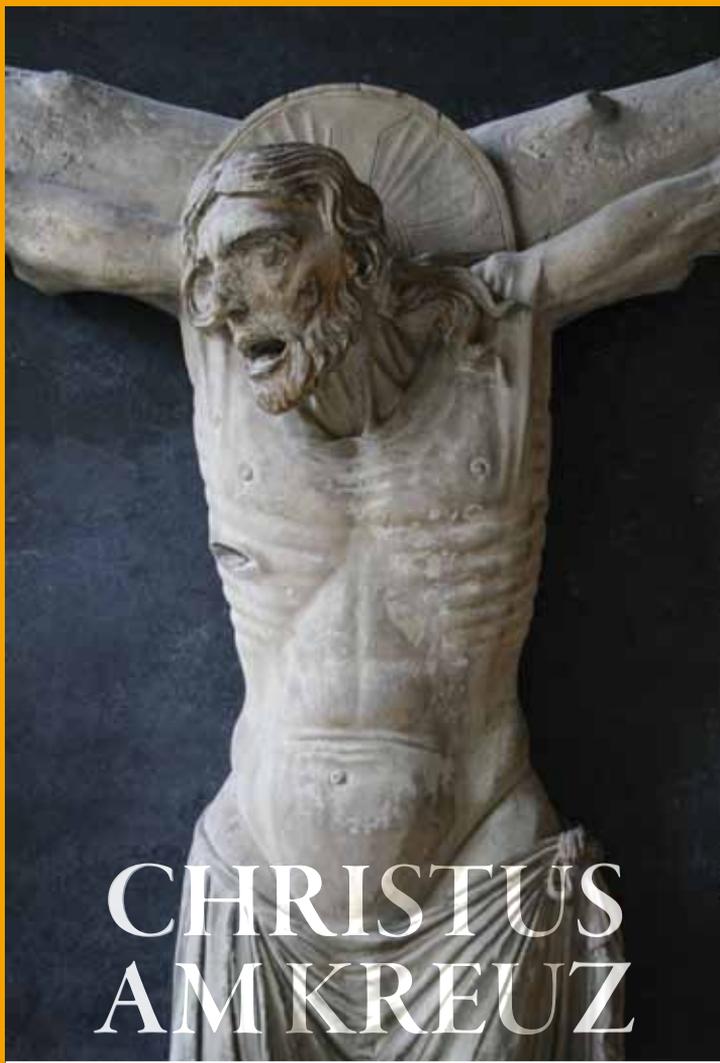


Anna Lehmann



CHRISTUS AM KREUZ

Eine Fallstudie zum Passionsbild um 1300 am Beispiel
des Maestro di Sant'Anastasia in Verona

CHRISTUS AM KREUZ

Anna Lehmann

CHRISTUS AM KREUZ

Eine Fallstudie zum Passionsbild um 1300 am Beispiel
des Maestro di Sant'Anastasia in Verona



Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
<http://dx.doi.org/10.1466/20090619.01>

© • Verlag und Datenbank
für Geisteswissenschaften, Weimar 2010

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Titelbild: Maestro di Sant'Anastasia, *Christus am Kreuz*, Det.,
Oberkörper, 1. Dr. 14. Jh., pietra gallina, 170 cm × 150 cm × 35 cm,
Verona, Museo di Castelvecchio, ohne Inv. Nr.
Fotograf: Ertel, T., Jena

Gestaltung und Satz: Hauke Niether, VDG

Druck: VDG

ISBN 978-3-89739-643-2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://www.d-nb.de/> abrufbar.

INHALT

VORWORT	7
I EINLEITUNG	9
II DER MAESTRO DI SANT'ANASTASIA	17
II. 1 „Cercando il Maestro di Santa Anastasia“	17
II. 2 Neue Fragestellungen und Ziele	22
III. CHRISTUS AM KREUZ. Eine Fallstudie zum Passionsbild um 1300	25
III. 1 Die <i>Kreuzigung Christi</i> des Maestro di Sant'Anastasia	25
III.1. A Der historische Befund. Material, Erhaltungszustand und Datierung	25
III. 1. B Beschreibung und Ikonographie	27
III.1. C Provenienz und ursprüngliche Aufstellung	36
III.1. D Die museale Präsentation. Anmerkungen zur Rekonstruktion der Aufstellung	42
III. 2 Exkurs: Das Passionsbild um 1300	45
III. 2. A Der theologisch-religiöse Hintergrund	46
III. 2. B Die Frömmigkeitspraxis	51
III. 2. B a) Die Literatur der Passionsfrömmigkeit	52
III. 2. B b) Liturgie und Passionsspiel	57
III. 2. B c) Das Passionsbild	62
III. 3 „Healing Images“: Überlegungen zum Hospital als funktionsspezifischer Ort der Bilder. Die <i>Kreuzigung Christi</i> von Santi Giacomo e Lazzaro alla Tomba	66

IV	CHRISTUS AM KREUZ. Der Maestro di Sant'Anastasia und die Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts in Europa im Vergleich	73
V	ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	91
VI	BIBLIOGRAPHIE	101
VI.1	Primärliteratur	101
VI.2	Sekundärliteratur	102
VII	ABBILDUNGSNACHWEIS	109
VIII	PERSONENREGISTER	110
	ABBILDUNGEN	113

VORWORT

Die vorliegende Studie ist die leicht überarbeitete Fassung der 2008 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena geschriebenen Magisterarbeit gleichen Titels, die von Prof. Dr. Dieter Blume betreut wurde.

Ein wesentlicher Impuls für meine Forschungen zum Passionsbild und damit zur religiösen Bildkultur des 14. Jahrhunderts ging bereits 2006 von der zufälligen „Begegnung“ mit dem sogenannten Maestro di Sant’Anastasia im Museo di Castelvecchio in Verona aus. Seither beschäftigte mich die eindruckliche *Kreuzigung Christi* dieses so außergewöhnlichen Bildhauers, weshalb ich sie in das Zentrum meiner Abschlussarbeit stellte. Die hierbei gewonnenen Erkenntnisse sollen ein erster Beitrag und ein möglicher Anstoß für weitere Projekte sein, die zu einem präziseren Verständnis der um 1300 in Verona und im Veneto geschaffenen Bildhauerkunst führen. Zugleich soll die Aufmerksamkeit der kunsthistorischen Forschung vor allem in Deutschland auf den bislang zu Unrecht kaum beachteten Maestro di Sant’Anastasia und dessen äußerst qualitativvolles Œuvre gelenkt werden.

Während meiner Arbeit habe ich vielseitige Unterstützung erfahren. Herrn Prof. Dr. Dieter Blume bin ich zu Dank verpflichtet, der mein Interesse an der Mediävistik entfachte und die Betreuung der Magisterarbeit übernahm. Für die Erstellung des Zweitgutachtens danke ich Herrn Prof. Dr. Reinhard Wegner. Umfangreiche Literaturrecherchen konnte ich im Kunsthistorischen Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, durchführen. Mein besonderer Dank gilt Frau Dr. Paola Marini, Direktorin des Museo di Castelvecchio in Verona, für ihr offenes Entgegenkommen, die mir die freundliche Genehmigung zur Anfertigung und Verwendung des Bildmaterials für die vorliegende Studie erteilte. Ebenso danke ich Herrn Dr. Ettore Napione, Leiter von Bibliothek und Archiv des Museo di Castelvecchio, für die bereitwillige Auskunft und die Hilfe bei der Recherche vor Ort. Desgleichen seien Herr Prof. Dr. Vasco Senatore Gondola, Museo Civico di Villa Carlotti in Caprino Veronese, und Herr Dr. Holger Kunde, Direktor und Stiftskustos der Vereinigten Domstifter zu Merseburg, Naumburg und zum Kollegiatstift Zeitz, dankend erwähnt, die mir freundlicherweise den Zugang zu den Objekten ermöglichten, bei der Anfertigung bzw. Beschaffung von Bildmaterial behilflich waren sowie die Erlaubnis zur Publikation erteilten.

Der ursprünglich sehr viel umfangreichere Abbildungsteil der Magisterarbeit musste aus Kostengründen leider erheblich reduziert werden. Aus diesem Grund war es notwendig, vor allem für die zahlreichen Vergleichsbeispiele auf die in der kunsthistorischen Literatur zugänglichen Abbildungen zu verweisen.

Frau Dr. Bettina Preiß danke ich herzlich für die Aufnahme meiner Arbeit in das Verlagsprogramm des VDG Weimar.

Sie hätte nicht publiziert werden können ohne die finanzielle Unterstützung meiner Familie. Adelheid und Peter Friedrich will ich dafür ganz besonders herzlich danken. Für ihren ideellen Beistand und das rege Interesse an meiner Arbeit bin ich meinen Eltern äußerst verbunden. Ihnen sei dieses Buch in Dankbarkeit gewidmet. Zu guter Letzt danke ich Tobias Ertel, der mich mit seinem Beistand, einem stets wachen Interesse und einer unermüdlichen Diskussionsbereitschaft unterstützte. Er war mir der wichtigste Kritiker, der auch das Korrekturlesen übernahm.

Jena, im Januar 2010

Anna Lehmann

I EINLEITUNG

Verona erlebte in der Zeit um 1300 eine erste Blüte unter der Signoria der della Scala. Die damals noch junge Herrscherdynastie stammte aus dem vornehmen Veroneser Bürgertum und nahm seit 1259 nach dem Ende der Terrorherrschaft des Ezzelino III. da Romano (1195–1259) einen raschen politischen Aufstieg.¹ Diesen setzte Cangrande I. della Scala (reg. 1291–1329) als *vicarius imperii* ab 1311 durch eine erfolgreiche Bündnis- und Expansionspolitik fort und leitete somit eine kurze, jedoch glanzvolle Epoche höfischer Prachtentfaltung der Signoria ein.² In diesem Kontext entwickelte sich Verona zu einem nicht unbedeutenden Zentrum spätmittelalterlicher Stadtkultur im Veneto. Neben der weiträumigen Befestigungsanlage, die Cangrande I. mit dem Beginn seiner Herrschaft errichten ließ, prägten nun insbesondere die Palastbauten der della Scala das neue Stadtbild. Pierpaolo Brugnoli bemerkte dazu sehr treffend, dass Verona durch die Residenz der *signori* zu einer „città in forma di palazzo“ avanciert und diese selbst ein „palazzo in forma di città“ gewesen sei.³ Auch durch die Aufstellung der monumentalen

-
- 1 Zur Geschichte der Familie der della Scala: CASTAGNETTI, A., *Famiglie di governo e storia di famiglie*, in: CASTAGNETTI/VARANINI 1995, S. 201–248; SCHWALD, O., *Della Scala*, in: V. REINHARDT (Hrsg.), *Die großen Familien Italiens*, Stuttgart 1992, (*Kröners Taschenausgabe*; 485), S. 212–218.
 - 2 Zu Politik und Gesellschaft unter den della Scala: VARANINI 1991, S. 268–422; ders., *Istituzioni, politica e società nel Veneto (1329–1403)*, in: CASTAGNETTI/VARANINI 1995, S. 1–124. – Der traditionsreiche Titel des *vicarius imperii* wurde 1311 von Heinrich VII. (reg. 1308–1313) an Cangrande I. und seinen Bruder Alboino für Verona verliehen. Dieser Status diente dem Signoren wesentlich als rechtliche Grundlage zur Legitimation seiner herrscherlichen Macht. 1312 wurde ihm von Heinrich VII. auch das Vikariat von Vicenza übertragen. Die Bündnispolitik Cangrandes I. mit dem Kaiser setzte jedoch bereits im Vorfeld von dessen Eroberungszug ein. S. dazu RIEDMANN, J., *Gli Scaligeri e il mondo germanico*, in: VARANINI 1988, S. 25–33, zit. S. 26. – Die della Scala bedienten sich zudem auch von Anfang an der Heiratspolitik. Sie verfolgten zunächst eine „Nobilitierung“ ihres Geschlechtes und suchten insbesondere die Verbindung zum Kaiserhaus Friedrichs II. von Hohenstaufen (reg. 1212–1250): VARANINI, G. M., *Gli Scaligeri, il ceto dirigente veronese, l'élite 'internazionale'*, in: VARANINI 1988, S. 113–124, zit. S. 119; MELLINI, G. L., *Verona, la corte sveva, l'Oriente e le origini del Gotico*, in: *Labyrinthos*, Bd. 5 (1986), H. 9, S. 3–49.
 - 3 BRUGNOLI, P., „*Donna e regina de le terre italice*“: realtà e immagine di Verona scaligera, in: VARANINI 1988, S. 215–224, zit. S. 220, ders., *Il trionfo cortese. La*

Grabmäler Cangrandes I. und seiner Nachfolger Mastino II. († 1351) und Cansignorio († 1375) vor der familieneigenen Kirche von Santa Maria Antica, wurde ihre herrscherliche Macht im öffentlich-städtischen Raum gleichsam omnipräsent.⁴ Gleichwohl kam es unter der Signoria zur Herausbildung einer neuen elitären Schicht innerhalb der städtischen Gesellschaft.⁵ Der Hof versammelte eine Gruppe von Höflingen, Vertrauten und Mitgliedern des neu begründeten militärischen Standes der *militis* um sich. Diese übernahmen die zahlreichen prestigeträchtigen Ämter im umfangreichen Verwaltungsapparat der Signoria und stiegen als *fedelissimi* der Stadtherren in Spitzenpositionen auf.⁶ Im Zuge der auf eine Bündelung der Kräfte bedachten Politik Cangrandes I. bewirkten die della Scala eine beachtliche „Internationalisierung“ ihres Wirkungsbereiches, was sich wiederum deutlich in der Couleur des höfischen „Personals“ abzeichnete. Die zahlreich in Urkunden und Testamenten sowie auf Grabmonumenten inschriftlich dokumentierten deutschen Namen verweisen zumeist auf die elitären Mitglieder der *militis*.⁷ Die intensiven

città scaligera, in: *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. PUPPI, Verona 1978, S. 211–268. Eine ausführliche, archäologisch fundierte Untersuchung zur Baugeschichte der Residenz: HUDSON, P., *La dinamica dell'insediamento urbano nell'area del cortile del Tribunale di Verona. Letà medievale*, in: *Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona*, s. VI, Bd. 35 (1983–1984), S. 383–414; ders., *Il palazzo scaligero di S. Maria Antica*, in: VARANINI 1988, S. 225–235.

4 SEILER, P., *Residenz, Kirche, Grablege – Zur Entstehungsgeschichte des Residenzensembles der Scaliger in Verona*, in: C. L. STRIKER, (Hrsg.), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz 1996, S. 151–156.

5 VARANINI 1995 (wie Anm. 2), passim.

6 Die alteingesessene aristokratische Schicht aus der kommunalen Zeit Veronas blieb, nachdem sie unter Ezzelino verdrängt worden war, auch jetzt weitgehend im politischen Abschied. Zu den Entwicklungen der städtischen Gesellschaft unter den della Scala: VARANINI 1995, S. 1–124, und 1991, S. 268–422, sowie ders. 1988 (wie Anm. 2), S. 113–124; ROSSINI, E., *Verona da Ezzelino da Romano alla morte di Cangrande (1259–1329)*, in: *Verona e il suo territorio*, a cura di V. CAVALLARI, P. GAZZOLA, G. B. PIGHI, 7 Bde., Verona 1960–2003, Bd. 3.1 (1975), *Verona scaligera. La storia*, S. 1–310, zit. S. 291.

7 Davon zeugt beispielsweise auch eine Serie von Votivfresken in der kleinen, auch als San Pietro Martire bekannten Kirche von San Giorgetto dei Domenicani, unmittelbar neben Sant'Anastasia gelegen, die vermutlich im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden sind. Sie zeigen die adorierenden Stifter in voller Rüstung vor einer thronenden Madonna mit Kind kniend, die zumeist vom heiligen Georg, dem Schutzpatron des Ritterstandes, und anderen Heiligen anempfohlen werden:

Beziehungen zum deutschsprachigen Raum gründeten sich auf die Herkunft der politischen und militärischen Bündnispartner, zu denen vor allem Kaiser Heinrich VII. und einige Herrscher aus dem nördlichen Alpenraum zählten.⁸ Darüber hinaus fungierten die Gebiete im Alpenraum auch als Vermittler des Kulturtransfers mit Nordeuropa, an dem Verona aufgrund seiner topographischen Lage nahezu unmittelbar partizipieren konnte.

In diesem soziokulturellen Milieu entfaltete sich ein potentes Stifterwesen, das für die Förderung verschiedener kirchlicher und kommunaler Einrichtungen verantwortlich zeichnete. Zunächst wurde insbesondere den Bettelorden, die sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Stadt niedergelassen hatten, die großzügige finanzielle Unterstützung durch die Stadtherren und deren höfischen Kreis zuteil. Die drei großen Kirchen und Konvente von Santi Fermo e Rustico maggiore der Franziskaner, Sant'Anastasia der Dominikaner und Sant'Eufemia der Augustinereremiten waren um 1300 gleichzeitig im Bau. Sie entfalteten sich bald zu bedeutenden Zentren innerhalb der städtischen Kultur. Auch ließen die della Scala mehrere familieneigene Kirchen wie Santa Maria della Vittoria und San Dionisio errichten, in denen sie personengebundene Kulthandlungen *pro remedio animae* stifteten. Der „protagonismo nello sfero sacro“ der wohlhabenden, zugleich aber von weltlicher Sündhaftigkeit behafteten Schicht stand deutlich im Zeichen einer Symbiose materieller Armut und geistlichen Reichtums der Bettelmönche.⁹ Auch die Einrichtung und Unterhaltung zahlreicher, der klerikalen Kirche unterstellten Pflegeanstalten für Arme und Kranke oblag im wesentlichen den Wohltätern der gesellschaftlichen Elite. In Verona hatte sich bereits seit dem Duecento eine ausgedehnte Hospitalskultur entwickelt, die in dem von der Kommune getragenen Leprosarium und Hospital von Santi Giacomo e Lazzaro alla Tomba gleichsam gipfelte.¹⁰

SANDBERG-VAVALÀ 1926, S. 382–384, Nr. 1–8, 10–18. Den freundlichen Hinweis verdanke ich Tobias Ertel, M. A., Jena.

8 Offenbar existierte eine engere Beziehung der della Scala zu den Grafen von Tirol, den Herzögen von Carinzia und den Grafen von Gorizia: S. dazu RIEDMANN 1988 (s. Anm. 2), S. 25–33.

9 DE SANDRE GASPARINI, G., *Istituzioni ecclesiastiche, religiose e assistenziali nella Verona scaligera tra potere signorile e società*, in: VARANINI 1988, S. 393–404, zit. S. 399.

10 Zum Hospitalswesen der Kirche in Verona: MILLER 1998, S. 143–167; DE SANDRE-GASPARINI, G., *Istituzioni e vita religiosa delle chiese venete tra XII e XIV*

Neben dem Hof selbst war es diese ausgedehnte Stifterkultur, die auch in Verona vielen bildenden Künstlern eine entscheidende Existenzgrundlage bereitete. Zu den bedeutendsten Malern zählt der sogenannte „Maestro del Redentore“. Aus seiner Schaffenszeit im zweiten Jahrzehnt des Trecento in Verona sind mehrere Fresken in verschiedenen Kirchen überliefert.¹¹ Die voluminöse und plastische Gestaltung der Figuren wird von der Forschung stets mit dem Vorbild Giotto di Bondones in Verbindung gebracht. Zudem zeichne sich darin eine offensichtliche Beziehung zum blockhaften Figurenstil ab, der in der zeitgleichen Veroneser Skulptur zu finden ist. Diese wurde vor allem durch das Œuvre des gleichermaßen bislang nicht namentlich fassbaren „Maestro di Sant’Anastasia“ bestimmt.¹² Er nimmt in der italienischen, allerdings eher lokalen kunsthistorischen Forschung zur Skulptur des frühen Trecento in Verona und dem Veneto eine zentrale Stellung ein. Dennoch wurde dem Meister und seinem künstlerischen Umfeld erst seit Neuerem einige Aufmerksamkeit in der einschlägigen Überblicksliteratur zur spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens zuteil. Während John Pope-Hennessy, Wolfgang Wolters und auch Joachim Poeschke

secolo, in: *Il Veneto nel medioevo. Dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, a cura di A. CASTAGNETTI e G. M. VARANINI, Verona 1991, S. 423–492, dies., *Introduzione*, in: *Le carte dei lebbrosi di Verona tra XII e XIII secolo*, a cura di A. M. ROSSI SACCOMANI, Padova 1989, S. V–XXX, und 1988 (wie Anm. 9), S. 393–404, sowie 1984, S. 25–59; VARANINI, G. M., *Signoria cittadina, vescovi e diocesi nel Veneto. L’esempio scaligero*, in: *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo. Atti del Convegno di storia della chiesa in Italia, Brescia, 21–25 settembre 1987*, 2 Bde., a cura di G. DE SANDRE GASPARINI, A. RIGON, F. TROLESE, G. M. VARANINI, Verona 1990, (*Italia Sacra. Studi e documenti di Storia ecclesiastica*; 44), Bd. 2, S. 869–922.

- 11 Diesen Notnamen prägte M. T. CUPPINI 1965, S. 175–198. Zuvor hatte bereits Evelyn Sandberg-Valalà versucht, einen Teil seiner Werke unter dem Namen „Primo Maestro di San Zeno“ zu gruppieren. Zum Meister und dessen künstlerischen Umfeld: SANDBERG-VALALÀ 1926, S. 60–69; M. T. CUPPINI 1969, S. 291–293; ZULIANI, F., *Il Maestro del Redentore*, in: *Maestri della Pittura Veronese*, a cura di P. BRUGNOLI, *Introduzione* di L. PUPPI, Verona 1974, S. 23–30. – Neuerdings wird diesem auch die *Mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien zwischen Heiligen* zugeschrieben (um 1320, Tempera auf Holz, 56 cm × 179 cm), die sich heute im Museo di Castelvecchio in Verona befindet (Inv. Nr. 356): AUSST. KAT. *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. DE MARCHI, Trento 2000, S. 80–83 (A. DE MARCHI).
- 12 Mitunter wird er auch „Rigino di Enrico“ genannt. Die Schaffenszeit lässt sich etwa auf das erste Drittel des 14. Jahrhunderts eingrenzen: ausführlich s. Kapitel II.1.

die durchaus eigenständigen Entwicklungen der Veroneser Skulptur während der ersten Jahrzehnte des Trecento gänzlich unbeachtet lassen, stellt Anita Fiderer Moskowitz diese erstmals dar und fasst in diesem Kontext das Problem um den sogenannten „Maestro di Sant’Anastasia“ zusammen.¹³ Demzufolge sei zunächst von einem umfangreichen Werkkomplex von in Stein gearbeiteten Skulpturen auszugehen, die wohl in Verona nach 1300 entstanden und in ihrer Formensprache ein relativ homogenes Erscheinungsbild zeigen. Aus diesem Grund vermutete man, dass das Œuvre von einem einzigen Künstler unter Mithilfe seiner Werkstatt geschaffen wurde. Da die Bildwerke jedoch weder signiert, noch datiert sind, noch deren Autor durch irgendein anderes Dokument sicher bezeugt ist, kann dieser als historische Künstlerpersönlichkeit bislang nicht greifbar gemacht werden. Demnach harren die zahlreichen Arbeiten, die sich teilweise noch *in situ* befinden, beziehungsweise in die umfangreiche Sammlung mittelalterlicher Skulptur des Museo di Castelvecchio gelangten, nach wie vor „in search of an author“.¹⁴

Zu den herausragenden Werken zählen darunter das Bildprogramm am Hauptportal von Sant’Anastasia, von dem der Notname des Meisters abgeleitet wurde, drei monumentale Figurengruppen und mehrere vereinzelt überlebensgroße Statuen. Der zweigeteilte Architrav mit den jeweils drei querrechteckigen Reliefs zum Leben und zur Passion Christi bildet das Kernstück der skulpturalen Ausschmückung des Portals an der Dominikanerkirche. Auf der linken Seite sind die *Verkündigung*, die *Geburt* und die *Anbetung der Heiligen drei Könige* zu sehen. Die Auswahl dieser drei Szenen trägt eine dezidiert mariologische Konnotation. Diesen stehen auf der rechten Seite die *Kreuztragung* und die beiden wesentlichen soteriologischen Ereignisse der *Kreuzigung* und der *Auferstehung* gleichsam als christologisches Pendant gegenüber.¹⁵ (Abb. 26) Das vermutlich relativ früh für den Bettelorden geschaffene, etwa um 1320 zu datierende Werk, deutet auf Guglielmo di Castelbarco ‚il Grande‘ († 1320) als Auftraggeber hin, der, wie sein Beinamen sinnfällig andeutet, als enger und einflussreicher Vertrauter Cangrandes I. und großer Mäzen der beiden Orden der

13 POPE-HENNESSY 1955; WOLTERS, W., *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*, 2 Bde., Venedig 1976, Bd. 1, S. 18–31, 96f.; POESCHKE 2000; MOSKOWITZ 2001, S. 270–273.

14 MOSKOWITZ 2001, S. 271.

15 MELLINI 1971, S. 57–61.

Dominikaner und der Franziskaner hervortrat.¹⁶ Durch seine zahlreichen Stiftungen war er maßgeblich auch an der baulichen Vollendung und der Ausstattung der Kirche von Sant’Anastasia beteiligt. Am linken Rand des Kirchenvorplatzes ließ er an exponierter Stelle sein Grabmal mit aufwendigem Skulpturenschmuck errichten, das augenscheinlich wiederum die künstlerische Handschrift desselben „Maestro di Sant’Anastasia“ trägt.¹⁷ Die erhöhte Aufstellung und die Art der Ausstattung mit dem reliefierten Sarkophag, dem Gisant und dem darüber steil aufragenden Baldachin weisen dieses Grabmal als Initialwerk der späteren, in Verona verbreiteten spezifischen Grabmalsform aus.¹⁸ Auch die Gestaltung der Sarkophage des Bischofs Berardo Maggi da Brescia († 1308)¹⁹ und schließlich des Cangrande I. della Scala († 1329)²⁰ sind als besonders prestigeträchtige Auftragswerke diesem Bildhauer zuzurechnen. Somit scheint es naheliegend, dass dieser Auftraggeber aus Kreisen höchsten gesellschaftlichen Ranges bediente. Auch die Anfertigung zweier monumentaler Kreuzi-

-
- 16 Zur Person und zum Wirken Castelbarcos grundlegend: OCCHIPINTI, E., Art. *Castelbarco, Guglielmo di*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 3 (1995), S. 570–574. – Eine Gesamtdarstellung zur Herkunft und zum Mäzenatentum der Familie der Castelbarco geben NAPIONE/PEGHINI 2005, passim.
- 17 Das Relief auf der vorderen Breitseite des Sarkophages zeigt den Verstorbenen kniend als Adoranten vor einer thronenden Madonna mit Kind: NAPIONE/PEGHINI 2005, S. 190 und 205. In Santi Fermo e Rustico maggiore, der Hauptkirche der Franziskaner, ließ er sich hingegen im Triumphbogenfresko vom Maestro del Redentore als kniende Stifterfigur mit dem Modell des Kirchengebäudes verewigen: *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304–2004)*, a cura di P. GOLINELLI, C. G. BRENZONI, Milano 2004, S. 200f., Abb. 121f.
- 18 Den Höhepunkt dieser Tradition bildeten die Grabmäler der della Scala, die für Mastino II. († 1351), Cansignorio († 1375) und nachträglich auch für Cangrande I. errichtet wurden, deren turmartige Baldachine von den Reiterstandbildern der Herrscher bekrönt sind. Vgl. Anm. 20.
- 19 MELLINI 1971, S. 16f., Abb. 17–23.
- 20 Es handelt sich hier um den ersten Sarkophag, der die sterblichen Überreste des Herrschers aufnahm, bis das unter seinem Nachfolger Mastino II. errichtete Grabmal über dem Portal von Santa Maria Antica fertiggestellt worden war. Dieses entstand wohl im Zusammenhang mit der Planung des Grabmonuments für Mastino II. selbst: CASSIDY, B., *Politics, Civic Ideals and Sculpture in Italy, c. 1240–1400*, London/Turnhout 2007, S. 150–162 und passim; POESCHKE 2000, S. 186f.; SEILER, P., *Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des Grabmals von Cangrande I. della Scala*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 25 (1998), S. 53–77. Vgl. hierzu MELLINI 1971, Abb. 9–11.

gungsgruppen erfolgte wahrscheinlich im Auftrag potenter Stifter. Für die Kirche von Santi Giacomo e Lazzaro alla Tomba, eines der größten und bedeutendsten Hospitäler im mittelalterlichen Verona, wurde neben weiteren einzelnen Statuen vermutlich auch die dreifigurige *Kreuzigung Christi* geschaffen, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht. (Abb. 1) Für die Hauptkirche der Franziskaner, Santi Fermo e Rustico maggiore, entstand eine zweite, überlebensgroße Gruppe mit einem erweiterten Bildpersonal.²¹ (Abb. 14, 15) Ein drittes monumentales Gruppenbildwerk stellt die *Beweinung Christi* mit insgesamt sieben Figuren dar. Es wurde für die Friedhofskirche in Caprino Veronese gefertigt, einige Kilometer nordwestlich von Verona gelegen.²² (Abb. 22) Mehrere Einzelstatuen von Heiligen werden im Museo di Castelvecchio präsentiert, die einst in verschiedenen Kirchen der Stadt aufgestellt waren.²³ (Abb. 27) Weitere bedeutende Werke sind die ausdrucksstarke Sitzfigur des *Heiligen Petrus in cathedra*, eine *Thronende Madonna mit Kind* und zwei kleinere Reliefs mit der Darstellung der *imago pietatis*.²⁴ Wie dieser kurze Über-

-
- 21 Allerdings wurden sie im 19. Jahrhundert aus der Kirche entfernt. Der Gekreuzigte, mit Maria Magdalena und Johannes wurden stark überrestauriert und stehen heute in der Parrocchiale di San Zeno von Cellere d'Illasi, unweit von Verona gelegen. (Abb. 14) Die beiden Figuren der Ohnmacht Mariens gelangten in städtischen Besitz und werden heute im Museo di Castelvecchio di Verona (Inv. Nr. 3) präsentiert. (Abb. 15) S. dazu L. CUPPINI 1965, S. 163, Anm. 10. – Zur Gruppe in Cellere und zu deren Restaurierung: MALAVOLTA/FRANCESE/COLLE 2005, S. 61–70.
- 22 Für die Einpassung in eine niedrige Nische unterhalb des Altars wurden die Figuren im 18. Jahrhundert um ihre gesamte untere Körperhälfte und der Sarkophag um circa zwei Drittel gekürzt. Sie befinden sich heute im dortigen Museo Civico di Villa Carlotti: *Il gruppo scultoreo trecentesco del Compianto*, a cura di V. SENATORE GONDOLA, Caprino Veronese 2001, (*LeMiniGuideDiCaprinoVeronese. I libri della Biblioteca*; 1); M. T. CUPPINI 1969, S. 249–256; CAIANI 1967, S. 195–199.
- 23 Die *Heilige Cäcilie* aus Santi Giacomo e Lazzaro alla Tomba, Verona und die *Heilige Katharina von Alexandrien* aus Santa Caterina al Chievo, Verona zählen zu den qualitativsten Stücken. (Abb. 27) Vgl. MELLINI 1971, S. 29f., Abb. 78, 79.
- 24 Die Petrusfigur (1. Dr. 14. Jh., Tuff [?], Reste polychromer Fassung, 195 cm × 80 cm × 80 cm) wurde aus der heute zerstörten Kirche von San Pietro in Castello geborgen und fand eine erneute Aufstellung in San Stefano: MELLINI 1971, S. 16, Abb. 14–16. – Die *Thronende Madonna mit Kind und zwei Engeln* gelangte in die Samuel H. Kress Collection und von dort in die National Gallery of Art in Washington, D.C. MELLINI 1971, S. 18f., Abb. 27. – Das relativ kleinformatige Relief von 50 cm × 20 cm × 15 cm wurde für die Cappella degli Scrovegni in Padua geschaffen, wo es wohl zeitweise die Funktion eines *altaro* erfüllte, indem ihm zwei bemalte Holztafeln mit der Darstellung von Maria und Johannes als Flügel

blick bereits zeigt, umfasste die Tätigkeit dieses frührecentesken Meisters ein erstaunlich vielfältiges Repertoire, das er seinen Bestellern bieten konnte. Die Arbeiten weisen einerseits ein durchaus beachtliches, hohes künstlerisches Niveau auf, das keineswegs hinter der zeitgleichen Bildhauerei in Venedig, in der Toskana oder in Rom zurücksteht. Andererseits sind diese von einer spezifischen Gestaltform bestimmt, die sie vom Werk der anderen, allgemein bekannteren Zeitgenossen deutlich unterscheidet. Die voluminösen, mitunter kubisch wirkenden Figuren in einer an sich schlichten, jedoch mit ornamentalen Applikationen um so aufwendiger verzierten Gewandung scheinen in ihrem allgemeinen Habitus eher noch an den pfeilerhaften Gestalten der romanischen Skulptur orientiert zu sein. Dennoch sind in dessen Werk auch einige neuartige künstlerische Tendenzen zu beobachten, die für diese Zeit in Italien noch kaum geläufig waren. Insbesondere die *Kreuzigung Christi* aus dem ehemaligen Hospital von Santi Giacomo e Lazzaro alla Tomba birgt ein enormes Potential an Innovationskraft. (Abb. 1) In vollem Umfang wird diese allerdings erst durch eine genauere Untersuchung der Gruppe zu erfassen sein. Damit erweist sich der zu Unrecht noch kaum beachtete „Maestro di Sant’Anastasia“ als ein Desiderat der Forschung. Die vorliegende, als exemplarische Fallstudie begriffene Arbeit will, ausgehend vom aktuellen Forschungsstand, unter veränderten Prämissen einen Neuansatz in der Diskussion um den Künstler entwickeln. Letztlich soll damit auch innerhalb der kunsthistorischen Forschung in Deutschland die Aufmerksamkeit auf das hochrangige Œuvre des Veroneser Meisters gelenkt werden, das es in weiterführenden Projekten zu untersuchen gilt.

angepasst wurden. Da die Tafeln stilistisch eher in das Duecento zu datieren sind, ist zu bezweifeln, ob dieser Verbund aus Skulptur und Malerei authentisch war. Heute ist das wieder vereinzelte Relief hoch oben in die östliche Wand der Sakristei eingelassen, so dass es leider nur erschwert zu betrachten ist. Die Tafeln werden in den Musei Civici agli Eremitani di Padova aufbewahrt: SALVI 1999, S. 100, Abb. 6; vgl. MELLINI 1971, Abb. 13. – Das andere, mit 95.5 cm × 68 cm × 15–20 cm etwas größere Relief befindet sich im sogenannten Capitello di Torbole in Riva del Garda und wurde zuerst von Paola Salvi 1999 in einem Aufsatz publiziert und unserem Meister zugeschrieben. Es zeigt unter einem flachen Bogenelement zwischen zwei Säulchen die Halbfigur des toten Christus mit weit geöffnetem Mund. Zu dessen beiden Seiten stehen die trauernden Figuren von Maria und Johannes, die kleiner als die Christusfigur gestaltet sind. Im Vordergrund sind zwei nochmals kleinere, knieende Engel zu sehen, die das Grabtuch halten. In dem kleinen dreieckigen Giebelaufsatz ist der Auferstandene als Pantokrator verbildlicht: SALVI 1999, S. 81–116.