

Wer mit Anstrengungen den Pfad der Tugend erklimmt,
obgleich er, wie es heißt, rau und dornenreich ist,
findet sich schließlich am Ende des Steigens
in einer weiten Ebene voll der ersuchten Seligkeit.
Und wenn er in die Tiefe zurücksteht und sich schwierigen
und unter Gefahren zurückgelegten Weg überblickt,
dann dankt er Gott, der ihn heil hienher geleitet,
und preist in höchster Befriedigung jene Schwierigkeiten,
die ihn vorher so verdrossen.
Und wenn er sich voll Freude über die schöne Gegenwart
von den überstandenen Mühseligkeiten erholt,
bemüht er sich, ohne daß ihn das Mühe wehrt, den anderen zu zeigen,
wie Hitze, Frost, Schwül, Hunger, Durst und andere Unannehmlichkeiten,
die man erträgt, um die Tugend zu erringen, von der Armut befreien
und zu jenem sicheren und ruhigen Leben führen,
dessen sich der arbeitsame Benozzo Gozzoli in hohem Maße erfreut.

Giorgio Vasari

Die Augustinusvita von Benozzo Gozzoli aus der Kirche S. Agostino in San Gimignano

Matthias Strauss

Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium

Matthias Strauss

*Wer mit Anstrengungen den Pfad der Tugend erklimmt,
obgleich er, wie es heißt, rauh und dornenreich ist,
findet sich schließlich am Ende des Steigens
in einer weiten Ebene voll der ersehnten Seligkeit.
Und wenn er in die Tiefe zurückschaut und den schwierigen
und unter Gefahren zurückgelegten Weg überblickt,
dann dankt er Gott, der ihn heil hierher geleitet,
und preist in höchster Befriedigung jene Schwierigkeiten,
die ihn vorher so verdrossen.
Und wenn er sich voll Freude über die schöne Gegenwart
von den überstandenen Mühseligkeiten erholt,
bemüht er sich, ohne daß ihn das Mühe scheint, den anderen zu zeigen,
wie Hitze, Frost, Schweiß, Hunger, Durst und andere Unannehmlichkeiten,
die man erträgt, um die Tugend zu erringen, von der Armut befreien
und zu jenem sicheren und ruhigen Leben führen,
dessen sich der arbeitsame Benozzo Gozzoli in hohem Maße erfreute.*

Giorgio Vasari

1. Einleitung

Hört man den Namen Benozzo Gozzoli, so ruft dieser bei vielen lediglich die Erinnerung an den "Zug der Magier" in der Hauskapelle des Palazzo Medici-Riccardi wach. Der Name Gozzoli, häufig gerade noch geläufig, kann in vielen Fällen nicht mehr zugeordnet werden. Nennt man die Augustinusvita von Gozzoli in San Gimignano, so ist diese meist übersehen und unbekannt geblieben.

Die Intention meiner Arbeit ist es, die Leistung von Benozzo Gozzoli in San Gimignano zu erhellen. Dabei soll der Schwerpunkt auf einer formalen Analyse des Zyklus liegen. Wesentlicher Grund dafür ist die mangelnde Bearbeitung in dieser Hinsicht, die bis in die jüngste Literatur hinein zu verfolgen ist. Die Diskrepanz in der Literatur, die Gozzoli meist abwertend als eher mittelmässig einschätzte und die ihm aber zugleich stetig ein grosses erzählerisches Talent zuweist, ist zu gross, als dass sie in dieser Arbeit nicht von Grund auf analysiert werden sollte.

In Zusammenhang mit der formalen Analyse des Zyklus wird ein weiterer Schwerpunkt auf der Frage nach der Narration liegen. Dabei ist die Begriffsfrage zu lösen und anschliessend auf den Zyklus zu übertragen. Dem Zyklus zugehörend sind die ausführlichen Bildunterschriften, die meines Wissens noch nicht in Bezug auf die Bilder erörtert wurden. Sie stehen den Fresken erklärend bei, erläutern jedoch nicht in jedem Fall das im Bild Gesehene. Warum gerade die vorhandenen lateinischen Erklärungen eingefügt sind, und warum es in den Bildern des Zyklus häufig schriftliche Zitatanklänge gibt, gehört in den Bereich dieser formalen Analyse.

Folgen sollen die Einflüsse auf Gozzolis Werk und seine Zyklen vor und nach San Gimignano. Dabei ist es wichtig, die Augustinerzyklen im Italien des 15. Jahrhunderts miteinzubeziehen. In diesem Bereich stütze ich mich auf die Arbeit von Jeanne und Pierre Courcelle, die Herausragendes für die Erforschung der Augustinusikonographie geleistet haben.

Den Kapiteln der Zyklusanalyse vorangestellt ist die Geschichte der Observanzbewegung in der Toskana sowohl in Hinsicht auf den Augustiner-Eremiten-Orden, wie auch auf den Auftraggeber Fra Domenico Strambi. Des weiteren wird auf den humanistischen Zeitgeist in Gozzolis Umfeld einzugehen sein. Diese Kapitel stellen einen wesentlichen Aspekt zum Verständnis des Zyklus dar, sollen hier aber nur als ein Ausblick verstanden werden, da diese noch einen immensen Forschungsbedarf beinhalten.

Stand der Literatur zu den Fresken in San Gimignano

Die Kunst Gozzolis scheint erst in letzter Zeit mehr Interesse hervorzurufen. Es ist zu erkennen, dass die Fresken in San Gimignano, wenn überhaupt erwähnt, öfter nicht beachtet wurden. Dies beweisen zahlreiche Beschreibungsfehler, die sich wie ein roter Faden durch die Literatur ziehen.¹ Burckhardt bekennt im 'Cicerone' als einziger: "Seine Fresken in Montefalco und San Gimignano kenne ich nicht."²

Vasari ist der erste, der Gozzolis Werk kritisch erwähnt, ihm aber zugleich Anerkennung "per la buona maniera e qualità sue"³ zuspricht. Vasaris Kritik an Gozzoli bezieht sich häufig auf die Figurenzeichnung, beruht im eigentlichen jedoch immer wieder darauf, dass er nicht nachvollziehen konnte, dass ein Florentiner Maler in der 'zweitklassigen' Provinz malte. Vasaris unterschwellige Kritik wurde bis in unser Jahrhundert hinein von vielen Kunstwissenschaftlern bewusst oder unbewusst übernommen.

Die Beurteilung von Gozzolis Werk beginnt Ende des 19. Jahrhunderts mit Wingenroth⁴ und Venturi⁵, die beide eine stetige Verbesserung in Gozzolis Arbeiten erkennen, bis hin zu Berenson⁶ und Grassi⁷, die ihn als einen eher mittelmässigen Künstler bewerten. Herausragende Beschreibungen liefern um 1900 Crowe und Cavalcaselle⁸ sowie Lagaisse⁹.

¹ J.A. Crowe / G.B. Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei, Bd. III., Leipzig, 1870, S. 270. Luigi Pecori: Storia della Terra di San Gimignano, Roma, Neudruck von 1975, S. 534 f. Die Beschreibungsfehler beziehen sich im Wesentlichen auf die Inschrift im Taufbecken der Szene der "Taufe Augustinus", worin einige die Inschrift auf einer Vase zu erkennen glauben, und auf die erste Szene der "Einschulung", in der die mittig stehenden Schüler häufig als Sklaven bezeichnet werden.

² Jacob Burckhardt: Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Neudruck der Urausgabe von 1855, Stuttgart, 1978, S.761.

³ Giorgio Vasari: Le vite de' piu eccellenti pittori, scoltori ed architetti, hrsg. von Gaetano Milanesi, Firenze, Bd. III, 1878, S. 45-68.

⁴ Max Wingenroth: Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, Heidelberg, 1897.

⁵ Adolfo Venturi: Beato Angelico e Benozzo Gozzoli, in: L'Arte 4, 1901, S. 1-29.

⁶ Bernhard Berenson: Die florentinischen Maler der Renaissance, übers. von Robert West, Zürich, 1966.

⁷ L. Grassi: L'arte del Quattrocento a Firenze e Siena, Roma, 1957.

⁸ Crowe / Cavalcaselle, 1870, S. 262-284.

⁹ Marcelle Lagaisse: Benozzo Gozzoli, Les traditions trécentistes et les tendances nouvelles chez un peintre Florentin du Quattrocento, Paris, 1934.

2. Der Augustiner-Eremiten-Orden

Eine Abhandlung über die Ikonographie des Heiligen Augustinus von Courcelle¹⁰ aus dem Jahr 1969 beleuchtet den Zusammenhang der Augustinuszyklen in Europa. Dabei liegt ihr besonderes Augenmerk auf der Augustinusvita in San Gimignano. 1992 wird erstmals ein Katalog von Gozzolis Gesamtwerk von Rizzo¹¹ veröffentlicht. Esche¹² setzt sich in einer speziellen Fragestellung über das Selbstverständnis und die Zielsetzung der Augustiner-Eremiten mit dem Zyklus auseinander. 1996 veröffentlichte Cole Ahl¹³ eine Monographie über Benozzo Gozzoli, in der sie sich ebenfalls mit dem Freskenzyklus in San Gimignano beschäftigt. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt bei den Auftraggebern. Erstaunlicherweise wurde der Zyklus nie anhand von Bildanalysen und Bildbeschreibungen untersucht.

Der Augustiner-Orden, der sich schnell im Anfang des 13. Jahrhunderts verbreitete, verloren die Ordensbrüder die Ideale des Augustinus und sahen Regel aus den Augen, so dass es immer dringender wurde, ihre Reformanstrengungen zu betonen.

2.1. Die Observanzbewegung der Augustiner-Eremiten der Toskana im 15. Jahrhundert

„Wohl wäre es schön für Augustinus ein Weltleben in rein christlicher Gesinnung möglich, aber es scheitert immer wieder an den Widerständen und Versuchungen des realen Lebens. So ist schließlich doch das Kloster das eigentliche Ideal, die wahre *res publica* des Christen [...]“.

Trotz der Nähe zum Mutterhaus in Lucca, das zum Zentrum der Observanzbewegung für die Augustiner-Eremiten wurde, gelang es nicht, die Mönche in San Gimignano auf den alten Weg der „*vita communis*“ zu bringen und sie der Regel von Augustinus zu unterstellen.“ Aufgrund dessen beschloss 1457 das „*Consiglio dei priori*“ einen Mönch auszuwählen,

¹⁰ Jeanne und Pierre Courcelle: *Iconographie de Saint Augustin, Les Cycles du XVe Siècle*, Paris, 1969.

¹¹ Anna Padoa-Rizzo: *Benozzo Gozzoli, Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1992.

¹² Christiane Esche: *Selbstverständnis und Zielsetzung der Augustinereremiten im 15. Jahrhundert am Beispiel der Fresken der Augustinusvita von Benozzo Gozzoli in S. Agostino in S. Gimignano*, in: *Institut d'Etudes Augustiniennes, Recherches Augustiniennes Volume XXV*, Paris, 1991.

¹³ Diane Cole Ahl: *Benozzo Gozzoli*, London, 1996.

2. Der Augustiner-Eremiten-Orden

Das Leben des Heiligen Augustinus können wir als bekannt voraussetzen. Anders ist es mit der Geschichte des Augustiner-Eremiten-Ordens. Die Eremiten des Augustiner-Ordens kamen 1272 nach San Gimignano. Der Orden wurde 1243 durch Papst Innozenz IV. anerkannt. Er wünschte, dass die autonomen toskanischen Einsiedeleien in einem Orden zusammengefasst würden. Sie sollten ihren eigenen Regeln, der des Heiligen Augustinus, unterstellt werden und einem General Prior Gehorsam leisten.¹⁴ Der Orden der Augustiner-Eremiten in der Toskana war in drei Provinzen aufgeteilt: Lucca, Pisa und Siena. Am 9. April 1256 beschloss Papst Alexander IV., diesem vier weitere anzugliedern, um der Kraft des Ordens mehr Schwung zu verleihen. Daraufhin expandierte der Augustiner-Eremiten-Orden sehr schnell.¹⁵ Anfang des 15. Jahrhunderts verloren die Ordensbrüder die Ideale des Augustinus und seine Regel aus den Augen, so dass es immer dringender wurde, eine Reform anzustreben.¹⁶

2.1. Die Observanzbewegung der Augustiner-Eremiten der Toskana im 15. Jahrhundert

“Wohl wäre an sich für Augustinus ein Weltleben in rein christlicher Gesinnung möglich, aber es scheitert immer wieder an den Widerständen und Versuchungen des realen Lebens. So ist schließlich doch das Kloster das eigentliche Ideal, die wahre *respublica* der Christen [...]”¹⁷

Trotz der Nähe zum Mutterhaus in Lecceto, das zum Haupthaus der Observanzbewegung für die Augustiner-Eremiten wurde, gelang es nicht, die Mönche in San Gimignano auf den alten Weg der “*vita communis*” zu bringen und sie der Regel von Augustinus zu unterstellen.¹⁸ Aufgrund dessen beschloss 1457 das “*Consiglio de’priori*”, einen Mönch des eigenen

¹⁴ David Gutierrez OSA: *Storie dell’Ordine di S. Agostino*, Volume I, parte prima: *Gli Agostiniani nel Medioevo (1256-1355)*, Roma, 1986, S. 56-67.

¹⁵ Ebd. S. 67.

¹⁶ A. Landucci: *Sacra Ilicetana Selva, sive origo et chronicon breve coenobii et congregationis de Iliceto in Hetruria Ord. E.S.P. in Tuscia*, Siena, 1653, S.136. K. Walsh: *The Observant Congregations of the Augustinian Friars in Italy*, c. 1385-c. 1465, Oxford, 1972.

¹⁷ Ernst Troeltsch: *Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter*, Im Anschluß an die Schrift “*De Civitate Dei*”, München, 1915, S. 46.

¹⁸ Die Augustiner-Eremiten der Toskana pochten lange Zeit auf ihre Selbständigkeit und versuchten sich vom Mutterhaus in Lecceto zu befreien.

Hauses für die Reform in San Gimignano einzusetzen.¹⁹ Die Kongregation bekam daraufhin im Jahre 1481 den Status eines observanten Ordens. *„Reformierte Konvente schliessen sich zu eigenen Verbänden innerhalb des Ordens zusammen, so dass praktisch ein Orden im Orden entsteht. Ähnlich verläuft die Reform bei den Augustiner-Eremiten.“*²⁰ Trotz der Einsetzung eines Priors rebellierte die Mönche von S. Agostino weiter gegen Lecceto und deren strikte Vorschriften. Eine päpstliche Bulle vom 7. September 1499 führte das Kloster endgültig unter die Herrschaft von Lecceto.²¹ Elm betont, dass die Reformbewegung des 15. Jahrhunderts sich stark von der des frühen und späten Mittelalters unterschied: *„Die Franziskaner und Dominikaner, die Augustiner-Eremiten [...] bildeten einen Lebensstil aus, der gekennzeichnet ist durch den Willen zur Innerlichkeit, den Rückzug aus der Welt, die Revision des Verhältnisses zu Theologie und Wissenschaft, die Vorliebe für das individuelle Gebet und die Meditation [...]“*²² Der Streit innerhalb der Observanzbewegung ging hauptsächlich um die geistige Erneuerung des Klosterlebens.

Das Studium der Wissenschaften war hier für viele Reformer unbedingte Voraussetzung. Besonders die Augustiner-Eremiten traten hierbei in den Vordergrund. Es wurden neue Bildungsnormen für das Klosterleben aufgestellt, besonders wichtig war die Rolle der Renaissance und die humanistische Bewegung. Begriffe wie *„Renaissance monasticism“* und *„Klosterhumanismus“* wurden von der Forschung geprägt.²³

Parallel dazu verlief die Reformbemühung in Richtung einer materiellen Erneuerung der Klöster. So wurde in San Gimignano die Kirche erneuert und gleichzeitig zur Freskenausmalung Gozzolis ein neuer

¹⁹ Pecori, 1975, S.415-16, n.1, citing letter of December 15, 1457, to Fra Domenico.

²⁰ Constance Proksch: Klosterreform und Geschichtsschreibung im Spätmittelalter, Wien, 1994, S.29.

²¹ Pecori, 1975, S. 416-18. L. Bertoni: Il declino di un' Osservanza, San Martino in Siena della Congregazione leccetana (1522-1620), in: *Analecta Augustiniana*, XXIX, 1966, S. 317 f.

²² K. Elm: Reform- und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen., in: ders. (Hrsg.), *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen*, Göttingen, 1986, S. 16 f.

²³ Über die Einflussnahme von Renaissance und Humanismus für die Mönchsorden Vgl.: Paul Oskar Kristeller: *The Contribution of Religious Orders to Renaissance Thought and Learning*, in: *The American Benedictine Review*, 21, 1970, S. 1-55.

Kreuzgang in Auftrag gegeben.²⁴ Schreiner erläutert, dass zur Reformierung der Klöster das Geschichtsbewusstsein und die Geschichtsschreibung in einem starken Zusammenhang stehen.²⁵ Die Klostergeschichtsschreibung bestand hauptsächlich aus der Lebensbeschreibung des heiligen Klostergründers, so auch in San Gimignano, wo der Auftrag für die Fresken der Augustinusvita genau auf den Zeitpunkt der Klosterreform fiel. Die Vita von Augustinus hat einerseits vorbildhafte Bedeutung, sie symbolisiert die besondere Würde des Ordens, andererseits wird sie zur Legitimation und Aufwertung des Klosters in dessen Geschichte eingebunden.²⁶ *„Zeiten der Reform sind stets auch Zeiten eines gesteigerten historischen Interesses: Erneuerung des klösterlichen Lebens und Rückbesinnung auf geschichtliche Ursprünge und Traditionen bedingen sich wechselseitig.“*²⁷

Wichtig erscheint hier, dass in der Observanzbewegung in San Gimignano die Renaissance und der Humanismus im Orden an Einfluss gewannen. Bemerkbar macht sich dies auch im Freskenzyklus des Heiligen Augustinus. Eine Erneuerung des Klosterlebens, die Rückkehr zu den Idealen der Anfänge des abendländischen Mönchtums drückt sich am deutlichsten in der gemalten Vita von Augustinus aus. *„Eine Erneuerung des Klosterlebens war nach der Vorstellung der spätmittelalterlichen Reformer nur durch die Rückkehr zu den ursprünglichen Prinzipien monastischer Lebensführung erreichbar. Das bedeutete, dass die Mönche, die in der Frühzeit vom Ordensstifter aufgezeichnete Regel wieder gewissenhaft einhalten sollten, so dass sich jener für die Vergangenheit überlieferte vorbildliche Zustand des Ordens erneut einstellen konnte.“*²⁸

Im Zyklus in San Gimignano findet sich diese Einstellung wieder. Wichtig dabei scheint auch, dass der Reformator und Initiator des Zyklus von San Gimignano, Fra Domenico Strambi, sich in den Fresken Gozzolis als

²⁴ Saturninus Lopez O.E.S.A. : *Chartularium Conventus Sancti Geminiani Ordinis Eremitarum S. Augustini*. Edited by P. , Romae, 1930, S. 40. Proksch, 1994, S. 8.

²⁵ K. Schreiner: *Erneuerung durch Erinnerung, Reformstreben, Geschichtsbewußtsein und Geschichtsschreibung im benediktischen Mönchtum Südwestdeutschlands an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert*, in: K. Andermann (Hrsg.), *Historiographie am Oberrhein im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Sigmaringen, 1988 (Berrh. Stud., Bd. 7), S. 35-87.

²⁶ R. Sprandel: *Gesellschaft und Literatur*, Göttingen, 1983, S. 61. F.-J. Schmale: *Mentalität und Berichtshorizont*, Wiesbaden, 1987, S. 11f.

²⁷ Proksch, 1994, S. 26.

²⁸ Ebd. S. 103.

Portraitfigur wahrscheinlich mehrmals findet und in der Inschrift der "Abreise aus Rom" ausdrücklich genannt wird. So stellt sich der Reformers als direkter Nachfolger des 'Klostergründers' Augustinus dar. Dies war nicht eine Vermessenheit des Priors, sondern entsprach dem Verständnis seiner Zeit. *"Die Fürsorge der Äbte für angemessene Formen der Gottesverehrung war für Mit- und Nachwelt ein Beweis vorbildlicher Amtsführung. In den Zusammenhang der geistlichen Wirkungsweise des Abtes gehört die Anschaffung von Kleinodien, Altargerät und Kirchenbildern zur Verschönerung der Klosterkirche."*²⁹ Fra Domenico Strambi, dem Reformprior von S. Agostino in San Gimignano, kommt sicher eine wichtige, wenn nicht wesentliche Bedeutung für die Reform des Klosters zu. Ebenso hatte er einen Anteil an der Ausführung des Freskenzyklus von Gozzoli, den es noch zu erforschen gilt.

²⁹ Ebd. S. 216.

3. Der Auftraggeber Fra Domenico Strambi

Cole Ahl kommt sicher eine grosse Bedeutung in der Aufarbeitung des Lebens von Fra Domenico Strambi zu. Der Auftraggeber war lange Zeit bekannt, jedoch wusste man über seinen Lebenslauf relativ wenig. Erst die Forschungen von Cole Ahl führten zu neuen Erkenntnissen in diesem Bereich.³⁰ Weder sein Geburts-, noch Sterbedatum ist bekannt. Erstmals wird er in einer Quelle von 1445 genannt.³¹ 1450 wird Strambi mit finanzieller Unterstützung der Kommune zum Studium der Theologie an die Sorbonne nach Paris geschickt, wo er sich am 5. September als Referendar eingeschrieben hat.³² Ein Brief, den er vier Jahre später an seine Geldgeber schrieb, beweist den längeren Studienaufenthalt in Paris: "*annis quinque ad sacras litteras incumbens, die et nocte vigilare non desino, qui extra lares, patrios...*".³³ Im März 1457 beendete er sein Studium mit dem Titel eines Doktors der Theologie. Bereits neun Monate später wurde Strambi vom Prior in San Gimignano nach Hause gerufen.³⁴

In der Folgezeit bis 1462 geben die Quellen keine weitere Auskunft. Es ist jedoch bekannt, dass Strambi durch den Generalprior des Ordens nach London geschickt worden ist. Ein Dokument vom Januar 1464 belegt seine Rückkehr aus England nach San Gimignano. Acht Tage später wurde er zum Prior von S. Agostino ernannt.³⁵ In der Szene der "Taufe des Augustinus" findet sich das Datum 1. April 1464. Strambi muss also sofort nach seiner Ernennung zum Prior den Auftrag für den Freskenzyklus an Benozzo Gozzoli vergeben haben. Bis zu diesem Zeitpunkt war der Maler noch in Florenz tätig.³⁶ 1470 verliess Strambi erneut San Gimignano, um nach England zu reisen, wo er zwei Jahre später zum Vikar der Augustiner in London ernannt wurde.³⁷

Abb. 13a

Am 21. Mai 1478 berief man ihn zurück in die Toskana, wo er am 25. April 1479 durch den Generalprior Ambrogio da Cora zum Vikar der Provinz Siena ernannt wurde. Nach Aufgehalten in Lucca und Siena kehrte er am 3. Mai 1481 nach San Gimignano zurück. Die Quellen

³⁰ Cole Ahl, 1996, S.121 ff.

³¹ Saturninus Lopez, O.S.A.: Chartularium Conventus Sancti Geminiani, O.E.S.A., Rom, 1929, S. 95.

³² H. Dénifle: Chartularium Universitatis Parisiensis, IV, Paris, 1897, S.692.

³³ Brief vom 3. Juli 1454, in: San Gimignano, Biblioteca Comunale, Archivio del Comune, NN. 124,G. 1452-1456.

³⁴ Pecori, 1975, S. 415.

³⁵ Cole Ahl, 1996, S. 122.

³⁶ Padoa-Rizzo, 1992, S.150.

³⁷ Cole Ahl, 1996, S. 51 f.

belegen seine Freude über die Veränderung in der Kirche, die er verschönert hatte: “nostri templi Heremitarum Sancti Augustini, picturas iocalia aliaque ornamenta” [...] “ed quid nobis de tot ornamentis? Quid de toto ipso conventu sine te?”³⁸ Endlich wurde die Jurisdiktion von Lecceto vom Kloster anerkannt, und Strambi verliess erneut San Gimignano, um nach Paris an die Sorbonne zu gehen.³⁹ Daraufhin verliert sich die Spur des Priors von S. Agostino.

Während Cole Ahl schreibt, dass der Tod Fra Domenico Strambis nicht bekannt sei, nennt Degenhart ohne Hinweise auf die Quelle in einer Fussnote 1488 als Todesjahr Strambis.⁴⁰

3.1. Strambis Einfluss auf die Augustinusvita von Gozzoli

*“Wenn man uns aber nicht mehr nach dem fragt, was offen vor unseren Sinnen liegt, sondern nach dem, was wir früher einmal mit unseren Sinnen wahrgenommen haben, dann sprechen wir nicht mehr von den Dingen selbst, sondern von den Bildern, die sie uns eingeprägt haben und die unser Gedächtnis aufgenommen hat. Und ich kenne wirklich nur den einen Grund, weshalb wir diese Dinge für wahr ausgeben können, während wir doch etwas anschauen, was nicht die Wahrheit ist: Wir behaupten ja nicht, sie zu sehen und wahrzunehmen, sondern wir behaupten nur, sie gesehen und wahrgenommen zu haben. So tragen wir diese Bilder gewissermassen als Beweise früherer Wahrnehmungen in den Kammern unseres Gedächtnisses. Und wenn wir sie in unserer Vorstellung betrachten, dann kann unser Gewissen ruhig sein, und wir lügen nicht, wenn wir davon sprechen. Aber nur für uns sind diese Bilder Beweise. Denn wenn mein Zuhörer jemals als persönlicher Zeuge wahrgenommen hat, wovon ich spreche, dann wird er nicht durch meine Worte unterrichtet, sondern er erkennt es selbst mittels der Bilder, die auch ihm eingeprägt sind.”*⁴¹

Ohne das Verständnis über das Leben des Auftraggebers und die Umstände, die Strambi inspiriert haben, den Zyklus zu initiieren, würde ein

³⁸ San Gimignano, Biblioteca Comunale, Archivio del Comune, NN 133 (Libro di deliberazioni e riforme Q 1480-1484), 68 v.

³⁹ Pecori, 1975, S. 416.

⁴⁰ Bernhard Degenhart / Annegrit Schmitt: Corpus der italienischen Zeichnungen, (1300-1450), Bd. II, Katalog 168-635, Berlin, 1968, S. 473. Vgl. Cole Ahl, 1996, S. 122.

⁴¹ Aurelius Augustinus: De Magistro 11 (38) - 12 (40)

wesentlicher Bestandteil der Erkenntnis zum Zustandekommen der Fresken Gozzolis fehlen. Sicher hat Strambi einen grossen Beitrag zur Gestaltung des Zyklus geleistet. Er war ein humanistisch gebildeter Mann, der an der Sorbonne studiert hatte und Aufträge für den Orden in England übernahm. Der Zyklus reflektiert die theologischen Ideale des Heiligen Augustinus und der christlichen Mönchsgemeinschaft. Das Verständnis der Fresken hängt eng mit der Reform des Klosters zusammen. Strambi, der die Ordensgemeinschaft reformieren sollte, erneuerte gleichzeitig das Kloster und verschönerte es. Das Programm der Augustinusvita zeigte den Mönchen in schriftlicher und vor allem bildlicher Form die Ideale von Schülerschaft, die in keinem der vorangegangenen Zyklen in so deutlicher und häufiger Weise dargestellt wurden. Die Klostergemeinschaft sollte wieder zurück zu den Wurzeln geführt werden. Dies konnte am ehesten gelingen, wenn man ihr das Leben ihres vermeintlichen Klostergründers und seine Ideale vor Augen führte.

Inwieweit nun Strambi in die Arbeit von Gozzoli eingegriffen hat, ist noch nicht nachgewiesen. Es ist anzunehmen, dass der Prior, in Zusammenarbeit mit dem Künstler, die Themen des Zyklus und deren Abfolge vorgegeben hat. Allein durch das Theologiestudium muss er die Texte der 'Confessiones' und der 'Legenda Aurea' gekannt haben. Das Kloster hatte eine eigene Bibliothek, in der diese Texte vorhanden waren.⁴² Die im Zyklus dargestellten Episoden des Lebens des Heiligen Augustinus sind sehr sachlich gehalten, kein einziges postumes Wunder wird gezeigt. Der Schwerpunkt liegt auf der Lehre und Wissenschaft, auch dies könnte ein Einfluss Strambis sein.

Ein weiteres Zeichen der Einflussnahme durch den Auftraggeber können die Episoden, die Monika zeigen, sein. In keinem der vorhergehenden Zyklen wurde die Rolle Monikas derart ausführlich erläutert. In fünf Szenen wird sie als geistige Kraft gezeigt, die hinter Augustinus steht. Lange Zeit war Monika in der Geschichte fast unbekannt. Die Wichtigkeit, die sie im Zyklus von San Gimignano spielt, spiegelt vielleicht deren Neuentdeckung in geistlicher Sicht ab 1430 wieder. Ihre Reliquien wurden von Ostia in die Kirche San Trionfo nach Rom gebracht. Papst Martin V. definierte Monikas Rolle, vor allem ihre mütterliche

⁴² Biblioteca Comunale, San Gimignano, NN 121 (Libro di deliberazioni e provvisioni 1439-1444), 156r-157r.

Fürsorge, neu. Er ernannte Monika zur 'Mutter aller Augustiner'. Kurz vor Beginn der Arbeiten am Zyklus von Gozzoli 1455 wurden ihre Reliquien in eine Kapelle in S. Agostino in Rom transferiert, was den Anfang eines gesteigerten Monika-Kultes bedeutete.⁴³

Ob der Einfluss Strambis auch auf die gestalterischen Elemente des Zyklus auszuweiten ist, darf bezweifelt werden. Schon allein, dass Strambi Benozzo Gozzoli beauftragte, der kurz vorher für die Medici gearbeitet hatte, zeigt, dass er einen erfahrenen und bekannten Künstler engagieren wollte. Gozzoli hatte durch seine monumentalen Arbeiten, die er vorher geleistet hatte, sein Können unter Beweis gestellt und brachte sicher die Bildideen und Ausführungen mit in die gemeinsame Arbeit von Auftraggeber und Künstler ein.

Strambis Rolle in S. Agostino ist sicher gross gewesen, dies beweist auch die Anerkennung die er in seiner Zeit erhielt. In einer Chronik von Lecceto beschreibt der Ordenshistoriker Ambrogio Landucci Fra Domenico als einen, "*cui non immerito tribuitur nomen Fundatoris vetustissimi ac nobilissimi Monasterii Sancti Augustini*".⁴⁴

Es ist beachtenswert, dass überhaupt noch Dokumente dieser Zeit vorhanden sind, denn nach dem Einmarsch Napoleons in Italien wurde auch das Kloster in San Gimignano in schwere Mitleidenschaft gezogen. Die Bibliothek wurde aufgelöst und teilweise nach Paris gebracht. Vieles wurde zerstört. Umgekehrt befinden sich in zahlreichen Archiven der Toskana noch Dokumente über San Gimignano, die bisher noch nicht gesichtet wurden.

⁴³ D. Webb: Eloquence and Education. A Humanist Approach to Hagiography, in: Journal of Ecclesiastical History, 31, 1980, S. 19-39.

⁴⁴ Landucci, 1653, S.149.

4. Analyse des Augustinus-Zyklus von Benozzo Gozzoli

4.1. Aufbau des Augustinus-Zyklus

Betritt man die 1272 erbaute Kirche S. Agostino in San Gimignano, so befindet man sich in einem Bauwerk, das sich als eine der zu jener Zeit wohlbekannten und weitverbreiteten Bettelordenskirche zu erkennen gibt.⁴⁵ Als Konventskirche für den Orden der Augustiner-Eremiten geplant, zeichnet sie sich mit der einschiffigen Anlage und dem offenen Dachstuhl auch heute noch durch ihre Schlichtheit im Inneren aus.⁴⁶

Der Freskenzyklus von Benozzo Gozzoli ist vom Kirchenschiff nicht einzusehen, da schon 1484 ein Hochaltar von Piero Pollaiuolo vor den Eingang des Chors gesetzt wurde. Er wurde von Fra Domenico Strambi in Auftrag gegeben und zeigt die Krönung der Jungfrau Maria. Die an den Hauptchorwänden der Kirche befindlichen Fresken sind nur bei Betreten des Chores zu sehen. Der Chor stand zu jener Zeit nur den Mönchen des Klosters offen. Fraglich ist, ob zu bestimmten Kirchenfeiertagen der Gemeinde gestattet wurde, diesen zu betreten.⁴⁷

Siebzehn Freskenbilder zeigen das Leben des Kirchenvaters Augustinus, nach dessen Regel die Klostergemeinschaft bis heute lebt. Individuell gestaltete Kompartimente sind in drei Registern übereinander gelagert. Lateinische Bildunterschriften unterlegen jeweils ein Kompartiment und erklären die dargestellte Szene. Fünf Bilder sind an jede Seitenwand des Chors gemalt. Sind die vier unteren Bilder im Format querrechteckig gewählt, so ist das fünfte und oberste durch die Form der Lünette vorgegeben. Sieben Szenen sind an der Abschlusswand der Kapelle um das einzige Fenster des Chors gruppiert. Im Kuppelgewölbe sind die vier Evangelisten dargestellt. An den Pfeilern zum Eingang des Chors werden in gemalten Muschelnischen Heilige, die sich auf San Gimignano oder Augustinus beziehen, gezeigt.

Abb. 6, 5

⁴⁵ Ausführlich mit der Geschichte der Kirche und der Stadt San Gimignano hat sich Pecori beschäftigt. Vgl. Pecori, 1975, S. 414-418. P. S. Bellandi: Gli Agostiniani in San Gimignano e il tempio monumentale di Sant'Agostino, Florenz, o.J.

⁴⁶ Eine ausführliche Beschreibung der Kirche, des Klosters und seiner Ausstattung, Vgl. Romualdo N. Vasaturo: Chiesa di S. Agostino in San Gimignano, Vallombrosa, 1993.

⁴⁷ Nach einem persönlichen Gespräch mit dem Prior Remualdo Vasaturo 1996: Herr Vasaturo war der Meinung, dass es durchaus möglich sein könnte, dass zu bestimmten Feiertagen der Kirche der Gemeinde Einlass in den Chor gewährt wurde. Dies erscheint mir eher unwahrscheinlich.

Die nun folgende Erläuterung der dargestellten Heiligen beginnt links aussen und führt von oben nach unten. Bei der an der linken oberen Seite dargestellten Heiligen handelt es sich um Fina. Unter ihr befindet sich der Heilige Sebastian. Der Blick des Betrachters wird als nächstes zur Innenseite des Pfeilers geführt, wo der Heilige Gimignano und darunter der Heilige Bartholus abgebildet sind. Auf dem Pfeiler der gegenüberliegenden Seite befinden sich aussen die Heilige Monika und Raphael mit Tobias. An der Innenseite sind die Heiligen Nikolaus von Bari und Nikolaus von Tolentino angebracht. An den Pfeilersockeln hat Gozzoli predellenartige Szenen gemalt, die sich inhaltlich auf die darüber dargestellten Heiligen beziehen. In der Laibung oberhalb der Pfeilerkapitelle wird durch das Bild des Heiligen Johannes auf der Linken und das des Heiligen Elias auf der Rechten ein Übergang zu den in Tondi dargestellten zwölf Aposteln geschaffen. Christus wird im Bogenscheitel als Abschluss dieser traditionellen "Ahnengalerie" gezeigt.

Abb. 4, 1,
2, 3

Die Leserichtung des Zyklus beginnt an der linken Chorwand im untersten Register. Von links nach rechts über die Fensterwand zur rechten Chorwand führt die Heiligenvita zum nächsthöher gelegenen Register und endet in der rechten Lünette. Gozzoli folgt im Aufbau des Zyklus einzelnen früheren Beispielen, wie dem von ihm einige Jahre vorher geschaffenen Franziskuszyklus in Montefalco. Für die Toskana scheint dies der erste Freskenzyklus zu sein, der diese konkrete Leserichtung aufnimmt.⁴⁸ Zugleich ist sie aber eine bildliche Metapher für die geistige Entwicklung des Augustinus, der von jugendlicher Ungläubigkeit zu einem vergeistigten, gottesfürchtigen Leben gelangt. Diese Entwicklung läuft konform mit der Leserichtung.

4.2. Die Innenraumdarstellungen⁴⁹

Von den siebzehn abgebildeten Episoden aus der Augustinusvita können sieben als Innenraumdarstellungen angesehen werden. Dabei gilt es jedoch, zwischen den einzelnen Raumauffassungen zu unterscheiden. Während drei Bilder durch ihre herausragende kompositorische Anlage und ihre realitätsbezogene Ausarbeitung des Innenraumes hervorstechen, handelt es sich bei den übrigen um eine traditionell eher überkommene

⁴⁸ Irina Danilowa: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden, 1983. Vgl. Cole Ahl. 1996, S. 121.

⁴⁹ Die Bildtitel zum Zyklus sind selbst verfasst. Diese sind in "..." gesetzt.

‘Mischform’ zwischen Innen- und Aussenraum. Die Szenen der “Einschreibung in die Universität in Karthago”, von “Augustinus lehrt in Rom” und “Augustinus segnet das Volk” sind in klar konstruierte Innenräume eingebettet. Hingegen muss die Episode “Augustinus im Gehäus” als eine gesonderte Form gelten und bedarf einer genaueren Betrachtung. Die “Fürbitte Monikas”, die “Taufe Augustinus” und der “Tod der Monika” sind sowohl in als auch ausserhalb eines Raumes angeordnet. Somit können die Innenraumdarstellungen in drei formale Kategorien eingeteilt werden: als reine Innenraumdarstellung in Form von grossen Räumen mit zahlreichen Personen; als Mischform, innerhalb derer Aussen- und Innenraum fließend ineinander übergehen und die Sonderform von “Augustinus im Gehäus”.

Augustinus lehrt in Rom

Abb. 17

In einer hervorragenden renaissancehaften Innenraumkulisse lehrt Augustinus Rhetorik und Philosophie. Gozzoli spielt hier mit einer Vielzahl portraithafter Züge, die er den zuhörenden Schülern verleiht. In der Mitte des Raumes befindet sich Augustinus, auf einem thronartigen Stuhl sitzend, von einer Rückenlehne hinterfangen, die die gesamte Raumhöhe einnimmt. Er ist so sehr in sein Studium vertieft, dass er die ihn umgebenden Zuhörer nicht wahrzunehmen scheint.

Der Raum wird in drei Ebenen gestaffelt. Der vordere, durch seine Grösse als der des Geschehens gekennzeichnet, geht - durch Pfeiler abgetrennt - in einen zweiten über. Dort befinden sich zwei grössere Ausgänge, die den Blick in die Landschaft öffnen.⁵⁰

Betrachtet man das Bild “Augustinus lehrt in Rom” eingehender, so wird es durch eine genau durchdachte Konstruktion bestimmt. Das Bild besticht mittels der exakt zentralperspektivischen Anlage. Dazu teilt Gozzoli den Raum in vier gleichgrosse Bereiche, indem er den Schnittpunkt der Diagonalen und zugleich den der horizontalen Seitenhalbierenden als Fluchtpunkt benutzt. Die horizontale Seitenhalbierende wird besonders verstärkt durch die isokephalische Anordnung der drei zu Augustinus am nächsten sitzenden Zuhörer. Der Fluchtpunkt ist ein wenig über Augustinus rechter Hand anzusiedeln.

⁵⁰ Als eines der herausragendsten Bilder des Zyklus bezeichnet Gustave Gruyer die Rhetorikvorlesung.

Genau hier befindet sich auch das geistige Zentrum des Bildes.⁵¹ Das architektonische Raumgefüge wird von Symmetrie bestimmt, woraus sich bis auf wenige Einzelheiten eine vertikale Spiegelbildlichkeit ergibt. Vertikale Elemente des Bildes betonen zunächst die Bildkonstruktion. Dabei sind die kannelierten grünen Pfeiler je drei zur Rechten und Linken der Kathedra sehr dominant. Das Streben dieser Pfeiler nach oben zu wird zwar durch das horizontal gelagerte Gebälk unterbrochen, jedoch führen die im Fries befindlichen Pilaster die ausgeprägte Bewegungsrichtung fort.

Der Innenraum wird durch die Pfeilerreihe im Bildmittelgrund geteilt und evoziert die Vorstellung einer römischen Villa.⁵² Das Geschehen spielt sich ausschliesslich im vorderen Teil des Bildes ab. Der Blick des Betrachters wird über die Köpfe der Zuhörer hinweg und durch die Pfeiler hindurch in einen weiteren Raum geleitet. Gozzoli gelingt es mit Hilfe von Perspektive in der in Brauntönen gehaltenen Kassettendecke und mittels der von grauem Pietraserrena-Stein eingefassten Wandflächen einen Tiefenraum zu schaffen. Der Blick des Betrachters wird durch die rückläufige Wandfläche nicht gebremst, sondern durch symmetrisch aufgebaute Durchgänge hinaus ins Freie geleitet. Der rechte Durchgang bietet den Blick hinaus in eine Berglandschaft, die sich zusammensetzt aus dem Blick auf den Himmel, eine Zypresse und auf einen Teil der Stadt Rom. Die Gebäude können als die Cestio-Pyramide und die Porta S. Paolo in Rom definiert werden. Der linke Durchblick wird zunächst durch Arkadenbögen behindert. Auch hier setzt Gozzoli perspektivische Architekturkonstruktionen ein, um eine verstärkte Tiefenräumlichkeit zu erzeugen. Durch die Bögen wird nochmals der Blick auf einen Teil der Stadt Rom freigegeben. Der Betrachter erblickt das Kolosseum.

Die gestaffelte Tiefenräumlichkeit dient Gozzoli dazu, die konzentrierte Ansammlung des Geschehens im Bildvordergrund aufzulösen und dem Blick des Betrachters die Möglichkeit der Motivauswahl zu geben.

Abb. 23

⁵¹ Unter geistigem Zentrum verstehe ich, dass sich hier nicht nur das konstruierte Bildzentrum, sondern auch das Zentrum des Geschehens befindet. Genau hier liegt das Buch, aus welchem Augustinus lehrt.

⁵² Die Vorstellung einer römischen Villa bezieht sich sowohl auf die Renaissancevorstellung, als auch auf den Zeitpunkt der Spätantike, in der Augustinus in Rom lehrte.

Betrachtet man nun den Vordergrund des Bildes, so erschliesst sich die Raumstruktur durch den dreifarbigten Fliesenboden, der eine Bewegung zum Zentrum des Bildes und seiner Hauptfigur hin hervorruft. Durch die bewusste Freilassung des Vordergrundes ermöglicht Gozzoli den Blick in den Raum hinein auf Augustinus ohne jegliche Störung. Die Figuren setzt er entlang der Bilddiagonalen. Die Zuhörerschaft wird eingesetzt, um den vorderen Bildraum mitzuerschliessen. Die Personen sind rechts und links im Bild so gruppiert, dass sie, folgt man ihrem Aufbau im Raum, zur Kathedra führen. Diese ist im Bildzentrum plaziert, durch eine Stufe erhöht und erstreckt sich über die gesamte Höhe des vorderen Raumes. Räumlichkeit entsteht durch die Rückenlehne in Form einer Muschelnische. Die aussergewöhnliche Hervorhebung der Kathedra und ihre überdimensionierte Rückenlehne erinnern stark an Nischen für Heiligenstatuen.⁵³ In abgewandelter Form übernimmt Gozzoli diese Tradition und hebt die Bedeutung von Augustinus hervor, indem er ihn vor solch einer Muschelnische sitzend darstellt. Die Tradition, Heilige in Muschelnischen hervorzuheben, ist in der Kunstgeschichte lange vor Gozzoli eingeführt worden. Schon Ghiberti hat diese Tradition in seiner Paradiestür angewandt; ebenso Donatello, Giotto, und Fra Angelico. Diese Künstler stehen in direktem Bezug zu Gozzoli.⁵⁴ Ebenso häufig findet man thronende Marien von einer Muschelnische hinterfangen.

Abb. 24, 25,
26

Ein Beispiel, an welchem Gozzoli selbst mitarbeitete, zeigt sich in der Nikolauskapelle in Rom, die in Zusammenarbeit mit Fra Angelico ausgemalt wurde.⁵⁵ Das Neue an der Verarbeitung des Throngedankens bei Gozzoli ist, dass er diesen Thron mit Muschelnische in einen anderen

Abb. 27

⁵³ "Unter 'Kathedra' konnten alle antiken Stuhlarten, trotz unterschiedlicher Benennung, verstanden werden. Nicht allein Herrscher, auch Magisterbeamte, Hausherren, Lehrer, Philosophen, Rhetoren und vornehme Frauen gaben ihrer Würde oder Autorität dadurch Ausdruck, dass sie sich setzten, während die anderen standen. Sie benutzten also eine Kathedra, und diese wurde im Laufe der Geschichte zum Symbol des Lehramtes." Dorothea Forstner: Die Welt der christlichen Symbole, Wien, 1986, S.412.

⁵⁴ Die Muschelnische kommt aus der Skulpturen hinterfangenden Architektur. Angeführt sei hier Donatellos Heiliger Ludwig von Toulouse in Santa Croce in Florenz oder das Bild des bethlehemitischen Kindermordes von Matteo di Giovanni, Siena, Palazzo Comunale.

⁵⁵ Unzählige thronende Marien von Fra Angelico mit Muschelbaldachin sind bekannt.

Zusammenhang bringt.⁵⁶ Der Thron wird in eine Kathedra, ein Lesepult verwandelt. Der Heilige, der bis dato noch Irrlehren⁵⁷ anhängt und nicht dem christlichen Glauben angehört, wird sitzend vor der Muschelnische dargestellt. Gozzoli gesteht hier Augustinus einen hohen Rang an Persönlichkeit und einen schon auf seine zukünftige Heiligkeit hindeutenden Rahmen zu.

Die verblüffende Behandlung von Licht und Schatten in diesem gut erhaltenen Bild lässt zusätzlich eine starke räumliche Wirkung entstehen. Das von links einfallende Licht wirft kleine Schlagschatten vor den im Raum links stehenden und sitzenden Personen. Die Kathedra selbst wird im innen liegenden, linken Teil beschattet. Licht und Schattenwirkung werden über die Pfeiler hinweg in den folgenden Raum, bis hin zu den ionischen Säulen der Arkaden im Bildhintergrund fortgesetzt. Erstaunlich ist hierbei, dass die reale Lichtquelle des Chores sich mit der des Bildes deckt. Das einzige Fenster befindet sich links vom Bild.

Augustinus segnet das Volk

Abb. 10

Das Bild "Augustinus segnet das Volk" ist eine weitere Innenraumdarstellung. Gozzoli gelingt es hier in bewundernswerter Weise, den Blick vom Querschiff einer Kirche in das Längsschiff zu gestalten. Wie im Bild "Augustinus lehrt in Rom" wird ein perspektivisch exakt berechneter Innenraum dargestellt. Auch hier herrscht wiederum Symmetrie vor, deren Achse durch das Kirchenschiff verläuft und den Altar und das darauf befindliche Kreuz in zwei genaue Hälften teilt. Würde man von einem querrechteckigen Rahmen wie bei der "Augustinus lehrt in Rom" ausgehen, so würde sich der Fluchtpunkt auch hier im Schnittpunkt der Diagonalen und der Seitenhalbierenden finden.

Dieser Fluchtpunkt manifestiert sich an der Spitze des Altarkreuzes. Der Blick wird in den Tiefenraum, das heisst in das dreischiffige Kircheninnere freigegeben. Das Mittelschiff wird in Renaissance manier mit einem Tonnengewölbe überfangen. Mittelschiff und Seitenschiffe

⁵⁶ Augustinus ist hier im Bild noch nicht als Heiliger dargestellt. Er hängt noch der Irrlehre der Manichäer an. Die Muschelnische wird folglich aus dem Kontext der religiösen Überhöhung herausgenommen und dient der Aufwertung individueller Persönlichkeit.

⁵⁷ Manichäismus: von Mani (3. Jh. n. Chr.) gestiftete dualistische persisch-hellenistisch-christliche Weltreligion. Aus: Duden. Fremdwörterbuch, Bd. 5, Wien, 1982.

werden durch korinthische Säulen getrennt, wobei jeder Säule eine an den Aussenwänden der Seitenschiffe korrespondierende, kannelierte korinthische Halbsäule entspricht. Zwischen den Halbsäulen sind jeweils Rundbogenfenster eingestellt. Der Haupteingang zur Kirche wird im Bereich des Tonnengewölbes durch einen Oculus geöffnet. Drei Masswerkfenster in gotischer Art durchbrechen die Wandfläche, während das Hauptportal der Kirche den Blick nach draussen freigibt. Der rechte Bildvordergrund ist beschädigt, so dass über die Person des Augustinus und die ihn umstehenden Figuren nichts mehr ausgesagt werden kann. Was die Raumaufteilung anbelangt, so ist der rechte Teil des Querschiffes ähnlich wie der des linken zu vermuten.

Das komplizierte geometrische Rautenmuster des Fussbodens, welches stark an Uccellos Studien geometrischer Figuren erinnert, führt am unteren Bildrand in das Bild ein.⁵⁸ An der linken, dem Betrachter zugewandten Figur mit dem langen zweigeteilten Bart, fällt ein faszinierendes Detail auf: Sein rechter Fuss und ein Stück seines Mantels überschreiten die vorgegebene Bildgrenze und öffnen sie somit für den Betrachter. Der Kirchenraum erschliesst sich nun über den Fussboden hinweg zu den zwei Stufen, auf denen der Altar steht. Das Geschehen spielt sich links und rechts vom Altar ab und, die räumliche Wirkung wird durch den Aufbau der stehenden und knienden Personen unterstützt.

Die Raumstruktur der Kirche wird in erster Linie durch die starke Tiefenräumlichkeit bestimmt. Der Eindruck, das Hauptschiff würde nach oben führen, wird durch die extreme Aufsicht auf Altar und dessen Stufen noch verstärkt. Gemildert und aufgefangen wird dies durch das Querschiff. Hier arbeitete Gozzoli mit Hilfe der horizontalen Hervorhebung der Attika und der Teile der Seitenwände des Querschiffes dem Sog entgegen. Wesentlich stärker wird die Sogwirkung durch den Anbringungsort dieses Freskos gemildert. Durch die Anbringung im dritten Register der Lünette, ist der Betrachter gezwungen, nach oben zu blicken, um das Bild betrachten zu können. Damit werden die Verkürzungen sinnvoll und verständlich. Eine verblüffende Ähnlichkeit in der Bearbeitung der Raumstruktur offenbart der Vergleich mit Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella in Florenz.⁵⁹ Schon die Farbigkeit des gestelzten

Abb. 28

⁵⁸ Vgl. dazu das Bild der Sintflut im Chiostro Verde in Santa Maria Novella, Florenz. aus : Stefano Orlandi : S. Maria Novella, S. 44.

⁵⁹ Ornella Casazza: Masaccio, Firenze, 1990, S. 70.

Bogens und des kassettierten Tonnengewölbes, sowie die Rosetten in den Zwickeln finden Parallelen bei Masaccio.

Das dargestellte Tympanonrelief, "Maria mit dem Kinde", über der Tür des Querhauses angebracht, findet sich in zahlreichen Terrakottaarbeiten der Familie della Robbia wieder.⁶⁰

Abb. 29

Augustinus im Gehäus

Abb. 8

Das folgende Bild "Augustinus im Gehäus" zeigt eine Raum-Eck-Konstruktion. Während Augustinus an seinen Schriften arbeitet, erscheint ihm der verstorbene Hieronymus in einer Gloriole.⁶¹ Die perspektivische Konstruktion des Raum-Eck-Motivs hat ihren Fluchtpunkt links ausserhalb des eigentlichen Bildes. Die Horizontlinie deckt sich mit dem Abschluss der Wandvertäfelung. Im Vergleich zur Raumhöhe wirkt Augustinus Grösse überdimensioniert. Die Enge und Gedrungenheit des Raumes kommt genau der Bedeutung mit der Bezeichnung 'Gehäus' überein. Die Einsicht in das 'Gehäus' entsteht durch Gozzolis Komposition: Sie ist wie die in ein Puppenhaus. Die am linken Bildrand gezeigte korinthische Säule trägt die Decke mit der Holzkassettierung.

Aufgrund des ausserhalb liegenden Fluchtpunktes wird die Decke in Unter- und Vordersicht präsentiert. Damit wird der Eindruck des Raumes als ein kleiner Kasten verstärkt. Die Wandflächen laufen rechts im Bildhintergrund in der einzigen Ecke des Raumes zusammen. Beide werden im unteren Teil durch eine Holzverkleidung mit Rahmenleiste, im oberen durch eine grünlich verputzte Mauer gestaltet. In die Mauer eingelassen sind quadratische Nischen, die als Ablagen für Bücher dienen. Augustinus sitzt auf einer an die linke Wand gestellten Holzbank. Vor ihm steht ein in Kniehöhe gehaltenes, verkürztes Schreibpult. Dieses verläuft schräg nach links und endet an der Rückwand des Raumes. Auf dem Pult liegt ein grün gebundenes Buch, darunter eine Schriftrolle, die über die Tischkante hinunterhängt. Ein aufgeschlagenes Buch steht angelehnt an der Rückwand. Ein interessantes Detail ist die ablaufende Sanduhr. Als Vanitasmotiv macht sie unmissverständlich auf den Augustinus bevorste-

⁶⁰ Als Beispiele können hier unter anderem das Waschbecken in der Sakristei in Santa Maria Novella von Giovanni della Robbia oder eine Maria mit Kind von Andrea della Robbia, Lucca, S. Michele in Foro angeführt werden.

⁶¹ In der Fotografie ist Hieronymus nicht zu erkennen. Dieser wird in der Lünettenspitze dargestellt.

henden Tod aufmerksam. Die Vorderseite des Schreibpultes enthält ebenfalls Nischen zur Buchablage.

Die Lichtquelle dieses Bildes kommt in gemalter Form durch das Butzenglasfenster an der Rückwand, das dem Maler Gelegenheit gibt, sein Können an der verschatteten Wand zu zeigen. Spannend ist hier jedoch, dass Gozzoli zusätzlich die natürliche Lichtquelle des Kirchenfensters berücksichtigt hat. Das reale Licht kommt von links aus der Richtung des Fluchtpunktes. Die linke Seitenfront des Schreibpultes wird von oben links durch diese Lichtquelle erhellt. Hinter Augustinus entsteht dadurch ein an die Wand geworfener Schatten. Gleichartige Darstellungen des "Augustinus im Gehäus" finden sich von Botticelli in Ognissanti⁶² in Florenz und von Carpaccio in San Giorgio in Venedig⁶³. Eine erstaunlich ähnliche Umgangsweise mit diesem Thema ist bei Giovanni di Paolo, einem sienesischen Maler der gleichen Zeit wie Gozzoli, zu finden. Er malte die gleiche Szene in einer eher gotischen Weise, indem er seine perspektivische Auffassung dieser entlehnte.⁶⁴

Abb. 30

Augustinus Taufe

Abb. 13b

Die folgenden Darstellungen zeigen Augustinus als Augustiner-Eremiten. Er trägt die Kleider des Ordens.⁶⁵ Hinter einem Taufbecken kniend wird Augustinus von Bischof Ambrosius getauft. Rechts zu Seiten des Taufbeckens stehen zwei Augustiner-Eremiten, die die Mönchskleidung halten, die Augustinus nach der Taufe tragen wird. Im Hintergrund befinden sich sein Freund Alypius und seine ins Gebet vertiefte Mutter Monika. Diese drei Figuren und Bischof Ambrosius sind in der Szene durch Nimben als Heilige gekennzeichnet. Die

⁶² R. Lightbown: Sandro Botticelli, Berkeley-Los Angeles, 1978, S. 50 f.

⁶³ H.J. Roberts: Saint Augustine in Saint Jerome's Study, Carpaccio's Painting and Its Legendary Source, in Art Bulletin, XLI, 1959, S. 288 f.

⁶⁴ Sammlungskatalog der Gemäldegalerie Berlin, Berlin, 1975, S.174.

⁶⁵ Da in den Confessiones des Augustinus nie von einer Ordensgründung in Italien die Rede ist, ist es im Zyklus erstaunlich, ihn in der Kleidung der Augustiner-Eremiten zu sehen. Vgl.: M. Heimberger: Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, Paderborn, 1933, S. 398.

Bildkonstruktion der "Taufe des Augustinus"⁶⁶ durch den Bischof Ambrosius in Mailand zeichnet sich durch die verwirrende Architekturdarstellung aus. Die gleichzeitige Betrachtung von innen und aussen steht in der Tradition Giotto's. Die Architektur wird wie in einer Theaterkulisse von oben hinter das Geschehen eingeschoben. Das oktagonale Baptisterium wird durch eine vergoldete Kuppel mit Rippen und an den Seiten mit Dreiecksgiebeln und Muschelornamenten verziert. Die darunter befindliche Attika zieren zu jeder Seite sieben Rosetten. Bis hierhin ist das Baptisterium von aussen gezeigt. Der untere Teil der Architekturkonstruktion besteht aus zwei Teilen und zeigt dieses nun von innen. Der äussere Bereich ist im Bildhintergrund lediglich durch die dunkelrote Rückwand mit der Inschrift: "*Te deum Laudamus. Te dominum Confitemur*" und den nur schwach zu erkennenden korinthischen Pilastern angedeutet. Der innere Bereich besteht aus den kannelierten korinthischen Pfeilern, welche im hinteren Teil die oktagonale Form beibehalten, vorne jedoch wird aufgrund des Geschehens die Form aufgelöst. Die Zweischaligkeit wird aufgehoben.

Das Geschehen der Taufe spielt sich ausschliesslich vor dieser Scheinarchitektur ab, so dass auch das Taufbecken vor die Architektur des Baptisteriums versetzt wird, und die Personen sich darum gruppieren. Die Lichtführung ist sehr zurückhaltend. Das Licht fällt von links in das Bild ein und ermöglicht somit eine Überschattung des rechten Teil des grünen Mantels der linken Figur. Der gleichen wirft die Gestalt des Bischofs Ambrosius ein Schatten auf das etwas hinter ihm liegende Taufbecken.

4.3. Die Stadtlandschaft, der öffentliche Raum, die Naturlandschaft

Den bereits genannten sieben Innenraumdarstellungen stellt Gozzoli zehn Aussenraumszenen gegenüber. Lediglich drei Szenen spielen im öffentlichen Stadtraum: die "Einschulung in Tagaste", die "Ankunft in

⁶⁶ Gruyer beschreibt den Zyklus, als einen der schönsten, die er gesehen habe. Zweifelhaft ist jedoch, ob er diesen Zyklus jemals persönlich zu sehen bekam, da er in der Szene der Taufe Augustinus schreibt: "Augustin converti est baptisé par saint Ambroise. On lit sur une vase cette inscription" [Inscription des Taufbeckens]. Die Inschrift befand sich jedoch immer im Taufbecken. Dieses erkennt man auch bei ungenauer Betrachtung. Gustave Gruyer: *Les Monuments de l'art à San Gimignano*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 71 II, 1870, S.162-182. Vgl. Fussnote: 1.

Mailand" und die "Predigt des Ambrosius". Fünf Fresken sind mit ihren Handlungsabläufen in die Natur verlegt: Die "Augustinus verlässt Afrika", die "Ankunft im Hafen von Ostia", die "Abreise aus Rom", die "Bekehrungsszene" und die "Regelübergabe". Der "Tod Augustinus" stellt insofern eine Ausnahme von den vorher genannten Bildern dar, als er in der Abgeschiedenheit eines Kreuzganges gezeigt wird. Es handelt sich also weder um öffentlichen Raum noch um freie Natur. Ähnlich verhält es sich mit der "Diskussion Augustinus' mit dem Häretiker Fortunatus". Auch hier spielt sich das Geschehen in einem Innenhof ab. Der "Tod der Monika" wurde bei den Innenraumdarstellungen schon erwähnt und nimmt auch dort eine Sonderstellung ein.

Einschulung in Tagaste

Abb. 22

Das erste Fresko zeigt zwei inhaltlich zusammengehörende Szenen. Vor dem Hintergrund der idealisierten Renaissancestadt Tagaste in Afrika wird Augustinus im linken Teil des Bildes vom Lehrer der Grammatikschule abgeholt. Die Eltern, Monika und Patricius, stehen, während sie Augustinus dem Lehrer übergeben, in resignierter Geste hinter ihrem Kinde. Auf der rechten Seite des Freskos ist die Grammatikschule dargestellt, in der Augustinus unterrichtet wird. Ein Kleinkind mit entblösstem Gesäss, auf dem Rücken eines älteren Schülers gehalten, wird durch den Lehrer mit einer Peitsche gezüchtigt. Augustinus befindet sich als zu lobendes Beispiel daneben. Die beiden Szenen sind durch zwei ältere Schüler getrennt, die auf der Strasse stehen. Durch ihre Blickrichtung gehören sie zu der Verabschiedungsszene links. Sie können jedoch in der inhaltlichen und räumlichen Wirkung der zweiten Szene zugeordnet werden. Bei der Betrachtung des Bildes entsteht Verwirrung über das Verhältnis beider Szenen und ihren inhaltlichen Bezug. In der Darstellung erschliesst sich dem Betrachter nicht auf Anhieb die Leserichtung und die erzählerischen Abläufe, vielmehr bedarf es dafür einiger Kenntnisse der Historie. Weitere Unsicherheit ergibt sich aus der Wiederholung der Person des Lehrers wie auch der des Augustinus.⁶⁷

Abb. 31, 32

Die Einführung in den Zyklus geschieht durch die grossartig gestaltete Szene der "Einschulung in Tagaste". Hier zeigt Gozzoli sein ganzes Können, indem er die Szene vor eine fiktive, renaissanceartige Stadtlandschaft plazierte. Am linken Bildrand setzt die Inszenierung mit

Abb. 33

⁶⁷ Vgl. Cole Ahl: 1996, S. 127.

einer phantastischen Eingangsloggia, einem Triumphbogen ähnlich, ein. Auf der Brüstung der Loggia sind vier Pfeiler mit Akanthus-Volutenkapitellen angebracht. Darüber erheben sich die Bögen des Eingangsbereiches. Diese sind mit Rosetten verziert und schliessen mit einer Agraffe ab. In den Zwickeln befinden sich sowohl innen, als auch aussen Viktorien oder Putten. Ein Bukranionfries und eine Fläche mit Marmorinkrustation und Pilastern zielt die Loggia nach oben hin. Der Eingang selbst wird durch eine Muschel und eine Puttenstatuette abgeschlossen.

Durch die Loggia bietet sich ein Durchblick auf das dahinterliegende Gebäude mit Zwillingsfenstern. Die im vorderen Teil des Bildes beginnende Strasse führt den Blick nach hinten in die Stadtlandschaft hinein bis zu einer einschiffigen gotischen Saalkirche mit vorgelagertem Narthex und Campanile. Rechts von der Kirche befindet sich das Stadttor, durch das eine Aussicht aus der Stadt hinaus ermöglicht wird. Daneben ragt ein mehrstöckiges Gebäude mit Wehrzinnen und Glockenturm hervor, ein Palazzo Comunale, wie er in vielen Städten der Toskana üblich ist. Das Gebäude der rechten Bildhälfte wird durch seinen arkadenhaften Unterbau hervorgehoben. Auf einem Sockel erheben sich die Pfeiler mit Kapitellen toskanischer Ordnung, die die Bögen tragen. In den Bogenzwickeln sind Rosetten eingelassen. Darüber erhebt sich das Wohngeschoss mit zahlreichen Rundbogenfenstern, die in verschiedenartiger Weise dargestellt sind. Die einzelnen Gebäude der Stadt, der Vorplatz, auf dem sich das eigentliche Geschehen abspielt, die Strassenführung bis hin zum Stadttor sind in präziser perspektivischer Konstruktion wiedergegeben und bearbeitet. Selten gelingt es Gozzoli, eine so perfekte Tiefenräumlichkeit in ein Bild zu bannen. Unterstützt wird die stadträumliche Struktur durch die kleiner werdenden Personen auf der Strasse, die bis hin zum Stadttor gezeigt werden.

Die beiden Szenen des Bildes spielen sich im Bildvordergrund ab. Links stellt Gozzoli die Verabschiedung des jungen Augustinus durch seine Eltern dar. Augustinus und seine Eltern empfangen den Lehrer der Schule. Die zweite Szene wird im rechten vorderen Bildteil gezeigt. Hier sieht man den Lehrer einen Schüler züchtigen, während Augustinus im rechten vorderen Bildteil neben diesem steht und das Alphabet lernt. Beide Szenen sind nicht auf Anhieb zu trennen und zu deuten. Diese Problematik soll jedoch bei der Frage des Narrativen geklärt werden, ebenso die figürliche Darstellungsweise.

Ankunft in Mailand**Abb. 15**

Die im ersten Moment verwirrende Vielfalt der Szenen macht dieses Bild zu einem der interessantesten im Zyklus. Die Beschreibung erfolgt in Leserichtung. Der Betrachter erkennt zuerst das Pferd, auf dem Augustinus nach Mailand geritten ist. Augustinus selbst befindet sich in der Mitte des Bildes, wo ihm gerade Sporen und Reisemantel abgenommen werden. In der Folge schliesst sich direkt die Szene der Begrüssung Augustinus durch Bischof Ambrosius an. In der Loggia zwischen diesen beiden Szenen wird noch eine weitere eingefügt. Es handelt sich um die Begrüssung Augustinus durch den Stadtpräfekten Mailands, Theodosius [Name nicht sicher]. Ähnlich wie im ersten Bild ist auch hier die Leserichtung nicht augenscheinlich und erschliesst sich dem Betrachter nur über genaue Kenntnisse der Heiligenvita des Augustinus. Die "Ankunft in Mailand" zeigt im Gegensatz zur "Einschulungsszene" keine grössere Stadtlandschaft. Gozzoli beschränkt sich hier lediglich auf einen kleineren Ausschnitt am linken Bildrand, mit einem eingeschossigen Gebäude mit Blendarkaden und zwei dahinterliegenden Türmen. Den architektonischen Hauptanteil des Bildes macht eine Loggia aus, die fast über die gesamte Höhe des Bildes gezeigt wird. Lediglich vor dieser wird ein Freiraum gelassen, um zwei Szenen des Bildes unterzubringen.

Abb. 34

Die Loggia steht, ähnlich wie die bei der "Einschulungsszene", auf einem Sockel. Auf vier Säulen mit ionischen Kapitellen erheben sich drei Arkadenbögen. In die Bogenzwinkel sind Rosetten gesetzt. Die Loggia erstreckt sich in den Tiefenraum mit fünf Arkadenbögen, überspannt wird diese durch ein Kreuzrippengewölbe. Die perfekte perspektivische Architekturgestaltung ist im selben Stil wie schon in anderen Bildern des Zyklus konstruiert. Der Fluchtpunkt liegt exakt im Schnittpunkt der Seitenhalbierenden an Augustinus linker Schulter. Gozzoli verzichtet hier jedoch auf die Beibehaltung der Symmetrie im Bild.

Betrachtet man die Loggia genauer, stellt man fest, dass sie aus einer Verdoppelung besteht. Durch eine Abtrennung einer Wand mit einer eingefügten Tür sind die beiden linken Bögen von dem des Rechten getrennt. Im äussersten rechten Bogen, wiederholt sich Tür und Wand ein weiteres Mal. Betrachtet man die Szenen im Bild, so erklärt sich diese Wiederholung. Drei Szenen spielen sich hier per Zeitraffer ab. Augustinus erreicht Mailand, es werden ihm die Sporen und sein Reisegewand abgenommen. Daraufhin begrüsst er Ambrosius, den Bischof der Stadt Mailand, welcher ganz rechts im Bild dargestellt ist. Hinterfangen wird

diese Episode durch den äussersten rechten Arkadenbogen. Nun verlagert sich das Geschehen in die Loggia des mittleren Arkadenbogens, in der man Augustinus ein weiteres Mal erkennt. Augustinus kniet vor dem Stadtpräfekten Theodosius und wird von ihm begrüsst. An dieser Stelle gelingt es Gozzoli, die drei zeitversetzt spielenden Szenen durch die Wiederholung der Architektur in einem Bild zusammenzufassen und zugleich voneinander abzusetzen.

Ambrosius Predigt

Abb. 16

Die Vielfalt der Szenen wird in den Hauptbildern beibehalten. Auch in diesem Bild finden sich erneut drei Szenen, die bei flüchtiger Betrachtung schwer zu identifizieren sind. Alle drei Handlungen spielen sich auf einem öffentlichen Platz in Mailand ab. Links sitzt Bischof Ambrosius und diskutiert mit dem vor ihm stehenden Augustinus über Glaubensfragen. Im Bildmittelgrund kniet Monika vor Ambrosius. Sie bittet diesen auf die Bekehrung ihres Sohnes hinzuwirken. Rechts vorne eine grössere Anzahl sitzender Personen, darunter Monika und Augustinus, die der Predigt des Ambrosius zuhören.

Ein weiterer öffentlicher Raum wird in der "Predigt des Ambrosius" gezeigt. Während Gozzoli im vorhergehenden Bild, der "Ankunft in Mailand", noch die drei zeitlich versetzten Handlungsabläufe durch Architektur zu trennen versuchte, setzte er nun den drei Szenen in diesem Bild eine einheitliche Stadtkulisse gegenüber, ohne die diese in irgendeiner Weise voneinander zu trennen. Auf einem öffentlichen Platz spielen sich alle drei Geschehnisse ab, die im eigentlichen Sinne zeitlich und räumlich voneinander zu trennen sind. Dies unterliess Gozzoli und setzte sie gleichberechtigt nebeneinander.

Den Hintergrund bildet eine Stadtkulisse, die durch die Vielfalt der Gebäude und durch Ein- und Ausblicke gekennzeichnet ist. Die Figuren werden nun stärker in die Architektur eingebunden. Gozzoli setzte wieder das Mittel der Zentralperspektive ein. Fluchtpunkt und Horizontlinie sind am Türsturz des Hauseinganges hinter dem mittleren Arkadenbogen anzusetzen. Davor spielt sich die erste Szene ab, in der 'Monika vor Ambrosius' kniet. Der Erzählstrang wird vorne links fortgesetzt, wo Ambrosius und Augustinus miteinander diskutierend gezeigt werden und endet rechts mit der 'Predigt des Ambrosius'.

Den Stadtlandschaften sind fünf Bilder mit Landschaftskulissen entgegengesetzt. Die "Augustinus verlässt Afrika" wird keine Relevanz in der Betrachtung haben, da das Fresko vollständig zerstört ist.

Ankunft im Hafen von Ostia**Abb. 19**

Das folgende Fresko zeigt die "Ankunft von Augustinus im Hafen von Ostia". Der untere Teil des Bildes ist durch Feuchtigkeit zerstört und mehrmals rekonstruiert worden. Augustinus, durch seine Kleidung als Doktor ausgewiesen, wird von einem Kollegen herzlich begrüsst. Den hohen Rang und die Stellung, die Augustinus in dieser Szene einnimmt, verdeutlichen unterstützend die ihn begleitenden Diener. Beachtenswert ist die Landschaftsdarstellung, die Gozzoli erstmals als Bildhintergrund in den Zyklus integriert.

In der Szene der "Ankunft im Hafen von Ostia" wird im Vordergrund des Bildes die Begrüssung von Augustinus gezeigt. Diener tragen sein Schwert⁶⁸ und Gepäck an Land. Im Bildmittelgrund befindet sich der Schiffsmast mit dem Segel, ein Hinweis auf die gerade stattfindende Ankunft. Der grösste Teil des Bildes besteht jedoch aus Landschaft und verblüfft durch seine naturnahe Darstellung. Am rechten Bildrand erhebt sich ein Laubbaum, der in die hügelige Landschaft im Bildhintergrund einführt. Vereinzelte Gehöfte und ein kleines Castello werden durch Busch- und Baumgruppen gerahmt, während sich zum linken Bildrand hin die Landschaft in weiter Ferne verliert.

Abreise aus Rom**Abb. 18**

Augustinus verlässt Rom zu Pferde und mit grossem Gefolge. Einem Fürsten gleich wird er im Bild von Gozzoli dargestellt. Im Hintergrund links befindet sich die Stadt Rom. Augustinus wird dabei am rechten und linken Bildrand von Figuren gerahmt, die jedoch mit dem eigentlichen Bildvorgang nichts zu tun haben. Sie weisen stark portraithafte Züge auf.⁶⁹ Die Gesellschaft verliert sich nach rechts hinten in der Landschaft und wird dort nochmals wiederholt. Am obersten Rand des Bildes befinden sich

⁶⁸ Augustinus erklärt die Stelle des 44. Psalms, Vers 4: "Dein Schwert gürt um die Lenden, starker Held" - "Dein Schwert - was ist es anders als dein Wort? Mit diesem hat er [Christus] die Feinde niedergestreckt, mit diesem Schwert den Sohn vom Vater, die Tochter von der Mutter, die Schwiegertochter von der Schwiegermutter getrennt(...)" (ML 36. 500). Zitiert nach: Forstner, 1986, S. 442.

⁶⁹ Den Figuren wurden immer wieder Namen zugewiesen. Die daraus entstandene kontroverse Diskussion wäre zu umfangreich, um sie in dieser Arbeit darzustellen. Aus diesem Grund findet selten eine Bewertung meinerseits statt, zumal die Tatsache der Benennung häufig unerheblich für den Ansatz der Arbeit ist.

zwei Engel mit einem Spruchband. Auf diesem wird auf den Auftraggeber des Zyklus, Fra Domenico Strambi, den ausführenden Künstler, Benozzo Gozzoli und das Datum der Ausführung der Fresken hingewiesen.

Im Bild der "Abreise aus Rom" zeigt sich eine sehr starke Beziehung zu Gozzolis Fresko "Der Zug der heiligen drei Könige" in Florenz.⁷⁰ Links im Bildhintergrund ist die Stadt Rom zu erkennen, welche den Betrachter durch ihre geographische Genauigkeit in Erstaunen versetzt. Noch vor den Stadtmauern erkennt man die Engelsburg, auf deren Turmspitze sich der Engel befindet. Am äussersten linken Bildrand ist das Pantheon, dahinter die Trajanssäule, rechts noch die Pyramide des Caio Cestio zu erkennen. Zusätzlich werden in das Stadtbild zahlreiche Kirchen integriert. Von hier aus bewegt sich der Zug des abreisenden Augustinus hinein in die Landschaft.

Eine Landschaft ist zu sehen, deren Darstellung von Gozzoli im Gegensatz zu der in Florenz lieblicher wirkt und perspektivisch korrigiert wird. Es herrschen nicht mehr die giottesken Felsklippen und einzelnen Landschaftsversatzstücke vor, wie sie in Florenz noch zu finden sind. Gozzoli beweist, dass er die Natur genau beobachtet hat und diese auch im Bild umsetzen kann. Dattelpalme, Zypresse, Orangen und andere Baumarten werden über die Landschaft harmonisch verteilt. Dazwischen ziehen sich Hecken und Wege in perspektivisch perfekter Verkürzung bis zur Horizontlinie. Belebt wird die Landschaft durch den sich im rechten Bildhintergrund nochmals wiederholenden Zug des Augustinus zusätzlich durch eine Schafherde mit Hirten links davon. Um die Dattelpalme herum, die rechts von Augustinus steht, findet man eine Jagdszene ähnlich der, die auch im Zug der Heiligen drei Könige vorkommt.

Den Bildvordergrund ist durch den reitenden Augustinus bestimmt, der von einem Diener begleitet wird, und dem Gefolge links hinter ihm. Die Personen am rechten und linken Bildrand, die auf einer Art Felsplateau stehen, gehören nicht zur Szene, sondern sind Assistenzfiguren.

Die Bekehrung

Die inhaltlich wichtigste Szene wird in diesem Bild wiedergegeben. Augustinus hat sich in einem Garten in Mailand unter einem Feigenbaum

⁷⁰ A. Amaducci: La cappella di Palazzo Medici, Firenze, 1977.

Abb. 35
36

Abb. 37

Abb. 14

niedergelassen⁷¹ und liest in den Paulusbriefen. Durch diese wird die endgültige Bekehrung des Augustinus eingeleitet. Neben ihm steht sein Freund Alypius, der mit seiner Rechten auf das bedeutungsvolle Ereignis verweist: In grosser innerlicher Zerrissenheit unter einem Feigenbaum sitzend vernimmt Augustinus eine Kinderstimme, die ruft: "Tolle et Lege", "Nimm und liess". Augustinus schlägt die Bibel auf und findet in den Paulusbriefen folgenden Satz, der ihn endgültig bekehrt:

*Nicht in Völlereien und Trinkgelagen sollt ihr schwelgen,
Nicht in Wollust und Ausschweifungen,
Nicht in Streitereien und Eifersüchten,
Sondern zieht den Herrn Jesus Christus an
Und pflegt nicht weiter das Fleisch in seinen Begierden.*
(Römer 13, 13f.)

Der Garten im Bild ist hier lediglich durch den Zaun mit der Rosenhecke angedeutet. Blickt man jedoch an der Person, vorbei, die am rechten Bildrand steht und den Freund Augustinus, Alypius, darstellt, so entdeckt man eine der schönsten Landschaftsdarstellungen dieser Zeit. Bei dieser Art der Landschaftsdarstellung könnte man meinen, die Romantiker hätten Gozzolis Landschaftsauffassung adaptiert. Durch ein Tal schlängelt sich ein Weg an einer Klosteranlage vorbei, zu einem Landcastello hoch auf einen Hügel und verliert sich in der Weite der Landschaft. Diese ist geprägt durch vereinzelte Bäume, Hecken und Wald. Die Perspektive wird zusätzlich durch Farbperspektive unterstützt. Die im vorderen Teil kräftigen Farben werden im Bildmittelgrund bräunlich und zum Horizont hin verlieren sie sich ins Bläuliche. Der linke Bildhintergrund wird durch einen festungsartigen Bau dominiert, vor dessen Mauern sich noch zwei weitere Personen aufhalten. Die Komposition ist der des Bildes von Fra Angelico ähnlich. Auch hier haben sich zwei Personen zur "Bekehrungsszene" gesellt.⁷²

Abb. 38

⁷¹ "Das Sitzen eines jeden unter seinem Weinstock und unter seinem Feigenbaum' ist ein stehender Ausdruck, den die Heilige Schrift gebraucht, um eine Zeit ungestörten Friedens zu kennzeichnen,[...] 'Unter dem Feigenbaum ruht', sagt der Heilige Hieronymus, 'wer die Süßigkeit des Heiligen Geistes genießt und sich sättigt an seinen Früchten.'" (in Isaiam 18, 35; ML 24, 673). Zitiert aus: Forstner, 1986, S.158.

⁷² Henri Marrou: Augustinus, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg, 1958, S. 27. Courcelle, 1969, S. 95-96.

Die Regelübergabe

Das Bildfeld beinhaltet drei Szenen. Auf einem Berg im Bildhintergrund sieht man Augustinus vor einer Gruppe von Mönchen. Laut Legende besuchte er die Eremiten auf dem Monte Pisano, um deren Lebensweise kennenzulernen.⁷³ Die Folge davon ist die erste Klostergründung, die am rechten Bildrand dargestellt wird. Sie zeigt Augustinus, wie er den Augustiner-Eremiten die Klosterregel übergibt. Die Szene des linken Bildrandes schildert ebenfalls eine Legende. Augustinus befindet sich auf einem Spaziergang am Strand und trifft dort, während er über die Dreieinigkeit und deren Zusammenhänge nachdenkt, ein Kind, welches versucht mit Hilfe eines Löffels das Meer in ein kleines Loch zu füllen. Als Augustinus diesem die Unsinnigkeit seines Tun zu erklären versucht, erwidert das Kind, dass es leichter sei das Meer in dieses Loch zu bringen, als für ihn die Dreieinigkeit zu deuten. Darauf erkennt Augustinus, dass es sich um das Christuskind handelt. Alle drei geschilderten Episoden beruhen auf Legenden.⁷⁴

Betrachtet man nun das Bild der "Regelübergabe" an die Augustiner-Eremiten, so findet sich eine Landschaftsauffassung, die der der Gotik entspricht. Durch die Kombination dreier unabhängiger Szenen, stellt sich Gozzoli das Problem, diese auch im Bild voneinander zu trennen. Es gelingt ihm zunächst durch die Aufteilung der Personen in zwei Gruppen, ohne wechselseitige Beziehungen aufzubauen. Wirksam wird diese Trennung vor allem durch die Landschaftsbarrieren: Die chronologisch erste Szene spielt auf dem Monte Pisano im Bildhintergrund, einem felsenerklüfteten Berg mit steil aufragenden unbewachsenen Klippen. Auf einem Plateau, auf der Spitze des Berges, befindet sich eine Klosteranlage und einzelne Gebäudeteile zwischen Büschen und Bäumen. Etwas unterhalb des Berges, positioniert Gozzoli eine Gruppe von Menschen überdimensionierter Grösse. Es ist der Besuch von Augustinus bei den Eremiten am Monte Pisano dargestellt. Im vorderen rechten Bildteil wird als zweite Szene die Regelübergabe durch Augustinus an die Augustiner-Eremiten gezeigt. Diese wird allein schon durch die Mönche, die im Kreis

Abb. 12

Abb. 39

Abb. 40,
41

⁷³ Vgl.: Rudolph Arbesmann: Henry of Friemar's "Treatise on the Origin and Development of the Order of the Hermit Friars and its true and real Title", in: *Augustiniana* 6, 1956, 37-145.

⁷⁴ Henri-Irénée Marrou: St. Augustin et l'ange, une légende médiévale, in: *Christiana Tempora. Mélanges d'Histoire, d'Archéologie, d'Epigraphie et de Patristique*, Rom, 1978, S. 401-449.

um Augustinus knien, abgetrennt, zusätzlich durch die Kirchenanlage im Hintergrund.

Die linke Szene zeigt die Legende mit dem Christuskind am Meer. Die Landschaftsdarstellung unterscheidet sich hier völlig von den bisher gezeigten und ist bewusst in einer traditionellen Art und Weise gestaltet. Ein Rückgriff auf Traditionen scheint hier bildlich umgesetzt, denn auch die Augustiner-Eremiten wollten auf ihre lange Geschichte bis hin zu Augustinus zurückblicken und diese verifizieren.⁷⁵ Die hinter dem Christuskind gezeigte Landschaft hat expressiven Charakter. Eine Zypresse erhebt sich vor einem kleinen Wäldchen über die gesamte Bildhöhe. Links hinter diesem Baum wird der Blick in eine hügelige Landschaft freigegeben, in der sich noch eine Stadt mit zahlreichen Türmen und ein Castello befinden. Der zerklüftete Berg, der "Monte Pisano", ähnelt eher einer Felsklippe, die auf ihre Umgebung schroff abweisend reagiert. Die hoch aufragende Zypresse wird hinter dem weissgekleideten Mönch wiederholt. Hierdurch entsteht eine natürliche Rahmung für die Szene am 'Monte Pisano'.

Monikas Tod

Abb. 11

Auch dieses Fresko enthält drei Erzählungen. Die Hauptszene setzt sich aus 'Monikas Tod' und der Erhebung ihrer Seele in den Himmel zusammen. Dieser Szene geht zeitlich die links im Hintergrund dargestellte Episode vorweg: Im Innenhof eines Hauses in Ostia treffen sich Augustinus und Monika und sprechen über den Tod und das Weiterleben im Jenseits. Demgegenüber spielt sich die rechts im Hintergrund gezeigte Szene nach dem Tode Monikas ab. Dabei handelt es sich um die Abreise Augustinus aus Italien mit einem Schiff.⁷⁶

Eine wiederum sehr interessante Landschaftsdarstellung findet sich im Bild "Tod der Monika". Am rechten Rand gewährt Gozzoli einen Aus- und

Abb. 42

⁷⁵ Rudolph Arbesmann: Outstanding Augustinian Humanists, The Tagastan, O.S.A., X, 1947, S.101-112.

⁷⁶ "Die meisten stimmen darin überein, im Holz des Schiffes und im Mast ein Bild des heiligen Kreuzes zu sehen.' So sagt der Heilige Augustinus in seinem Johanneskommentar (Votr. 2.2): 'Niemand kann das Meer dieser Welt überschreiten, wenn nicht Christi Kreuz ihn trägt [...] Lass dich tragen vom Schiff, lass dich tragen vom Holz; glaube an den Gekreuzigten und du wirst zum Ziele gelangen können.'" Forstner, 1986, S.400.

Durchblick durch eine Arkadenloggia. Auf einem Schiff sieht man Augustinus mit seinen Gefährten, wie sie Italien verlassen. Herausragend ist hier die im Hintergrund gezeigte Gebirgslandschaft, die sich am Horizont im Abendrot verliert. Ausdrucksstark ist auch der am rechten Bildrand zu sehende Fischer, der beim Arbeiten gezeigt und harmonisch in dieses Landschaftsensemble integriert wird. Die Gebirgszüge steigen in natürlichen Formationen am Horizont hinter dem Meer auf und verlieren sich nach links. Es kann an dieser Stelle von einer Weltlandschaft gesprochen werden.

Links im Bild wird in einem Innenhof in dem sich einige Pflanzen befinden, das Gespräch zwischen Monika und Augustinus gezeigt, das sich kurz vor dem Tod der Mutter ereignet haben soll. **Abb. 43**

Beide rahmen die Hauptszene "Tod der Monika", welche in einem für den Betrachter geöffneten Raum stattfindet, der gerade Platz genug für die Frauen und das Bett der Sterbenden bietet. Davor werden alle drei Szenen durch den Fussboden zusammengefasst, der sich über die gesamte Bildbreite erstreckt.

"Im 15. Jahrhundert ziehen es die Künstler vor, den Horizont höher anzusetzen; das haben sie mit Mittelalterlichen Werken gemein. Die Meister des gotisierenden Stils, wie zum Beispiel Gozzoli, schufen auf diese Weise einen mehrschichtigen Landschaftshintergrund. Andererseits diente für die Maler, die sich für räumliche Konstruktionen entschieden, das anheben des Horizontes als Mittel, eine aktive Tiefenwirkung zu erreichen. Die energisch zurückweichenden Linien des Fußbodens, der Wände, Häuser und Portikus ergaben einen exakten geometrischen Aufbau und brachen gleichsam die Wände. Nach oben verlaufende diagonale Linien spielen eine große Rolle in den Wandmalereien von Massolino, Fra Angelico, Filippo Lippi und gegen Ende des Jahrhunderts bei Girlandajo [sic!]. Die sich nach oben zu nähernden Linien vermögen in der Regel, einen räumlichen Eindruck intensiver zu erwecken als analoge Linien, die nach unten verlaufen. Zu Beginn des Quattrocento wählten solche Maler wie Masaccio, Castagno oder Uccello nicht selten das entgegengesetzte kompositorische Hilfsmittel. In der Dreifaltigkeit in Sta. Maria Novella senkt der Künstler den Horizont, verbirgt die Linien des Fußbodens und beseitigt dadurch in erheblichem Maße den Eindruck der Tiefe. Zu einem analogen Mittel greift auch Uccello, als er ein monumentales Wandbild für den Dom von Florenz malt. Besonders konsequent wendet Castagno dieses Verfahren an. Ein Vergleich seines Abendmahls mit dem Abendmahl Girlandajos zeigt, daß die perspektivische Konstruktion des Fußbodens

eine aktivere räumliche Wirkung hervorruft als die in der Perspektive dargestellte Decke."⁷⁷

Welche Rolle kommt nun der Innenraumdarstellung, der Stadtlandschaft und der Natur im Zyklus zu? Bei oberflächlicher Betrachtung wird lediglich der Bildraum aufgefüllt, um den im Vordergrund Agierenden einen Spielraum zu geben. Auch Konventionen spielen eine Rolle, indem gewisse Formen vom Künstler verlangt werden. Betrachtet man jedoch den Zyklus genauer, so ist auffällig, dass das Bildthema nicht in der Tradition früherer Zyklen, wie des Marien- oder Christuslebens, steht. Die Darstellungsweise der Handlung, deren Abläufe und besonders der Bildhintergründe, ist also folglich nicht von vornherein zwingend vorgegeben. Dagegen bleibt die Lebensgeschichte von Augustinus verbindlich. Welche Szenen daraus als Bildthemen zu entnehmen sind, kann durch vielerlei Aspekte bestimmt werden.

Es stellen sich mehrere Fragen:

1. Ist es für den Betrachter relevant, gewisse Bildhintergründe für bestimmte Themen zu sehen?
2. Ist dies für das Verständnis der dargestellten Themen wichtig? Muss der Bildhintergrund in den Erzählfzusammenhang mit eingebunden werden?
3. Was bewog den Künstler, einen bestimmten Bildhintergrund für eine bestimmte Szene zu wählen?

Als erster Punkt soll nun über die dem Bildhintergrund zukommende Rolle im Zyklus nachgedacht werden. Diese ergibt sich aus der dargestellten Handlung und bietet ihr eine Spielfläche, einen Raum, in dem agiert werden kann. Weiterhin könnte eine unterstützende Beziehung zur Handlung geschaffen werden. Bestimmte Handlungsstränge werden durch Natur oder Architektur hervorgehoben, so dass sie verständlicher werden. Dies findet man etwa im Bild der "Ankunft in Mailand". Hier wird die Architektur als unterstützendes Element eingesetzt. Die Säule, die Augustinus in der Szene, in der ihm die Reitsporen abgenommen werden, hinterfängt, hebt ihn hervor. In derselben Weise unterstützen die Arkadenbögen die beiden Folgeszenen. Die hinterfangende, hervorhebende Hintergrundgestaltung ist jedoch nicht immer zwingend. Der Hintergrund kann auch als Gegenpol zum Hauptmotiv und in direkter Konkurrenz dazu stehen. Im Bild der "Einschulung in Tagaste" tritt die Stadtlandschaft

**Abb. 15, 22,
18**

⁷⁷ Danilowa, 1983, S. 317.

deutlich durch die Vielfältigkeit und Komplexität der einzelnen Architekturelemente hervor, so dass sie zu den im Bildvordergrund handelnden Personen in Konkurrenz um die Aufmerksamkeit des Betrachters steht. Die Rolle des Bildhintergrundes könnte in diesem Fall eine Erweiterung der Komplexität des Bildes und eine Konzentrationserhaltung für den Betrachter bewirken, indem dieser mit grösserem und längerem Interesse das Werk betrachtet. Für die Möglichkeit der Wiedererkennung einer Szene spielt der Hintergrund für den Betrachter eine wichtige Rolle, wie es im Fresko "Abreise aus Rom", deutlich wird. Hier findet sich im linken Bildhintergrund eine Stadt, die durch Architekturzitate sofort als Rom zu identifizieren ist.

Damit kommt man zur ersten Frage, ob es für den Rezipienten von Relevanz ist, bestimmte Bildhintergründe in den Bildern vorzufinden. Geht man wiederum vom Bild "Abreise aus Rom" aus, so ist es für den Betrachter von grosser Bedeutung, die Stadt Rom zu identifizieren, da er ansonsten lediglich einen Zug von Personen in einer Landschaft vorfinden würde. Dieser erkennt Rom links im Bildhintergrund und kann assoziieren, dass die Reiter im Bildvordergrund aus der Stadt kommen. Für die Betrachtung des Zyklus ist es häufiger von Bedeutung Hintergrundinformationen zu erhalten. Nimmt man die „Bekehrungsszene“, so ist es wichtig, eine ruhige Hintergrundkulisse zu schaffen, die dem Betrachter die Assoziation von Ruhe und Kontemplation ermöglicht. Für ihn ist es also meist wichtig, durch den Hintergrund Impulse zu erhalten, die die eigentliche Szene unterstützen.

Dies berührt schon den Bereich der zweiten Frage. Für das Verständnis der Themen ist der Bildhintergrund häufig von grosser Bedeutung, dies muss jedoch nicht notwendig so sein. Nimmt man die "Predigt des Ambrosius", so dient der Hintergrund wie in einer Theaterkulisse der Ausstattung des Bildes und nicht dem Verständnis. Somit muss der Bildhintergrund auch nicht in den Erzählzusammenhang eingebunden werden.

Was veranlasst nun einen Künstler bestimmte Bildhintergründe für gewisse Szenen zu wählen? Das Thema spielt sicher häufig eine Rolle. Ist es eine ruhige, beschauliche Szene, wählt der Künstler einen ruhigen Hintergrund und umgekehrt. Häufig sind jedoch vorhandene Quellen und Vorbilder relevant. Darauf soll weiter unten noch näher eingegangen werden.

Abb. 14

Abb. 16

*“Das klassische Mittel der Betrachtereinstellung ist sicher die Perspektive in all ihren Erscheinungsformen, den früheren Vorläufern (Bedeutungsperspektive, umgekehrte Perspektive), den geometrischen Lösungen und den späten Verfallsformen. Durch die Perspektive oder durch die allgemein räumliche Einrichtung des Bildes wird der Betrachter zum Bild hin situiert, in Position gebracht - was man noch unter den Mitteln der äußeren Orientierung buchen könnte. Aber Perspektive leistet mehr als die Vermittlung zwischen dem Raum des Betrachters und dem Bildraum. Sie reguliert schließlich auch die Position des Rezipienten zur inneren Kommunikation, sprich: Darstellung des Bildes.”*⁷⁸

So erklärt Kemp, was die Perspektive für den Betrachter bedeuten kann. Es kann aber sicher auch auf den Bildhintergrund, der ja im Augustinuszyklus von Gozzoli stark perspektivisch gestaltet wurde, zutreffen. Die architektonisch-perspektivische Gestaltung im Zyklus spiegelt zudem eine Denkweise wieder, die auf Erneuerung und Modernität in Wissenschaft und Kunst eingeht. *“Viele architektonische Motive in den Fresken der Renaissance sind weniger durch die realen Bauten der Stadt inspiriert als vielmehr durch jene Idealarchitektur, mit der man die Straßen dekorierte, einer Architektur also, die zu schaffen man träumte.”*⁷⁹

Einer der Wenigen, der sich auch mit der Frage der Architektur und Landschaftsdarstellung im Zyklus in S. Agostino intensiver beschäftigte, war Lagaisse. Er erkannte den Reichtum der Architekturdarstellungen und die Weiterentwicklung von Gozzolis Landschaftsdarstellungen innerhalb des Zyklus. Lagaisse spricht die Bedeutung der Hintergrundmotive für den Augustinuszyklus an.⁸⁰ Es stellt sich die Frage, warum selbst die Wissenschaftler, die sich mit den Darstellungen in San Gimignano beschäftigten, auf die doch augenscheinliche Bedeutung der Bildhintergründe kaum oder gar nicht eingehen und zumeist zu einem Urteil gelangen, dass die Begabung Gozzolis als wunderbaren Erzähler rühmt. Burckhardt, der die Fresken von Gozzoli in San Gimignano nicht gesehen hat, schreibt im Bezug auf die Cappella Medici: *“Die schon erwähnte Ausstattung mit Architekturen, Gärten, Landschaften ist fabelhaft prächtig; auch hier ist Benozzo ein begeisterter Entdecker neuer Sphären des Darstellbaren.”*⁸¹

⁷⁸ Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. in: Kunstgeschichte, Eine Einführung, Berlin, 1986, S. 206.

⁷⁹ Danilowa, 1983, S. 73.

⁸⁰ Lagaisse, 1934, S.115.

⁸¹ Burckhardt, 1855, S.805. Vgl. Fussnote 2.

4.4. Die Figuren

Die bisher eruierten Themen des Innenraumes und der Landschaft stellen für die figürliche Darstellung und deren Szenen die Kulisse dar. Vor diesem Hintergrund werden die Geschehnisse aus dem Leben des Augustinus gezeigt. Gozzoli gelingt es, die einzelnen Geschichten und deren Handlungsabläufe auf wenige Haupt- und Nebenfiguren zu reduzieren. Sechs von siebzehn Bildern sind beschränkt auf weniger als sieben Personen pro Darstellung. Der Grossteil der Fresken beinhaltet grössere Ansammlungen von Figuren, die eine Anzahl von zwanzig leicht überschreiten können. Dabei können in einem Bild die Hauptfiguren öfter auftreten und sich wiederholen. Zu unterscheiden ist zusätzlich zwischen Hauptfiguren, Nebenfiguren, die am Geschehen beteiligt sind, Nebenfiguren, die am Geschehen nicht beteiligt sind, sowie Assistenzfiguren, die nicht in den eigentlichen Erzählzusammenhang gehören und zumeist stark portraithafte Züge aufweisen.

Betrachtet man zunächst die Hauptfiguren des Zyklus, so sind dies nach Augustinus, Monika und Ambrosius. Es finden sich je nach Szene noch weitere Hauptfiguren in den Bildern. In der "Einschulungsszene" ist es am linken Bildrand neben Monika, Augustinus Vater, Patricius, und der Lehrer der Grammatikschule, welcher zweimal in das Bild aufgenommen wird. Bei der "Einschreibung in die Universität in Karthago" ist es der direkt am Geschehen beteiligte Doktor. In der Szene der "Ankunft am Hafen von Ostia", ist die Augustinus begrüßende Figur, als hochstehende Persönlichkeit und somit als weitere Hauptperson kenntlich. Im Bild der "Ankunft in Mailand" ist ausser Bischof Ambrosius noch der Stadtpräfekt Theodosius namentlich zu nennen. Der "Bekehrungsszene", ist am rechten Bildrand, Alypius, der Freund von Augustinus, beige stellt. In der Szene der Christuslegende ist das Christuskind als Hauptfigur zu sehen. Bei der Darstellung der "Diskussion mit dem Häretiker Fortunatus" steht dieser Augustinus als Hauptfigur gegenüber.

Nach Augustinus tritt im Zyklus am häufigsten seine Mutter auf, so im ersten Bild der "Einschulung in Tagaste", sodann im dritten Bild des "Fürbitte Monikas", weiterhin bei der "Predigt des Ambrosius", bei der "Taufe Augustinus" und in ihrer "Todesszene". In der Häufigkeit folgt Ambrosius, der mit seinem Auftreten in drei Bildern dargestellt ist.

Betrachtet man nun die Hauptfigur Augustinus, so kommt dieser in jedem der Bilder ein- oder mehrmals vor. Einzige Ausnahme bildet das Fresko des "Fürbitte Monikas". Im ersten Bild des Zyklus stellt Gozzoli ihn

Abb. 22,
21, 19,
15, 14,
9

Abb. 20,
16, 7

zweimal als Kind dar. Zwischen seinen Eltern stehend, in ein zeitgenössisches grünes Patriziergewand mit Pelzborde gekleidet, wird er vom Lehrer der Grammatikschule abgeholt. Er wird in der folgenden Szene desselben Bildes nochmals dargestellt. Hier steht er, eine Tafel mit dem Alphabet in der Hand haltend, neben dem Lehrer. Die Hauptfigur Augustinus wird hier von Gozzoli nicht explizit hervorgehoben, sondern verliert sich eher in der Vielfalt der am Geschehen beteiligten Personen. Unterstützt wird dies dadurch, dass die beiden Szenen nicht im Bild zentriert, sondern an den rechten und linken Bildrand gerückt sind. Im folgenden wird Augustinus bis einschliesslich der "Bekehrungsszene" als Doktor der Philosophie und Rhetorik gezeigt. Bis zur Szene der "Taufe von Augustinus" wird er auch nicht mit einem Nimbus ausgestattet und somit nicht als Heiliger dargestellt.

Schon allein an der sich wiederholenden, immer gleichen Kleidung ist Augustinus unschwer als Hauptfigur zu erkennen. Er trägt ein tiefrotes, knöchellanges Gewand, mit einem Schulterüberwurf mit weisser Borde und weissen Bündchen an den Ärmeln, dazu einen weissen Kapuzenkragen. Als Doktor zeichnet ihn die rote Mütze mit dem weissen gewellten Rand aus. In den Bildern, die ihn als Reisenden zeigen, trägt Augustinus einen weissen Mantel. Er wird in den Bildern meist an zentraler Stelle gezeigt, was ihn wiederum als Hauptfigur hervorhebt. In den mehrszenigen Bildern, wie bei der "Ankunft in Mailand" und der "Predigt des Ambrosius", wird allein durch die mehrmalige Wiederholung der Hauptfigur in einem Bild deren Wichtigkeit hervorgehoben. Diese Wiederholung verwirrt jedoch gleichzeitig den Betrachter, da dieser erst einmal die Szenen voneinander unterscheiden muss. Wie wichtig Gozzoli bestimmte Szenen sind, erkennt man an der 'Sporenabnahme' im Bild der "Ankunft in Mailand", die im Fresko in Pisa erneut aufgegriffen wird.⁸² Vom Zeitpunkt der Taufe an wird Augustinus konsequent als Mönch der Augustiner-Eremiten oder als Bischof dargestellt. Gozzoli zeigt ihn ausserdem fortan mit einem Nimbus und zeichnet ihn somit als Heiligen aus. Augustinus wäre allein durch die Kleidung nicht mehr unmittelbar zu erkennen. Durch die meist im Bild zentriert erscheinende Position und den beschrifteten Nimbus, welcher ihn als Heiligen Augustinus auszeichnet, ist er als Hauptfigur jedoch jederzeit auszumachen.

Abb. 15

⁸² Ugo Procacci: *Sinopie e Affreschi*. Milano, 1961, S.135.

Monika ist im Zyklus von Beginn an als Heilige dargestellt. Im ersten Bild am linken Bildrand trägt sie noch reiche, weltliche Kleidung. Ganz in Weiss mit einem Gazeschleier und einem goldenen Nimbus, hebt sie sich stark von den anderen Figuren ab. In den folgenden Bildern, in denen Monika dargestellt ist, wird sie als Nonne in einem roten Gewand gezeigt. In zwei Bildern tritt sie als Hauptfigur auf: Im "Fürbitte Monikas" und im "Tod der Monika".

Im Bild "Tod der Monika" wird diese im Bett sitzend dargestellt. Sie hat die Hände zum Gebet erhoben und blickt auf die Erscheinung des Christuskindes. Monika ist, wie die sich im Raum befindlichen Frauen, in Ordenskleidung gewandet. Hier spielt Gozzoli auf den Orden der Augustinerinnen an, der laut Legende von Augustinus gegründet worden ist.

Interessant sind die dargestellten Frauen durch ihre Gestik. Besonderes auffallend ist der nach oben erhobene Kopf einer Nonne, die die Seele Monikas in den Himmel entschweben zu sehen scheint. Ein wichtiges Detail fügt Gozzoli bei der ganz rechts stehenden Frau ein, indem er sie neugierig, hinter der Schulter einer Mitschwester, aus dem Bild blicken lässt. Ihr Blick richtet sich direkt an den Betrachter. Die Darstellung einer weiteren nimbierten Frau, neben Monika, ist aussergewöhnlich. Sie könnte jedoch als ehemalige Geliebte Augustinus verstanden werden, die ihm den Sohn Adeodatus gebar. Dieses Kind könnte eventuell der am linken Bildrand dargestellte Jüngling sein.⁸³

In den meisten Bildern des Zyklus gelingt es Gozzoli, zahlreiche Nebenfiguren in das Bildgeschehen zu integrieren. Die Schauplätze werden dadurch belebt und für den Betrachter vielfältiger.

Gozzoli war ein besonders guter Beobachter von Mimik und Charaktergesichtern. Wenn es ihm auch teilweise nicht gelang, sich von einer etwas statischen Malweise zu lösen, so finden sich doch in den Gesichtern der dargestellten Personen viele Variationen und Typen wieder. Nimmt man als Beispiel das Bild "Augustinus lehrt in Rom", so erkennt man in den Gesichtern der Zuhörer eine derartige Bandbreite von Charakteren, so dass der Eindruck entsteht, Gozzoli habe seine Umgebung portraitiert und im Zyklus verewigt. Ein herausragendes Beispiel für Gozzolis Können findet sich im Bild des "Todes des heiligen Augustinus" wieder. Die um den Leichnam Stehenden drücken den Schmerz um

⁸³ Vgl.: Courcelle, 1969, S.101.

Augustinus durch eine vielfältige Gestik und Mimik aus. So haben sie zum Beispiel die Hände zum Gebet gefaltet, den Blick auf Grund von innerlicher Zerrissenheit gesenkt, sie halten den Kopf in die Hand gestützt oder haben die Hände flehend nach oben gerissen. Versunken in innerer Andacht, die Hand aus Scham vor das Gesicht haltend, zeigt Gozzoli die Trauernden. Einige werden singend und lesend dargestellt. Die Liturgie wird von seinem Nachfolger Possidius, der nunmehr Bischof wurde, auf der linken Seite des Freskos übernommen, während sich alle anderen Trauernden in einem Halbkreis um den Toten gruppieren. Der im Hintergrund auf der linken Seite hinter Augustinus stehende Mönch neben dem bärtigen Trauernden, ist mit der weiter oben beschriebenen Frau im Bild der "Tod der Monika" vergleichbar, da er seinen Blick erhebt und zu beobachten scheint, wie die Seele von Augustinus von Engeln in den Himmel gehoben wird.

Das besondere Können Gozzolis zeigt sich unter anderem auch in der Darstellung der Kinder. Lagaisse vergleicht Gozzolis Kinderdarstellungen mit denen von Luca della Robbia.⁸⁴ Stokes bezeichnet das Christuskind als, *"one of the most exquisitely natural children the painter ever drew"*⁸⁵. Auch Wingenroth beschreibt die Kinderdarstellungen Gozzolis als sehr gelungen, dass selbst Pintorrichio davon beeinflusst worden sei.⁸⁶ Schon im ersten Bild der "Einschulung in Tagaste" sieht man in der Loggia der Schule wundervolle Kinderdarstellungen. Die Züchtigung des Jungen auf der rechten Seite ist Gozzoli hervorragend gelungen. Die Darstellung von Kindern findet sich in weiteren fünf Bildern des Zyklus. Eine der schönsten Szenen ist die am rechten Rand im Bild der "Tod der Monika". Zwei nackte Kinder, die mit dem eigentlichen Geschehen nichts zu tun haben, fliehen vor einem bissigen Hund. Herausragend ausgearbeitet sind die in Bewegung gezeigten Kinder. Während alle anderen Figuren in feierlicher Stille verharren, drücken sie durch ihr Treiben Lebendigkeit aus und stehen somit in krassem Gegensatz zu jenen.

Abb. 44

Die Kinder erfüllen die Funktion, gesteigerte Bewegung in das Bild zu bannen. Die Personen, die zum Geschehen gehören, werden in verhaltenen Gesten und Emotionsbezeugungen dargestellt. Eine übersteigerte

⁸⁴ Lagaisse. 1934, S.86.

⁸⁵ Hugh Stokes: Bonozzo Gozzoli, London, o. J., S. 15.

⁸⁶ Wingenroth, 1897, S.42.

Mimik unter den Trauernden wäre nicht angebracht. Als Ausdruck von Lebhaftigkeit und Bewegungsdrang sind die Kinder und der Hund für Gozzoli die Möglichkeit auch dieses Können zu beweisen, sie dienen zugleich als Katalysator für die Ungezwungenheit, die den anderen Figuren nicht zugestanden werden kann. Ähnliches fordert Alberti für ein gelungenes Kunstwerk.⁸⁷ Die Kinder stellen somit den Gegenpol zum Tode dar und versinnbildlichen das Leben. Die Liebe zu Kinderdarstellungen findet sich in vielen von Gozzolis Bildern wieder. Sie ist deshalb erstaunlich, da Kinder in dieser Zeit selten in Bildern vorkommen, besonders Schuldarstellungen sind nicht oft zu finden. Eines der wenigen Beispiele, die Gozzolis Schuldarstellung nahekomen, ist ein Stich, der Pollaiuolo (um 1459-1464 datiert) zugeschrieben wird.⁸⁸

Eine weitere Besonderheit im Zyklus ist die starke Einbindung von Assistenzfiguren. Damit sind Figuren gemeint, die offensichtlich mit dem Geschehen im Bild nichts zu tun haben. Meist stehen sie am Rand des Bildes an exponierter Stelle, häufig erhöht. All diese Figuren zeichnen sich durch stark portraithafte Züge aus. Oft blicken sie aus dem Bild heraus. Die auffälligsten Assistenzfiguren finden sich im Bild der "Einschreibung in die Universität in Karthago", die am linken Bildrand auf eine Art Podest gestellt sind. Weiterhin Befinden sie sich im Fresko "Augustinus lehrt in Rom" am rechten Bildrand, bei der "Abreise aus Rom" am rechten und linken Bildrand auf einer Art Felsplateau, in der "Taufe des Augustinus" am rechten Bildrand und im "Tod der Monika" rechts vor dem Einblick in das Sterbezimmer. Der Wunsch liegt nahe, diese Figuren, ähnlich wie es im "Zug der heiligen drei Könige" in Florenz geschah, namentlich zu benennen. Diverse Versuche wurden in dieser Hinsicht von verschiedener Seite unternommen.⁸⁹

⁸⁷ Analog der rhetorischen Satzbaulehre fordert Alberti eine Zusammensetzung von Flächen zum Glied, von den Gliedern zum Körper, von Körpern zum Bild. Analog zur Rhetorik sind in Bezug auf den Gedankeninhalt wie die Darstellung Begriffe wie *Inventio*, *Dispositio* und *Ornatus*, zu *Varietas*, *Copia* und besondere Schmuckformen gerechnet werden, Forderungen, um eine dem Inhalt angemessene Darstellung zu bewirken. Vgl. Leon Battista Alberti: *De pictura*, ed. Cecil Grayson, *Opere Volgari*, Bd. III, Bari, 1973, S. 7-107.

⁸⁸ John Goldsmith Philips: *Early Florentine Designers and Engravers*, Cambridge, 1955, S.12.

⁸⁹ Unter anderem bei Courcelle, Cole Ahl, Pecori.

Betrachtet man die Assistenzfiguren genauer, so drücken sie grosses Selbstbewusstsein und Strenge aus. Sie könnten als Zeugenfiguren beigelegt worden sein. So vermutet Cole Ahl in der am rechten Bildrand stehenden Figur der "Taufe von Augustinus" Fra Domenico Strambi⁹⁰, den Pecori wiederum in der Szene des "Todes der Monika" mit dem rechts vorne stehenden Mönch identifiziert.⁹¹ Auch wird häufig ein Selbstportrait von Gozzoli in den Bildern des Zyklus vermutet. Die aufgrund ihrer grossen Ähnlichkeit mit dem Selbstportrait in der Medici Kapelle naheliegendste Darstellung, ist die am rechten Bildrand der "Abreise aus Rom" stehende Figur.

Abb. 45

Eines der wichtigsten Merkmale in Gozzolis Kunst der Figurendarstellung sind die Handgesten, die in immer neuen Variationen angewandt werden. Offene erhobene, ineinandergelegte, überkreuzte, hinweisende Hände usw. werden von Gozzoli in perfekter Art dargestellt, und scheinen starke Bedeutungsträger zu sein. Auffällig sind die Gesten im Bild "Augustinus lehrt in Rom". Im Vergleich zu denen der "Einschulungsszene" sind sie nüchtern und kontrolliert, bezeugen den hohen Grad an Bildung und Geist der Zuhörerschaft und drücken diesen auch durch die Handgesten aus. Eine Zeichnung von acht Handgesten aus Gozzolis Musterbuch, zeigt, wie wichtig sie ihm waren.⁹² Es entsteht der Eindruck, als dienten die Handgesten in Gozzolis Bildern als zusätzliche Ausdrucksmöglichkeit für Gefühlsregung. Besonders deutlich wird dies im Bild "Tod des Augustinus".

Die Kleidung der Figuren entspricht der zeitgenössischen Tracht, wie die knielangen Mäntel und die enganliegenden Hosen der Männern oder die unter der Brust gegürteten Kleider der Frauen. "*Benozzo a donné la plus place à la représentation du costume: à cet égard son œuvre est une mine très riche.*"⁹³ Die Kostüme der Dargestellten sind vielfältig. So findet sich zum Beispiel im Fresko "Augustinus lehrt in Rom" bei den neben der Kathedra Stehenden orientalisches anmutende Kleidung, die sich besonders in der Kopfbedeckung widerspiegelt. Auffällig ist zudem, dass selten Personen ohne Kopfbedeckung gezeigt werden.

⁹⁰ Cole Ahl, 1996, S.124 f.

⁹¹ Pecori, 1975, S. 535.

⁹² Degenhart, 1968, Kat. 460.

⁹³ Lagaisse, 1934, S.147.

Im Zyklus sind auch zahlreiche Tiere, von dem in der Szene "Augustinus lehrt in Rom" dargestellten sitzenden Hund, über die Pferde bei der „Abreise aus Rom“ bis hin zu der "Ankunft in Mailand", wo die Pferde nochmals wiederholt werden, vorhanden. Der Hund im Bild "Augustinus lehrt in Rom" nimmt eine wichtige Stellung ein. Im vorderen Bildfeld sitzt er vor Augustinus. Die Hinzufügung eines Hundes konnte im Mittelalter als Sinnbild eines Predigers dienen. So schreibt Ambrosius in seiner Schrift über das Sechstageswerk: "Wie jeder Christ, besonders jeder Vorsteher, ein Hündlein Gottes sein soll." (6.7.)⁹⁴ Die Tierdarstellungen entspringen den Bestiarien und Musterbüchern, die in den Werkstätten der Maler üblich waren.⁹⁵ Selbst Burckhardt erkennt die Vorliebe von Gozzoli für "exotische Tiere, die Liebe und Wertachtung für Pferde und fremde Völker".⁹⁶

Quid spectas volucres, pisces et monstra ferarum

Et virides silvas aetereasque domos?

Et pueros, iuvenes, matres canosque parentes,

Queis semper vivum spirat in ore decus?

Non haec tam variis finxit simulacra figuris

Natura, ingenio foetibus apta suo:

Est opus artificis: pinxit viva ora Benoxus.

*O superi, vivos fundite in ora sonos.*⁹⁷

Dieses Epigramm haben die Pisaner am Freskenzyklus von Gozzoli im Camposanto anbringen lassen, betont Vasari. Es trifft in seinem Lob auch ganz und gar auf den Zyklus in San Gimignano zu. Verblüffend ist hierbei die Ähnlichkeit mit dem Text Albertis: "*Jenes Geschichtsbild wirst Du loben und bewundern können, welches derart mit gewissen, ihm eigenthümlichen Reizen ausgestattet ist, dass jeder Beschauer desselben, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch erfreut und bewegt wird. Das was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten. Wie bei den Speisen und in der Musik Neuheit und Abwechslung umsomehr gefällt, als sie vom alten und Gewohnten abweichen, so erfreut sich der Geist überhaupt an jeder Fülle und jedem Wechsel, und desshalb gefällt auch in der Malerei*

⁹⁴ Forstner, 1986, S. 267.

⁹⁵ Degenhart, 1968, S. 375.

⁹⁶ Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, hrsg. von Konrad Hoffmann, Stuttgart, 1985, S.198 ff.

⁹⁷ Vasari, 1878, Bd. III., S. 45-68, S.49.

*Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit. Jenem Bilde werde ich Fülle und Mannigfaltigkeit zusprechen, wo man in richtiger Postirung alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften u. dgl. Dinge vermischt sieht. [...]*⁹⁸

Spannend ist die inhaltliche Übereinstimmung beider Texte. Alberti verweist in seinen Schriften ausdrücklich als Beispiele auf Brunelleschi, Donatello, Ghiberti und Masaccio⁹⁹, deren Verbindung zu Gozzoli noch genauer erörtert wird.

4.5. Das Bildlicht und die Farbigkeit

Weder über das Bildlicht noch über die Farbigkeit der Bilder können genaue Aussagen gemacht werden, denn die Maltechnik, die Gozzoli anwandte, lässt kaum noch Schlüsse in diese Richtung zu. Gozzoli benutzte eine Art Mischtechnik, indem er zwar den Grossteil der Bilder in Feuchtputz (al fresco) malte, sie jedoch immer noch al secco (auf den Trockenputz gemalt) überarbeitete. Im Laufe der Zeit hat die Schicht des al secco gelitten, so dass zumindest bei der Farbanalyse Vorsicht geboten ist.

Betrachtet man das Bildlicht des Zyklus, so ist festzustellen, dass Gozzoli bei den meisten der Bilder die natürliche Lichtquelle der Kapelle mit in seine Bildkonstruktion einbezogen hat. Im untersten Register stimmen der Lichteinfall des Fensters der Kapelle mit den Schlagschatten und den Schatten in und auf den Gewändern der Figuren überein. Bei den Bildern des zweiten Registers sind auf der linken Wandseite Diskrepanzen zu der natürlichen Lichtquelle erkennbar. Gozzoli lässt hier das Licht stets von links einfallen, während das tatsächliche Licht von rechts kommt. Die Bilder der rechten Wandseite berücksichtigen wiederum den Lichteinfall des Fensters. In den Szenen des obersten Registers ist es aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes schwer, den Lichteinfall zu bestimmen. *„In allen Arten des Freskos sind Wand und Bild auf das engste miteinander verbunden. Schon durch diesen äußeren Vorgang steht das Fresko in stärkster Beziehung zur Architektur. Form und Umfang des Bildes, doch auch Maß und Richtung des Lichtes sind dadurch in einer Weise festgelegt,*

⁹⁸ Leon Battista Alberti: Drei Bücher über die Malerei, in: ders.: Kleinere kunsttheoretische Schriften (hrsg. v. Hubert Janitschek), Osnabrück 1970 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 11, Nachdruck der Ausgabe Wien 1877), S.116 ff.

⁹⁹ Ebd., Prolog S. 8.

wie in keiner anderen Gattung der Malerei.“¹⁰⁰ Zusätzlich nutzt Gozzoli bei den Innenraumdarstellungen gemalte Lichtquellen in Form von Fenstern, um Schatten zu motivieren.

Erstaunlich ist die im Zyklus bis auf wenige Ausnahmen berücksichtigte natürliche Lichtquelle. Das Licht in den Bildern bestimmt sich zumeist durch die Schattenführung. Häufig kann man jedoch feststellen, dass Gesichter, Kleidung oder Gegenstände wie aus sich selbst leuchten, als besäßen sie eine innere mystische Lichtquelle. Das Licht und seine Wirkung wird stark gedämpft durch die Betonung der Farbe.

Gozzoli benutzt, soweit dies noch zu erkennen ist, in seinem Zyklus kräftige Farben, sowohl für die Kleidung der Figuren, als auch für seine Architektur und Landschaftsdarstellungen. Sichtbar wurden die Farben erst wieder nach der neuesten Restaurierung von 1990. Ein in der Kleidung häufig vorkommender Farbton ist das Rot. Dieses wird in vielfältigen Schattierungen benutzt. Von einem kräftigen Braunrot bis hin zu einem Blaurot. Korrespondierend setzt Gozzoli diesem Blau und Grün gegenüber. Die genannten drei Farben finden sich dann auch in der Architektur und der Landschaft wieder, so dass eine Einheit zwischen Personen, Architektur und Landschaft auch durch die Farbgebung hervorgerufen wird. Als Glanzpunkte treten demgegenüber immer wieder Gold- und Gelbtöne auf. Die Farbe wird auch perspektivisch genutzt. Sie verliert im Bildhintergrund an Intensität und geht häufig, wie beim „Tod der Monika“, in ein blasses Blau über.

Die intensive farbige Gestaltung der Architektur erscheint dem heutigen Betrachter befremdlich. So sind die Kreuzrippengewölbe in der „Ankunft in Mailand“ in einem starken Grün gehalten, während sich in den Zwickeln eine goldgelbe Marmorierung befindet. Eine starke Farbigkeit ist in allen Bildern Gozzolis zu finden und wird bis hin zur Bildrahmung übernommen. Auch die Scheinarchitektur der zwischen den Bildern liegenden Pilaster ist farblich gefasst. Die Malerei im Chor wirkt harmonisch. Sie korrespondiert mit der gesamten Ausgestaltung der Kapelle, vor allem durch die Farben, die relativ intensiv sind. Schwarze Konturen und die eingesetzten Schattenpartien schwächen die Grellheit der Farbkombinationen ab.

¹⁰⁰ Richard Zürcher: Italienische Wandmalerei, Meisterwerke des Freskos vom Mittelalter bis Tiepolo, Zürich, 1944, S. 7.

*“Von ganz anderem Temperament als Fra Angelico erweisen sich seine jüngeren Zeitgenossen Benozzo Gozzoli und Fra Filippo Lippi. [...] Vollends in Gozzolis Bildern triumphiert die Bundtheit irdischen Lebens unbekümmert um die Heiligkeit der Themen, [...]”*¹⁰¹

4.6. Die Beziehungsgeflechte des Zyklus

Schwerpunkte bilden sich aus den wechselseitigen Beziehungsgeflechten der Figuren zueinander. Gozzoli gelingt es, Blickrichtungen zu verschmelzen, sie werden unterstützt durch gegenseitige Berührungen und hinweisende Handgesten. Dabei treten die Gesichter und ihre Mimik in besonderer Art hervor. Gozzoli spielt mit der Portraithaftigkeit der Figuren in den Bildern, gibt jeder einen eigenen Charakterzug, so dass jede ihre eigene Geschichte zu erzählen hat. Auffällig in allen Bildern des Zyklus ist die stille Art des Korrespondierens und der Kommunikation der Personen miteinander und zum Betrachter hin, dies wird bedingt dadurch, dass Gozzoli immer wieder durch die aus dem Bild herausführende Blickrichtung einzelner Personen den Betrachter anspricht. Gefühl, Emotion und Stimmung wird bei Gozzoli hauptsächlich durch die differenzierte Gestaltung der Gesichter transportiert. Dies geschieht jedoch nicht nur innerhalb eines geschlossenen Bildes, sondern wird vom Maler dazu benutzt, einzelne Bilder miteinander zu verbinden.

Bei Betrachtung des Zyklus im Gesamtzusammenhang stellt man fest, dass einzelne Sequenzen und individuelle Episoden in direkter Beziehung oder in Opposition zueinander stehen können. Die äussersten Szenen des untersten Registers beginnen mit der “Einschulung in Tagaste” und “Abreise aus Rom”. Die Funktion dieser Szenen entspricht dem Übergang vom öffentlichen Bereich des Mittelschiffs hin zum Sanktuarium des Mönchschores. Beide Szenen sind durch Personen, Architektur und Landschaft definiert, eine profane Welt wird gezeigt. Sie stehen im Kontrast zu den Schilderungen über die intellektuelle Aktivität des Heiligen.

¹⁰¹ Zürcher, 1944, S. 14.

In den Szenen der "Einschreibung in die Universität in Karthago"¹⁰² sowie "Augustinus lehrt Rhetorik und Philosophie in Rom" wird der Protagonist in Innenräume gesetzt. Die Szenen stehen sich gegenüber. Sie korrespondieren miteinander, indem in der "Einschreibung in die Universität in Karthago", die beiden am linken Bildrand stehenden Figuren spiegelbildlich den beiden in "Augustinus lehrt in Rom" am rechten Bildrand stehenden entsprechen. Es scheint sich bei genauer Betrachtung der Gesichter um dieselben Personen zu handeln. In beiden Bildern haben sie offensichtlich nichts mit dem Geschehen zu tun. Sie blicken aus den Bildern heraus und schaffen somit eine Art Symmetrie über den Betrachter hinweg. Der angrenzenden Szene der "Einschreibung in die Universität in Karthago" folgt die der für das Seelenheil ihres Sohnes betenden Monika¹⁰³. Der Haltung des stolz vor seinem Professor knienden Studenten entspricht die der andächtig ergebenden Mutter vor einem Altar. Gozzoli schafft hier einen bewussten Kontrast zwischen der Welt der profanen Wissenschaft und der Kontemplation im Glauben, zwischen Augustinus Stolz und der Frömmigkeit Monikas.

Die Szenen, welche das nächste Register einleiten, spielen sich wiederum im öffentlichen Raum ab. Es handelt sich hierbei um die "Ankunft in Mailand" und die "Predigt des Ambrosius". Sie zeigen eine heitere, in zeitgenössischer Tracht gekleidete Gesellschaft, von stark verkürzte Architektur hinterfangen. Beide Szenen stehen im Kontrast zu der folgenden, der "Bekehrungsszene". Sie bilden den Abschluss der den Manichäern verpflichteten Lebensweise von Augustinus. Die Stellung der

¹⁰² Das Fresko zeigt die „Einschreibung in die Universität von Karthago“. Die rechte Bildhälfte ist durch Feuchtigkeit zerstört. Die nur noch schemenhaft zu erkennende Figur des Augustinus kniet vor einem Doktor der Universität Karthagos und unterzieht sich dem Ritus der Einschreibung. Die am linken Bildrand auf einem Podest erhöht stehenden Personen scheinen der Szene nicht direkt beizuwohnen, da sie entweder aus dem Bild herausblicken oder in sich versunken sind. Die Gesichter zeichnen sich durch stark portraithafte Züge aus.

¹⁰³ Die Szene ist die erste, die an der Fensterfront angebracht ist. Durch starke Zerstörung und wiederholte Rekonstruktionen ist hier kaum mehr die Hand Gozzolis zu erkennen. Man kann lediglich den Aufbau des Bildes mit seiner Figurenanordnung als von Gozzoli vorgegeben annehmen. Monika kniet in einem Kirchenraum vor einem Altar, um für das Seelenheil ihres Sohnes zu beten. Dabei wird sie von einigen sie umgebenden Frauen im Gebet unterstützt. Rechts im Bild tritt Monika nochmals auf und leitet zum vierten Bild über, indem sie die Hand zum Abschiedsgruss an ihren Sohn erhebt.

“Bekehrungsszene” über der der betenden Monika ist wohl durchdacht. Das flehend erhobene Profil Monikas weist den Betrachter direkt auf den Moment der Bekehrung von Augustinus. Beide Episoden sind neben dem Hochaltar angebracht. Diese Art von Korrespondenz im Zyklus verbindet die einzelnen Kompartimente und Szenen.

Mit in den Zyklus einbezogen werden muss die Dekoration der Laibung und der Pfeiler des Eingangsbogens des Chores. Oberhalb der Pfeilerkapitelle sind links Johannes der Täufer und rechts Elias dargestellt. Johannes der Täufer wird als Vorbild asketisch-mönchischen Lebens verehrt; ebenso Elias, der als Anachoret zum Vorläufer des christlichen Eremitentums wurde. Die Darstellung von Elias als Eremit setzt sich erst im Barock durch, deshalb ist es aussergewöhnlich ihn als Teil des Zyklus vorzufinden. An den Pfeilern findet sich auf der linken Seite die Heilige Monika. Die frühesten Darstellungen Monikas sind aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt.¹⁰⁴ Daneben ist auf der Innenseite der Heilige Gimignano oder Geminianus, der im 4. Jahrhundert Bischof von Modena wurde und als Stadtpatron von San Gimignano verehrt wird, dargestellt. Er trägt das Modell der Stadt in seinen Händen. Darunter befinden sich links der Heilige Sebastian und rechts der Heilige Bartholus. Beide sind Schutzheilige gegen die Pest und Lepra. Der Heilige Bartholus, auch Bartolo Buompedoni genannt, war Augustiner-Tertiarier in Pisa und starb 1299 an Lepra. Er ist in S. Agostino in San Gimignano begraben. Das Fresko zeigt eine der frühesten Darstellungen seiner Wunderheilungen.

Auf der gegenüberliegenden Seite befinden sich oben auf der Aussenseite die Heilige Fina, die zusammen mit dem Heiligen Geminianus Stadtpatronin von San Gimignano ist. An der Innenseite ist der Heilige Nikolaus von Bari dargestellt. Dieser Heilige hat für die Augustiner-Eremiten besondere Bedeutung, da der Heilige Nikolaus von Tolentino geboren worden sein soll, nachdem ein Engel seinen Eltern eine Wallfahrt zum Grab des Nikolaus von Bari geraten hatte. Darunter sind innen der Heilige Nikolaus von Tolentino und aussen Raphael und Tobias dargestellt. Nikolaus von Tolentino trat sehr jung in den Orden der Augustiner-Eremiten ein und wurde 1466 Heilig gesprochen. Erstaunlich ist die

¹⁰⁴ George Kaftal: *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florenz, 1965, S. 793. Karl Künstle: *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg, 1926, S. 454.

schnelle Aufnahme seines Bildnisses in den Zyklus in San Gimignano. Es handelt sich um eine der ersten bildlichen Darstellungen. Darunter befindet sich eine predellenartige Szene, die im Leben des Heiligen spielt. Der Heilige schwebt über den Köpfen von Soldaten und Würdenträgern, während eine Person gefesselt am Boden liegt, die mit einer Keule erschlagen werden soll. Nach der Legende hat der Heilige diese, seinen Bruder oder Vetter, nach der Verurteilung zum Tode aus der Verdammnis gerettet.¹⁰⁵

Raphael und Tobias waren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Toskana populär.¹⁰⁶ Tobias, bekrönt mit einem Strahlenkranz, hält einen Fisch in seinen Händen. Raphael, in Engelsgestalt, in ein Peplos gekleidet und nimbiert, hält eine Schale in seiner Hand. Ihnen beigestellt wird ein Hündlein. Die augenscheinliche Modernität der Heiligen kann mit der modernen Darstellung der Augustinusvita in Einklang gebracht werden. Sie entspricht dem Gedankengut der Augustiner-Eremiten des 15. Jahrhundert. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Pfeilerdekoration und die Vita zusammen konzipiert wurden.¹⁰⁷

4.7. Vorstudien, Zeichnungen und die Sinopien

*“Ebendort [San Gimignano] verfertigt er für die Mönche von Monte Oliveto ein Kruzifix und andere Bilder. Aber das beste Werk, das er dort schuf, befindet sich in der Hauptkapelle von Sant’Agostino, es ist ein Fresko und stellt dar die Geschichte des hl. Augustinus von seiner Bekehrung bis zu seinem Tode. Sämtliche Zeichnungen zu diesem Werke sowie zahlreiche von Pisa habe ich in meiner Sammlung von Handzeichnungen.”*¹⁰⁸

¹⁰⁵ Bibliotheca Sanctorum, Roma, 1967, IX, S. 959.

¹⁰⁶ E. H. Gombrich: Tobias and the Angel, in: Symbolic Images, London, 1972, S. 26-31.

¹⁰⁷ In einem Vertragstext wird Nero di Bicci als Mitarbeiter Gozzolis genannt. Er hat laut eigener Angaben in der Fensterlaibung Heiligendarstellungen angefertigt, die heute nicht mehr vorhanden sind. Vgl.: Crowe/Cavacaselle, 1975, S. 272. Zusätzlich führt Pecori Giusto d’Andrea als Mitarbeiter Gozzolis an. Vgl. Pecori, 1975, S. 536.

¹⁰⁸ Giorgio Vasari: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, deutsch hrsg. von G. Jaetschke, Bd. II, Straßburg, 1904, S. 82.

Vasari schreibt, er habe alle Zeichnungen und Studien für die Augustinusvita besessen. Leider befindet man sich heute nicht mehr in dieser glücklichen Lage. Nur zwei Zeichnungen, die direkte inhaltliche Parallelen zu den Fresken in San Gimignano aufweisen, sind bekannt. Die erste zeigt die "Predigt des Ambrosius", die andere die sogenannte "Zahnschmerzlegende des Augustinus". Die Zeichnung "Augustinus hört die Predigt des Heiligen Ambrosius" befindet sich heute im Besitz des Darmstädter Landesmuseums. Sie weicht in wesentlichen Punkten von dem ausgeführten Fresko ab, da sie nur die Szene der Predigt zeigt: Ambrosius am rechten Bildrand predigt erhöht von einer Kanzel, am linken Bildrand sitzt Augustinus und hört zu. Um die beiden Hauptpersonen sitzen und stehen einige andere Figuren. Während in der Zeichnung nur eine Szene dargestellt ist, wird die Darstellung im Zyklus um drei Szenen erweitert. Zur Predigt kommt noch, wie schon weiter oben beschrieben, die 'Diskussion mit Ambrosius' und das 'Treffen Monikas mit Ambrosius' hinzu. Betrachtet man nur die Predigt, so ist Ambrosius, soweit noch zu erkennen, in Position und Komposition aus der Zeichnung übernommen. Aus Platzmangel wird Augustinus Ambrosius nicht mehr gegenüber gezeigt, sondern in der rechten unteren Bildecke sitzend positioniert. Interessant ist die Sitzhaltung, die schräg von hinten gezeigt wird, Augustinus dreht seinen Kopf nach links, so dass ihn der Betrachter erkennen kann. Die sitzenden Frauen sind im Fresko ähnlich plazierte wie in der Zeichnung, dort sind nur zwei Frauen durch Schraffur und Umrisslinien etwas deutlicher gegeben, die anderen werden lediglich schwach angedeutet. Der Zeichnung ist eine erklärende Beischrift, die eventuell für den Auftraggeber als Erläuterung diente, eingefügt. Sie besagt: "*Come santo Aughustino a pie di un ficho in un orto gli venne un grande dolore di denti a modo che non poteua parlare... [teilweise nicht lesbar] ...Pregnate Idio per me. Venne un libro da cielo..[...]*".¹⁰⁹ Die schriftliche Beifügung wurde 1910 von Venturi als Handschrift Gozzolis identifiziert.¹¹⁰

Abb. 16

Die zweite noch, bekannte Zeichnung, heute in Cambridge im Fogg Art Museum, zeigt die sogenannte "Zahnschmerzlegende des Augustinus". Die Episode geht in den 'Confessiones' der Taufe voraus. "[...]Du foltertest

Abb. 14

¹⁰⁹ Courcelle, 1969, S. 94 f.

¹¹⁰ Degenhart, 1968, Teil I, Bd.2, S. 473. Vgl. allg. Robert W. Scheller: Exemplum, Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470), übers. von Michael Hoyle, Amsterdam, 1995.

*mich damals mit Zahnschmerz, und als er so heftig wurde, daß ich nicht mehr sprechen konnte, da kam mir der Gedanke, all die Meinen, die um mich waren, aufzufordern, Dich, den Gott alljeglichen Heiles, für mich anzuflehen. Das schrieb ich auf die Wachstafel und liess es ihnen vorlesen. Und kaum hatten wir die Knie zum Gebet gebeugt, schwand der Schmerz[...]”.*¹¹¹ Auch in dieser Zeichnung wird das Gezeichnete durch eine Beischrift erläutert. Die Szene bei dem ausgeführten Fresko ist in die “Bekehrungszene” umgewandelt, da diese für den Auftraggeber und den Orden von grösserer Bedeutung war, als die der “Zahnschmerzlegende”. Kompositorisch behält Gozzoli jedoch beinahe den Aufbau der Zeichnung bei: Der unter einem Feigenbaum sitzende Augustinus, hält den Kopf in die linke Hand gestützt. Der daneben stehende Alypius weist auf Augustinus. Erstaunlich hierbei ist, dass die Zeichnung eine Szene aus der Augustinusvita zeigt, die im Zyklus selbst später nicht mehr zu finden ist. Geht man davon aus, dass beide Zeichnungen Vorstudien sind, die als Kompositionsideen für den Auftraggeber gedient haben, so beweist die Cambridger Zeichnung den grossen Anteil von Gozzoli in der Findung einzelner Szenen. Auch das Leben Augustinus muss Gozzoli während der Vorbereitung zum Zyklus bekannt gewesen sein.

Ausser den beiden Vorstudien finden sich noch weitere Zeichnungen, die man mit den Fresken in San Gimignano in Verbindung bringen kann. In der Tradition des Quattrocento verfügte auch Gozzoli über eine Mustersammlung. Die Zeichnungen und Skizzen gingen in leicht abgewandelter Form in zahlreiche Bilder ein. Das Blatt, das den Erzengel Michael und einen Putto zeigt, heute im Kupferstichkabinett Dresden, kann mit den Schmuckpilastern in San Gimignano in Verbindung gebracht werden. Dort finden sich ähnliche Putti wieder.

Ein Blatt aus dem Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom zeigt verso den Kopf eines Bischofs. Dieser weist grosse Ähnlichkeit mit dem Fresko der “Lossagung des Heiligen Franziskus von seinem Vater” in Montefalco auf. Die Zeichnung geht aber noch einmal in San Gimignano ein: “Augustinus im Gehäus”.

Zahlreiche Architekturstudien sind aus dem Musterbuch der Gozzoli-Werkstatt erhalten. Wenn diese auch nicht dieselben Elemente aufweisen wie der Zyklus in San Gimignano, so verdeutlichen sie doch das starke

¹¹¹ Confessiones IX.4.

Interesse an antiker Architektur. Degenhart belegt anschaulich die Tradition der Musterbücher und darüber hinaus die Häufigkeit kopierter antiker Architektur.¹¹² Dieses Architekturinteresse spiegelt sich im Zyklus in San Gimignano wieder, wo zahlreiche architektonische Details in phantasievoller Bearbeitung in den Zyklus übernommen wurden. *“Another source consists of the repertories of copies after fragments of classical architecture[...], which are also found in other drawing books. It is worth pointing out that the date proposed for this corpus makes this the earliest extant example of the genre.”*¹¹³

Ein Blatt aus dem Berliner Kupferstichkabinett zeigt den Heiligen Laurentius, eine Frau mit Kind und zwei Putti, die eine Girlande tragen. Schon Degenhart erkannte die grosse Ähnlichkeit dieses Blattes mit Arbeiten Gozzolis. *“Ein (von dekorativen Engelsköpfen und Wappen) getragenes Fruchtgehänge taucht in Angelicos Umkreis erstmalig innerhalb der Dekoration der Nikolauskapelle im Vatikan auf. Ähnlich der vorliegenden Zeichnung mit girlandentragenden Putti kommt dieses Dekorationssystem bei Gozzoli erst in seinen Fresken in S. Agostino zu San Gimignano vor. Dort sind zum Pilasterschmuck Engelknaben verwendet, die unseren Putti so verwandt sind, daß die Zeichnung auch dadurch in den Gozzoli-Kreis zu rücken ist.”*¹¹⁴

Im Oktober 1990 wurden durch die Restaurierungsarbeiten am Zyklus von Benozzo Gozzoli neue Erkenntnisse über seine Technik gewonnen. An der Fensterwand wurden die Fresken erstmalig abgenommen und Sinopien entdeckt. Vergleicht man sie mit denen im Camposanto in Pisa, zeigen sie Gozzolis Handschrift. Cole Ahl veröffentlichte erstmals diese Sinopienreste.¹¹⁵ Die Sinopie der Bekehrungsszene zeigt deutlich die Sitzhaltung von Augustinus, der den Kopf in Kontemplation nach unten neigt. Seine Hände hat Augustinus im Schoß zusammengelegt. Es fehlt die Bibel, die in der Ausführung des Freskos zu sehen ist. Es war wahrscheinlich geplant, die Bibel, wie in der Bildunterschrift beschrieben, aus dem Himmel erscheinen zu lassen. Die Kleidung von Alypius und Augustinus ist nur schemenhaft angedeutet. Hier erkennt man Gozzolis

¹¹² Degenhart, 1968, S. 479 ff.

¹¹³ Scheller, 1995, S. 374. Abb. 240. Siehe auch M. Wiemers: Zur Funktion und Bedeutung eines Antikenzitats auf Benozzo Gozzolis Fresko “Der Zug der Könige”, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 50 (1987), S. 441 - 470.

¹¹⁴ Degenhart, 1968, S. 488.

¹¹⁵ Cole Ahl, 1996, S. 138 f.

Können in der Zeichnung. Schnell hingeworfene Linien deuten grob die Umrisse der Personen an. Es ist zu vermuten, dass zusätzlich zu den Sinopien noch Kartons zur Vervollständigung der Fresken benutzt wurden.

Die anderen Sinopienfragmente der Fensterwand zeigen die "Ankunft am Hafen von Ostia" und ein kleines Detail der "Fürbitte Monikas" für ihren Sohn. Die Technik von Gozzolis Fresken ist eine Mischung aus Feucht- und Trockenmalerei. Auf die Malschicht, die feucht aufgetragen wurde, setzte Gozzoli zur Verfeinerung von Details und Farbnuancierung noch eine *al secco* Schicht, die häufig heute nicht mehr zu erkennen ist. Borsook erkennt dies und schreibt: "...he continued to sketch out the main lines of his compositions via sinopia on the rough plaster wall, which was gradually covered with successive patches of smother plaster where the colours were introduced. [...] Many draperies, palms and cypresses are done in *secco*."¹¹⁶ Ein Rastersystem, welches Gozzoli über die Sinopien legte, war vor der Restaurierung noch zu erkennen. Dadurch war jedes Bild in querrrechteckige Flächen aufgeteilt und erleichterte somit die Arbeit an den Fresken. Dies ist im Bild der "Einschulung in Tagaste" noch teilweise zu erkennen.

4.8. Die Bildunterschriften und ihr Bezug zu den Bildern des Zyklus

Es scheint unerlässlich zu sein, sich mit den Bildunterschriften und den Quellenschriften auseinanderzusetzen, die häufig für die Bildunterschriften herangezogen wurden. Es sind dies in erster Linie die 'Confessiones'¹¹⁷ des Augustinus und in manchen Fällen apokryphe Legendentexte.

Im ersten Bild findet sich folgende Bildunterschrift:

Abb. 22

QUEMADMODUM BEATUS AUGUSTINUS INPUERILI
ETATE A PATRE PATRITIO ET MATRE MONIKA
MAGISTRO GRAMATICE TRADITUS ULTRA MODUM
BREVI PROFECIT TEMPORE

Dieser Text bezieht sich ausschliesslich auf die linke Episode des Bildes, das heisst auf die Übergabe des Augustinus an den Lehrer der

¹¹⁶ Eve Borsook: *The Mural Painters of Tuscany, From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford, 1980, S. 110. Vgl. Procacci, 1961, S. 68-69.

¹¹⁷ Der Confessionestext von Augustinus ist eine Art Autobiographie.

Grammatikschule. Zum rechten Teil, der die Prügelstrafe und die Schule selbst zeigt, findet sich in der Bildunterschrift keine Erläuterung. Jedoch schreibt Augustinus selbst dazu: *“So brachte man mich in die Schule, die Buchstaben zu erlernen, und ich Ärmster wusste nicht, wozu das nützlich sein konnte. Gleichwohl bekam ich Schläge, wenn ich im Lernen träge war.”*¹¹⁸ Hier beschreibt er zunächst, dass er die Buchstaben zu lernen hatte. Genau dies ist im Bild in der rechten Szene wiedergegeben: Am Bildrand steht Augustinus neben dem Lehrer mit einer Tafel in der Hand, auf der sich bei genauer Betrachtung das Alphabet finden lässt.

Gozzoli hat die Prügelstrafe mit in das Bild übernommen, jedoch nicht Augustinus, sondern ein stellvertretendes Kind eingesetzt, das die Strafe zu ertragen hat. Ob es nun nicht schicklich war, Augustinus mit entblößtem Gesäss zu zeigen, oder ob die Szene durch eine nochmalige Wiederholung von Augustinus noch unübersichtlicher geworden wäre, muss offengelassen werden. Erstaunlich ist jedoch, dass die Bestrafung, die Augustinus in den ‘Confessiones’ erwähnt, in das Bild übernommen worden ist. Wenn auch das Kind nicht Augustinus darstellt, so müsste dem belesenen Betrachter die Assoziation zum Text der ‘Confessiones’ deutlich werden.

Die Bildunterschrift erklärt nun ihrerseits das, was in den ‘Confessiones’ so nicht zu finden ist. Sie beschreibt die linke Szene des Bildes, in der Augustinus von einem Lehrer der Schule abgeholt wird, und sich die Eltern von ihm verabschieden. Für den rechten Bildteil ist eine Beschreibung unerheblich, da eine Kenntnis der ‘Confessiones’ vorauszusetzen ist.

Im Bild “Einschreibung in die Universität in Karthago” findet man folgende Bildunterschrift: **Abb. 21**

AUGUSTINUS CUM DECIMUM ET NONUM AGERET
ANNUM CARTAGINENSI I[N] UNIVERSITATE MAGNO
HONORE ADMISSUS FUIT ... TRIU[M]PHO ET ...
[ca. 45 Buchstaben fehlen]¹¹⁹

¹¹⁸ Zitate stammen aus den “Confessiones” Augustinus. Aurelius Augustinus: Bekenntnisse, übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Thimme, München, 1982, hier: I.9.

¹¹⁹ Die fehlenden Buchstaben wurden von Esche in ihrer Zahl geschätzt und logische Ergänzungen vorgenommen. Esche, 1991, S. 266 ff.

Augustinus berichtet in den 'Confessiones' dazu folgendes: "*Ich kam nach Karthago, der Hauptstadt, da schwirrte mir ums Haupt ein Gewimmel von Liebeshändeln.*"¹²⁰ "*Und schon glänzte ich in der Rednerschule, freute mich stolz und blähte mich auf in meiner Eitelkeit.*"¹²¹ Die vorhandene Bildunterschrift hebt die Wichtigkeit des Studiums und einer strengen Universitätsausbildung in den damaligen Wissenschaften nochmals hervor, wie sie im Bild gezeigt wird. Ganz im Gegensatz dazu stehen die Worte, mit welchen Augustinus selbst diese Zeit in Karthago beschreibt. Er erläutert lediglich, dass er grossen Erfolg in der Rednerschule gehabt habe, und artikuliert seinen Stolz und seine Eitelkeit.

Warum im Zyklus weder in den Bildszenen, noch in der Bildunterschrift darauf eingegangen wird, ist vordergründig unverständlich, könnte jedoch in dem verlorengegangenen Bild- und Schrifteil angedeutet gewesen sein. Stellt man sich indes die Umstände während dieses Auftrages im Kloster vor, so wird es verständlicher. Das Kloster sollte reformiert werden, so dass es wichtiger war, einen strebsamen, ernsten, jungen Augustinus zu zeigen, der als Vorbild für die Mönche dienen konnte, als einen weltlichen.¹²²

Die Bildunterschrift im dritten Bild ist komplett zerstört. Es findet sich aber in den Bekenntnissen eine interessante Stelle, die auch die nächste Szene, die die "Abreise aus Karthago", beinhaltet. Er schreibt: "*Meine Mutter weinte heftig über meine Abreise und folgte mir bis zum Meer. Aber ich täuschte sie, als sie mich mit Macht festhielt, um entweder meinen Entschluss zu ändern oder mit mir zu gehen, und gab vor, ich wolle einen Freund nicht allein lassen, der auf günstigen Wind zur Abfahrt wartete. Ich belog meine Mutter - eine solche Mutter - und entging ihr so "[...] „Denn als sie sich dennoch weigerte, ohne mich zurückzukehren, konnte ich sie nur mit Mühe überreden, in einer dem Andenken des heiligen Cyprian geweihten Kapelle, die sich ganz in der Nähe des Schiffes befand, während der Nacht zu verweilen. In derselben Nacht reiste ich heimlich ab und überliess meine Mutter ihren mit Fürbitte und Gebet vermischten Tränen um mich.*"¹²³ Die aussergewöhnliche Beziehung zwischen Augustinus und

Abb. 20

¹²⁰ Confessiones, III. 1.

¹²¹ Ebd. III. 3.

¹²² Crowe und Cavalcaselle (1975, S. 271) schreiben, die linke Bildhälfte sei zerstört.

¹²³ Confessiones, V. 8, 15.

seiner Mutter wird im folgenden Bild deutlich, in dem Gozzoli die betende Mutter und ihren einsamen Abschied zeigt.

Das Bild über die "Abreise Augustinus aus Karthago" ist, wie weiter **Abb. 57** oben schon beschrieben, zerstört. Lediglich zwei Worte der Bildunterschrift sind erhalten:

AUGUSTINUS...NAVIGIO

Das Bild zeigte Augustinus auf einem Schiff. In den 'Confessiones' schreibt er: *"Aber in eben dieser Nacht segelte ich ohne sie ab, die betend und weinend zurückblieb [...]. Der Wind blies und schwellte unsere Segel, und die Küste entschwand unseren Blicken. Sie aber stand frühmorgens da, fast wahnsinnig vor Schmerz, und füllte mit ihren Klagen und Seufzen deine Ohren [...]. Ich aber ging nach Rom."*¹²⁴

Beide Bilder stimmen mit dem Text der 'Confessiones' überein. Die Bilder der "Fürbitte Monikas" und "Augustinus verlässt Afrika" werden durch die zum Abschied winkende Mutter zusammengerückt. So entsteht denn auch im Bild der "Fürbitte Monikas", durch die zweimalige Darstellung Monikas - zum einen betend in der Kapelle, zum anderen ihrem Sohn nachwinkend - eine enge Verbindung zum folgenden Bild "Augustinus verlässt Afrika". Die Kapelle, in der Monika verweilt, ist, nach der Beschreibung von Augustinus, in der Nähe des Hafens zu vermuten.

Da beide Bildunterschriften fehlen, kann leider kein Vergleich gezogen werden. Es ist aber anzunehmen, dass sie sich, wie die anderen auch, in unterstützender Weise auf die darüberliegenden Szenen bezogen.

Im Bild der "Ankunft im Hafen von Ostia", ist ebenfalls keine **Abb. 19** Bildunterschrift mehr zu erkennen. Auch wird in den 'Confessiones' nichts über die Ankunft im Hafen berichtet. Es ist also anzunehmen, dass Gozzoli die Bildidee selbst entwickelte, und dies nicht durch schriftliche Quellen bedingt war.

Die Szene "Augustinus lehrt in Rom", enthält folgende Bildunter- **Abb. 17** schrift:

¹²⁴ Ebd. V. 8.

... GNA PRECIRUORUM VIRORUM FREQUENTIA AC
SCHOLASTICORUM CONSESSU GRECHA IN SCHOLA
PUBLICE RETORICHAM AC PHILOSOPHIAM LEGEBAT

Eine erstaunliche Diskrepanz stellt sich heraus, zwischen dem Bild, seiner Unterschrift sowie dem Bericht der 'Confessiones'. In der Bildunterschrift wird von einer grossen Zuhörerschaft, einer öffentlichen Griechisch-Schule und von berühmten Männern gesprochen.¹²⁵ Dies wurde im Bild von Gozzoli ausgeführt, indem er die Zuhörerschaft in gesetzterem Alter darstellt. Sie sind reich gekleidet und befinden sich, in der prächtigen Halle einer Villa. Augustinus selbst schreibt in den 'Confessiones' lediglich dazu: *"Inzwischen hatte ich mit Eifer die Arbeit aufgenommen, deretwegen ich nach Rom gekommen war, lehrte die Redekunst und sammelte zunächst in meiner Wohnung einige Zuhörer."*¹²⁶ Auch hier scheint es wichtiger zu sein, eine strenge, ernsthafte Stimmung und ein feierliches Umfeld zu haben, als einige wenige Zuhörer in einem Zimmer zu zeigen.¹²⁷ Warum es allerdings berühmte Männer sind, die Augustinus lehrt, bleibt offen. Stellt man jedoch einen Bezug zu den Augustiner-Eremiten und zum Auftraggeber her, so waren diese in jener Zeit stark in der Verbreitung und Erforschung der Wissenschaft tätig, so dass die Vermutung, die Bildunterschrift diene direkt dem zu reformierenden Orden, naheliegt.¹²⁸

Im Bild selbst findet sich bei einem links im Vordergrund Sitzenden ein aufgeschlagenes Buch mit dem Text: RHETORICE EST SCIENTIA QUE IN PERSUADENDO COSUSTIT [consistit]. Das Zitat des aufgeschlagenen Buches verdeutlicht ausdrücklich die Intention des Zyklus, der die Lehre und die Wissenschaft besonders hervorhebt. Es wird explizit auf die Rhetorik als Wissenschaft und ihre Bedeutung verwiesen.

Abb. 46

¹²⁵ H. Braunert: Das Athenaeum zu Rom bei den "Scriptores Historiae Augustae". Bd. IV, 2, Bonn, 1964, S. 9-41. Man könnte einen Vergleich zum Athenaeum und dem im Bild dargestellten ziehen.

¹²⁶ Confessiones, V. 12.

¹²⁷ Siehe oben: Zur "Einschreibung in Karthago", S. 53-54. Lagaisse vergleicht dieses Bild mit der platonischen Akademie des 15. Jahrhunderts in Florenz. Vgl. Lagaisse, 1934, S. 144.

¹²⁸ Auffällig ist, dass sowohl Pecori, 1975, S. 534, als auch Courcelle, 1969, S. 92 eine Bildunterschrift anführen, die so im Original nicht zu finden ist. So zitiert Courcelle: "<Quemadmodum Augustinus Rome In Schola Greca Retoricam Ac Philosophi> Am Legebat".

Courcelle entdeckte den Zusammenhang des Zitates mit Cicero.¹²⁹ Dies bezeugt, dass zumindest der Auftraggeber die Wichtigkeit Ciceros im Werk von Augustinus zu schätzen wusste. *“Jeden Augenblick taucht unter der Feder Augustins bewußt oder unbewußt ein Zitat oder ein Anklang an Cicero oder Vergil auf- und er schrieb für ein mitwissendes Publikum, das fähig war, solche Stellen zu erkennen und jedesmal die gleiche harmlose oder verfeinerte Freude mitzuempfinden.”*¹³⁰

Liest man die Bildunterschrift im Bild der “Abreise aus Rom”,

Abb. 18

QUEMADMODUM AUGUSTINUS A SIMACHO
ROMANORUM PREFECTO MEDIOLANUM MISSUS
RECTORICAM AC PHILOSOFIAM LECTURUS SUMMO CUM
APPARATU ET GLORIA ROMA URBE RECESSIT,

so stellt man fest, dass erst erklärt wird, warum Augustinus Rom verlässt und sich nach Mailand begibt. Es finden sich auch Übereinstimmungen mit dem Text in den ‘Confessiones’ wieder: *“Als man nun von Mailand nach Rom zum Stadtpräfekten schickte, er möge für jene Stadt einen Lehrer der Rhetorik besorgen, der seine Reise dahin auf Staatskosten zurücklegen konnte, bewarb ich mich. [...] Ich erreichte es durch einen Probenvortrag [...], dass Symmachus der damalige Präfekt, mich dahin entsandte.”*¹³¹ Hervorragend wird die aussergewöhnlich reiche Ausstattung der Reisenden dargestellt, dies soll das im Text Erläuterte verdeutlichen, nämlich die Reise auf Staatskosten. Wie ein Staatsmann zu reisen, bedeutete eine grosse Ehrenbezeugung. In der Bildunterschrift nicht erwähnt, findet sich dies jedoch in den ‘Confessiones’. Das Bild besteht auch hier aus einer Mischung der Bildunterschrift und dem Confessionestext.

Im Bild selbst findet sich eine von zwei viktorienhaften Engeln getragene Kartusche mit der Inschrift:

ELOQUII SACRI DOCTOR PARISINUS ET INGENS
GEMIGNANICI FAMA DECUSQUE SOLI HOC PROPRIO

¹²⁹ Courcelle, 1969, S.92.

¹³⁰ Marrou, 1958, S. 15.

¹³¹ Confessiones, V. 13.

SUMPTU DOMINICUS ILLE SACELLUM INSIGNEM IUSSIT
PINGERE BENOTIUM MCCCCLXV

Hier wird der Auftraggeber Fra Domenico Strambi, der den Zyklus initiierte, als "eloquii sacri doctor parisinus" belegt.¹³²

Im Bild der "Ankunft in Mailand" steht in der Bildunterschrift:

Abb. 15

QUEMADMODUM AUGUSTINUS EX URBE MEDIOLANUM
VENIENS LECTURUS PHILOSOFIAM ATQUE RECTORICAM
SUMMO CUM SCOLARIUM ET DOTORUM OMITUTU / AB
IMPERATORE THEODOSIO ET SANCTO VIRO AMBROSIO
GRATANTUR ET HONRIFICE RECEPTUS EST

In der Bildmitte werden Augustinus, wie im Text beschrieben, die Sporen abgenommen. Auch die in der Inschrift geschilderte Begrüssung von Theodosius und Ambrosius stimmt mit dem Bild überein. Augustinus schreibt in den 'Confessiones' zu diesem Punkt: "*So kam ich nach Mailand zum Bischof Ambrosius[...] Mit väterlicher Freundlichkeit nahm dieser Gottesmann mich auf und hatte an meiner Übersiedlung bischöfliches Wohlgefallen.*"¹³³ Die Bilderklärung bezieht sich auf alle drei Szenen. Da in den 'Confessiones' lediglich von einer freundlichen Begrüssung durch Ambrosius berichtet wird, muss davon ausgegangen werden, dass Gozzoli oder der Auftraggeber den Wunsch hegten, weitere erläuternde Szenen beizufügen. Die Sporenabnahme ist ein Zeichen für den hohen Rang, der Augustinus zugestanden, und konstituiert zugleich die logische Fortsetzung der Reise auf Staatskosten, wozu auch die Begrüssung durch den Stadtpräfekten Theodosius zählt.¹³⁴

Die "Predigt des Ambrosius" wird im folgenden Bild gezeigt, die Bildunterschrift lautet:

Abb. 16

¹³² "Parisinus" bezieht sich auf die Universitätsausbildung Strambis. Kapitel 4. : Der Auftraggeber Fra Domenico Strambi.

¹³³ Confessiones, V. 13.

¹³⁴ Ein im Hintergrund dargestellter junger Mann mit Mütze, wird durch eine Inschrift als 'ADNEODAT' bezeichnet. Hieraus könnte man schliessen, dass es sich bei dem Jungen um Adeodatus, den Sohn von Augustinus, handelt.

QUALITER AUGUSTINUS APUD MEDIOLANUM ESISTENS
TUM...MATRE [ca. 45 Buchstaben fehlen] FUI / SANCTISSIMI
VIRI AMBROSII INCEPIT LUMINE FIDEI
[ca. 75 Buchstaben fehlen].

Die im Bild eingefügte Szene einer persönlichen Auseinandersetzung zwischen Ambrosius und Augustinus findet sich weder in den 'Confessiones' noch in der Bildunterschrift. Zur Klärung dieser Frage müssen andere Quellentexte herangezogen werden, in denen von der Zusammenkunft mit Ambrosius gesprochen wird. So steht in der 'Legenda Aurea' geschrieben: *"Doch einstmals geschah es, daß Ambrosius lange wider seinen Irrwahn [Augustinus war lange Zeit Anhänger des Manichaismus] disputierte und Augustinus mit klaren Gründen und Beweisen also überzeugte, daß der Wahn von nun an ganz und gar aus seinem Herzen getilgt war."*¹³⁵

Eine Übereinstimmung mit dem Confessionestext und dem Bild, findet sich in der Predigtdarstellung des Ambrosius. *"Um ihm aber meine inneren Bedrängnisse auszuschütten, musste ich eine längere Musse abwarten, und die fand sich niemals. Freilich hörte ich ihm allsonntäglich zu, wie er, das Wort der Wahrheit recht austeilte* ¹³⁶*[...] und Ambrosius hatte keine Zeit [...]."*¹³⁷

Die dritte Szene im Bild, 'Monika kniet vor Ambrosius', lässt sich zu folgender Stelle in den Confessionestexten in Beziehung setzen: *"Eam vero ille propter eius religiosissimam conversationem."*¹³⁸ Kaftal erläutert diese Szene wie folgt: *"Monica having given up certain costumes of the African church to which Ambrose was opposed, he blesses her."*¹³⁹ Wie er zu dieser Deutung gelangt ist unklar und wird bei ihm nicht näher erläutert.

Die "Bekehrungsszene" enthält nur noch Fragmente der Bildunter
schrift. **Abb. 14**

¹³⁵ Jacobus da Voragine: Legenda Aurea, übersetzt von Richard Benz. Jena, 1925, S. 636.

¹³⁶ Confessiones, VI. 3.

¹³⁷ Ebd., VI. 11.

¹³⁸ Ebd., VI., 2, 2.

¹³⁹ Kaftal, 1965, S.104.

[ca. 40 Buchstaben fehlen] FICU ESISTERET AUDIVIT VOCEM
E[X] CELO BICENTEM SIBI / ...[O]RTO CO ...MINI
D[OMI]N[U]M P[ER]FUSUS LUCE SECURITATIS ERASIT
CHATOL[ICUS]

Es wird im Text von einem *“Luce securitatis”* und einer himmlischen Stimme gesprochen, die Augustinus zum Lesen auffordert. Dies ist im Bild auch dargestellt. Hinter dem Baum links sind noch die Reste eines Strahlenkranzes und das Licht, das auf Augustinus fällt, zu erkennen. Die ‘Confessiones’ berichten anders: *“Ich aber warf mich, weiss nicht wie, unter einen Feigenbaum zur Erde und liess den Tränen freien Lauf [...]. Und sieh, da hörte ich vom Nachbarhause her in singendem Tonfall, ich weiss nicht, ob eines Knaben oder eines Mädchen Stimme, die immer wieder sagte: Nimm und lies!”*¹⁴⁰ Augustinus las, wie weiter oben schon erwähnt, aus den Paulusversen und sagte dazu: *“Weiter wollte ich nicht lesen, brauchte es auch nicht.”*¹⁴¹

Die Bildunterschrift, soweit noch zu erkennen, ist im Bild konkret wiedergegeben. Woher die Idee stammt, die Bibel aus dem Himmel schweben zu lassen, ist unklar, wird aber schon im Text der Vorzeichnung genannt.¹⁴² Sie verweist zumindest auf den göttlichen Ursprung der heiligen Schrift. J. und P. Courcelle führen eine Bildunterschrift an, die mit der tatsächlichen nicht übereinstimmt.¹⁴³ Wie es zu dieser Abweichung kommen konnte, lässt sich bisher nicht rekonstruieren.

Die Bildunterschrift der “Taufe des Augustinus” besagt:

Abb. 13b

QUEMADMODUM POSTQUAM A BEATO VIRO
AMBROSIO AUGUSTINUS SA[NC]TUS SACRUM
SUSCEPIT BATTI[SUUM] / PARITER COMPOSUERUNT
ET COMPONENTO DECANTARUNT AD FINEM US...
CELESTEM INNUM DEUM LAUDAMUS

¹⁴⁰ Confessiones, VIII. 12.

¹⁴¹ Ebd., VIII. 12.

¹⁴² Vgl.: Kapitel 5.7. Vorstudien, Zeichnungen und die Sinopien, S. 50.

¹⁴³ Courcelle übernimmt nicht alle Bildunterschriften in sein Buch, hier zitiert er jedoch wie folgt: <Cum Amarissime F> Leret, Audivit Vocem E Celo Dicentem Sibi: “Tolle, Lege”, Et Statim Usus Luce Euasit.” Courcelle, 1969, S. 97.

Augustinus selbst schreibt über die Taufe nichts in seinen 'Confessiones'. Überliefert sind jedoch die Worte, die Ambrosius an den Neophyten richtete: *"Nicht meiner Unschuld rühme ich mich, sondern der Erlösung. Ich rühme mich nicht, weil ich etwa ohne Sünde wäre, sondern weil meine Sünden vergeben sind, Christus mein Fürsprecher beim Vater ist und sein Blut für mich vergoß. So wurde die Sünde selbst zum Preis der Erlösung, durch die Christus in mein Inneres trat. Denn die Schuld ist fruchtbarer als die Unschuld: Unschuld verführte mich zum Hochmut, Erkenntnis der Schuld aber gab mir die Demut zurück."*¹⁴⁴ Zusätzlich hierzu befinden sich im Bild noch zwei weitere Inschriften. Die erste, an der Rückwand des Baptisteriums heisst: TE DEUM LAUDAM[US] / TE DOMINU[M] CONFITEM[UR]. In der 'Legenda Aurea' wird dies kurz erwähnt. Ambrosius soll während der Taufe zu Augustinus gesagt haben: "Te deum laudamus" dieser antwortete ihm: "Te dominum confitemur".¹⁴⁵ Durch den Umstand, dass das "te deum" auch in der Bildunterschrift Erwähnung findet, wird eine Verbindung zwischen Unterschrift und Inschrift hergestellt. Die zweite Inschrift im Bild befindet sich im Taufbecken: A DI PRIMA D'APRILE MILLE CCCCLXIII. Es handelt sich hierbei um eine der Datierungen, die der Künstler anbringt.¹⁴⁶

Erstaunlich ist, dass das Baptisterium im Bild durch Gozzoli eine oktagonale Form erhielt, und man in den sechziger Jahren bei Ausgrabungen in Mailand das Baptisterium wiederentdeckte. Ebenso wie das Gemalte besitzt das Original die Form eines Oktogons.¹⁴⁷ Es wäre vorstellbar, dass die Art des Baptisterium bis in die Zeit Gozzolis bekannt war; auch das in Florenz ist in einer oktagonalen Form errichtet.

Die Szene der Taufe stellt erstmals eine Verbindung zum Orden der Augustiner-Eremiten her. Die 'Confessiones' sind kurz nach der Ordensgründung von Ordenshistorikern 'korrigiert' worden. Im Anschluss an das Kapitel über die Taufe wurden Legenden eingefügt. Es wurde damit beabsichtigt dem Orden eine Tradition zu geben. Heinrich von Friemar bezeichnet den, in den 'Confessiones' wichtigen "Simplicianus", als

¹⁴⁴ Voragine, 1925, I. 6, 21.

¹⁴⁵ Bis heute wird dies in der Liturgie der katholischen Kirche benutzt.

¹⁴⁶ Eine weitere Datierung befindet sich in der schon erwähnten Kartusche im Bild der "Abreise aus Rom". Die Daten sind unterschiedlich, so ist zu vermuten, dass durch die unterschiedliche Datierung, der Zyklus nicht chronologisch gemalt wurde.

¹⁴⁷ A. Paredi: Il Battistero di S. Giovanni alle Fonti, Milano 1963, S.65.

Eremiten. Dies könnte eventuell der im Bild dargestellte Mönch mit weissem Bart sein.¹⁴⁸ Die Mönche im Bild tragen die Kutten des Augustiner-Eremitenordens.¹⁴⁹

Im Bild der "Regelübergabe" werden drei Legenden gezeigt: **Abb. 12** 'Augustinus bei den Eremiten' in der Toskana, die 'Erscheinung des Kindes am Strand' und die 'Regelübergabe' selbst.

Die zum Bild gehörende Unterschrift besagt:

QUALITER AUGU[STINUS] S[AN]C[TU]S VISITATIS
HEREDITIS DE MONTE PISANO A...ST DATAM EIS
REGULAM A D[OMI]NO NOST[RO] IHESU XR[IST]O SUB
CUIUSDAM SCITULI EFFIGUIE / SECUS LITU ... TUDINEM
MORIS AD PARVAM FOVEAM DE ... AC DIFFICILE
INDIVIDUE TRINITATIS COGNITIONE ESISTIT
INFORMATIS

Aus oben bereits genannten Gründen können diese Episoden in den 'Original-Confessiones' nicht belegt werden. Man findet sie jedoch an anderer Stelle, wo berichtet wird, dass Augustinus vor seiner Rückkehr nach Afrika bei den Eremiten in der Toskana die Ordensregel übergeben habe.¹⁵⁰ Die Szene mit dem Kind am Strand ist eine mittelalterliche Legende und wird stellenweise auch auf andere Heilige übertragen.¹⁵¹ In der Bildunterschrift werden die drei oben genannten Episoden exakt wiedergegeben. Dies ist notwendig, denn sie beruhen auf Legenden, die zu diesem Zeitpunkt noch keine grosse Verbreitung gefunden hatten und für den Betrachter erklärungsbedürftig waren. Dass diese Legenden in den

¹⁴⁸ Rudolph Arbesmann: Henry of Friemar's "Treatise on the Origin and Development of the Order of the Hermit Friars and its true and real Title", in: Augustiniana 6, 1956, S. 90 ff.

¹⁴⁹ Die für die Augustiner-Eremiten vorgeschriebene Festtagskleidung ist Schwarz, während im Alltag weisse Gewänder getragen wurden. Die Darstellung der Mönche in Gozzolis Bild, verweist daher auf die Feierlichkeit des Augenblicks. Zu den Ordensvorschriften vgl. Heimberger, 1933, S. 398.

¹⁵⁰ Arbesmann, 1956, S. 39.

¹⁵¹ Henri-Irénée Marrou, St. Augustin et l'ange, une légende médiévale, in: Christiana Tempora, Mélanges d'Histoire, d'Archéologie, d'Epigraphie et de Patristique, Rom, 1978, S. 401-449.

Zyklus eingefügt wurden, hat sicher auch mit dem Selbstverständnis der Augustiner-Eremiten zu tun, die sich als direkte Nachfolger von Augustinus etablieren wollten. So ist die Legende mit dem Christuskind am Strand, „nur eine Legende, deren Schicksal sich vom 13. bis zum 15. Jahrhundert verfolgen läßt.“¹⁵²

Im Bild „Tod der Monika“ sind wiederum drei Szenen gezeigt: Die ‘Ekstase von Ostia’, der ‘Tod der Monika’ und die ‘Rückkehr von Augustinus nach Afrika’.

Abb. 11

Die Bildunterschrift besagt:

QUE[M]ADMODU[M] S[AN]C[TU]S AUGUSTINUS APUD
HOSTIA[M] TIBE[RINOM] ESSISTENS HUBITIS AD
QUANDA[M] OSPITII FENESTRA[M]..ENTISSIMA...E
...MONACHA DIVINIS COLLOQUIUS... POST [ca. 40
Buchstaben fehlen] / CUIDA[M] PUERLI SPETIE DE MANU
SACERDOTIS ESILIENS... TRANSMIGRAVIT AD CELUM
ASSUMPTO NAVIGIO CU[M] ALIPPIO EVO[DIO] EIUS[QUE]
FILIO ADEODATO MULTIS...[NAVIG]AVIT AFFRICA[M]

Über dieses Ereignis berichtet Augustinus in den ‘Confessiones’: „Wir überlegten, wo wir dir am besten dienen könnten, und schickten uns an, gemeinsam nach Afrika zurückzukehren. Und als wir in Ostia am Tiber angelangt waren, starb meine Mutter.“¹⁵³ „Als nun der Tag herannahte, an dem sie aus dem Leben scheiden sollte, [...] da traf’s sich, [...] dass wir beide, ich und sie, allein an einem Fenster gelehnt dastanden. Es schaute auf den inneren Garten des uns beherbergenden Hauses, dort bei Ostia am Tiber [...] fragten wir uns [...] wie wohl das ewige Leben der Heiligen sein werde. [...] so wie wir uns eben streckten in raschem Gedankenflug die ewige, über allem waltende Weisheit berühmten [...] so dass das ewige Leben wäre wie dieser Augenblick höchster Erkenntnis.“¹⁵⁴ Monika starb im Alter von sechsundfünfzig Jahren. Augustinus, der hier erstmalig als “Sanctus” bezeichnet wird, war damals dreiunddreissig. Die Szene, der Abreise nach Afrika, wird in den ‘Confessiones’ nicht beschrieben. Man

¹⁵² Marrou, 1958, S.126.

¹⁵³ Confessiones, IX. 8.

¹⁵⁴ Ebd., IX. 9.

findet sie jedoch in der 'Vita des Possidius'¹⁵⁵ und in der 'Legenda Aurea' wieder.

Auch hier sind alle drei Szenen in der Bildunterschrift konkret erläutert. Sowohl im Bild als auch im Text findet sich eine Mischung aus den 'Confessiones' und der Vita des Possidius wieder. Wichtig scheint die Hervorhebung Monikas zu sein. Auf die weiter oben schon eingegangen wurde. Pecori, Crowe und Cavalcaselle und Courcelle¹⁵⁶ erwähnen für der Bildunterschrift, die in keinem ihrer Texte wiedergegeben wird, eine Beifügung, die wie folgt, von ihnen zitiert wird: "F. D. M. Paris". Einhellisch vertreten sie die Meinung, dass sich diese Beifügung auf den Auftraggeber Fra Domenico Strambi bezogen habe, den sie auch im Bild als den rechts vorne stehenden Mönch identifizierten. Es findet sich tatsächlich in einigen alten Fotografien eine Inschrift dieser Art, jedoch nicht in der Bildunterschrift, sondern oberhalb des Textes. Man könnte vermuten, dass es sich um eine Beifügung einer späteren Zeit gehandelt hat.

In der Bildunterschrift zu "Augustinus segnet das Volk" findet sich **Abb. 10** folgender Text:

QUEMADMODU[M] SANCTUS AUGUSTINUS STATIM POST
ASSUMTUM EPISC ... [P]OPUL[UM] BENED[IXIT]

Augustinus wird hier erstmals als Bischof gezeigt abweichend davon findet sich in den Berichten von Possidius eine Stelle, in der Augustinus Bischofsweihe erst nach dessen Begegnung mit Fortunatus angesetzt wird: "*Und als Bischof verkündete er das Wort des ewigen Heils noch eindringlicher und glühender, mit größerer Autorität.*"¹⁵⁷ Im Bild wird offenbar direkt die Szene nach der Bischofsweihe gezeigt, dies wird auch in der Bildunterschrift so erläutert.

¹⁵⁵ Adolf Harnack: Possidius, Augustinus Leben, in: Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Berlin, 1930.

¹⁵⁶ Pecori, 1975, zitiert auf S.535: „una delle Quali ha sotto le iniziali F.D.M.Paris“. Crowe und Cavalcaselle, 1870, zitieren auf S.271: "Tod der Heil. Monica: im Vordergrund zwei Mönche, von denen der eine mit „F.D.M. PARIS.“ als Strambi bezeichnet ist," Courcelle, 1969, übernimmt das Zitat von Pecori auf S. 102.

¹⁵⁷ Harnack, 1930, Kap.8.

Im nun folgenden Bild wird die oben bereits erwähnte Szene der **Abb. 9** “Diskussion mit dem Häretiker Fortunatus” gezeigt. Sie lautet:

...[AUGUSTI]NUS DISPUTAM CUM FORTUNATO / VERSUS
HERETICIS EOS PUPLICE SUPERAVIT

Augustinus links, mit Mitra, diskutiert mit dem vor ihm stehenden, im Doktorengewand gekleideten Fortunatus.¹⁵⁸ Possidius schreibt dazu: *“In der Stadt Hippo nun hatte die Pestilenz der Manichäer sehr viele Bürger und Zugezogene infiziert und durchdrungen; Verführer und Täuscher war ein Presbyter der Häresie namens Fortunatus [...]. Da traten die Bürger von Hippo an Augustinus heran und forderten, daß er jenen manichäischen Presbyter [...] aufsuche, und mit ihm über das Gesetz verhandle. [...] Aber da Fortunatus schon früher in Karthago den heiligen Augustinus kennengelernt hatte [...] fürchtete er, sich mit ihm zu messen [...] Die Disputation begann und wurde zwei Tage lang durchgeführt. In ihr vermochte der manichäische Lehrer [...] weder die katholische Darlegung zu widerlegen, noch zu beweisen, daß die manichäische Sekte von Wahrheit gestützt werde.”*¹⁵⁹ Die Szene im Bild wird auf nur wenige Personen reduziert. Fortunatus und Augustinus bilden die Hauptfiguren, so wie es in der Bildunterschrift erläutert wird, die wiederum durch Possidius inspiriert ist.

Unter dem Bild “Augustinus im Gehäus” findet man die folgende **Abb. 8** Erklärung:

QUEMADMODUM HIERONIMUS PAULO ANTE ...US /
AUGUSTINUM DE CELESTI GLORIA INFORMAVIT

Augustinus, im ‘Gehäus’ sitzend und schreibend, blickt nach links oben, wo ihm Hieronymus in einem Strahlenkranz erscheint. Dieses Ereignis ist eine Überlieferung der ‘Epistula Sancti Augustini ad Cyrillum

¹⁵⁸ In der Zeit seines Episkopates kämpfte Augustinus für die Durchsetzung des Christentums und gegen Häretiker wie die Donatisten und Manichäer, dessen Anhänger er früher selbst war.

¹⁵⁹ Harnack, 1930, Kap. 9.

Hierosolymitanum' des 'Pseudo Augustin'.¹⁶⁰ Dieser gibt an, Augustinus habe an Hieronymus mit der Bitte geschrieben, ihn über "celesti gloria" aufzuklären. Der in der Zwischenzeit Verstorbene, sei Augustinus erschienen und habe ihm über das Leben nach dem Tod berichtet. Es ist eine Übereinstimmung von Bild, Bildunterschrift sowie Quellentext zu finden. Die Abbildungen von sowohl Augustinus als auch Hieronymus im Gehäus sind ein gängiger Topos und beruhen auf Legenden.¹⁶¹

Das letzte Bild des Zyklus zeigt den "Tod des Augustinus". Es wird **Abb. 7** mit folgenden Worten erläutert:

QU[E]MADMODUM IN OBITU BEATI AUGUSTINI A QUAM
PLURIMIS EIUS ANIMA IN CELIS COMITANTIBUS ANGELIS
FERRI VISA E[S]T

Augustinus liegt aufgebahrt im Vordergrund des Bildes, Mönche umstehen ihn und trauern. Seine Seele wird von zwei Engeln in einer Gloriole in den Himmel erhoben. *"An allen Gliedern des Leibes unversehrt, mit ungeschwächtem Augenlicht und Gehör und in unsrem Beisein und unter unsern Augen und Gebeten, wie geschrieben steht, entschlief er mit seinen Vätern, hochgebracht in einem guten Alter, und in unserer Gegenwart wurde für die Gott wohlgefällige Beisetzung seines Leibes das Opfer dargebracht, und er wurde bestattet."*¹⁶² Nach Possidius sei Augustinus im Alter von sechsundsiebzig Jahren gestorben.¹⁶³ Die Inschriften der unteren Bilderreihe beschreiben leicht verständliche Szenen. Sie zeigen, teilweise sinnverändernd, die Berichte der 'Confessiones'. Die Inschriften des zweiten Kompartiments hingegen, sind zweizeilig und erklären häufig legendäre Ereignisse, die nicht in allen Fällen bekannt oder alleine durch die Bildwiedergabe verständlich sind. Entsprechendes wird im dritten Kompartiment angegeben. Die Bildunterschriften enthalten keine wortwörtlichen Übernahmen aus

¹⁶⁰ Vgl. Courcelle 1965, S. 104. Louise Pillions: La légende de saint Jérôme d'après quelques peintures italiennes du XVe siècle conservées au Musée du Louvre, in: Gazette des Beaux-Arts, 50, 1908, S. 303-318.

¹⁶¹ Ebenso wie die Christuslegende, wurde auch diese Episode auf mehrere Heilige angewandt.

¹⁶² Harnack, 1930, Kap. 31.

¹⁶³ Ebd., Kap. 31.

Quellentexten, sondern sind für den Zyklus von Benozzo Gozzoli konzipiert worden.

Unverständlich sind die von Pecori, Crowe und Cavalcasselle sowie Courcelle von den Originalen abweichend zitierten Bildunterschriften. Bei allen werden sie nur stellenweise angeführt und sind dann häufig anders als jene, die in San Gimignano zu lesen sind. Es stellt sich die Frage, ob die Bildunterschriften im Laufe der Zeit verändert, ergänzt oder gar neu hinzugefügt wurden. Bisher wurde auf diese Diskrepanz noch nie hingewiesen. Es obliegt der zukünftigen Forschung zu klären, ob eine der oben genannten Thesen zutrifft.

Vergleicht man den Zyklus von San Gimignano mit anderen aus dieser Zeit, so erkennt man eine starke didaktische Absicht in Gozzolis Augustinusvita, die mit den Worten des Heiligen zutreffend erläutert werden kann: *“Intellige, ut credas”*¹⁶⁴, man müsse verstehen um zu glauben.

bedarf es zunächst einer Begriffserklärung. Laut Duden-Fremdwörterbuch bedeutet *“narrativ”* oder *“Narration”*: *“In erzählender Form darstellend, erzählend, Erzählung, Bericht.”*¹⁶⁵ Diese Begriffserklärung gilt für die Sprachwissenschaften. Übertragen man den Begriff allerdings auf die Kunstwissenschaften, so wird er problematisch. Was versteht man unter einem erzählenden Bild bzw. einem erzählenden Zyklus? Ist es eine Abfolge von Bildmotiven, die zusammengesetzt eine Geschichte ergeben, so muss dies noch nicht erzählend sein, da der Betrachter vielleicht die Zusammenhänge nicht versteht, also die zusammengesetzten Motive ihm nichts erzählen. Es muss einen Verlauf geben, der nicht unterbrochen wird, um eine Erzählung zu erstellen.

Betrachtet man nun den Zyklus von Gozzoli, so finden sich erzählende Elemente. Der Zyklus beginnt mit der Geschichte der *“Einschleppung in Tagaste”*, setzt sich fort über einige Episoden und endet mit der Szene des *“Augustinustodes”*. Insofern ist der Zyklus als narrativ zu bezeichnen, eine chronologische Folge wird eingehalten. Auch die Abfolge der Bilder, eine konsequente Vorgabe der Richtung, enthält narrative Elemente. Betrachtet man nun jedoch die einzelnen Bilder und ihre Szenen, so bricht Gozzoli

Abb. 71

¹⁶⁴ Marrou, 1958, S. 63.

¹⁶⁵ Duden, 1925, S. 102.

¹⁶⁶ Lacour, 1934, S. 7.

5. Ein narrativer Zyklus?

Benozzo Gozzoli wird bis auf unsere Zeit als einer der narrativen Maler des 15. Jahrhunderts beschrieben. *“Benozzo war mit einer seltenen Fähigkeit nicht nur der Ausführung sondern auch der Erfindung begabt: er besaß eine Lebhaftigkeit, eine spontane Frische beim Erzählen eines Ereignisses, die das Kind in unserer Brust wachruft und die Freude am Märchen.”*¹⁶⁵

Berenson versuchte, seine Eindrücke in Worte zu fassen und benutzte unter anderem den Begriff des Erzählens, wenn er diesen auch nicht näher erläutert. Dies mag für den Anfang unseres Jahrhunderts verständlich gewesen sein, als man versuchte, Gozzoli mit Raffael und Leonardo zu vergleichen.¹⁶⁶

Wenn jedoch bei Cole Ahl immer wieder davon die Rede ist, dass *“Benozzo is confident as a narrator”*¹⁶⁷, dies jedoch nie zu klären versucht wird, muss die Frage gestellt werden, ob Gozzoli mit der Augustinusvita wirklich einen narrativen Zyklus geschaffen hat?

Deshalb bedarf es zunächst einer Begriffserklärung. Laut Duden-Fremdwörterbuch bedeutet “narrativ” oder “Narration”: “In erzählender Form darstellend, erzählend, Erzählung, Bericht.”¹⁶⁸ Diese Begriffsdeutung gilt für die Sprachwissenschaften. Überträgt man den Begriff allerdings auf die Kunstwissenschaften so wird er problematisch. Was versteht man unter einem erzählenden Bild bzw. einem erzählenden Zyklus? Ist es eine Abfolge von Bildmotiven, die zusammengesetzt eine Geschichte ergeben, so muss dies noch nicht erzählend sein, da der Betrachter vielleicht die Zusammenhänge nicht versteht, also die zusammengesetzten Motive ihm nichts erzählen. Es muss einen Verlauf geben, der nicht unterbrochen wird, um eine Erzählung zu erhalten.

Betrachtet man nun den Zyklus von Gozzoli, so finden sich erzählende Elemente. Der Zyklus beginnt mit der Geschichte der “Einschulung in Tagaste”, setzt sich fort über einige Episoden und endet mit der Szene des “Augustinustodes”. Insoweit ist der Zyklus als narrativ zu bezeichnen, eine chronologische Folge wird eingehalten. Auch die Abfolge der Bilder, eine konsequente Vorgabe der Richtung, enthält narrative Elemente. Betrachtet man nun jedoch die einzelnen Bilder und ihre Szenen, so bricht Gozzoli

Abb. 22

¹⁶⁵ Berenson, 1925, S.102

¹⁶⁶ Lagaisse, 1934, S. 73.

¹⁶⁷ Cole Ahl, 1996, S.127.

¹⁶⁸ Duden, Fremdwörterbuch, 1982.

immer wieder aus dem linearen Erzählablauf aus. Die Erzählung wird immer wieder angehalten, zum Beispiel durch die Hintergrundgestaltung.

Besonders auffällig ist dies in den mehrszenigen Bildern. Nimmt man das erste Bild der "Einschulung in Tagaste" mit ihren zwei Handlungssträngen, der Verabschiedung und der Schule selbst, so sind beide Szenen architektonisch und räumlich getrennt. Links bei der Verabschiedung von Augustinus wird die Episode unter die Eingangloggia plaziert. Durch den vorderen Pfeiler und den Bogen wird die Familie von Augustinus hervorgehoben. Der hinzutretende Lehrer befindet sich jedoch noch ausserhalb der familiären Grenzen und lediglich ein Teil seines Gesichts und die Hände überschreiten diesen Bereich. Die Schulszene rechts wird ebenfalls durch die Architektur der Loggia hinterfangen. Der Lehrer steht jetzt mit Augustinus am rechten Bildrand beide blicken in das Bild nach links. Die Erzählabfolge, die eigentlich von links nach rechts verläuft, wird hier durch die Person des Lehrers und einiger Schüler, die konsequent nach links ausgerichtet sind und dadurch den Erzählfluss hemmen, gehindert. Sie lassen den Eindruck entstehen, als laufe der Erzählstrang von rechts nach links ab. Somit ist auch eine Überleitung zum nächsten Bild erschwert. Die Hauptfiguren sind an den rechten und linken Bildrand gedrängt, durch die Bildmitte eröffnet sich ein tiefer Blick in den Bildraum. Die beiden Schüler, die in der Gassenflucht stehen, orientieren sich in der Blickrichtung zur Verabschiedungsszene, doch gehören sie durch die sie hinterfangende Architektur zur der Schulszene.

Ungewöhnlich ist hierbei, dass die Bildmitte im eigentlichen Sinne von Handlung frei ist, somit Gozzoli den Betrachter nicht auf die gewohnte Mitte hinweist, sondern die Hauptszenen nach rechts und links verbannt. Der Erzählablauf wird hier bewusst unterbrochen und angehalten. Der Betrachter muss sich den Zugang zum Bild förmlich erkämpfen.

Bei der Betrachtung des nächsten mehrszenigen Bildes der "Ankunft in Mailand", ist der erste Impuls, diesem Bild einen rein erzählerischen Ablauf zuzuschreiben. Das Bild wird durch vier Säulen in vertikale Komponenten und zusätzlich in einen vorderen und hinteren bespielbaren Bildraum geteilt. Der Erzählablauf beginnt im linken Bereich des Bildes vor der ersten Säule der Loggia. Dort stehen die Pferde und Diener, mit denen Augustinus aus Rom gekommen ist. Der diesem Geschehen zur Verfügung stehende Raum links der Säule wird durch einen Diener und einen Pferdekopf überschritten und leitet so zur nächsten Szene, der der 'Sporenabnahme', über. Hier steht Augustinus direkt vor der zweiten Säule und wird von ihr hinterfangen. Er ist in dieser Szene in den Mittelpunkt der

Abb. 15

Bildfläche gesetzt und eben durch die hinterfangende Säule noch stark betont. Es hat den Anschein, als wäre dies die Hauptszene des Bildes, jedoch handelt es sich lediglich um eine vorbereitende Nebenszene. Der Blick führt von dieser an den rechten Bildrand, wo Augustinus von Bischof Ambrosius begrüßt wird. Diese Episode wird an den rechten Bildrand gestellt und wird durch den rechten Bogen der Loggia betont.

Bei flüchtiger Betrachtung ist man überzeugt, den Erzählstrang erkannt zu haben, allerdings wechselt dieser nun in den hinteren Spielraum der Loggia. Durch die Öffnung der Brüstung des mittleren Arkadenbogens dringt der Blick in den Bereich der Loggia ein und erkennt eine weitere Szene: 'Augustinus wird von Theodosius begrüßt'. Der kniende Augustinus wird durch den rechten Arm des vor der Säule stehenden Augustinus leicht verdeckt. Auch Theodosius, der gerade aus einer Tür schreitet, wird von dieser leicht verdeckt. Keine der beiden Personen wird ganz gezeigt. Die Figuren hinter dieser Szene beeinträchtigen die Konzentration des Betrachters. Gozzoli bricht aus dem eigentlichen Erzählablauf aus und führt diesen in den Bildmittelgrund, um dort eine weitere Szene ins Bild zu integrieren. Diese anfänglich sehr unscheinbare Episode entpuppt sich allerdings als wesentlich wichtiger als die der 'Sporenabnahme'. Das bewusste Ausbrechen Gozzolis aus dem linearen Erzählablauf steigert die Betrachtungsintensität. Nach längerer Beobachtung des Bildes werden wichtige Szenen, auch aus den hinteren Bildbereichen, für das Auge sichtbar.

Im nun folgenden Fresko der "Predigt des Ambrosius" sind ebenfalls drei Szenen enthalten. Hier tritt die Architektur aufgrund eines grösseren Spielraumes zurück. Ähnlich wie im ersten Bild werden die Haupterzählstränge an den rechten und linken Bildrand gesetzt. Eine Erzählabfolge ist nicht mehr zu erkennen. Beginnt man am linken Bildrand mit der 'Diskussion zwischen Bischof Ambrosius mit Augustinus', so verhindert die Figur des Augustinus durch ihre Stellung eine flüssige Folgebetrachtung des Bildes. Durch den nach links aussen gewandten Blick und den scharfen Rückenkontur wird eine Grenze gesetzt. Der Betrachter muss sich neu orientieren und findet die folgende Szene der 'Predigt' am rechten Bildrand. Auch hier werden die dem Prediger Ambrosius zugewandten Personen, die mit ihren Rückenpartien gänzlich in die Bildmitte zeigen, als Trennung für die Episode eingesetzt. Bildmittig, an zentraler Position und durch einen Blick in den Bildraum freigegeben, folgt dann die dritte Szene, die der 'Begegnung Monikas mit Ambrosius'. Durch die Abgrenzung der beiden auffälligeren äusseren Szenen und dem Monika

Abb. 16

überfangenden Arkadenbogen wird eine intime Situation inmitten einer grossen Menschenmenge geschaffen und die Szene aus der Erzählstruktur des Bildes ausgeklammert.

Diesem Fresko gegenüber liegt das der "Regelübergabe". Die 'Christuslegende' am linken Bildrand wird, wie im obigen Bild schon von Gozzoli angewandt, streng abgetrennt. Dies erfolgt durch die Zuwendung von Augustinus zum Kind und die Abwendung aus der Bildmitte. Das Christuskind erscheint im Zyklus völlig unvermittelt. Die Qualität des linearen Erzählens ist dadurch genommen. Ebenso strikt getrennt von der restlichen Szenerie ist die 'Regelübergabe'. Diese scheint, soweit es Gozzoli möglich war, an den Rand des Bildes gerückt worden zu sein. Augustinus, durch den Arkadenbogen und durch die Erhöhung eines Podestes hervorgehoben, wird von den ihn umgebenden Mönchen gleichsam abgeschirmt. Die dritte Szene verliert sich im oberen Bildbereich und wird bewusst aus dem Kontext der anderen beiden Szenen isoliert.

Abb. 12

Das vielgepriesene Narrative in den Werken Gozzolis wird im Augustinuszyklus durch eine immer wieder spannungsvolle Unterbrechung einer klaren Struktur ersetzt. Gozzoli setzt in einigen Bildern einer rein linearen Erzählform eine entgegen, die den Betrachter zwingt, sich vom gewohnten Sehverhalten zu lösen. Einzelne Bilder wiederum können durchaus als narrativ betrachtet werden; ebenso manche Übergänge in den Bildern, wie bei dem der "Fürbitte Monikas" und der "Augustinus verlässt Afrika"¹⁶⁹. So entsteht eine für den Betrachter interessante Mischung aus einer teilweiser linearer Erzählform, die immer wieder durch Pausen bzw. einer entgegenlaufenden Struktur des Erzählens unterbrochen wird.

¹⁶⁹ Das vierte Bild, welches sich unterhalb des Chorfensters befindet, wurde durch eindringende Feuchtigkeit komplett zerstört. Eine Rekonstruktion des 19. Jahrhunderts zeigt ungefähr die ehemals dargestellte Szene. "Augustinus verlässt Afrika" und begibt sich auf einem Schiff in Richtung Italien.

6. Einordnung der Augustinusvita

6.1. Einordnung in Gozzolis Werk

Benozzo Gozzoli, eigentlich Benozzo di Lese di Sandro, wurde nach neuesten Erkenntnissen im Herbst oder Winter 1421 in Florenz geboren.¹⁷⁰ Aufgrund von Padoa-Rizzo wiederentdeckten Unterlagen können seine ersten künstlerischen Arbeiten für die Bruderschaft von S. Agnese al Carmine auf das Jahr 1439 datiert werden.¹⁷¹

Die künstlerische Entwicklung im Werk Benozzo Gozzolis von seinen Anfängen bis hin zum Zyklus der Augustinusvita 1465 unterliegt mehreren Perioden und einer Veränderung in der Darstellungsweise. Es lassen sich jedoch schon in seinen frühesten Arbeiten Anklänge an das Werk in San Gimignano finden. Gozzolis Beteiligung an den Fresken im Kloster San Marco in Florenz sind belegt. Durch die Restaurierungsarbeiten von 1975 und 1983 hat man Gozzolis Hand in einigen Arbeiten nachweisen können.¹⁷² An dieser Stelle lässt sich bereits die Umgangsweise des Künstlers erkennen, sie tritt in der Körperlichkeit von Figuren und einer harmonischen Farbgebung zutage und wird später immer wieder von ihm angewandt. Auch die starke Einflussnahme Fra Angelicos ist auffällig.

Bereits 1450 gelang es Gozzoli, erste eigene Aufträge zu erhalten, die sich vorerst auf Umbrien begrenzten. Dementsprechend schuf er die Freskenzyklen in Montefalco, in den Kirchen San Fortunato und San Francesco sowie in Viterbo für das Kloster Santa Rosa.¹⁷³ Darüber hinaus

Abb. 47

¹⁷⁰ Padoa-Rizzo, 1992, S.150 ff.

¹⁷¹ Anna Padoa-Rizzo schlüsselt in ihrem Aufsatz die Tätigkeit Benozzo Gozzolis für die beiden Kirchen auf und weist in Dokumenten die Mitarbeit Gozzolis für Werke der Kirche S. Agnese nach. Vgl. Anna Padoa-Rizzo: *L'attività di Benozzo Gozzoli per la Compagnia di Santa Maria delle Laudi e Sant' Agnese (1439,1441)*, Florenz, 1991. Vgl. auch: R. G. Mather: *Documents mostly new relating to Florentine Painters and Sculptors of the fifteenth Century*, in: *Art Bulletin*, XXX, 1948, S. 40-43. G. Bacchi: *La Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant' Agnese nel Carmine di Firenze*, in: *Rivista storica Carmelitana*, II, 1931, n. 4, S. 137-159; 1932, n. 1-2, S. 12-39.

¹⁷² G. Bonsanti: *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, II, 1990, S. 158

¹⁷³ Elisabeth Giese: *Benozzo Gozzolis Franziskuszyklus in Montefalco: Bildkomposition als Erzählung*, Frankfurt, 1986. P. Pouncy: *A Drawing by Benozzo Gozzoli for his fresco-cycle at Viterbo*, in: *The Burlington Magazine* LXXIX, 1947, S. 9-13. P. Pouncy: *An eye-witness account of Benozzo's fresco-cycle at Viterbo*, in: *The Burlington Magazine* LXXIX, 1947, S.98.

sind zahlreiche Tafelgemälde aus dieser Zeit bekannt.¹⁷⁴ Seinen ersten selbständigen Zyklus schuf Gozzoli 1450 in Montefalco in der Kirche San Fortunato.¹⁷⁵ Der dem Schutzpatron der Kirche gewidmete Zyklus ist leider nur noch bruchstückhaft erhalten. In den verbliebenen Fresken erkennt man Ansätze von Gozzolis erfinderischer und kompositorischer Eigenständigkeit. Die thronende Maria und der musizierende Engel enthalten in der Farbgebung, in ihrer Körperlichkeit, der Räumlichkeit des Throns und dessen architektonischer Gestaltung schon sehr viele Ansätze, die in San Gimignano zu erkennen sind. Besonders auffällig ist die Darstellungsweise der ornamentalen und figürlichen Bildrahmung. Hier findet sich bereits Gozzolis Können wieder. Die in den Rosetten gemalten Büsten sind auch in der "Vorlesung in Rom", fast originalgetreu im Fries der Innenraumdarstellung übernommen. Auch hier setzt Gozzoli auf die Wirkung von Komplementärfarben.

Von den Franziskanern beauftragt, schuf er 1452 im selben Ort, in der Kirche San Francesco, seinen zweiten Zyklus. Es entstand eine Folge über das Leben und Wirken des Heiligen Franziskus in zwölf Bildern. Gozzoli hatte dabei schon unter ähnlichen Voraussetzungen wie später in San Gimignano zu arbeiten, da der Zyklus für einen gotischen Chor und dessen Architektur vorgesehen war. Zudem handelte es sich hier wie in San Gimignano um eine Heiligenvita. Die Konzeption in Montefalco lässt schon die des Augustinuszyklus vorausahnen. Die Umsetzung von Architektur im Bild ist in San Francesco noch etwas flacher und weniger dem realistischen Empfinden der Renaissance angepasst. Die Landschaftsdarstellung orientiert sich hier sehr stark an der des Franziskuszyklus von Assisi.¹⁷⁶ Im formalen Aufbau des Augustinuszyklus in San Gimignano greift Gozzoli auf die Franziskusvita zurück. Unter jedem Bildfeld wird ein erklärendes Schriftband eingefügt, die Bilder werden durch ornamentale Pilaster getrennt, jedes Bild ist gerahmt. Auch die Abfolge der Fresken ist in gleicher Weise aufgebaut: Von links unten beginnend läuft die Bilderfolge nach rechts oben.

¹⁷⁴ Alle Tafelgemälde, die Benozzo Gozzoli zugeschrieben werden, findet man im *Catalogo completo* von Padoa-Rizzo, 1992.

¹⁷⁵ S. Nessi: Un restauro di Benozzo Gozzoli a Montefalco, in: *Commentari*, XVI, 1965, S.222-224; und S. Nessi: Museo Comunale di San Francisco a Montefalco, 1990, S.37.

¹⁷⁶ Giese, 1986, S.199 ff.

Eines der beeindruckendsten Bilder des Franziskuszyklus in Montefalco ist die sogenannte "Krippenfeier in Greccio". Hier greift Gozzoli durch die perfekt konstruierte Architektur der Kirche mit doppelläufigen Pilastern, der Tiefenräumlichkeit, der Kinderdarstellung und der Farbkombination seinen späteren Arbeiten voraus. Hinsichtlich der Szenerie ist dieser Zyklus durch das grosse Vorbild in Assisi geprägt.¹⁷⁷ Ein Aufenthalt in Assisi ist belegt.¹⁷⁸ Gozzoli hat eine kleine Arbeit für die Franziskaner in Assisi geschaffen, ein "vir dolorum", ein dornenbekröntes Haupt Christi, welches sich heute in der Schatzkammer der Basilika befindet. Ebenso sind im Zyklus schon Portraitfiguren enthalten, wenn auch nicht so häufig und ausgeprägt, wie in denen von Florenz und San Gimignano.

Abb. 48

In San Francesco in Montefalco befindet sich eine weitere von Gozzoli ausgemalte Kapelle, die mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Hieronymus verziert ist. Erstaunlich ist die Darstellung eines imaginären Flügelaltars, den Gozzoli geschlossen zeigt und ihn vor die Szenen des Hieronymus setzt. Die fiktive Architektur des Altars ist sehr realistisch gestaltet. Besonders die Idee, an der linken Altarseite noch einen Vorhang zu malen, der hinter dieser festgemacht wird, ist beeindruckend. Links vom Altar befindet sich eine Darstellung des Hieronymus in Doktorenkleidung, die in malweise und Ausdruck genau der Person des Augustinus in San Gimignano entspricht.

1453 befand sich Gozzoli in Viterbo. Hier hatte er den Auftrag, in der Kirche Santa Rosa für die Franziskanernonnen einen Zyklus über das Leben der Heiligen Rosa zu schaffen. Leider ist dieser Zyklus 1652 durch Umbauarbeiten in der Kirche völlig zerstört worden. Interessant wäre, hier die formale Ausarbeitung Gozzolis zu sehen, da es sich an dieser Stelle, ähnlich wie in San Gimignano, um ein Thema handelt, das eine starke Ideenfindung vom Künstler forderte.

Ab 1456 folgten Aufenthalte in Städten Mittelitaliens. Weiterhin ist Gozzolis Beteiligung an der Krönungszeremonie von Papst Pius II. im

¹⁷⁷ Padoa-Rizzo, 1992, S.40 ff.

¹⁷⁸ Ebd.

Januar 1458 ebenso seine Arbeit an den Fresken in Santa Maria d'Aracoeli in Rom für das gleiche Jahr nachgewiesen.¹⁷⁹

Ein wichtiger Einschnitt in Gozzolis Leben war der Auftrag von Cosimo de Medici, den "Dreikönigszyklus" für seine Hauskapelle zu gestalten.¹⁸⁰ Nach Abschluss dieser Arbeit führte sein Weg 1464 nach San Gimignano, wo ein weiterer Grossauftrag auf ihn wartete. Gozzoli freskierte in der Kirche S. Agostino die "Vita des Heiligen Augustinus". Nach einem kurzen Aufenthalt 1458 in Rom wurde Gozzoli von den Medici nach Florenz berufen. Dort erhielt er den Auftrag, ihre Palastkapelle zu dekorieren. Der "Zug der Heiligen drei Könige", den Gozzoli für sie schuf, ist sein bekanntestes Werk. In der prachtvollen Art der Landschaftsdarstellung und der Jagdszenen im Hintergrund finden sich Elemente, die Gozzoli in veränderter Form im Augustinuszyklus wiederverwendet. Auch die prachtvolle Ausstattung der Pferde und seiner Reiter sowie die wirkungsvolle und interessante Art und Weise, Portraits in die Bildfolgen einzubauen, finden sich teilweise in San Gimignano wieder.¹⁸¹ Gozzoli arbeitete hier erstmals in einem für das Quattrocento entworfenen Innenraum, der von Michelozzo konzipiert worden war. Anklänge an die Ornamentik der Fussböden und der Kapellendecke Michelozzos finden sich in den Fresken in San Gimignano wieder.

Nach Fertigstellung der Arbeit in Florenz 1464 begab sich Gozzoli nach San Gimignano, um dort den Auftrag der Augustiner-Eremiten zu übernehmen. Während der Zeit im Kloster schuf er eine weitere grössere Arbeit in der Umgebung. In Certaldo malte er ein Tabernakel mit Szenen über die "Giustiziati", den sogenannten Hingerichteten, aus. Die Fresken sind in einem schlechten Erhaltungszustand.

Am 1. Januar 1469 verpflichtete sich Benozzo Gozzoli, die Freskierung der Nordwand des Camposanto in Pisa zu übernehmen.¹⁸² Der grösste

¹⁷⁹ A. Greco: La cappella di Nicolò V del Beato Angelico, Roma, 1980.

¹⁸⁰ R. Hatfield: The compagnia dei Magi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XXXIII, 1970, S. 107-161. A. Grote: Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi, A hitherto unpublished letter, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XXVII, 1964, S. 321-322.

¹⁸¹ Hatfield, 1970, S. 107-161.

¹⁸² Igino Benvenuto Supino: Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa, Roma, 1894.

von ihm geschaffene Freskenzyklus zeigte dreiundzwanzig Szenen des Alten Testaments. Die immense Leistung dieser monumentalen Bilderfolge wurde am 1. Mai 1484 abgeschlossen. Durch einen Bombenangriff 1944 wurde der grösste Teil dieser Fresken unwiederbringlich zerstört. Gozzoli hat hier einen Höhepunkt seiner Schaffenskraft erreicht. Sein Können zeichnet sich nicht nur in der schieren Grösse und Ansammlung der Freskenbilder, sondern auch durch die wundervoll verkürzten Architekturdarstellungen, die weit in den Bildhintergrund führen, aus. Ebenso bedeutend sind auch die Figurenansammlungen, die den Bildraum beleben. Schon in San Gimignano lassen sich erste Anklänge dieser Begabung finden. Erst in Pisa konnte sich seine Schaffenskraft und Phantasie voll entfalten.¹⁸³

Kurz vor Beendigung der Arbeiten im Camposanto in Pisa schuf Gozzoli seine letzten kleineren Zyklen in Castelfiorentino: Das "Tabernacolo della Madonna della Tosse" und das Tabernacolo "della Visitazione". Beide zeigen Szenen des Marienlebens und befinden sich heute im Kommunalmuseum in Castelfiorentino.¹⁸⁴

Sein letztes Werk, eine Kreuzigungsdarstellung, begann Benozzo Gozzoli 1497 in Pistoia, wo er am 4.10.1497 starb, bevor er seine Arbeit beenden konnte.¹⁸⁵

6.2. Einordnung Gozzolis in das künstlerische Umfeld

Gozzoli scheint vielen Einflüssen anderer Künstler unterworfen gewesen zu sein. Seine Malweise veranlasst immer wieder dazu, ihm 'grössere und berühmtere' Vorbilder zuzuweisen. Diese mag es gegeben haben. Doch ist es wahrscheinlicher, dass Gozzoli, der in einer Zeit lebte, die vom Geiste Fra Angelicos, Masaccios, Uccellos und Ghibertis geprägt war, beeinflusst wurde. Sie alle haben mehr oder weniger Neuerungen in ihre Werke aufgenommen und diese individuell weiterverarbeitet.

Noch vor der Tätigkeit an der Paradiestür mit Ghiberti ist seine Arbeit unter Fra Angelico im Kloster San Marco bekannt. 1447 folgte er Fra

¹⁸³ Cristina Acidini Luchinat: Benozzo Gozzoli, Firenze, 1994, S.57 ff.

¹⁸⁴ Rosanna Caterina Proto Pisani: Gli affreschi di Benozzo Gozzoli a Castelfiorentino (1484-1490), Castelfiorentino, 1987.

¹⁸⁵ Alberto Chiappelli: Di due ultimi lavori, finora sconosciuti, di Benozzo Gozzoli e della morte di lui, secondo nuovi documenti pistoiesi, Pistoia, 1921.

Angelico nach Rom, um sich an Arbeiten im Vatikanspalast zu beteiligen. Die Zusammenarbeit mit Fra Angelico erstreckte sich auf die Domkapelle S. Brizio in Orvieto und die Cappella Niccolina in Rom.¹⁸⁶ Gozzoli war lange Zeit Schüler Fra Angelicos, und der Einfluss seines Lehrers ist in vielen Fällen unverkennbar. Im Kloster San Marco in Florenz war Gozzoli nachweislich an dessen Arbeiten beteiligt. Auch Fra Angelico setzte sich schon früh mit Werken anderer Maler auseinander. So erkennt Procacci Berührungspunkte in den um 1430 datierten Werken Angelicos mit der Kunst Masaccios.¹⁸⁷ Ebenso wird die Auseinandersetzung mit der Antike, welche man häufig nur Masaccio, Brunelleschi und Michelozzo zuschreibt, in einigen Zeichnungen Fra Angelicos und Gozzolis deutlich.

Gozzolis Zeichnung des "Rossebändigers" aus dem British Museum in London lässt eine Beschäftigung mit der Antike erkennen. Degenhart schreibt dazu: *"Die Zeichnung des Rossebändigers steht Zeichnungen des jungen Gozzoli in der Periode seiner Beteiligung an Angelicos Ausmalung der Nikolauskapelle nahe, damals als Gozzoli auch Motive aus diesen Wandbildern durch die Kopie bewahrte. Es ist selbstverständlich, daß Gozzoli auch im Zeichnerischen Angelico als Vorbild empfand."*¹⁸⁸ Gozzoli übernahm in vielen Teilen die Art Angelicos: Die stille innenliegende Kraft, die aus den Figuren strömt und ihre statische Haltung. Er entwickelte sich jedoch in Bezug auf die Hintergrundgestaltung und die perspektivische Bearbeitung über Angelico hinaus. Der starke Einfluss, den dieser auf Gozzoli ausübte, ist unverkennbar. *"Vor allem zehrte Gozzoli zeitlebens von einem Mustervorrat, den er bei seiner Mitarbeit an Fra Angelicos Wandbildern anlegte, seien es Kopien nach diesen selbst oder solche nach Zeichnungen Angelicos."*¹⁸⁹

Die Zusammenarbeit mit der Werkstatt Lorenzo Ghibertis an der "Paradiestür" des Baptisteriums in Florenz gibt für die Entwicklung

Abb. 49

¹⁸⁶ C. Gilbert: Fra Angelico's fresco cycles in Rome, Their number and dates, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXXVIII, 1975, S. 245-265. Cinzia Valigi: Gli affreschi di Luca Signorelli nella Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, Terni, 1990. Vgl. allg.: Wingenroth, 1897.

¹⁸⁷ Procacci, 1955, S. 14 f.

¹⁸⁸ Degenhart, 1967, S. 449 f.

¹⁸⁹ Degenhart, 1967, S. 457.

Gozzolis weitere Aufschlüsse. Nach einem Vertragstext¹⁹⁰ sollte Gozzoli vom 24. Januar 1445 für drei Jahre am Bronzeportal mitarbeiten.¹⁹¹ 1447 war er jedoch bereits in Rom am päpstlichen Hof tätig. Nach Dupré und Padua Rizzo soll Gozzoli einige Reliefplatten selbständig ausgeführt haben. Bartalini bezweifelt dies jedoch.¹⁹² Diese Diskussion ausschliessend, ist festzustellen, dass Gozzoli in seinen Werken, besonders in San Gimignano, die perspektivische Arbeitsweise Ghibertis übernimmt. Die "Jakobszenen" in Ghibertis "Paradiestür" sind formal ähnlich aufgebaut wie die "Ankunft in Mailand" von Gozzoli. Die Bearbeitung der Loggia bei Gozzoli mit den drei Bögen findet sich auch bei den "Jakobszenen" wieder, wo ebenso wie in San Gimignano drei Episoden einer Geschichte in ein Bildfeld integriert werden.

In Ghibertis Werkstatt arbeitete auch Paolo Uccello. Wingenroth geht soweit, Gozzoli als Schüler Uccellos zu bezeichnen.¹⁹³ Unverkennbar ist die stilistische Ähnlichkeit in beider Tierdarstellungen. So ist zum Beispiel die Art der Ausführung von Pferden vergleichbar. Es lassen sich Parallelen zwischen dem Reiterstandbild Uccellos, im Florentiner Dom, und der Szene "Abreise aus Rom" ziehen. Die Struktur des Pferdes und des reitenden Augustinus sind dem Reiterstandbild Uccellos verblüffend ähnlich. Sicher ist die gegenseitige Kenntnis ihrer Kunst. Beispielhaft dafür ist unter anderem der 'laufende Affe' in Gozzolis Fresko im Camposanto in Pisa, der identisch in einer Zeichnung Uccellos aus Wien auftritt. Degenhart erklärt sich diese Ähnlichkeit durch die Entstehung von Tiernusterbüchern, ab 1400 in Florenz.¹⁹⁴

Abb. 50

Auch mit Giotto's Werken hatte Gozzoli direkten Kontakt, als er, wie schon beschrieben, für die Franziskanermönche in Assisi sein "vir dolorum" anfertigte. Bekannt dürften Gozzoli auch die Arbeiten von Giotto

¹⁹⁰ In diesem Vertrag mit Ghiberti wird Benozzo Gozzoli ausdrücklich als "dipintore" bezeichnet. Dies drückt sich auch in der Höhe seiner Bezahlung aus. Vgl. Padoa-Rizzo, 1992, S. 210.

¹⁹¹ Richard Krautheimer: Lorenzo Ghiberti, Bd. 2, Princeton, 1982, S. 362f., 205f., 333.

¹⁹² M. G. Ciardi Dupré: Sulla collaborazione di Benozzo alla Porta del Paradiso, in: *Antichità Viva*, VI, Nr. 6, 1967, S. 60-73. Vgl. Padoa-Rizzo, 1992, S. 30 f. R. Bartalini: Benozzo Gozzoli, Milano, 1990, S. 109-123.

¹⁹³ Wingenroth, 1897, S. 62.

¹⁹⁴ Degenhart, 1967, S. 376.

in Santa Croce in Florenz gewesen sein: Der "Tod des Augustinus" in Gozzolis Freskenzyklus ist im Aufbau dem "Tod des Heiligen Franziskus" in Santa Croce ähnlich.

Das von Brunelleschi 1419 begonnene Ospedale degli Innocenti wird im "Tod des Augustinus" formal in den Bildhintergrund übernommen. Hier zeigt sich eines der Momente, an denen man Gozzolis Auseinandersetzung mit der Architekturproblematik seiner Zeit deutlich ablesen kann.

Abb. 51

Eine Analogie zum Bild der "Tod der Monika" findet sich in einer Miniatur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vom Meister der Observanz wieder. Es zeigt den Tod Monikas und die Abreise Augustinus nach Afrika. Heute befindet sich das Blatt im Fitzwilliam Museum in Cambridge. Christiansen erkennt: *"An analogy for the composition is Benozzo Gozzoli's later fresco of the Death of Saint Monica in the choir of Sant'Agostino in San Gimignano."*¹⁹⁵

Abb. 52

6.3. Einordnung von Gozzolis Augustinusvita in die Tradition des Bildthemas

Zahlreiche Einzelbilder zu Augustinus Leben sind vorhanden. Die wohl bekanntesten sind "Die Vision des Heiligen Augustinus" von Botticelli aus Ognissanti in Florenz und von Carpaccio, der dasselbe Thema in der Scuola di San Giorgio in Venedig darstellt.¹⁹⁶ Ganz ähnliche Bearbeitungen dieses Sujets finden sich auch nördlich der Alpen. So in Jan van Eycks "Hieronymus im Gehäus" und Barthélemy d'Eycks "Thomas von Aquin".¹⁹⁷

Augustinuszyklen in Italien

Einundzwanzig Zyklen des 14. und 15. Jahrhunderts über das Leben des heiligen Augustinus sind bekannt. Sie wurden von Courcelle analysiert.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Keith Christiansen: *Painting in Renaissance, Siena 1420-1500*, New York, 1989, S. 100.

¹⁹⁶ Roberts, 1959, S. 288 f. Martin Kemp: *The Taking and Using of Evidence with a Botticellian Case Study* by Martin Kemp, *Journal XLIV*, 1984, S.207-215.

¹⁹⁷ Eberhard König: *Das Liebentbrannte Herz, Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy D'Eyck*, Graz, 1996, S. 58.

¹⁹⁸ Courcelle, 1969, S. 76 f.

Der Zyklus von San Gimignano ist einer von dreien aus dem Quattrocento und der einzige in toskanischer Renaissancemanier. Die Ikonographie der Fresken in San Gimignano unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von den anderen Zyklen. Hier findet sich keine 'Wanderszene' wieder, doch wird erstmals der 'Tod des Heiligen' dargestellt.¹⁹⁹ Die Szenen, der "Einschreibung in die Universität in Karthago" und der "Abreise aus Rom" sind ebenso wie 'Monika bei Ambrosius' und die 'Christuslegende' Bilderfindungen Gozzolis. Diese Szenen werden in der Folgezeit für Augustinuszyklen verpflichtend. Der Zyklus nimmt das Thema "Augustinus im Gehäus" wieder auf, ähnlich wie dies im Chor der Augustinereremitenkirche in Gubbio (nach 1400) dargestellt wurde.²⁰⁰

Die Szene, die die Eremiten in der Toskana zeigt, ist in San Gimignano erstmals in einen monumentalen Zyklus integriert. Bis dahin ist sie nur in der Lebensbeschreibung von Augustinus des Jacques Legrand (um 1400) und in der *Historia Augustini* (1430-40) zu finden.²⁰¹ In San Gimignano fehlen die postumen Wunder und Wunderheilungen, die für die Zyklen des 14. Jahrhunderts charakteristisch sind, wobei Augustinus in Gozzolis Zyklus als ausgesprochener intellektuell Gelehrter aufgefasst wird.

Gozzoli war ein entscheidender Lieferant für die formale Gestaltung der Augustinusvita, wenn auch die Kompositionen teilweise aus älteren Zyklen stammen und von dort übernommen wurden.²⁰² So zum Beispiel die Miniaturen aus einem Florentiner Manuskript, 1433 datiert und von A. di Lorenzo signiert.²⁰³ Es gibt für dieses Manuskript grosse Zuschreibungsprobleme, die von Masaccio bis Fra Angelico differieren.²⁰⁴ Einige Szenen dieser fast skizzenhaften Darstellungen sind denen in San Gimignano im Aufbau sehr ähnlich.²⁰⁵ So ist die erste Szene der

**Abb. 53, 54,
55**

¹⁹⁹ Ebd., S. 105 f.

²⁰⁰ Ebd., S. 81-99.

²⁰¹ Ebd., S. 11-13, 25-64.

²⁰² Dieter Blume: Wandmalerei als Ordenspropaganda, Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jht., Worms, 1983, S. 30 ff.

²⁰³ Es handelt sich um ein aus der Nationalbibliothek Florenz stammendes Manuskript, bezeichnet mit B.N.,II. 1.112., mit 317 Seiten. Die Seiten 315 r° bis 317 r° zeigen das Leben des Heiligen Augustinus.

²⁰⁴ D. Fava: La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Milano, 1938, S.30, pl.II.

²⁰⁵ Courcelle bringt das Manuskript auch mit den der Fresken in San Gimignano in Verbindung, Courcelle, 1969, S.76.

“Einschulung in Tagaste” ihr vom formalen Aufbau vergleichbar. Die Hand- und Armhaltung des Lehrers und der kindliche Augustinus, der zwischen seinen Eltern steht, ist in beiden Szenen fast gleich gestaltet. Die betende Monika aus Florenz, ähnelt durch den Einblick, der in die Kapelle gewährt wird, der in San Gimignano. Auch in der Szene “Augustinus lehrt in Rom” ist der Vergleich mit Gozzoli angebracht. Wichtig sind dabei der zentral sitzende Augustinus, der von seinen Schülern umgeben wird sowie seine frontale Stellung. Die Darstellungsweise des sitzenden Augustinus in der “Bekehrungsszene”, und seines Todes, weisen Parallelen zum Zyklus in San Gimignano auf.²⁰⁶

Die Fresken der Kirche “degli Eremitani” in Padua, 1338 von Guariento für den Chor gemalt, enthalten nur noch wenige Szenen aus dem Leben des Heiligen Augustinus, da sie 1944 durch einen Bombenangriff grossteils zerstört wurden. Lediglich fünf Szenen blieben erhalten.²⁰⁷

Auch die Fresken der Kirche S. Agostino in Fabriano sind in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Sie wurden auf 1216 datiert und soweit noch zu erkennen in einem sehr ‘archaischen’ Stil gemalt.²⁰⁸

Die Szenen des Heiligen Augustinus, in der Kirche S. Agostino in Gubbio von Ottavio Nelli, entstanden um 1400. J. und P. Courcelle schreiben zu diesen Fresken: “*L’importance du cycle de Gubbio est considérable pour l’histoire de l’iconographie augustinienne; si ces peintures murales annoncent l’oeuvre que Benozzo Gozzoli créera à San Gimignano environ soixante ans plus tard [...]*”.²⁰⁹ Fünfundzwanzig Szenen zeigen hier das Leben des Heiligen. Jedes Bild enthält eine Bildunterschrift wie in San Gimignano. In den schriftlichen Anfängen beider Zyklen wird auf die Bilder verwiesen. Beginnt in San Gimignano diese mit “*Quemadmodum*”, so steht zu Beginn in Gubbio “*Hic*”. Ausserdem sind viele der Bildinhalte von San Gimignano auch in Gubbio enthalten. Sie sind lediglich durch postume Wunderszenen angereichert.²¹⁰

Abb. 56

Die vier kleinen vatikanischen Tafeln, die von Salimbeni aus Sanseverino aus den Marken gemalt wurden, sind in das frühe 15.

²⁰⁶ Ebd., S. 77-83. Hier vergleicht Courcelle nicht nur den Bildaufbau sondern auch die Bildidee und den literarischen Zusammenhang zu den Bildern.

²⁰⁷ Ebd., S. 51.

²⁰⁸ Ebd., S. 51-59.

²⁰⁹ J. und P. Courcelle, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XIVe siècle*. Paris, Etudes Augustiniennes, 1965, S. 85.

²¹⁰ Ebd., S. 86-99.

Jahrhundert datiert. Sie zeigen vier Szenen aus dem Leben des Heiligen Augustinus und werden stilistisch den Fresken von Nelli zugeordnet.²¹¹ In einem Bostoner Manuskript, das auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird, finden sich nach Courcelle typische Merkmale narrativer Zyklen des 15. Jahrhunderts wieder, zu denen sie auch San Gimignano zählen.²¹²

Die Tradition des Bildthemas ist trotz der bekannten einundzwanzig Zyklen im Vergleich zu anderen Heiligenviten gering. Zudem sind die bekannten Zyklen über Jahrhunderte verteilt. Warum dieses Bildthema so selten aufgegriffen wurde, hängt unter anderem auch damit zusammen, daß die Franziskaner die Bildprogramme erstmals auch als Mittel für die Werbung des Ordens erkannt haben, während die anderen Orden damit vorsichtiger umgegangen sind.

²¹¹ Ebd., S. 104 -105.

²¹² Augustini Imaginibus Adornata. Manuskript de Boston, Public Library, n° 1483, S.XV, inédit. mit Texten von Pierre und Jeanne Courcelle, Paris, 1964.

7. Schlussbetrachtung

*“Einige sind der Meinung, die Schönheit bestehe in einer bestimmten Anordnung oder in einem ebenmäßigen Verhältnis sämtlicher Glieder, gepaart mit zarter Abtönung der Farben. Dieser Ansicht pflichten wir deshalb nicht bei, weil eine derartige Anordnung der Teile nur bei zusammengesetzten Gegenständen möglich ist, und demnach nichts Einfaches schön sein könnte. Wir bemerken jedoch, daß die reinen Farben, die Lichtstrahlen, eine einzelne Stimme, das Funkeln des Goldes und der lichte Glanz des Silbers, die Wissenschaft, die Seele, der Geist und Gott, alles einfache Substanzen, schön sind, und wir erfreuen uns daran in hohem Maße als an etwas sehr Schönem. Ferner umfaßt jenes Ebenmaß alle Glieder des zusammengesetzten Körpers derart, daß es nicht in einem einzelnen Gliede für sich, sondern in Ihrer Gesamtheit besteht. Den einzelnen Körperteilen für sich würde demnach die Schönheit nicht zukommen. Jedoch beruht das Ebenmaß der ganzen Zusammensetzung auf den Teilen.”*²¹³

Ficinos Auffassung von Ästhetik kann auch auf den Zyklus Gozzolis angewandt werden. Die Schönheit steckt im Detail, in der Einzelheit und wird so im gesamten betrachtet zu einer herausragenden Komposition.

Die Augustinusvita Benozzo Gozzolis kann als ein Höhepunkt seines Œuvre gesehen werden. Hier hatte Gozzoli die Gelegenheit, Bilderfindung und Komposition selbst zu gestalten, ohne auf überkommene Vorbilder achten zu müssen. Mit einer Freude an Detailgenauigkeit und dem Bewusstsein der überragenden Thematik des Zyklus, schuf Gozzoli Bilder mit reich ausgestatteten Stadtkulissen, naturgetreuen Landschaften und exakt konstruierten Innenräumen, vor deren Hintergrund er die Augustinusvita mit zahlreichen Figuren jeglicher Schattierung auftreten liess.

Seine Figuren verblüffen immer wieder durch ihren grossen Reichtum an Gestik in ihren Handhaltungen und auch in ihrer Potraithaftigkeit.

Wenn man Gozzoli ein grosses Können an “narratio” zugesteht, so muss dies noch weiter gefasst werden. Er erzählt nicht nur eine Geschichte oder gar ein ‘amüsantes Märchen’, sondern versteht es, den Betrachter an das Werk zu fesseln und ihn darin stetig Neues entdecken zu lassen. Wichtige Momente des Zyklus muss man sich erarbeiten, sie können nicht in einfacher Form abgelesen werden. So gelingt es Gozzoli, mit Witz und

²¹³ Marsilius Ficinus: *Sopra lo amore*. (Über die Liebe. übers. v. Paul Hasse), Leipzig, 1914.

Geist die Vita eines Menschen zum Leben zu erwecken. Die Schwerpunkte liegen dabei nicht nur im einzelnen Bild, sondern in einer übergreifenden Gegenüberstellung und der Korrespondenz der Bilder miteinander.

In den Bildunterschriften wird letztendlich die didaktische Intention des Zyklus hervorgehoben und unterstützt. Das Zusammenwirken der Bilder und Bildunterschriften zueinander hängt in starkem Masse mit dem wichtigsten Quellentext, den Confessiones des Augustinus, zusammen. Es wird die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Vita des Heiligen die der Zyklus widerspiegelt, deutlich. Erstaunlich hierbei ist, dass es bislang nur Ansätze einer Analyse des oben genannten Zusammenwirkens in der Kunstwissenschaft gab. Erforscht werden müsste demnach zuerst, ob die Bildunterschriften im Laufe der Zeit Veränderungen unterworfen waren, und von dort aus böte sich die Möglichkeit weiterzuarbeiten.

Die Einflüsse auf Gozzolis Arbeiten wurden in einem Kapitel mit seinen anderen Zyklen bearbeitet. Wichtige Einflüsse erhielt der Künstler sicherlich in erster Linie von Fra Angelico und Lorenzo Ghiberti, seinen Lehrern in den Jugendjahren. Des weiteren gingen Impulse von Uccello und Masaccio aus.

Die wenigen Augustinus-Zyklen in Italien boten kaum Anhaltspunkte und Verbindungen zu der Augustinusvita in San Gimignano.

Die ersten Kapitel sollten in einer Art von Ausblick verdeutlichen, welche Möglichkeiten im Forschungsbereich des Zyklus noch bestehen. So ist die Observanzbewegung der Augustiner-Eremiten in dieser Zeit von immenser Wichtigkeit für den Zyklus, ebenso wie der Auftraggeber und Reformator Fra Domenico Strambi. Ohne diese Gegebenheiten wäre der Zyklus in seiner Art nicht zustandegekommen.

Zusammen mit Piero della Francescas Fresken in Arezzo und Donatellos Altarblättern für San Lorenzo war der in der Kapelle in San Gimignano dargestellte einer der wichtigsten Zyklen, die in dieser Periode geschaffen wurden.

Humanistische Einflüsse, ein Ausblick

“Diversi diversa Patres, sed hic omnia

dixit Romano eloquio, mystica sensa tonans.”²¹⁴

Die formale Gestaltung des Augustinuszyklus hängt, auch von der wachsenden Bedeutung Augustinus und seiner Schriften in der Renaissance und der humanistischen Bewegung im 15. Jahrhundert, ab. Augustinus wird neu entdeckt. *“Mit dem 15. Jahrhundert vermehrte sich, [...] der Besitz und die Verbreitung der Schriften des Altertums außerordentlich: endlich kamen auch die sämtlichen noch vorhandenen griechischen Philosophen wenigstens in lateinischer Übersetzung unter die Leute. Nun ist es zunächst sehr bemerkenswert, daß gerade einige der Hauptförderer dieser Literatur der strengsten Frömmigkeit, ja der Askese ergeben sind. [...] Derselbe Maffeo Vegio, welcher das dreizehnte Buch zur Aeneide dichtete, hatte für das Andenken S. Augustinus und dessen Mutter Monica eine Begeisterung, welche nicht ohne höheren Bezug gewesen sein wird. Frucht und Folge solcher Bestrebungen war dann, daß die platonische Akademie zu Florenz sich förmlich zum Ziele setzte, den Geist des Altertums mit dem des Christentum zu durchdringen.”*²¹⁵ Dies geschieht stellenweise auch im Zyklus in San Gimignano, wenn zum Beispiel im Bild *“Augustinus lehrt in Rom”*, ein Zuhörer ein aufgeschlagenes Buch hält, in dem der Zusammenhang von Rhetorik und Philosophie bei Cicero zitiert wird.

Kristeller schreibt über dieses Phänomen in der Renaissance: *“Der Renaissance-Humanismus war ein ciceronisches Zeitalter, in dem Studium und Nachahmung von Cicero ein weitverbreitetes Anliegen war, [...]. Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts erfaßte der Einfluß humanistischer Gelehrsamkeit über die Grenzen der ‘studia humanitas’ hinaus alle Bereiche der Renaissance Kultur [...].”*²¹⁶ Wichtig scheint auch, dass die Rhetoriker versuchten, Philosophie und Rhetorik miteinander zu verbinden. Die Durchdringung der Renaissancekultur mit antiken Zitaten ist in allen Bereichen zu finden, *“in den bildenden Künsten wie in den verschiedenen Wissenschaften, ohne dabei die Originalität der einzelnen Leistungen zu beeinträchtigen.”*²¹⁷

²¹⁴ Inschrift auf dem Fresko im Lateran, das den heiligen Augustinus darstellt, erste Hälfte des 6. Jahrhunderts. Vgl.: Marrou, 1958, S. 132.

²¹⁵ Jacob Burckhardt, 1985, S. 350.

²¹⁶ Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance I, Die antike und mittelalterliche Quellen. München, 1947, S. 25.

²¹⁷ Ebd., S. 27.

Den Stellenwert, den Augustinus in der Renaissance einnimmt, erkennt man unter anderem an den Vertretern des Neo-Platonismus, die Augustinus anführen, um den Versuch zu unternehmen, ihre Lehre mit dem Christentum zu verbinden.²¹⁸ Augustinus bekannte sich stärker als andere zu Platon und Plotin. Eine wiederholte These von ihm war, dass die platonische Lehre der christlichen näher stehe, als andere heidnische Philosophien. Dies führte soweit, dass sogar Theologen Kommentare zu Plato verfassten, wie Aegidius von Viterbo, ein Ordensgeneral der Augustiner, in einem Kommentar zu den Sentenzen "ad mentem Platonis". *"Die zentrale und einflußreichste Figur des Renaissance-Platonismus ist Marsilio Ficino, in dem sich das mittelalterliche philosophische und religiöse Erbe mit den Lehren des griechischen Platonismus zu einer Synthese vereinigt."*²¹⁹

Der Einfluss von Augustinus auf die Renaissance ist von herausragender Bedeutung. Im frühen Mittelalter war dieser vor allem in den Gebieten der Theologie und Pädagogik zu finden, und setzte sich in der Renaissance fort. *"Doch neben diesen traditionellen Einflüssen Augustinus, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden sollte, stoßen wir manchmal auch auf eine offensichtlich anders geartete Einstellung zu seinem Werk. Für Petrarca, der der scholastischen Theologie keine Beachtung schenkt und sie ablehnt, aber seine religiöse Überzeugung immer betont, war Augustinus einer der beliebtesten Autoren, der sogar einen entscheidenden Einfluß auf seine geistige Entwicklung ausübte. Abgesehen von den zahlreichen Zitaten, sind besonders zwei Beispiele wert, erwähnt zu werden. So gab Petrarca seinem intimsten Werk, dem SECRETUM, die Form eines Dialogs zwischen Augustinus und dem Autor, wobei gerade Augustinus die Rolle des geistigen Führers übernimmt und die Zweifel und Fragen des Dichters löst. In dem berühmten Brief, in dem Petrarca schildert, wie er den Mont Ventoux bestieg, berichtet er, daß er Augustinus Confessiones aus der Tasche zog, sie ganz zufällig aufschlug und auf eine Stelle traf, die genau seine eigene Empfindung zum Ausdruck brachte: 'Und da gehen die Menschen hin und bewundern die Höhen der Berge, das*

²¹⁸ Hier sind unter anderen zu nennen: Niccolò Niccoli, Giannozzo Manetti, Donato Acciajuoli und Papst Nicolaus V.

²¹⁹ Ebd., S. 57

mächtige Wogen des Meeres, die Weiten des Ozeans und den Umschwung der Gestirne, und vernachlässigen dabei sich selbst.”²²⁰

Auch Ficino und die platonische Schule verdeutlichten immer wieder eine starke Verbundenheit mit Augustinus. So gehen wesentliche Gedanken des Heiligen in die philosophischen Werke Ficanos ein. Die platonische Akademie von Florenz beherrschte zumindest den Kreis um die Medici, zu dem man auch Gozzoli in seiner Schaffenperiode in Florenz zählen sollte. Die Ideen der Akademie, besonders die der “Unsterblichkeit der Seele” und die der “platonischen Liebe” verbreiteten sich ab Mitte des 15. Jahrhunderts rasch. Sie waren nicht wenig durch die Theorien von Augustinus bestimmt. *“In der Kontemplation treten der Leib und alle äußeren Dinge in den Hintergrund, und die Seele zieht sich in sich selbst zurück, das heißt, sie vertieft sich in das ihr eigene Wesen, und dort entdeckt sie nicht nur ihre eigene Göttlichkeit, sondern - in einem stufenweisen Aufsteigen - die intelligible Welt, die transzendenten Ideen und Gott selbst, der ihre gleichsamer Quelle und ihr Wesen bildet.”*²²¹ Diese Idee spiegelt der Freskenzyklus von Gozzoli in beispielhafter Weise wieder, der Aufstieg Augustinus in eine vergeistigte Welt, die Erkenntnis von Gott, bis zur Aufnahme in den Himmel.

Durch den immensen Anstieg der Beliebtheit, der sich Augustinus im 15. Jahrhundert erfreute, ist in gewisser Weise auch die Initiierung des Zyklus zu verdanken. Wenn auch nur als ein geringer Teilaspekt zu betrachten, so passt auch der Augustinuszyklus in das Bild, dass sich die Philosophen und Theologen zum Neo-Platonismus und ihrer Vorstellung neuer Lebensweise machten.

²²⁰ Kristeller, 1947, S. 81.

²²¹ Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance II. Philosophie, Bildung und Kunst, München, 1980, S.106.

Anhang

Verzeichnis der ungedruckten Quellen

San Gimignano, Biblioteca Comunale, Archivio del Comune, NN. 124, G. 1452-1456.

San Gimignano, Biblioteca Comunale, Archivio del Comune, NN 133 (Libro di deliberazioni e riforme Q 1480-1484), 68 v.

San Gimignano, Biblioteca Comunale, Archivio del Comune, NN 121 (Libro di deliberazioni e provvisioni 1439-144), 156r-157r.

Verzeichnis der gedruckten Quellen

VASARI 1878

Giorgio Vasari: Le vite de' piu eccellenti pittori, scoltori ed architetti, (hrsg. Gaetano Milanesi), Firenze, Bd. III, 1878.

VASARI 1904

Giorgio Vasari: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, Deutsch hrsg. von G. Jaetschke, Bd. II, Straßburg, 1904.

ALBERTI 1970

Leon Battista Alberti: Drei Bücher über die Malerei, in: ders.: Kleinere kunsttheoretische Schriften (hrsg. v. Hubert Janitschek), Osnabrück 1970, (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 11, Nachdruck der Ausgabe Wien 1877).

ALBERTI 1973

Leon Battista Alberti: De pictura, ed. Cecil Grayson, Opere Volgari, Bd. III, Bari, 1973, S. 7-107.

AUGUSTINUS 1982

Aurelius Augustinus: Bekenntnisse, übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Thimme, München, 1982.

Bibliotheca Sanctorum, Roma, IX, 1967.

VORAGINE 1925

Jacobus da Voragine: *Legenda Aurea*, übersetzt von Richard Benz, Jena, 1925.

LANDUCCI 1653

A. Landucci: *Sacra Ilicetana Selva, sive origo et chronicon breve coenobii et congregationis de Iliceto in Hetruria Ord. E. S. P. in Tuscia*, Siena, 1653.

AUGUSTINUS

Aurelius Augustinus: *De Magistro* 11 (38) - 12 (40). ML 32.

FICINUS 1914

Marsilius Ficinus: *Sopra lo amore.* (Über die Liebe, übers. v. Paul Hasse), Leipzig, 1914.

Literatur

ACIDINI LUCHINAT 1994

Cristina Acidini Luchinat: Benozzo Gozzoli, Firenze, 1994.

AHL 1986

Benozzo's Gozzoli's Frescoes of the Life of St. Augustine in San Gimignano: their Meaning in Context, in: *Artibus et Historiae* no 13 (VII), 1986, 35-53.

AHL 1996

Diane Cole Ahl: Benozzo Gozzoli, London, 1996.

AHL 1999

Diane Cole Ahl: Benozzo Gozzoli: The Life of Saint Augustine in San Gimignano, in: J. Schnaubelt and F. Van Fleteren, *Augustine in Iconography, History and Legend*. New York-Bern, P. Lang, 1999, 359-382.

AMADUCCI 1977

A. Amaducci: La cappella di Palazzo Medici, Firenze, 1977.

ARBESMANN 1947

Rudolph Arbesmann: Outstanding Augustinian Humanists, The Tagastan, O.S.A., X, 1947.

ARBESMANN 1956

Rudolph Arbesmann: Henry of Friemar's "Treatise on the Origin and Development of the Order of the Hermit Friars and its true and real Title", in: *Augustiniana* 6, 1956.

ARCHAMBAULT 1989

Marianna M. Archambault, The Iconography of St. Augustine, Gozzoli's Fresco Cycle in San Gimignano, in: *Augustinian Studies* 20, 1989, 183-197.

BACCHI 1932

G. Bacchi: La Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant' Agnese nel Carmine di Firenze, in: *Rivista storica Carmelitana*, II, 1931.

BARTALINI 1990

R. Bartalini: Benozzo Gozzoli, Milano, 1990.

BELLANDI o.J.

P. S. Bellandi: Gli Agostiniani in San Gimignano e il tempio monumentale di Sant'Agostino, Florenz, o.J.

BERENSON 1966

Bernhard Berenson: Die florentinischen Maler der Renaissance, übers. von Robert West, Zürich, 1966.

BERTONI 1966

L. Bertoni: Il declino di un'Òsservanza, San Martino in Siena della Congregazione leccetana (1522-1620), in: *Analecta Augustiniana*, XXIX, 1966.

BLUME 1983

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

BONSANTI 1990

G. Bonsanti: La chiesa e il convento di San Marco a Firenze, II, 1990.

BORSOOK 1980

Eve Borsook: The Mural Painters of Tuscany, From Cimabue to Andrea del Sarto, Oxford, 1980.

BRAUNERT 1964

H. Braunert: Das Athenaeum zu Rom bei den "Scriptores Historiae Augustae", Bd. IV, 2, Bonn, 1964.

BURCKHARDT 1978

Jacob Burckhardt: Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Neudruck der Urausgabe von 1855, Stuttgart, 1978.

BURCKHARDT 1985

Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, hrsg. von Konrad Hoffmann, Stuttgart, 1985.

CASAZZA 1990

Ornella Casazza: Masaccio, Firenze, 1990.

CHIAPPELLI 1921

Alberto Chiappelli: Di due ultimi lavori, finora sconosciuti, di Benozzo Gozzoli e della morte di lui, secondo nuovi documenti pistoiesi, Pistoia, 1921.

CHRISTIANSSEN 1989

Keith Christiansen: Painting in Renaissance, Siena 1420-1500, New York, 1989.

CONTALDI 1980

Elena Contaldi: Benozzo Gozzoli, La vita - Le Opere, Milano, 1980.

COURCELLE 1969

Jeanne und Pierre Courcelle: Iconographie de Saint Augustin, Les Cycles du XVe Siècle, Paris, 1969.

COURCELLE 1964

Jeanne und Piere Courcelle: Augustin: Imaginibus Adornata, Manuscript de Boston, Public Library, No 1483, Paris, 1964.

CREMONA 1988

Carlo Cremona: Augustinus, Eine Biographie, übers. von Martin Haag, Mailand, 1988.

CROWE/CAVALCASELLE 1975

J. A. Crowe / G. B. Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei, Bd. III, Leipzig, 1870.

DANILOWA 1983

Irina Danilowa: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Dresden, 1983.

DEGENHART / SCHMITT 1968

Bernhard Degenhart / Annegrit Schmitt: Corpus der italienischen Zeichnungen (1300-1450), Bd. II, Katalog 168-635, Berlin, 1968.

DEGENHART 1949

Bernhard Degenhart: Italienische Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts, Basel, 1949.

DÉNIFLE 1897

H. Dénifle: *Chartularium Universitatis Parisiensis*, IV, Paris, 1897.

DUPRÉ 1967

M. G. Ciardi Dupré: Sulla collaborazione di Benozzo alla Porta del Paradiso, in: *Antichità Viva*, VI, Nr. 6, 1967.

ELM 1986

K. Elm: Reform- und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen, in: ders. (Hrsg.), *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen*, Göttingen, 1986.

ESCHE 1991

Christiane Esche: Selbstverständnis und Zielsetzung der Augustinereremiten im 15. Jahrhundert am Beispiel der Fresken der Augustinusvita von Benozzo Gozzoli in S. Agostino in S. Gimignano, in: *Institut d'Etudes Augustiniennes, Recherches Augustiniennes*, Volume XXV, Paris, 1991, 263-287.

FAVA 1938

D. Fava: *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Milano, 1938.

FORSTNER 1986

Dorothea Forstner: *Die Welt der christlichen Symbole*, Wien, 1986.

GIESE 1986

Elisabeth Giese: Benozzo Gozzolis Franziskuszyklus in Montefalco: Bildkomposition als Erzählung, Frankfurt, 1986.

GILBERT 1975

C. Gilbert: Fra' Angelico's fresco cycles in Rome, Their number and dates, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXVIII, 1975.

GOLDSMITH PHILIPS 1955

John Goldsmith Philips: *Early Florentine Designers and Engravers*, Cambridge, 1955.

GOMBRICH 1972

E. H. Gombrich: Tobias and the Angel, in: *Symbolic Images*, London, 1972.

GOODISON 1931

J. W. Goodison: Two Drawings by Benozzo Gozzoli, in: The Burlington Magazin, 59, Nr. 340-345, 1931, S. 214-219.

GRASSI 1957

L. Grassi: L'arte del Quattrocento a Firenze e Siena, Roma, 1957.

GRECO 1980

A. Greco: La cappella di Nicolò V. del Beato Angelico. Roma, 1980.

GROTE 1964:

A. Grote: Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi, A hitherto unpublished letter, in: Journal of Warburg and Courtauld Institute, XXVII, 1964.

GRUYER 1870

Gustave Gruyer: Les Monuments de l'art à San Gimignano, in: Gazette des Beaux-Arts, 71 II, 1870-71, S.162-182.

GUTIERREZ 1986

David Gutierrez OSA: Storie dell'Ordine di S. Agostino, Volume I, parte prima: Gli Agostiniani nel Medioevo (1256-1355), Roma, 1986.

HARNACK 1930

Adolf von Harnack: Possidius, Augustins Leben, in: Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Berlin, 1930.

HATFIELD 1970

R. Hatfield: The compagnia dei Magi, in: Journal of Warburg and Courtauld Institute, XXXIII, 1970.

HEIMBERGER 1933

M. Heimberger: Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, Paderborn, 1933.

HIND 1970

Arthur M. Hind: Early Italian Engraving, A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described, Part I, Florentine

Engravings and Anonymous, Prints of other schools, Neudruck Nendeln, 1970.

KAFTAL 1952

George Kaftal: Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Florenz, 1952.

KAFTAL 1965

George Kaftal: Iconography of Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Florenz, 1965.

KEMP 1984

Martin Kemp: The Taking and Using of Evidence with a Botticellian Case Study By Martin Kemp, in: Journal, XLIV, 1984.

KEMP 1986

Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Kunstgeschichte, Eine Einführung, Berlin, 1986.

KÖNIG 1996

Eberhard König: Das Liebesbrannte Herz, Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy D'Eyck, Graz, 1996.

KRAUTHEIMER 1982

Richard Krautheimer: Lorenzo Ghiberti, Bd. 2, Princeton, 1982.

KRAUTHEIMER 1988

Richard Krautheimer: Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien, Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln, 1988.

KRISTELLER 1947

Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance I, Die antike und mittelalterliche Quellen, München, 1947.

Humanismus und Renaissance II, Philosophie, Bildung und Kunst, München, 1980.

KRISTELLER 1970

Paul Oskar Kristeller: The Contribution of Religious Orders to Renaissance Thought and Learning, In: The American Benedictine Review, 21, 1970.

KÜNSTLE 1926

Karl Künstle: Ikonographie der Heiligen, Freiburg, 1926.

LAGAISSE 1934

Marcelle Lagaisse: Benozzo Gozzoli, Les traditions trécentistes et les tendances nouvelles chez un peintre Florentin du Quattrocento, Paris, 1934.

LAVIN 1900

Marilyn Aronberg Lavin: The place of narrative, Mural decoration in Italian churches, Chicago, 1900.

LAWLESS 1987

George Lawless OSA: Augustine of Hippo and his Monastic Rule, Oxford, 1987.

LIGHTBOWN 1978

R. Lightbown: Sandro Botticelli, Berkeley-Los Angeles, 1978.

LOBBENMEIER 1995

Annette Lobbenmeier: Raum und Unendlichkeit, Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento, Essen, 1995.

LOPEZ 1929

Santurninus Lopez OSA: Chartularium Conventus Sancti Geminiani, O.E.S.A., Rom, 1929.

LOPEZ 1930

Chartularium Conventus Sancti Geminiani Ordinis Eremitarum S. Augustini, Rom, 1930.

MARROU 1958

Henri Marrou: Augustinus, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg, 1958.

MARROU 1978

Henri-Irénée Marrou: *St Augustin et l'ange, une légende médiévale*, in: *Christiana Tempora, Mélanges d'Histoire, d'Archéologie, d'Epigraphie et de Patristique*, Rom, 1978.

MATHER 1948

R. G. Mather: Documents mostly new relating to Florentine Painters and Sculptors of the fifteenth Century, in: *Art Bulletin*, XXX, 1948.

NESSI 1965

S. Nessi: *Un restauro di Benozzo Gozzoli a Montefalco*, in: *Commentari*, XVI, 1965.

NESSI 1990

S. Nessi: *Museo Comunale di San Francisco a Montefalco*, Montefalco, 1990.

OPITZ 1998

Marion Opitz: *Benozzo Gozzoli 1420-1497. (Masters of Italian Art)*, Köln, Könnemann, 1998. (120 S.).

PADOA-RIZZO 1991

Anna Padoa-Rizzo: *L'attività di Benozzo Gozzoli per la Compagnia di Santa Maria delle Laudi e Sant'Agnese (1439, 1441)*. Florenz, 1991.

PADOA-RIZZO 1992

Anna Padoa-Rizzo: *Benozzo Gozzoli, Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1992.

PAREDI 1963

A. Paredi: *Il battistero di S. Giovanni alle Fonti*, Milano, 1963.

PECORI 1975

Luigi Pecori: *Storia della Terra di San Gimignano*, Roma, Neudruck von 1975.

PILLIONS 1908

Louise Pillions: *La légende de saint Jérôme d'après quelques peintures italiennes du XVe siècle conservées au Musée du Louvre*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 50, 1908.

PISANI 1987

Rosanna Caterina Proto Pisani: Gli affreschi di Benozzo Gozzoli a Castelfiorentino (1484-1490), Castelfiorentino, 1987.

POUNCY 1947

P. Pouncy: A Drawing by Benozzo Gozzoli for his fresco-cycle at Viterbo, in: *The Burlington Magazine*, LXXIX, 1947.

POUNCY 1947

P. Pouncy: An eye-witness account of Benozzo Gozzoli for his fresco-cycle at Viterbo, in: *The Burlington Magazine*, LXXIX, 1947.

PROCACCI 1961

Ugo Procacci: Sinopie e Affreschi, Milano, 1961.

PROKSCH 1994

Constance Proksch: Klosterreform und Geschichtsschreibung im Spätmittelalter, Wien, 1994.

ROBERTS 1959

H. J. Roberts: Saint Augustine in Saint Jerome's Study, Carpaccio's Painting and its Legendary Source, in: *Art Bulletin*, XLI, 1959.

RONEN 1988

Avraham Ronen, Gozzoli's St. Sebastian altarpiece in S. Gimignano, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* 32, 1988, 77-126.

SAMMLUNGSKATALOG 1975

Sammlungskatalog der Gemäldegalerie Berlin, Berlin, 1975.

SCHELLER 1995

Robert W. Scheller: Exemplum, Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900- ca.1470), übers. von Michael Hoyle, Amsterdam, 1995.

SCHMALE 1987

F.-J. Schmale: Mentalität und Berichtshorizont, Wiesbaden, 1987.

SCHREINER 1988

K. Schreiner: Erneuerung durch Erinnerung, Reformstreben, Geschichtsbewußtsein und Geschichtsschreibung im benediktinischen Mönchtum Südwestdeutschlands an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, in: K. Andermann (Hrsg.), *Historiographie am Oberrhein im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Sigmaringen, (Berrh. Stud. Bd. 7), 1988.

SPRANDEL 1983

R. Sprandel: *Gesellschaft und Literatur*, Göttingen, 1983.

STOKES o.J.

Hugh Stokes: Benozzo Gozzoli, London, o.J.

SUPINO 1894

Ingino Benvenuto Supino: *Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa*, Roma, 1894.

TROELTSCH 1915

Ernst Troeltsch: *Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter*, Im Anschluß an die Schrift "De Civitate Dei", München, 1915.

VALIGI 1990

Cinzia Valigi: *Gli affreschi di Luca Signorelli nella Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Terni, 1990.

VASATURO 1993

Romualdo N. Vasaturo: *Chiesa di S. Agostino in San Gimignano*, Vallombrosa, 1993.

VENTURI 1901

Adolfo Venturi: *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli*, in: *L'arte* 4, 1901.

WALSH 1972

Katherine Walsh: *The Observant Congregations of the Augustinian Friars in Italy, c. 1385 - c. 1465*, Oxford, 1972.

WEBB 1980

D. Webb: *Eloquence and Education. A Humanist Approach to Hagiography*, in: *Journal of Ecclesiastical History*, 31, 1980.

WIEMERS 1987

M. Wiemers: Zur Funktion und Bedeutung eines Antikenzitats auf Benozzo Gozzolis Fresko "Zug der Könige", in : Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 50, 1987, S. 441-470.

WINGENROTH 1897

Max Wingenroth: Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, Heidelberg, 1897.

ZÜRCHER 1944

Richard Zürcher: Italienische Wandmalerei, Meisterwerke des Freskos vom Mittelalter bis Tiepolo, Zürich, 1944.

Nachschlagewerke**THIEME / BECKER 1909**

Ulrich Thieme / Felix Becker: Allg. Lexikon der bildenden Künste, Von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 3, Leipzig, 1909.

DUDEN 1982

Duden: Fremdwörterbuch, Bd.5, Wien, 1982.

Inhalt

1.	Einleitung	9
	Stand der Literatur zu den Fresken in San Gimignano	
2.	Der Augustiner-Eremiten-Orden	13
2.1.	Die Observanzbewegung der Augustiner-Eremiten der Toskana im 15. Jahrhundert	13
3.	Der Auftraggeber Fra Domenico Strambi	17
3.1.	Strambis Einfluss auf die Augustinusvita von Gozzoli	18
4.	Analyse des Augustinus-Zyklus von Benozzo Gozzoli	21
4.1.	Aufbau des Augustinus-Zyklus	21
4.2.	Die Innenraumdarstellung	22
	Augustinus lehrt in Rom	
	Augustinus segnet das Volk	
	Augustinus im Gehäus	
	Augustinus Taufe	
4.3.	Die Stadtlandschaft, der öffentliche Raum, die Naturlandschaft	30
	Einschulung in Tagaste	
	Ankunft in Mailand	
	Ambrosius Predigt	
	Ankunft im Hafen von Ostia	
	Abreise aus Rom	
	Die Bekehrung	
	Die Regelübergabe	
	Monikas Tod	
4.4.	Die Figuren	44
4.5.	Das Bildlicht und die Farbigkeit	51
4.6.	Die Beziehungsgeflechte des Zyklus	53
4.7.	Vorstudien, Zeichnungen und die Sinopien	56
4.8.	Die Bildunterschriften und ihr Bezug zu den Bildern des Zyklus	60
5.	Ein narrativer Zyklus?	77
6.	Einordnung des Augustinusvita	81
6.1.	Einordnung in Gozzolis Werk	81
6.2.	Einordnung Gozzolis in das künstlerische Umfeld	85

6.3. Einordnung von Gozzolis Augustinusvita in die Tradition des Bildthemas Augustinuszyklen in Italien	88
7. Schlussbetrachtung	93
Humanistische Einflüsse, ein Ausblick	
Anhang	99
Verzeichnis der ungedruckten Quellen	
Verzeichnis der gedruckten Quellen	
Literatur	101
Nachschlagewerke	111
Inhalt	113
Abbildungen	115