano da Villola verfaßten Bologneser Chronik (cod. 1456 der Universitätsbibliothek zu Bo-

⁵³ C. GNUDI, Vitale da Bologna, Bologna 1962, Fig. 50, gibt die Malereien der Fensterzone einem „Scolaro di Vitale“, für den er (ebenda, S. 69) vorsichtig den Namen des Jacopino in Vorschlag bringt. Die von Gnudi derselben Hand zugewiesene Reiterschlacht von der linken Langhauswand hat ARCANGELI (zit. Anm. 12), Nr. 33, inzwischen dem Andrea gegeben, ohne allerdings in diesem Zusammenhang auf die Evangelisten der Apsis einzugehen.

⁵⁴ Zur Datierung dieser Fresken siehe GNUDI (zit. Anm. 53), S. 67 f.; zum Vergleich mit Kremsmünster besonders geeignete Abbildungen ebenda, Fig. 16, 37, 43, u. Taf. LXII ff.

⁵⁵ ARCANGELI (zit. Anm. 12), S. 148 ff., begründet seine Zuschreibung mit dem Hinweis auf manche Fresken des Andrea in Assisi, namentlich die der kleinen, neben der Katharinenkapelle gelegenen Capella di S. Lorenzo (COLETTI, zit. Anm. 5, Taf. 200). Geht man von diesen späten Wandmalereien aus, scheint sein Urteil keineswegs unbegründet; konfrontiert man jedoch die Kalenderminiaturen des Stundenbuches von Forlì mit Andreas signierter Bordüre in Kremsmünster, wird die Identität der ausführenden Hände wieder zweifelhaft, obwohl gewisse Zusammenhänge offenkundig sind. So mutet etwa ebendiese Bordüre wie eine Vorstufe der auffallend breiten und massiven Rahmen an, die in Forlì alle Bildseiten (auch die von anderer Hand als der Kalender illuminierten der eigentlichen Stundengebete) erfassen. Demnach wird jedenfalls anzunehmen sein, daß das Stundenbuch von Forlì zumindest im Umkreis des Andrea, ja vielleicht überhaupt in der „bottega“ der Brüder de'Bartoli entstanden ist, und zwar um ein bis zwei Jahrzehnte später als das Kremsmünsterer Offiziolo.

logna), das zwei „cartolai“ in ihrer Werkstatt und daneben einen unverhältnismäßig viel größeren, im Original etwa 21 cm hohen Pilger zeigt⁵⁶ (Abb. 125). Auf Grund der dargestellten Sujets gibt uns dieses Blatt noch besseren Aufschluß über Andreas künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten als die ein wenig monotonen Illustrationen des Chantilly-Codex (Abb. 117, 119, 123, 126), denen es ansonsten stilistisch und technisch sehr nahe steht; die braune Zeichnung ist in beiden Fällen vorwiegend mit Hellbraun, in kleineren Partien auch mit Rot, Grün und Ultramarinblau laviert. Das Blatt teilt ferner mit den Canzone-Illustrationen (wie auch mit manchen der Fresken von Assisi) die sprunghafte Änderung der Figurenmaßstäbe innerhalb ein und desselben Bildraumes, den tänzelnden Zehengang ausschreitender Personen und die naive Freude an der perspektivischen Wiedergabe von Architekturen. Es übertrifft sie – vor allem in der Handwerkerszene – an Intimität der Darstellung und durch eine offenbar willig genutzte Möglichkeit zu naturalistischer Wiedergabe signifikanter Details.

Im einzelnen bieten sich vor allem die beiden bürgerlich kostümierten Papiermacher der Chronik zum Vergleich mit der Figur des „compositor operis“ an, der in der Titelzeichnung von Chantilly (Abb. 126) ganz rechts kniend dem Bruzio Visconti von „Discretio“ und „Docilitas“ präsentiert wird. Da die Darstellung des Verfassers (Bartolomeo de' Bartoli) in diesem Fall zweifellos bildnishafte Züge aufweist, gewinnt für uns auch eine Vermutung an Interesse, die Sorbella hinsichtlich der Bologneser Chronik geäußert hat – daß nämlich mit der Handwerkerszene dort die Wiedergabe der Werkstatt des Pietro da Villola beabsichtigt worden sei⁵⁷. Wenn das zutrifft, dürfte man wohl folgern, diese scheinbar so selbstgenügsame Genreszene habe zugleich auch die Funktion eines Autorenporträts übernommen⁵⁸.

Noch auf einen anderen Berührungspunkt zwischen „Canzone“ und Chronik ist hinzuweisen: Das unter dem Titelbild der letzteren stehende Sonett (Abb. 125) ist nämlich nicht von der viel sorgloseren Hand der chronikalischen Eintragungen geschrieben worden, sondern in der charakteristischen Schönschrift Bartolomeos. Dieser hat also auch in dem Frontispiz der Chronik mit seinem Maler-Bruder Andrea unmittelbar zusammengearbeitet⁵⁹.

Gewiß ist hier die monumentale Gestalt des rüstig ausschreitenden Pilgers besonders eindrucksvoll; an kunsthistorischer Aussagekraft wird sie jedoch von der benachbarten

⁵⁶ Diese Pilgergestalt erklärt sich aus dem unterhalb der Zeichnung stehenden Sonett: *E sono un peregrin de molte parte . . .* – Der vollständige Text bei A. SORBELLA, *Corpus Chronicorum Bononensium* (= L. A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, XVIII/I), Textband 1, Città di Castello 1905 ff., S. 3 f.

⁵⁷ Ebenda, S. 3, Fußnote 1: „ . . . una bottega da cartolaio che vuol certamente raffigurare quella di Pietro da Villola, il primo autore della cronaca.“

⁵⁸ Die wenigen Nachrichten, die uns von Vater und Sohn Villola überliefert sind, stehen weder zu dieser Deutung noch zu unserer Datierung der Zeichnung (um 1360) in Widerspruch. Von Pietro, der in Zahlungsbelegen von 1352 und 1355 genannt wird, ist kein Todesdatum bekannt; Floriano, der die Chronik bis zum Jahr 1376 führte, dürfte erst kurz vor dem Juni 1385 gestorben sein – vgl. A. SORBELLA, *Le croniche bolognesi del sec. XIV* (Bibl. stor. bol., III), Bologna 1904, S. 61 ff. (Für diese Auskünfte bin ich Herrn Dr. Paul Uiblein zu Dank verpflichtet.)

⁵⁹ Welche Schlüsse sich aus dieser Beobachtung ziehen lassen, wäre wohl noch zu überlegen. Sie betreffen nicht nur die offenbar engen persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Villola und den Brüdern de' Bartoli, sondern auch die Frage nach dem Verfasser des Sonetts: Dieses mag von einem der beiden Chronik-Autoren, es könnte aber auch von dem schriftstellerisch ambitionierten Kalligraphen stammen.

Papiermacherszene erheblich übertroffen. Denn diese führt in die bolognesische Trecento-Malerei (erstmal, soweit ich das Material überblicke) eine realistische Handwerkerdarstellung jener Art ein, wie sie schon mehr als zwei Jahrzehnte früher durch Ambrogio Lorenzetti's „Gutes Regiment“ im Palazzo Pubblico zu Siena in viel größerem Maßstab realisiert worden war. Andreas Ingenium hätte wohl nicht ausgereicht, seine an und für sich recht überzeugenden Einzelbeobachtungen an arbeitenden Menschen, an ihren Utensilien und ihrem architektonischen Ambiente zu einem so reichhaltigen und zugleich räumlich kohärenten Panorama des städtischen Lebens zu verschmelzen, wie dies in der Sala della Pace gelungen war; immerhin scheint er in seinem heimischen Bologna der erste gewesen zu sein, der die bahnbrechende Tat des großen Sienesen in den Dienst der eigenen Sache nahm.

Jedenfalls werden künftige Forschungen zu klären haben, ob und in welchem Umfang sich Andrea seit den fünfziger Jahren auch mit den Errungenschaften der toskanischen Malerei auseinandergesetzt haben könnte. In diesem Zusammenhang wird man auch seine Neigung nicht übersehen dürfen, sich vielfach der lavierten Zeichnung als Illustrationstechnik zu bedienen. Soweit das publizierte Material einen Schluß zuläßt, haben nämlich die bolognesischen Buchmalerwerkstätten des Trecento dieses Verfahren in viel geringerem Ausmaß angewendet als etwa die florentinischen oder neapolitanischen. Eine Ausnahme aus dem frühen 14. Jahrhundert sind die Illustrationen zu Francesco da Barberinos „Documenti d'Amore“ (Ms. Barb. lat. 4077 der Vaticana), deren bolognesischer Stilcharakter erst kürzlich erkannt wurde⁶⁰. Zu erwähnen sind hier ferner die in einem Münchener Duns Scotus (Clm. 10268) enthaltenen lavierten Zeichnungen der Planeten, die offenbar auch bolognesischen Ursprungs sind; ihr allgemeiner Habitus rückt sie sogar in die Nähe des Frühwerkes unseres Andrea, auch wenn sie sein qualitatives Niveau nicht erreichen.

Hingegen liefert die in der mehrfach erwähnten Salzburger Dekretalen-Handschrift St. Peter a. XII. 10 auf fol. 183^r stehende Zeichnung des „Amor vincens“ (Abb. 113) keinen schlüssigen Beweis dafür, daß etwa Nicolò di Giacomo die fragliche Technik ebenfalls gepflegt hätte: Zwar scheint sie sich am Stil seiner Illustrationen in diesem Codex (Abb. 112) zu inspirieren, stammt aber kaum von seiner, noch überhaupt von einer italienischen Hand. Eher wird sie jener damals in Bologna studierende „Johannes theutonicus“ gefertigt haben, der sich auf demselben Blatt als Schreiber des Textes nennt⁶¹.

Angesichts der Spärlichkeit bolognesischen Vergleichsmaterials wäre es demnach wohl zu überlegen, ob Andrea die technische Anregung zu seinen lavierten Zeichnungen im Chantilly-Codex und für die Chronik der Villola nicht aus einem anderen italienischen Zentrum bezogen hat. Vielleicht war Dorez' Fehlbestimmung der Canzone-

⁶⁰ O. PÄCHT, Der Weg von der zeichnerischen Buchillustration zur eigenständigen Zeichnung, in: Wiener Jahrb. f. Kunstgesch., XXIV, 1971, S. 178 ff., Abb. 225, 228.

⁶¹ Der Wortlaut des Kolophons bei ΝΕΥΤΩΙΚΗ (zit. Anm. 13), S. 391 f. – Ebenda, S. 396, vermutet Neuwirth, die Zeichnung danke „wohl einer Studentenlaune ihre Entstehung“, womit er freilich weder ihrer doch recht passablen Qualität noch ihrem ikonographischen Interesse gerecht wird.

Illustrationen als „toskanisch“ gerade durch die relative Häufigkeit dieser Technik im Florentiner Milieu motiviert und hätte so, auch wenn sie als solche nicht zutraf, einen nützlichen Hinweis gegeben.

Der hier gemachte Vorschlag, das Œuvre des Andrea de'Bartoli noch um die Fresken der Fensterzone in der Apsis von Pomposa und um das Frontispiz der Villola-Chronik zu erweitern, wird seine Stichhaltigkeit freilich erst erweisen müssen; dafür wird nicht zuletzt die Präzisierung der Tätigkeit Andreas als Wandmaler während der fünfziger und frühen sechziger Jahre ausschlaggebend sein, die wir von den Forschungen Francesco Arcangelis erwarten dürfen.

Die signierte Randleiste im Offiziolo von Kremsmünster jedoch behält ihren dokumentarischen Wert auch unabhängig von diesen Fragen, die ja vorwiegend die spätere Karriere des Andrea betreffen. 1349 datiert, ist diese Buchmalerei sein ältestes authentisches Werk; auch stammt sie aus einer Zeit, in der die einzelnen Schüler des Vitale ganz allgemein noch nicht zu ihren charakteristischen Individualstilen gefunden hatten. Erst in den Fresken von Pomposa und denen der Chiesa di Mezzaratta, die im Lauf der frühen und mittleren fünfziger Jahre entstanden sein dürften, wird ihre jeweilige Eigenart nach und nach greifbar, und selbst die Aufschlüsselung dieser Zyklen nach Künstlerhänden wäre ohne die fallweise erhaltenen Signaturen kaum bis zu ihrem gegenwärtigen Stand gediehen. Mit anderen Worten: wirklich unverwechselbar sind ein Jacopino de'Bavosi oder ein Simone dei Crocefissi erst in ihren späteren Werken, und dasselbe wird wohl auch für Andrea de'Bartoli gelten. Daß sein Anteil an dem Stundenbuch von Kremsmünster in stilistischer Hinsicht noch relativ unprofilert erscheint, daß in ihm das allgemein „Bolognesische“ noch über die persönliche Handschrift dominiert, sollte uns daher weder überraschen noch enttäuschen; Andrea teilt in dieser Hinsicht nur das künstlerische Schicksal vieler anderer Maler seiner Generation, die vor der Jahrhundertmitte in den Bannkreis der Vitale-Werkstatt geraten waren und die sich erst nach dem Tode des Meisters um 1360 ganz auf ihre eigenen Möglichkeiten verwiesen sahen. Innerhalb dieser Gruppe dürfte Andrea de'Bartoli, mit seiner glücklichen Doppelbegabung als Freskant und Buchmaler, eine bedeutende und durchaus individuelle Rolle gespielt haben.

Abbildungsnachweis. Kunsthistorisches Institut der Universität Wien: Abb. 104–111, 120, 122; Archiv des Verfassers: Abb. 112, 113, 116; National Gallery of Art, Washington: Abb. 114; Fitzwilliam Museum, Cambridge: Abb. 115; Foto Giraudon, Paris: Abb. 117, 119, 123, 126; Studi Fotofast, Bologna: Abb. 118; Foto Anderson, Rom: Abb. 121; nach Paccagnini, *Il palazzo ducale di Mantova* (1969): Abb. 124; nach Sorbella, *Corpus Chronicorum Bononensium*, 1 (1905): Abb. 125.

WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE.

Herausgegeben vom
Institut für österreichische Kunstforschung
des Bundesdenkmalamtes Wien
und vom Kunsthistorischen Institut
der Universität Wien

BAND XXVI



1973

HERMANN BÖHLAUS NACHF. WIEN-KÖLN-GRAZ