

Freskierte Fratzen, grinsende Grimassen. Rahmende Gesichter im *Cappellone* in Tolentino

Anna Magnago Lampugnani / Simone Westermann

Die Pietro da Rimini zugeschriebenen Wandmalereien im *Cappellone* in Tolentino in den Marken, unweit von Macerata, erzählen Geschichten aus dem Leben Mariens, Christi und des heiligen Nikolaus.¹ Der Rahmen der Szenen besteht, wie in vielen anderen Fresken des 14. Jahrhunderts, aus farbigen Ornamentstreifen, Rankenwerk und kleinen gemalten Vierpässen, in denen Heiligenbüsten und -köpfe die Geschehnisse der Bildfelder säumen (Abb. 1). Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass der Rahmen erstaunlicher ausfällt, als er auf den ersten Blick erscheint: Denn eingefasst vom ornamentalen Fries hat der Maler eine Vielzahl von monochromen kreisförmigen Gesichtern gemalt. Zu Fratzen verzerrt strecken sie die Zunge heraus, zeigen die Zähne, verdrehen die Augen, grinsen, pusten, reißen den Mund auf und blähen die Wangen. Geschlechtslos, alterslos und haarlos fassen sie die narrativen Szenen ein.

Portraits sind die 26 runden Gesichter im *Cappellone* in Tolentino offensichtlich nicht. Im Gegenteil hat sich der Maler hier geradezu ostentativ gegen die Wiedergabe individueller, physiognomischer Details entschieden. Dabei beschäftigt er sich innerhalb der narrativen Szenen durchaus auch mit genaueren Studien des menschlichen Antlitzes. In der Kunstgeschichte hat man letzteren Darstellungen verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet, auch weil das Bildnis „di naturale“ im 14. Jahrhundert seit Giorgio Vasari² – und spätestens mit Jacob Burckhardt³ – als wegweisend in Hinblick auf das sogenannte lebensechte Portrait der Renaissance interpretiert wurde.⁴ Doch was ist mit den verzerrenden, abstrahierenden, idealisierenden oder typisierenden Inszenierungen des menschlichen Antlitzes, wie den Fratzen in Tolentino? Handelt es sich um bedeutungslose Ausdrucksstudien, sollen Emotionen verkörpert oder Masken evoziert werden?⁵ Könnten die Grimassen gerade durch ihre überspannten Gesichtszüge auf das Potential und die Möglichkeiten bildkünstlerischen Ausdrucks verweisen? Oder lassen sie sich als Phänomene spielerischen, künstlerischen Eigensinns beschreiben?

Im Rahmen unseres Beitrags wollen wir uns diesen Fragen weniger auf der Suche nach erschöpfenden Antworten widmen, als vielmehr – der Jubilar wird es uns nachsehen – mögliche Lesarten und weiterführende Aspekte formulieren, die eine erste Annäherung an dieses eigenwillige Rahmenphänomen darstellen.



Abb. 1: Pietro da Rimini (?), Nordwand, Fresko, um 1325. Tolentino, Cappellone di San Nicola.

Bilder für einen ‚neuen‘ Heiligen

Der *Cappellone* steht mit dem 1305 in seiner Heimatstadt in den Marken verstorbenen Augustinermönch Nikolaus von Tolentino in enger Verbindung. Im Zuge seiner Verehrung – der Kanonisierungsprozess wurde bereits 1325 eingeleitet (die Heiligsprechung allerdings erst 1446 erreicht) – wurden in der 1310 gebauten Kapelle, einem südlichen Anbau der ursprünglich dem heiligen Augustinus geweihten Klosterkirche, Wandmalereien in Auftrag gegeben.⁶ Wenngleich Zuschreibung wie Datierung ungesichert sind, besteht in der Forschung weitgehend Konsens darüber, die Fresken mit dem Maler Pietro da Rimini zu assoziieren und auf kurz vor 1325 anzusetzen.⁷ Die ursprüngliche Funktion der ca. 11 × 9 m großen Kapelle ist nicht eindeutig zu klären. Vermutet wird, dass es sich um den Ort der ersten Bestattung des heiligen Nikolaus – schon vor dem Bau der Kapelle⁸ – oder um den Kapitelsaal der Klosterkirche handelte.⁹

Ausgestattet ist die Kapelle rundum mit Wandmalereien. Neben dem Rahmen, der im Folgenden genauer betrachtet werden soll, zeigen die Fresken, von oben beginnend, in den vier Gewölbezwickeln jeweils einen Evangelisten sowie einen Kirchenvater. Die vier darunterliegenden Wände erzählen auf drei Registern Episoden aus dem Leben Mariens, Christi und des heiligen Nikolaus.¹⁰ In Hinblick auf die bildliche Inszenierung von Leben und Wirken des kurz zuvor verstorbenen Nikolaus war Pietro da Rimini insofern künstlerischer Freiraum gewährt, als schriftliche Quellen erst etwa zeitgleich zu den Malereien entstanden: 1325 die Dokumente des Kanonisierungsprozesses und ein Jahr später eine von Pietro da Monterubbiano verfasste *Vita* des Heiligen.¹¹ Im *Cappellone* beginnt die Bilderzählung zu Nikolaus auf der östlichen Wand mit der Verkündigung seiner Geburt an seine Eltern durch den heiligen Nikolaus von Bari und der Darstellung des Heiligen als Kind in der Schule, es folgen auf der südlichen Wand seine Ausbildung und Aufnahme in den Orden, auf der Westwand seine Beerdigung und verschiedene postume Wunder.¹²

Kopfstudien? Bildnisse, Rankengesichter und Grimassen

Eingefasst sind die Erzählszenen von bunt ausgeschmückten Rahmenbändern. In den vier Ecken des Raumes gliedern auf der Senkrechten kurze gemalte Pilaster die Bildfelder, auf denen spiralförmige Stützen ruhen (Abb. 1). Letztere tragen keinen Architrav, sondern ein schmales, grün-rotes Streifband, das kosmateske Dekorationen imitiert. In einfacher Ausführung trennt ein solches Band auch die einzelnen christologischen Szenen im zweiten Register voneinander und rahmt die Bildfelder in den Lünetten. Im Gewölbe wird das kosmateske Band auf drei Streifen erweitert und mit kleinen Tondi ausgeschmückt. Jede Gewölbekappe ist zusätzlich durch breitere ornamentale Bänder gerahmt, die in den Zwickeln auf allegorische Figuren, ausgewiesen durch Inschriften als die sieben Tugenden und ein Laster, zulaufen.

In den Rahmungen des *Cappellone* befinden sich neben den Fratzen noch andere Köpfe: ganz unterschiedliche Darstellungen des menschlichen Antlitzes sind zu beobachten. Die Gewölbefriesen zeigen in Medaillons eingelassene Heiligenbildnisse und werden im oberen Scheitelpunkt von einem Engel, ebenfalls in einem Medaillon, bekrönt. Die Figuren, mit Attributen wie Schriftrollen

oder Palmzweigen ausgestattet, werden vor einem blauen Hintergrund als Büsten, in Vorder- oder Dreiviertelansicht dargestellt, einige gestikulierend, andere segnend. Zwischen den Heiligenbildnissen befinden sich in abgetrennten rechteckigen Feldern vor rotem Grund von Laubwerk gerahmte Köpfe. Einige, mit stark vereinfachten Gesichtszügen, schneiden Grimassen, manche weisen durch individuelle Frisuren oder ausgeprägte Bärte genauere physiognomische Details auf, andere wiederum werden in radikaler Verkürzung, nach oben oder nach unten schauend, gezeigt (Abb. 2). Im Profil oder in der Frontalansicht ähneln manche in ihrer physiognomischen Genauigkeit den Köpfen der Heiligen aus den darunter- und darüberliegenden Medaillons. Auch die sie umrahmenden Pflanzen unterscheiden sich – einige Kränze sind stark stilisiert, bei anderen sind die einzelnen Blätter fein ausgearbeitet. Diese gemalten



Abb. 2: Pietro da Rimini (?), Rankengesichter, Fresko, um 1325. Tolentino, Cappellone di San Nicola.



Abb. 3: Cimabue (?), Kopf im Rankenornament, Evangelistengewölbe, Fresko, Ende des 13. Jahrhunderts. Assisi, San Francesco, Oberkirche.

Rankengesichter erinnern an Blattmasken oder ‚Grüne Männer‘, also an architektonische Zierformen, die bereits in Maskenkapitellen der Antike vorzufinden sind, in denen menschliches Antlitz und Laubwerk eine unlösliche Verbindung eingehen.¹³ In diesen schmückenden Gestalten der Architektur tritt an Stelle der Wiedergabe individueller Gesichtszüge die ornamentale Phantasie in den Vordergrund. Sie zeigen nicht selten hämische Grimassen und erfuhren im Mittelalter – vor allem nördlich der Alpen – eine große Verbreitung.¹⁴ In den Wandmalereien verbildlicht, wandern sie in das Innere der Kirchen, behalten aber ihre Reminiszenz an architektonische Gebilde.¹⁵

Solche ornamentalen Blattmasken sind in der Wandmalerei der Zeit keine Neuigkeit, und der Meister von Tolentino konnte sich auf ein nicht weit entfernt gelegenes monumentales und ebenfalls für einen ‚neuen‘ Heiligen geschaffenes Ausstattungsprojekt berufen. Auch in San Francesco in Assisi werden in den Fresken der Ober- und Unterkirche in der Rahmendekoration Rankengesichter eingesetzt. Schon in dem Cimabue zugeschriebenen Evangelistengewölbe in der Oberkirche aus dem späten 13. Jahrhundert finden sich im Rahmen Köpfe, die aus dichtem Laubwerk herausblicken. Mit kurzen Haaren, großen Augen und durch Schattierungen gezeichnete Wangen- und Kinnpartien scheint es sich hier um Knabengesichter zu handeln (Abb. 3), wobei einige durch Flügel zu Cherubsköpfchen werden.

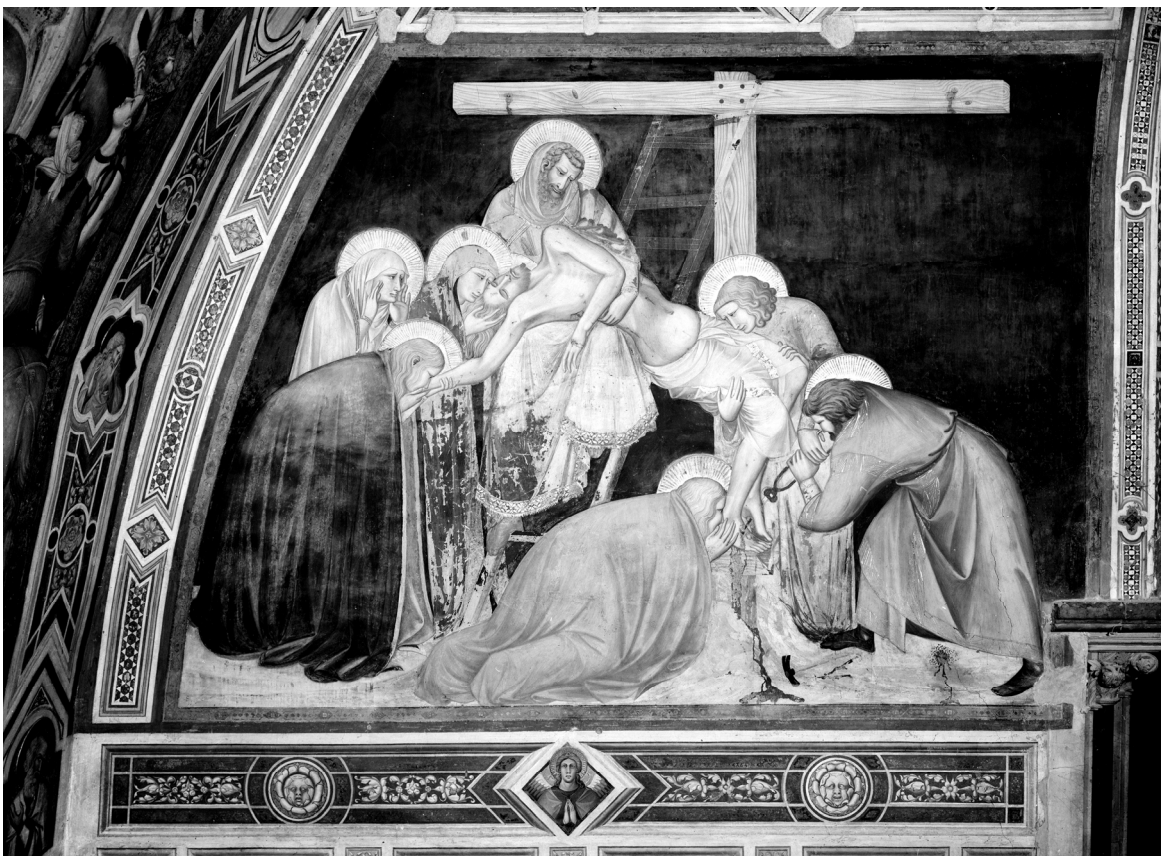


Abb. 4: Pietro Lorenzetti, Kreuzabnahme, Fresko, 1316–1320. Assisi, San Francesco, Unterkirche.

Betont Cimabue noch physiognomische Details, malt Pietro Lorenzetti zwischen 1316 und 1320 im Rahmen seiner sich im westlichen Querhaus der Unterkirche befindenden Fresken ebenfalls von Ranken eingefasste Köpfe, bei denen angesichts der starken Stilisierung der Bezug zu menschlichen Gesichtern kaum mehr zu erahnen ist. Monochrom und von runden Medaillons gerahmt, setzen sich Lorenzettis Köpfe vom restlichen Rahmenstreifen farblich wie strukturell ab. Die Ranken sind, das sieht man etwa in der Umfassung der *Kreuzabnahme*, als stark schematisierte Blüten noch vorhanden: Nach innen geklappt umgeben sie, Haaren ähnlich, das Gesicht, und nach außen bilden sie den Rahmen des Medaillons (Abb. 4). Ein inhaltlicher Bezug zu den Hauptfeldern des Zyklus' ist nicht ersichtlich: Zwar blicken die Köpfe im Rahmen der *Kreuzabnahme* ernst in den Betrachtterraum, doch andere, wie jene, die vom unteren Rand auf die *Gefangennahme* gerichtet sind, verziehen ihre Gesichter zu breitem Grinsen und scheinbar lautem Geschrei.

Ihre Ähnlichkeit zu den Tolentiner Köpfen ist kaum zu leugnen.¹⁶ Und doch geht Pietro da Rimini in der Gestaltung der monochromen Grimassen, die er in der waagerechten Rahmung zwischen dem Christus- und dem Nikolaus-Zyklus einfügt, weiter. Von physiognomischen Charakteristika ist hier wenig übrig geblieben: Die grinsenden, prustenden und verzerrten Köpfe, erneut vor rotem, mit Ranken dekoriertem Grund, sind zusätzlich von einem reliefartig hervortretenden Band eingefasst, das von einem dünneren roten Streifen umwickelt ist (Abb. 5). Erinnerung an Haare oder Blätter, ist hier durch das Band der Grad an Abstraktion höher. Experimentiert Pietro Lorenzetti in der Unterkirche mit der Nebeneinanderstellung unterschiedlicher Köpfe, etabliert der Maler der Grisaille-Fratzen im *Cappellone* einen Gesichtstypus, der sich durch dieselbe Größe, Form und Struktur auszeichnet. Die im Kontrast zur regelmäßigen Grundform sehr variantenreich überspannten Gesichtsausdrücke – die 26 Grimassen wiederholen sich nicht – fallen auch deshalb deutlicher ins Auge.



Abb. 5: Pietro da Rimini (?), Grimassen, Fresko, um 1325. Tolentino, Cappellone di San Nicola.

Bemerkenswert ist, dass in Assisi wie in Tolentino der Bildrahmen zu einem Ort künstlerischer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kopfstudien wird: Von Heiligenbildnissen über Rankengesichter bis hin zu den Grimassen wird mit Abstraktions- und Stilisierungstendenzen experimentiert.

Von Affekten und Masken

Verziehen in Assisi nur wenige Rahmenköpfe das Gesicht, ist das Alleinstellungsmerkmal der Tolentiner Fratzen die geradezu unüberschaubare Vielfalt an dargestellten emotionalen Ausdrücken. Selbstverständlich ist eine solche Inszenierung keineswegs. Im Früh- und Hochmittelalter waren Leidenschaften stark moralisch konnotiert und deren bildliche Darstellung vornehmlich dem Teufel vorbehalten, dessen lachende und hämische Gesichtsausdrücke unter anderem mit (antiken) Theatermasken in Verbindung stehen.¹⁷ Ungezügelter Emotionen wurden als tückisch und teuflisch angesehen und ihre oftmals Schrecken einjagende Darstellung, beispielsweise in der Kathedralarchitektur, zielte auf einen moralisierenden oder apotropäischen Effekt.¹⁸ Expressivität beschränkte sich vornehmlich auf den außermenschlichen Bereich: experimentiert wurde mit mythischen Tieren, Fabelwesen oder Dämonen.

Ab 1200 setzte die Rezeption antiker Schriften zur Physiognomie ein, die zu einer allmählichen Akzeptanz von dargestellter Emotion führte. Um 1295 verfasste Pietro d'Abano den *Liber compilationes phisonomie*, der für eine stärkere Auseinandersetzung mit der menschlichen Physiognomie in Folge der Schriften von Duns Scotus und Albertus Magnus steht. Ein emotionaler Ausdruck konnte nun nicht mehr per se als schlecht und teuflisch angesehen sondern in seiner Vielschichtigkeit wahrgenommen werden; ein Bedeutungswandel, der ebenfalls bei Künstlern zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit der menschlichen Mimik und Gestik führte.¹⁹ Auch das Lächeln wird in den Bildwerken seit dem 13. Jahrhundert im Zusammenhang mit der neuen Mode der höfischen Kunst vermehrt gezeigt.²⁰ In Tolentino scheinen jedoch weder ein höfisches Lächeln noch ein prinzipiell moralisierendes Erschrecken intendiert zu sein, weshalb die Grimassen vielmehr im Kontext eines gesteigerten künstlerischen Interesses an der Darstellung unterschiedlicher Leidenschaften und Ausdrücke zu sehen sind.

Dabei beziehen sich die rahmenden Fratzen auch nicht auf die Erzählung; vollkommen isoliert sind sie auf bloßen Ausdruck reduziert.²¹ Die Grimassen könnten mit dem erst viel später im Kontext der Debatte von Johann Caspar Lavater und Georg Christoph Lichtenberg im 18. Jahrhundert geprägten Begriff der Pathognomik beschrieben werden, der darunter „die ganze Semiotik der Affekte oder die Kenntnis der natürlichen Zeichen der Gemütsbewegungen nach all ihren Gradationen und Mischungen“ versteht.²² Sich distanzierend von der Vorstellung, dass bestimmte physiognomische Eigenschaften wie die Beschaffenheit von Nase, Stirn oder Mund Auskunft über Charaktereigenschaften geben, sieht Lichtenberg die Affektzeichen als einen allgemeinen Code.²³ Ohne dass man in Tolentino von einem umfassenden System sprechen könnte, vermitteln die Gemütsbewegungen der Fratzen vermeintlich universal verständliche Affektausdrücke.

Wenn auch anachronistisch, steht die Idee der Pathognomik den Tolentiner Grimassen letztlich näher als der von Fabrizio Lollini für die Randdekoration des *Cappellone* vorgeschlagene Begriff der Masken. Diese verkörpern meist starke Affektregungen, bringen jedoch eine Grundeigenschaft, eine konstante Wesensart ihres Trägers zum Ausdruck, die gewissermaßen eingefroren wird.²⁴ Abgesehen von der Frage, welche Träger in Tolentino intendiert sein könnten, ist die extreme Bewegtheit der zwinkernden und pustenden Köpfe, die schiere Vielzahl der Ausdrücke, nicht ohne weiteres mit der Vorstellung von Masken zu vereinbaren. Zudem sind ihre Augen und Mänder keine Hohlkörper, sondern von Pupillen, Zungen und Zähnen belebt. Durch ihre ubiquitäre Anwesenheit im Rahmen, der sich durch den gesamten Kapellenraum zieht, wirken sie eher wie Darstellungen momentaner, sich stetig wandelnder Emotionen, die anders als Theatermasken keinen sichtlichen inhaltlichen Bezug zu den Kernerzählungen aufweisen: Oder warum positioniert der Künstler einen grinsenden, zwinkernden Kopf über der Szene der *Kreuzigung Christi*?²⁵

Der Rahmen als Schwelle und Ornament

Ein erneuter Blick lohnt sich auf den Ort, den die Fratzen im *Cappellone* einnehmen: Die Platzierung im Rahmen rückt sie gewissermaßen an den ‚Rand‘ des Geschehens. Mittelalterliche Rand- oder Schwellenbilder von grotesken und verzerrten Köpfen, die auch in der Buchmalerei oder der Kathedralskulptur auftauchen, hat die Forschung unterschiedlich gedeutet, etwa als phantasievolle Unterhaltung oder Künstlerlaunen ohne tieferen Sinn, als Reflexe einer sozialen Wirklichkeit oder der Narrenfeste, als Darstellungen einer ‚verkehrten Welt‘ oder als Kante bzw. Schwelle zwischen Volks- und Hochkultur.²⁶ Im Fall von Tolentino bietet sich ein weiterer Erklärungsversuch an: Der Rahmen wird zu einem Verhandlungsort künstlerischer Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten – gerade in Hinblick auf Kopfstudien.

In Bezug auf die antike römische Bildniskunst hat Luca Giuliani eine Schwierigkeit festgestellt, die bei der Betrachtung von Portraits eintritt. Da sie vorgeben, die Person so zu zeigen, *wie sie eigentlich ist*, blicken wir, von dieser Frage geleitet, durch das Bild gewissermaßen hindurch und nehmen es nicht mehr in seiner Eigenart und Medialität wahr.²⁷ Ganz anders bei den Tolentiner Fratzen: gerade durch ihre typisierte, abstrahierende, noch dazu die Materialität des Steins imitierende Darstellung verweisen sie die Betrachter:innen darauf, dass das, was sie sehen, *nur* ein Bild ist. Ann Dunlop beschreibt die Tolentiner Grimassen in ihrer scheinarchitektonischen Gestalt als „the most illusionistic aspect of the chapel“, wobei sie perfekte Nachahmungen von Dingen seien, die es in der Realität nicht gebe.²⁸ Damit sieht sie in ihnen ein Korrektiv, das die darunter stehenden narrativen Szenen, die eine vermeintliche Realität abbilden, eben gerade nicht als Wirklichkeit, sondern als Darstellung enttarnt. Dunlop nennt die Grimassen ein „Augustinian element“ und interpretiert sie mit Augustins „views of devotion and images“. ²⁹ Dennoch sind die verschiedenen Kopfstudien, die vom Heiligenbildnis über die Rankenköpfe bis hin zu den auf bloßen Ausdruck reduzierten und typisierten Grimassen reichen, zugleich als Reflexion über die unterschiedlichen Stufen und Möglichkeiten bildkünstlerischer Nachahmung zu lesen. Ermöglicht die tragische Geschichte der Passion, dessen Protagonisten detailreich gemalt sind, eine gewisse Immersion der

Betrachter:innen ins Geschehen, geben im Kontrast dazu die zwinkernden Fratzen aus dem Rahmen in der ostentativ ausgestellten Reduktion jeglicher physiognomischer Details Auskunft über die Kunsthaftigkeit des Werkes.³⁰

Zwar sieht etwa Klaus Krüger gerade im Rahmen die stilistischen Schwächen der Wandmalereien des *Cappellone* im Gegensatz zu den Rahmungen von San Francesco in Assisi, da in Tolentino die gemalte Rahmenarchitektur in den Zwickeln statisch nicht „funktioniere“.³¹ Doch möglicherweise ist es nicht wirklich die scheinarchitektonische Qualität, die ‚am Rand‘ von Bedeutung ist, sondern vielmehr ein – auch humoristisches – Spiel der Kunst. Die Grimassen regen zum Schmunzeln an, aber nicht nur: auch zum aufmerksamen Betrachten, und dies führt (idealerweise) zu einer Reflexion über das Gesehene. Der Rahmen fungiert, wie es beispielsweise Nino Zchomelidse in Bezug auf gerahmte Kultbilder vorschlägt,³² als Schwellenzone zwischen der Welt der Betrachter:innen und der des Bildes, und tatsächlich fordern die Fratzen eine besondere Betrachtungsweise heraus. Deutlich wenden sie sich frontal in den Kapellenraum hinein, was es unmöglich macht, ihnen nicht direkt ‚ins Gesicht zu blicken‘.³³

Dass in den Fresken im *Cappellone* eine Reflexion über bildkünstlerische Möglichkeiten und Spielarten erkannt werden kann, suggeriert auch eine Amphore, die sich auf der Ostwand in der Szene der Hochzeit zu Kanaa am rechten unteren Rand befindet. Denn darauf hat Pietro da Rimini mit raschen, grauen Pinselstrichen einen Kopf im Profil skizziert, wie um noch zusätzlich auf einer



Abb. 6: Pietro da Rimini (?), Aufbewahrungsraum für die Eucharistie mit Ampullen, Fresko, um 1325. Tolentino, *Cappellone di San Nicola*.

Metaebene eine Reflexion über die Malerei anzuregen. Neben den Heiligenbildnissen, den Rankenköpfen oder den Grimassen wird eine zusätzliche Kopfstudie im Bild verborgen, die die Stilisierung noch weitertreibt. Auf derselben Wand findet sich dann wiederum eine illusionistische Darstellung: In einer Wandöffnung am unteren Rand, vermutlich einem Aufbewahrungsraum für liturgische Gefäße, malt der Künstler vor dem Hintergrund schwarzer Wände täuschend echt drei Behälter; zwei Amphoren in unterschiedlicher Form und in der Mitte ein rundes Gefäß mit Deckel, möglicherweise eine Pyxis. Die rechte Vase ist zur Hälfte mit Wein gefüllt – in der täuschenden Objektmalerei führt Pietro da Rimini die Fähigkeit der Malerei zur Mimesis vor (Abb. 6).

Der Rahmen der Tolentiner Fresken wird zu einem Ort, der in seiner Komplexität und seinem Facettenreichtum ernst genommen werden will, als Ort für künstlerisches Experimentieren. Damit beleuchtet die Randdekoration des *Cappellone* auch das Verhältnis von Werk (*ergon*) und Beiwerk (*parergon*), von dem was gemeinhin als Kernbild angesehen wird und dem was als Schmuck oder Ornament deklassiert wurde. Zwar revidieren die Tolentiner Grimassen diese Kategorien nicht, doch sind sie keineswegs eine marginale oder gar verzichtbare Nebensache im Verhältnis zur Hauptsache. Lokalisiert man den Ornamentbegriff in der Vormoderne, bietet er – seiner problematischen (modernen) Rezeptionsgeschichte zum Trotz – eine sinnfällige Möglichkeit, um die vielfältigen Funktionen und Ausgestaltungen von Rahmenphänomenen wie jenen in Tolentino zu beschreiben.³⁴ Denn in seiner Auffassung als *ornamentum* kommt dem Ornament insofern ein besonderer Stellenwert zu, als es amorph oder gestaltet sein kann, ikonisch oder anikonisch, flächig oder dreidimensional, ungegenständlich oder figurativ. Es ist keiner Kunstgattung zugehörig und kann zwar abbilden, sich der semantischen Verweislogik aber auch entziehen. *Ornamentum* kann im Gegensatz zur modernen Vorstellung alle Objekte umfassen, die eine ästhetische Funktion erfüllen. Bildliche Phänomene wie mittelalterliche ‚Smileys‘ als bildkünstlerisch wichtiges *ornamentum* aufzufassen, rückt ihren changierenden Status zwischen Naturnähe und Stilisierung sowie ihre spielerische Gestalt in ein positives Licht, und erlaubt es, den Rahmen als konstruktiven Übergangsort zwischen Betrachter:in und Erzählung zu erkennen.

Anmerkungen

¹ Der folgende Aufsatz entstand in lebendiger Erinnerung an eine Exkursion mit Peter Seiler nach Rimini und Tolentino im November 2016, bei der er uns auf die mittelalterlichen *Smileys* aufmerksam machte. Für kritische Hinweise danken wir Johannes Gebhardt, Stefan Krämer und Adrien Palladino sowie dem gesamten redaktionellen Team der Festschrift.

² Z. B. schreibt Giorgio Vasari in der Lebensbeschreibung von Margaritone d'Arezzo in der Edition von 1550, dass er ein „ritratto di naturale“ geschaffen habe, vgl. Vasari 1986, S. 115. In der zweiten Edition von 1568 fügt er in der *Vita Cimabues* hinzu, dass auch dieser in einer Tafel des heiligen Franziskus die neue Malweise „di naturale“ angewendet habe, vgl. Vasari 1981, Bd. 1, S. 249. Giotto schreibt Vasari gleich mehrere Portraits zu und erklärt ihn sogar zum Erfinder der Gattung: „[Giotto] introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato.“, Vasari 1986, S. 118.

³ Jacob Burckhardt konstatiert in seiner Studie zum Portrait, dass nach Giotto's Vorbild „die ganze italienische Malerei dem Bildnis irgendwie die Pforte“ geöffnet habe, Burckhardt 2000, S. 149. Als Kriterium für das individuelle, physiognomisch authentische Portrait betont Burckhardt die *Ähnlichkeit* zwischen Bildnis und Dargestelltem. Zwar konnte gezeigt werden, dass sich die von Giotto gemalten Figuren nicht auf konkrete, identifizierbare Individuen zurückführen lassen, doch dessen ungeachtet ist sein Variantenreichtum in Hinblick auf physiognomische Elemente erstaunlich. Vgl. dazu Seiler 2003.

⁴ Vgl. mit einem kritischen Forschungsüberblick Seiler 2003, S. 154–155.

⁵ Dies suggeriert Fabrizio Lollini, der auf die nahe gelegene römische Gründung Urbs Salvia (heute Urbisaglia) verweist. Dort stand ein unter Tiberius errichteter und bemalter Kryptoportikus, in dem auch ‚maschere lunari‘ dargestellt waren. Allerdings verweist er selbst auf die Problematik dieser Argumentation, da die Ausgrabungen erst in moderner Zeit getätigt wurden, vgl. Lollini 2012.

⁶ Vgl. zum Bau des *Cappellone* Pistilli 1992; Siehe zum langwierigen Kanonisierungsprozess von Nikolaus: Gardner 1989, S. 104–105.

⁷ Vgl. zu Pietro da Rimini Rullo 2015; zur Datierung der Fresken: Boskovits 1987; für eine frühere Datierung Ende der 1310er Jahre plädieren Bellosi 1994 und Bisogni 1987.

⁸ Dunlop 2007, S. 86. Dunlop zitiert die Dokumente der Kanonisierung, die aber auch keine eindeutige Antwort liefern.

⁹ Boskovitz 1987, S. 243–252, Gardner 1989, S. 105 u. Romano 1992, S. 258–289; auch Pistilli 1992, S. 208, Krüger 1992, S. 217.

¹⁰ Eine kohärente Erzählfolge oder programmatische Struktur zwischen den Leben Mariens und Christi ergibt sich nicht; z. B. befindet sich der *Bethlehemitische Kindermord*, den man in der Nähe der *Verkündigung* erwarten würde, auf der Nordwand im zweiten Register und damit auf der Ebene, in der Szenen aus dem Leben Christi dargestellt sind. Dafür hat der Maler auf der Ostwand die *Kreuzigung* im unteren Register, das den Szenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus gewidmet ist, eingefügt. Die *Kreuzigung* ist die einzige Passionsszene, die aufgenommen wurde; prominente Szenen aus dem Leben Christi, z. B. die Darstellungen seiner Wunder oder das *Letzte Abendmahl*, fehlen. Vgl. Krüger 1992, S. 213.

¹¹ Vgl. Dunlop 2007, S. 89.

¹² Auf der Südwand ist der heilige Nikolaus zu sehen, wie er einem an der Kathedra stehenden Mönch aufmerksam folgt, anschließend wird der Junge in den Orden aufgenommen. Rechts davon folgen, durch die nachträglich eingefügte Tür stark beschädigt, die *Krönung* des Heiligen durch einen Engel und eine Darstellung des *Fegefeuers*. Auf der Westwand ist seine *Beerdigung* zu sehen und direkt im Anschluss eine Folge von postumen Wundern: Eine *Wiedererweckung* auf der Westwand, auf der Nordwand die *Heilung einer Blinden*, rechts nach der Tür die *Befreiung eines Gefangenen*, die *Rettung Schiffbrüchiger* und die eines *Gehängten*. Abschließend ist der heilige Nikolaus neben der Madonna mit Kind auf der Ostwand vor der Kreuzigung zu sehen, während er einige Kranke, darunter auch eine Besessene, heilt. Durch die Tür auf

der Nordwand, von der Kirche aus in die Kapelle eintretend, würde die Verkündigung auf der Südseite die erste Szene der Betrachtung darstellen, die dann auf der Ostseite mit der Kreuzigung zum Abschluss kommt.

¹³ Vgl. Keller 1941.

¹⁴ Vgl. Negus 2003.

¹⁵ In Assisi sind diese beispielsweise als architektonisches Ornament außerhalb der Kirche sowie im Innenraum gemalt wiederzufinden.

¹⁶ Auf die Ähnlichkeiten in den Rahmendekorationen von Pietro Lorenzetti in der Unterkirche und in Tolentino verweisen auch Gardner 1989, S. 113 und Rullo 2015.

¹⁷ Vgl. Sauerländer 2006, S. 8.

¹⁸ Vgl. dazu u.a. Büchsel 2003, außerdem Schmengler 2016 (in Bezug auf die Reimser Masken), S. 140–184.

¹⁹ Die problematische Beziehung zwischen der Schrift Abanos und den Bildkünsten hat Peter Seiler deutlich dargelegt, siehe Seiler 2003, S. 153–172, insb. S. 160.

²⁰ Vgl. Sauerländer 2006, S. 6–7.

²¹ Es gibt einige wenige Ausnahmen, bei denen sich einzelne Grimassen auf das sie unterstehende Bildfeld zu beziehen scheinen: so öffnet beispielsweise über der Szene von Nikolaus' Grablege, bei der mehrere Klosterbrüder im Chor singen, eine Fratze ihren Mund zu einem runden ‚O‘, vgl. Dunlop 2007, S. 91.

²² Lichtenberg 1972, S. 264.

²³ Vgl. zur Pathognomik Kirchhoff 1989.

²⁴ Vgl. Lollini 2012.

²⁵ Die runden Gesichter im Rahmen der Kreuzigung könnten eventuell auf die Sonne- und Monddarstellungen in mittelalterlichen Kreuzigungen rekurrieren, vgl. LCI 1972, Band IV, Sp. 178–180. Dagegen sprechen allerdings die Emotionshaftigkeit, das Grinsen und Zwinkern, des Gesichts, was sich in früheren Darstellungen nicht wiederfinden lässt.

²⁶ Vgl. zusammenfassend zu Randphänomenen in der kunstgeschichtlichen Forschung Klein 2007; Camille 1992, S. 39.

²⁷ Giuliani 1986, S. 11–12.

²⁸ Dunlop 2007, S. 91.

²⁹ Ann Dunlop hat sich verstärkt mit Augustins Ansichten zu Bildwerken auseinandergesetzt und sieht in den *Cappellone*-Fresken eine Reaktion auf Fragen der ‚imitatio‘ und ‚mimesis‘ im religiösen wie auch bildkünstlerischem Sinne: Dunlop 2007, S. 85.

³⁰ Vgl. Dunlop 2007, S. 91–98.

³¹ Krüger 1992, S. 217.

³² Vgl. Zchomelidse 2016, S. 243–296, insb. S. 244.

³³ Jill Bain hat monochrome Darstellungen in mittelalterlichen Kirchen sehr direkt mit einer Betrachtererfahrung in Beziehung gesetzt, auch da eine solche Ausmalung meistens auf der Höhe der Betrachter:in angebracht wurde und, besonders bei ihrem Fokus auf monochrome Tugenddarstellungen in der Sockelzone, eine Vermittlungsfunktion zwischen Betrachter:in und darüberliegende Bilderzählung herstellt. Vgl. Bain 2011, S. 5–20, hier S. 8.

³⁴ Vgl. dazu Marksches 2011 (mit bibliographischen Hinweisen). Außerdem zum differenzierten Gebrauch des *ornamentum* in den *Libri Carolini* Seiler 2020.

Literatur

- Bain 2011** – Jill Bain, Signifying Absence. Experiencing Monochrome Imagery in Medieval Painting, in: *A Wider Trecento. Studies in 13th and 14th-century European Art Presented to Julian Gardner*, hg. v. Louise Bourduna / Robert Gibbs, Ghent 2011 (Visualising the Middle Ages, Bd. 5), S. 5–20.
- Bellosi 1994** – Luciano Bellosi, Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino, in: *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, Tagungsakten Tolentino 1992, Rom 1994, S. 187–207.
- Bisogni 1987** – Fabio Bisogni, Gli inizi dell'iconografia di Nicola da Tolentino e gli affreschi del Cappellone, in: *San Nicola, Tolentino, le Marche*, Tolentino 1987, S. 255–296.
- Boskovits 1987** – Miklós Boskovits, La decorazione pittorica del cappellone di San Nicola a Tolentino, in: *San Nicola, Tolentino, le Marche*, hg. v. Marziano Rondina / Nicola Raponi, Tolentino 1987, S. 245–252.
- Burckhardt 2000** – Jacob Burckhardt, Das Portrait in der Malerei, in: Ders., *Das Altarbild. Das Portrait in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, hg. v. Stella von Boch / Johannes Hartau / Kernstin Hengevoss-Dürkop / Marin Warnke, München/Basel 2000 (Jacob Burckhardt, Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6), S. 140–281.
- Büchsel 2003** – Martin Büchsel, Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. v. Martin Büchsel / Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 123–140.
- Camille 1992** – Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Cambridge, Mass. 1992.
- Dunlop 2007** – Anne Dunlop, Black Humour. The Cappellone at Tolentino, in: *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, hg. v. Louise Bourdua / Anne Dunlop, Aldershot 2007, S. 79–98.
- Gardner 1989** – Julian Gardner, The Cappellone di San Nicola at Tolentino: Some Functions of a fourteenth-century fresco cycle, in: *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions*, hg. v. William Tronzo, Bologna 1989 (Villa Spelman Colloquia, Bd. 1), S. 101–117.
- Giuliani 1986** – Luca Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986.
- Keller 1941** – Harald Keller, Blattmaske, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1941, Bd. II, Sp. 867–874; <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88896> [aufgerufen 15.2.2021].
- Kirchhoff 1989** – Robert Kirchhoff, Pathognomik, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter / Karlfried Gründer, Darmstadt 1989, Bd. 7, Sp. 181–182.
- Klein 2007** – Peter K. Klein, Rand- oder Schwellenphänomen? Zur Deutung der Randbilder in der mittelalterlichen Kunst, in: *Grenzüberschreitung im Mittelalter*, hg. v. Ulrich Kniefelkamp / Kristian Bosselmann-Cyran, Berlin 2007, S. 166–187.
- Krüger 1992** – Klaus Krüger, La decorazione del Cappellone nel contesto dei cicli agiografici del Duecento e del Trecento, in: *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Rom 1992, S. 213–228.
- Ladis 1986** – Andrew Ladis, The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel, in: *The Art Bulletin*, 1986, Bd. 68, Heft 4, S. 581–596.

Lichtenberg 1972 – Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik wider die Physiognomen* (1778), in: Ders., *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 3, München 1972, S. 256–296.

Lollini 2012 – Fabrizio Lollini, Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès, in: *La rivista di Enagramma*, 2012, Bd. 100, S. 154–163.

Markschies 2011 – Alexander Markschies, Ornament, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 318–320.

Pardo 1997 – Mary Pardo, Things Not Seen, Hidden in the Shadow of Natural Ones, in: *Artibus et Historiae*, 1997, Bd. 18, Heft 36, S. 41–53.

Pistilli 1992 – Pio Pistilli, Ipotesi sulle fasi costruttive degli edifici conventuali due-trecenteschi del monastero agostiniano di Tolentino, in: *Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Rom 1992, S. 205–233.

Romano 1992 – Serena Romano, La storia intorno all'Arca, Nicola da Tolentino e la pax marchigiana, in: *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo 1992, S. 23–40.

Rullo 2015 – Alessandra Rullo, Pietro da Rimini, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hg. v. Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Treccani), Bd. 83, 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-rimini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-rimini_(Dizionario-Biografico)) [aufgerufen 27.7.2020].

Sauerländer 2006 – Willibald Sauerländer, The Fate of the Face in Medieval Art, in: *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, hg. v. Charles T. Little, New Haven/London, 2006, S. 3–17.

Seiler 2003 – Peter Seiler, Giotto als Erfinder des Porträts, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. v. Martin Büchsel / Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 153–172.

Seiler 2020 – Peter Seiler, *Die Legitimität (bild-)künstlerischer ornamenta in den Libri Carolini*, in: *Die Handschriften der Hofschule Kaiser Karls des Großen. Individuelle Gestalt und europäisches Kulturerbe. Ergebnisse der Trierer Tagung vom 10.–12. Oktober 2018*, hg. v. Michael Embach / Claudine Moulin / Harald Wolter-von dem Knesebeck, Trier 2020, S. 187–211.

Schmengler 2016 – Dagmar Schmengler, *Die Masken von Reims. Zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation*, Berlin 2016.

Vasari 1986 – Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550*, hg. v. Luciano Bellosi / Aldo Rossi, Turin 1986.

Vasari 1981 – Giorgio Vasari, *Le Opere, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 Bde., hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1981.

Zchomelidse 2016 – Nino Zchomelidse, Liminal Phenomena. Framing Medieval Cult Images with Relics and Words, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 2016, Bd. 47, Heft 3, S. 243–296.

Bildnachweise

Abb. 1: © Rom, Bibliotheca Hertziana (MPI) · Abb. 2: in: *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo 1992, S. 253 · Abb. 3–4: © Kunsthistorisches Institut in Florenz (MPI) · Abb. 5: in: *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo 1992, S. 246 · Abb. 6: Foto: Simone Westermann