

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Ανθίβολα-patroni στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη;

*Marcell RESTLE*

doi: [10.12681/dchae.311](https://doi.org/10.12681/dchae.311)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

RESTLE, M. (2011). Ανθίβολα-patroni στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη;. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 281-286. <https://doi.org/10.12681/dchae.311>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ανθίβολα - Patroni in der byzantinischen und  
postbyzantinischen Malerei?

---

Marcell RESTLE

Τόμος KB' (2001) • Σελ. 281-286

ΑΘΗΝΑ 2001

Marcell Restle

## ΑΝΘΙΒΟΛΑ - PATRONI

### IN DER BYZANTINISCHEN UND POSTBYZANTINISCHEN MALEREI?

In der Einleitung zur deutschen Übersetzung und Ausgabe des *Malerbuches vom Berge Athos* von Godehard Schäfer<sup>1</sup> schildert Adolphe Didron, der Entdecker des Textes, seine Begegnung mit dem Malermönche Joasaph von Karyais im Kloster Esphigmenu. Er konnte den Künstler bei der Ausmalung des Esonarthex beobachten:

«...skizzierte der Meister sein Gemälde wie aus dem Gedächtnisse oder aus Inspiration. ... Er machte seine Skizze aus dem Gedächtnisse, ohne Carton, ohne Zeichnung, ohne Modell. ... "Sehet Herr", sagte er mir endlich, "das Alles ist weniger außerordentlich als ihr meint, und ich wundere mich über euer Erstaunen, das gar nicht enden will. Sehet, hier ist ein Manuscript, worin man uns Alles lehrt, was wir zu thun haben. Hier lernen wir unsern Mörtel, unsere Pinsel, unsere Farben bereiten und unsere Gemälde zusammensetzen und ordnen, da sind die Inschriften und Denkprüche, die wir malen müssen und welche ich diesen jungen Leuten, meinen Schülern, diktiere, aufgezeichnet.»

«...Was hier auf dem Berge vorging, mußte ebenfalls in Frankreich und im ganzen christlichen Europa in dem Mittelalter vorgegangen sein. Entwurf und Anordnung der Bildwerke an den Kathedralen von Amiens, Reims und besonders von Chartres würden von einem großen Genie zeugen, wenn ein Künstler der Picardie, der Champagne oder der Beauce dieselben erfunden hätte; aber nur ein gewöhnlicher Mann dazu erfordert, wenn er ein Gesetzbuch wie das vom Berge Athos besaß. Ebenso verhält es sich mit der Glasmalerei. – Da hatte ich nun endlich die Lösung eines Problems gefunden, welches mich seit lange beschäftigt hatte, und das sich mir in dem Maaß verdunkelte, als ich die Monumente des Mittelalters studirte und bewunderte.»

Didron glaubte damit das (Werkstatt-)Geheimnis der mittelalterlichen Malerei entdeckt zu haben: die für ihn seltsa-

me Ähnlichkeit und Verwandtschaft der mittelalterlichen Malereien untereinander, der östlichen und der westlichen Welt<sup>2</sup>. Der Text (des oder der Malerbücher) galt ihm als präsentenes Wissen der verschiedenen Maler- oder -schulen; mit ihm erwarben sie die Fähigkeit, Figuren und ganze Szenen, ja ein vollkommenes Programm aus dem Gedächtnis auf die Wand zu skizzieren und auch auszuführen.

Die topische Verwandtschaft dieser Erzählung mit den Berichten zur Ausmalung der Sixtina durch Michelangelo und zu weiteren zeitgenössischen Notizen des 16. Jahrhunderts ist nicht zu übersehen. Um wieviel differenzierter die Wirklichkeit des Schaffensprozesses ist, hat den Kunstwissenschaftler als Geisteswissenschaftler und vorwiegend an Form- oder Stilkunde oder neuerdings überwiegend ikonologisch und kunstsoziologisch Interessierten weniger (und wenn, dann propädeutisch) beschäftigt. Auch das von Didron angesprochene Interesse des Künstlers am Werk- und Schaffensprozeß ist für den modernen Künstler heutzutage kaum eine Frage wert. Doch für den nahe und entlang des Materialbefundes und Werkprozesses arbeitenden Kunsthistoriker spielen solche Fragen eine große Rolle bei der Aufklärung und Interpretation der Entstehung von Kunst.

Morphologie und Stil sind weniger mit theoretisch oder durch Empfindung gewonnenen Methoden und Kategorien des Begreifens allein zu lösen als durch Beobachtungen zu hand«werklichem» oder «-schriftlichem», werkstoffnahem Vorgehen der Künstler.

In dieser Hinsicht ist die Rolle von Musterblättern oder Musterbüchern mehrfach betont und untersucht worden. Wenigstens in Ansätzen ist dabei deutlich geworden, aus welchen Quellen solche Zeichnungen und Skizzen gespeist wurden, und in einigen Fällen konnten sogar Quellen, Ursprung und Herkunft eruiert werden<sup>3</sup>.

1. *Ἐπισημεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos* übersetzt ... von Godehard Schäfer, Trier 1855, S. 1-32, insbes. 10-14.

2. Er sah offenbar fast völlig ikonographisch.

3. Vgl. H. Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Wien 1979.

Die exakte Art der Anwendung, genauer die Transposition der Einzelemente solcher Muster, auch von vorbereiteten Zeichnungen auf die Wand und ihre Umwandlung in monumentale Formen der Malerei ist uns weitgehend unbekannt geblieben. Auch das Malerbuch berichtet von diesem, entweder selbstverständlichen oder zu den eigentlichen Werkstattgeheimnissen gehörenden Vorgängen nichts<sup>4</sup>. Erst in der Neuzeit erfahren wir in einigen Malereitraktaten von der Übertragung mittels Quadratnetzen und ähnlichen Projektionsverfahren<sup>5</sup>. Diese Sicht der Dinge scheinen auch die bisherigen Beobachtungen an byzantinischen Wandmalereien zu bestätigen<sup>6</sup>.

Die gilt zweifellos nach wie vor für den Gesamtentwurf einer Szene wie auch für die Figuren. Ein Quadratnetz ist bislang bei keiner byzantinischen Wandmalerei, auch bei keinem Mosaik, festgestellt worden. An Kartons in Originalgröße ist schon wegen der dafür nötigen Größe und Menge der Papierbögen nicht zu denken; solche sind erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt<sup>7</sup>. Pergament ist wegen des hohen Preises von vornherein auszuschließen.

Im Malerbuch wird dem «vielbemüßigten Schüler» empfohlen, Originale des berühmten Manuel Panselinos aufzusuchen, nach ihnen zu skizzieren sowie von ihnen Pausen (ἀνθίβολα) anzufertigen<sup>8</sup>, bei Cennino Cennini ausführlich in den einleitenden Kapiteln ab X. Dies wird als unabdingbar für den gewissenhaften Künstler angesehen. Mit keinem Wort jedoch wird erwähnt, zu welchem Zweck er diese ἀνθίβολα oder Pausen verwenden solle. Das Verfahren, wie solche Pausen anzufertigen seien und mit welchem Ma-

terial, wird allerdings detailliert geschildert, sowohl im Malerbuch<sup>9</sup> wie bei Cennino Cennini<sup>10</sup>. Dabei spielen die Rezepte für die Herstellung von Transparentpapier eine entscheidende Rolle. Werden im Malerbuch die Werke des Manuel Panselinos als Vorlagen für die Pausen empfohlen, so rät Cennino Cennini allgemein «affaticadi e dilèttati di ritrarre sempre le meglor cose, che trovar puoi per manofatte di gran maestri»<sup>11</sup>. Technisch gesehen wurde das Papier durch Fetten beziehungsweise Ölen transparent, zu *carta lucida*, gemacht. Das Malerbuch empfiehlt, dafür μπεζίρι (=Leinöl)<sup>12</sup> zu nehmen, das im Übrigen auch Cennino Cennini (neben Wachs) empfiehlt. Selbst eine deutsche Quelle von 1549 verweist auf dieselben Materialien<sup>13</sup>. In diesem Text wird auch der Verwendungszweck für solches Transparentpapier verraten: Das Rezept des Valentin Boltz von 1549 ist überschrieben: «Patronenpapyr zu bereiten».

Für die lateinische Bezeichnung *patronus* beziehungsweise *patroni* (Plural)<sup>14</sup> gibt es im Archivmaterial des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit ab dem 14. Jahrhundert viele Belege. Einer der frühesten stammt aus dem Jahr 1307: Unter den auf die Ausstattung der Stephanus-Kapelle in Westminster bezüglichen Dokumenten befindet sich folgende Notiz: *P̄ skrowys ad inde fāc cole ī pronnos [patronos]*, oder für 1353: *Johanni Lambart pro II. quaternis papiri regalis emptis pro patronis pictorum XX. d.*<sup>15</sup>. Aus solchen oder mit Hilfe solcher *patroni* im Sinne von Pausen auf *carta lucida* ließen sich Schablonen herstellen (die wiederum *patroni* hießen?), die unmittelbar beim Skizziervorgang auf dem Malputz beziehungsweise bei der Sinopie Verwendung fin-

4. *Hermeneia* (wie Anm. 1) § 59; *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνῶν, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ὑπὸ Ἀ. Παπαδόπουλου-Κεραμεύς, ἐν Πετροπόλει 1909, § 58, S. 38 und Παράρτημα Β', § 6, S. 256. Ähnlich auch noch Cennino Cennini, Kap. LXVII und LXXXVII. In beiden Fällen scheint das Skizzieren auf der Wand frei ohne mechanische Hilfen außer der des Zirkels vor sich zu gehen.

5. L.B. Alberti, *De Pictura*, ed. C. Grayson, Lateraza, Bari 1980, II 31.15-35, 61.27 und III 57.15; zu diesem Thema mit weiterer Lit.: B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto*, Mailand 1996, S. 54, Anm. 21.

6. D. Winfield, *Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods*, *DOP* 22 (1968), S. 80-99; Ders., *Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall-Painting and Mosaic*, Oxford 1982, S. 134 f.; M. Restle, *Maltechnik*, in: *RbK V*, S. 1264-1266 und Ders., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, I, S. 153 f. mit Abb. III, S. 405-408.

7. B. Zanardi (wie Anm. 5), S. 34 mit Anm. 37 (und 55).

8. Im Malerbuch: Schäfer (wie Anm. 1) Vorübung und Unterweisung S. 46; ed. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Προγυμνασία, S. 6.

9. Schäfer (wie Anm. 1), § 1; Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (wie Anm. 4), § 1 und Παράρτημα Α', § 27, S. 247 wie Παράρτημα Β', § 20, S. 259 f.

Die Texte der Παράρτηματα sind insofern von Bedeutung, als diese Abschriften von bereits im 17. Jahrhundert bestehenden Texten wiedergeben und daher nicht erst von Dionysios von Furnas im 18. Jahrhundert eingeführt sein können.

10. Cennino Cennini, Kap. XXIII-XXVI.

11. Cennino Cennini, Kap. XXVII.

12. Obwohl Schäfer (wie Anm. 1), S. 49 Anm. 3 (irrtümlich πιξήρι) mit Sesamöl übersetzt, das nur ein sogenanntes halbtrocknendes Öl und daher völlig ungeeignet ist, hat sich die Forschung heute auf die Übersetzung mit «Leinöl» geeinigt: vgl. P. Hetherington, *The 'Painters Manual' of Dionysius of Furnas*, London 1974, S. 92, Anm. zu Seite 5 und M. Restle (wie Anm. 6) I, S. 214.

13. Valentin Boltz von Ruffach, *Illuminierbuch. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll*, Basel 1549, ed. C.J. Benzinger, München 1913, S. 24: «Wiltu gut fest papyr haben daruss du patronen bereitest, so kouff lynöll, mach das warm, und betrych das papyr dermit, hencks uff, lass es wol ertrocknen».

14. Ch. Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, VI, S. 220 ff.: *Patronus* = Archetypum, specimen.

den konnten. Anstelle des Papiers könnten dabei auch festere Materialien, etwa Pergament, die zu mehrfacher Verwendung besser geeignet waren.

Es liegt nahe, daß bei der Herstellung von Bildwirkereien ähnliche Verfahren wie bei der Monumentalmalerei, mit der sie in Format und Funktion verwandt sind, angewandt wurden. Im deutschsprachigen Bereich ist dafür der Begriff *Bildner* geläufig gewesen. Es handelt sich dabei um 1:1-Vorlagen, die am Wirkstuhl unter die aufgezugene Kette gelegt wurden<sup>16</sup>. Die Verwendung des *Bildners* wird im Reisebericht des Hans von Woltheim von 1474 beschrieben, der auf einer Pilgerfahrt zu den bedeutendsten Wallfahrtsorten in Süddeutschland und Südfrankreich die Arbeit eines Wirkmeisters auf Schloß Rötteln beobachtete: *Der wergkit heydenisch wergh vor yme legende und her hatte den bildener undir deme zettel...*<sup>17</sup>. Ein Auftrag für eine Tapisserie der *église de la Madelaine* in Troyes belehrt uns über die einzelnen Schritte des Verfahrens: Jaquet le peintre zeichnete eine kleine Skizze auf Papier, die danach von ihm selbst und dem enlumineur Simon im Maßstab 1:1 auf Leinwand gezeichnet und gemalt worden war...<sup>18</sup>. Inzwischen ist auch nachgewiesen, daß solche *Bildner*, die einzelne Motive oder eine ganze Figurengruppe umfaßten, mehrfach in der selben Wirkerei verwendet worden sind<sup>19</sup>. Die Verwandtschaft solcher *Bildner* mit Kartons ist offenkundig.

Im 16. Jahrhundert kann man den Werkprozeß bei großformatigen Bildteppichen an erhaltenen Beispielen in jedem Schritt verfolgen und belegen. Die kleinformatigen Entwurfszeichnungen wurden in einen *Bildner* oder Karton umgesetzt, der seinerseits – mit Farben und oder Farbangaben versehen – in 1:1-Größe als «Unterlage» für den Wirker am Stuhl diente. Als Beispiel können die Paulusteppiche im Bayerischen Nationalmuseum, im Museum für Angewandte

Kunst in Wien und an einigen anderen Orten dienen. Zu diesen haben sich eine ganze Reihe von Entwurfszeichnungen von Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) erhalten, etwa zur Steinigung des Stephanus (im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt), zur Bekehrung des Saulus (im Kupferstichkabinett, Berlin und im Victoria and Albert Museum, London), zur Predigt in Philippi (in der Graphischen Sammlung, München) und zu Paulus vor Agrippa (in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien). Der einzige erhaltene Karton (*grand patron*) dieser Serie, zum Bild der Enthauptung Pauli, dem letzten Stücke dieser Tapisserie-reihe, wird in der *Maison du Roi* (Sammlung Hôtel de Ville) zu Brüssel gezeigt. Er ist nicht nur im Maßstab 1:1 gehalten, sondern enthält neben farbig angelegten Teilen auch Farb-bezeichnungen in Niederländisch<sup>20</sup>.

Mit solchen *Bildnern* hatten die *patroni* die 1:1-Größe gemeinsam, doch stellten diese nicht etwa das gesamte Bild beziehungsweise die gesamte Szene dar wie die *Bildner*, sondern offensichtlich nur Teile einer Figur wie Füße, Hände und vor allem Köpfe. Sie erlaubten, den Umriß und die wichtigsten Linien der Binnenzeichnung – bei einem Kopf also Augen, Brauen, Nase, Mund, Ohren u.ä. – simpel und vor allem rasch mit dem Pinsel durch die Schablone auf den Malputz zu übertragen, und dies für beliebig viele Figuren. Damit ließ sich nicht nur die Phase der Vorzeichnung beziehungsweise Sinopie, sondern mit dieser auch der gesamte Malvorgang entscheidend beschleunigen. Die *patroni* wurden vermutlich dem Kontur folgend ausgeschnitten. Darüber hinaus waren wohl auch die Elemente der Binnenzeichnung so ausgeschnitten, daß sie mit raschen Pinselstrichen durch die Schablone hindurch auf die Wand gebracht werden konnten. Die *patroni* sind mit Recht als «Führungshilfen für den Pinsel»<sup>21</sup> bezeichnet worden.

15. Ch. L. Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, London 1847, zitiert in *Method and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, New York 1960, S. 113. Diese und weitere Quellen zusammengestellt bei B. Zanardi (wie Anm. 7), S. 32-35 mit Anm. 40-68. Zu *patroni* und Schablonen auch R.E. Straub, *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, in *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart 2, <sup>2</sup>1984, S. 228 sowie A. Knoepfli - O. Emmenegger, *Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters*, *op.cit.* 2, Stuttgart 1990, S. 86-89.

16. Die Quellen sind zusammengestellt bei A. Rapp-Buri und M. Stucky-Schürer, *zahn und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, S. 41-46. Zu Wort und Bedeutung s. *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854, I, S. 1222 und *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Mathias Lexer*, Leipzig 1842, I, S. 1596.

17. Hier zitiert nach Rapp-Buri und Stucky-Schürer (wie Anm. 16), S. 41;

vgl. A. Werminghoff, *Das oberbadische Land im Pilgerbuch des Hans von Waltheim aus dem Jahre 1474/75*, in *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, N.F. 37 (1922), S. 79 f.

18. Nach Rapp-Buri und Stucky-Schürer (wie Anm. 16), S. 41 f. vgl. J. Guittrey, *Histoire générale de la tapisserie: France*, Paris 1878-1895, S. 34 f. 19. Zum Beispiel beim Nürnberger Katharinenteppich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts: unveröffentlichte Magisterarbeit bei Prof. U. Nilgen von P. Schill, *Studien zum Katharinenteppich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, München 1994, S. 51 ff. Ich verdanke den Hinweis und die Einsichtnahme in das Manuskript der Arbeit Birgitt Borkopp.

20. Vgl. R. Bauer, *Tapisserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*. Ausst. Kat., Schloß Halbturn, Eisenstadt 1981.

21. Knoepfli - Emmenegger wie Anm. 15.

Im vergangenen Jahrzehnt haben eine Reihe von peniblen Untersuchungen Einzelheiten dieser Verfahrenstechniken klar werden lassen. So ist die Verwendung von *patroni* im deutschen Kunstbereich mehrfach festgestellt worden: in Müstair<sup>22</sup>, auf der Reichenau, Hl. Georg in Oberzell<sup>23</sup>, in Idensen<sup>24</sup>. «Solche Eigenheiten eines Konstruktions-schematismus und der Schablonisierung stehen allgemein erst am Anfang ihrer Erforschung»<sup>25</sup>. Die gewichtigsten Beispiele haben inzwischen allerdings die Untersuchungen italienischer Wandmalereien erbracht: Rom, Capella Sancta Sanctorum, Baptisterium in Parma und San Francesco in Assisi<sup>26</sup>.

Daß die Verwendung von *patroni* trotz des möglichen Schematismus eine Fülle von schnellen wie einfachen Variations- und Freiheitsgraden wie Seitenverkehrung durch Umdrehen<sup>27</sup>, Verschiebungen und Drehungen der Schablone erlaubte, hat Bruno Zanardi eindrucksvoll in seiner peniblen Untersuchung des Franziskuszyklus in der Oberkirche von Assisi gezeigt. Dort scheinen für die 215 (von rund 250) untersuchten Köpfe der ganzen Serie mit ihren 28 Szenen nur 4 *patroni*, zusätzlich einiger Varianten, benutzt worden zu sein<sup>28</sup>.

In der italienischen Forschung hat man sich bereits Gedanken gemacht, ob solche Praktiken, wie vieles Andere im technischen Bereich der Malerei, nicht bereits in der Antike angewendet worden seien und in diesem Zusammenhang an die – nach Plinius – dem Kimon aus Kleonai zugeschriebene

Erfindung der *κατάγραφα* erinnert: «...*Cimonem Cleonaeum. hic catagrapha invenit, hoc es obliquas imagines et varie formare voluit, respicientes suspicientes vel despicientes;...*»<sup>29</sup>. Es könnte sich dabei durchaus um ausgeschnittene Schemata von Köpfen im Profil und möglicherweise in verschiedenen Neigungen handeln. Den Beweis könnten allerdings nur präzise dokumentierte Beobachtungen an antiken oder/und spätantiken Malereien liefern. Einem *onidit* zufolge hatte Ranuccio Bianchi Bandinelli ein Dossier von Bildrepliken aus der etruskischen Wandmalerei und der griechischen Vasenmalerei gesammelt, und G. Becatti sprach von «schemi reversibili» zur Wiederholung von Figuren in den römischen Wandmalereien der Villen von Ostia<sup>30</sup>.

Wenn bereits in den karolingisch datierten Wandmalereien von Müstair oder anderen des 11. und 12. Jahrhunderts die Verwendung von *patroni* im Westen gesichert ist, wird man mit gutem Grund nach deren Gebrauch in der Spätantike (Katakombenmalerei) und in Byzanz fragen müssen. Bislang sind solche Untersuchungen meines Wissens noch nirgendwo gemacht worden. Die einzige Quelle, die in diese Richtung deutet, ist das bereits eingangs besprochene Rezept zur Herstellung von Transparentpapier, das man für das in der Vorrede und im § 1 des Malerbuches vom Berg Athos genannte Abpausen von großen Vorbildern ἀνθίστολα benutzen soll, ein Text, der mit Sicherheit aus der Zeit vor dem 17. Jahrhundert stammt. Für sein wirkliches Alter gibt es, zumindest vorläufig, keine weiteren Anhaltspunkte.

22. Knoepfli - Emmenegger (wie Anm. 15), S. 170.

23. Knoepfli - Emmenegger (wie Anm. 15), S. 176.

24. Knoepfli - Emmenegger (wie Anm. 15), S. 86 mit Lit.

25. Knoepfli - Emmenegger (wie Anm. 15), S. 176.

26. B. Zanardi, Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum, mit App. I: Il problema dell'uso di sagome nella trasposizione del disegno preparatorio, in *Sancta Sanctorum*, Mailand 1995, S. 249-258; Ders., Relazione di restauro dei dipinti murali del Battistero di Parma e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori, in *Battistero di Parma. La decorazione pittorica*, Mailand 1993, II, S. 234 ff.; Ders., Il cantiere di Giotto. *Le storie di San Francesco ad Assisi*, Mailand 1996, passim, bes. S. 32-38.

27. Darunter fällt wohl auch das Scheinproblem des «linkshändigen» Evangelisten: vgl. I. Spatharakis, *The Left-Handed Evangelist. A Contribution to Palaeological Iconography*, London 1988; dazu M. Restle, Zwei palaiologische Evangelistenbilder, in *Byzantine East and Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, 1995, S. 368, Anm. 12.

28. B. Zanardi (wie Anm. 5), S. 35 und passim bei der Beschreibung der einzelnen Szenen; rascher Überblick auf dem als Anhang eingelegten «Rilievo grafico delle giornate, dei patroni e dei modi di esecuzione».

29. Plinius XXXV.56 (ed. R. König, München 1977, S. 48-51 und 196);

die lateinische Übersetzung von *κατάγραφα* mit *obliquas imagines* bedeutet wörtlich: seitwärts gerichtet, schräg von der Seite, nach Cicero: im Profil, aber auch übertragen: halbverdeckt. Das griechische Wort heißt bei Hipparchos 1.4.5 soviel wie Profildarstellung im Sinne und wie das lateinische *obliquae imagines*, wäre also durchaus mit Profilzeichnung übersetzbar. Die in der zitierten zweisprachigen Tusculum-Ausgabe von R. König gewählte Übersetzung [scil. perspektivische] «Verkürzungen» (nach den Erläuterungen, ebd. 196 ausdrücklich nicht «Profilzeichnungen») ist eine weitergehende Übertragung und Interpretation. Aus dem Zusammenhang der Stelle bei Plinius läßt sich aber keine zwingende Interpretation in einer bestimmten Richtung gewinnen, da es sich um Aufzählung verschiedener «Erfindungen» des Kimon handelt: 1. *catagrapha*, also *obliquas imagines*, 2. *varie formare voluit...*, 3. *articulis membra distruxit*, 4. *venas protulit* und 5. *praeterque in vestibus rugas et sinus invenit*, die in keinem irgendwie gearteten Sinnzusammenhang stehen. Das Argument, daß Profilzeichnungen «schon lange vorher üblich waren» und deshalb eine andere, weitergehende Übersetzung notwendig erscheine, ist, wie bei vielen anderen Stellen ersichtlich, bei Plinius nicht zwingend.

30. B. Zanardi (wie Anm. 5), S. 35, nach Informationen von Salvatore Settis.

Die Frage lautet daher: Ist das Abpausen mit Hilfe von Transparentpapier, wie es im Malerbuch beschrieben ist, ein westlicher Brauch und von Cennino Cennini oder einer anderen westlichen Quelle in postbyzantinischer Zeit, aber noch vor dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts, abgeschrieben worden, oder entstammt es älterer und eigener byzantinischer Tradition?

In der neueren Literatur zur byzantinischen Malerei wird der Begriff ἀνθίβολον allerdings nicht ausschließlich im Sinne einer 1:1-Pause oder -Kopie verwendet, sondern auch im Sinne von Musterbuchvorlage (in kleinerem Format). Im Maßstab 1:1 erhalten sind jedoch ἀνθίβολα (auf weißem, mattem Papier) einer Johannes-Ikone mit Vitenszenen des Malers Theodoros Poulakes. Der eigentliche Archetyp dieser ἀνθίβολα muß eine (verlorene) Ikone auf Zakynthos gewesen sein, denn die Zeichnung zeigt links unten zu Füßen des Evangelisten das Wappen der Familie Frangos, ein Lamm mit geschulterter Kreuzfahne; in einer bezeichnenderweise gleichgroßen Ikone in der erzbischöflichen Sammlung von Nikosia besitzt sie ein Gegenstück ohne dieses Wappen, das 1672 datiert ist. Weiters sind einige kleinere Blätter mit Vitenszenen des Hl. Demetrios, wohl zu einer der Johannes-Ikone ähnlichen, doch unbekanntem Demetrios-Ikone gehörend, erhalten<sup>31</sup>. Weiteres Material aus postbyzantinischer Zeit hat neuerdings Maria Vassilaki veröffentlicht<sup>32</sup>. Diese und andere Funde legen den Schluß nahe, daß die Praxis des Durchpausens im 17. Jahrhundert bereits verbreitet war und unsere oben geäußerte Vermutung, diese sei älter als die frühesten erhaltenen Quellen des Malerbuches vom Berg Athos aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu diesem Thema, eine beachtliche Stütze erhält.

Weiter zurück in die eigentliche byzantinische Kunstübung, also vor 1453, führen uns bisher nur Vermutungen, da die Forschung sich solchen Fragen bislang entzogen hat und Ansätzen in dieser Richtung wie Beobachtungen verschiedener Schichten innerhalb des Malvorganges zur Konkretisierung

des stilistischen Befundes ironisch zu begegnen pflegte<sup>33</sup>. Die byzantinischen Maler scheinen häufig die Vorzeichnung auf dem Malputz mit freier Hand vorgenommen zu haben, so wie es Didron beim Maler Joasaph von Karyai im Kloster Esphigmenu gesehen hat. Möglicherweise ist die Entscheidung, völlig frei vorzuzeichnen oder *patroni* zu verwenden, von der absoluten Größe der Darstellung abhängig. Bei Figuren in Lebensgröße oder noch größer geht das Beurteilungsvermögen für Maße und Maßverhältnisse aus der Perspektive des Malers unmittelbar und nah vor der Figur verloren, während Solches sich für den Betrachter nach Entfernung des Gerüsts und in anderer Distanz anders darstellt. Dem Maler, dem diese Distanz abgeht, können dabei leicht Mißgriffe in der Proportionierung der Figuren beziehungsweise der Proportionsverhältnisse innerhalb einer Figur unterlaufen<sup>34</sup>. Eine ganze Reihe solcher Vorzeichnungen sind nach dem Abfallen der darüber liegenden, mit Bindemitteln aufgetragenen Malschichten zum Vorschein gekommen. Die Vorzeichnung hat sich deswegen besser erhalten, weil sie als erstes noch auf den feuchten Putz gekommen sein muß und deshalb fest gebunden worden ist. Das Beispiel der Kapelle im Kemerlidere<sup>35</sup> läßt das Vorgehen des Malers sehr gut erkennen: Die Achse der Figur, hier eines Apostels aus der Himmelfahrt Christi, wird durch einen schwungvollen, frei geführten vertikalen Strich markiert. An ihm entlang entwickelt sich die Skizze – ebenso frei – von Kopf und Haarkappe samt Bart, von Schultern und Armen, von Gewand und Füßen. Alles ist knapp gehalten; höchstens werden Ohren angedeutet. Nur bei wenigen Figuren, etwa den toten Unschuldigen Kindern, werden auch Augen, Brauen und Münder sowie die Nasen mit Quer- beziehungsweise Längsstrichen angegeben. Ähnliches kennen wir von den Mosaizisten, die solche Vorzeichnungen auf dem Unterputz ausführten<sup>36</sup>. Im 13. Jahrhundert sind solche Vorzeichnungen auch auf dem Unterputz bei Wandmalereien wie in Mileševa zu beobachten. Selbst

31. A. Xyngopoulos, Ἀνθίβολα δύο εἰκόνων τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη, ΔΧΑΕ Γ (1962-63) S. 75-86 mit Abb.; zu Theodoros Poulakis vgl. Ders., Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Athen 1957, S. 248 ff. und M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venedig 1962, S. 143 f.

32. Vgl. Maria Vassilaki, Ἀπό τοὺς εἰκονογραφικοὺς ὁδηγοὺς στὰ σχέδια ἐργασίας τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων. Τό τεχνολογικὸ ὑπόβαθρο τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας, Athen 1995.

33. So etwa C. Mango in seiner Rezension von M. Restle, Die byzantini-

sche Wandmalerei in Kleinasien (wie Anm. 6), in *Archaeology* 23,2 (1970), S. 170-172.

34. Vermutlich sind die Figuren des Judas und des Vertreters des Hohen Rats in der Szene des Judasverrats in der Elmali Kilise (Kap. 19); vgl. Restle (wie Anm. 6) II, S. 207, ein solches, allerdings doppeltes, Mißverständnis.

35. Restle (wie Anm. 6) III, S. 405-408.

36. Beispiele aus S. Aquilino in Mailand, S. Marco in Venedig oder dem Baptisterium in Florenz sind gut bekannt.

Übertragungen von Musterzeichnungen (oder doch *patroni*?) von Mosaiken zu Wandmalereien kommen vor. Zum Beispiel führten Vorbilder von Köpfen aus Apostelreihen in Abendmahl- und Fußwaschungsszene der Mosaiken von San Marco zu einer Gruppe fast identischer Köpfe in den Wandmalereien der Koimesis in der Kirche von Untermais (Meran). Mindestens die Reihe der Engelsköpfe in der obersten Reihe der Langhausmosaiken von Monreale deutet auf die Verwendung von *patroni* auch durch Mosaizisten des ausgehenden 12. Jahrhunderts. Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, alle möglichen oder möglichst viele Beispiele für die anzunehmende Verwendung von *patroni* in der byzantinischen Wandmalerei aufzuzählen.

Den größten Verdacht erwecken die Reihen von Propheten- und Heiligenköpfen in Medaillons am Scheitel einer Tonnenwölbung, an den Gurt- und Vierungsbögen, sei es in den Mosaiken und Malereien von Hosios Lukas<sup>37</sup> oder in vielen kappadokischen Kirchen<sup>38</sup> des 9.-13. Jahrhunderts.

Ganz anderes Gewicht erhält solcher Verdacht durch den von der Sache her notwendigen Seitenblick auf die Textilkunst. Die bedeutende, einzig erhaltene monumentale Bildwirkerei der byzantinischen Kunst aus dem 10. Jahrhundert, das sogenannte Gunthertuch im Diözesanmuseum von Bamberg<sup>39</sup> kann, nach eingehender Analyse und nach den oben bereits zusammengefaßten Forschungen zur Verwendung der *Bildner* in den westlichen Teppichwirkereien des Mittelalters und der Renaissance nicht ohne einen *grand patron* im Maßstab 1:1 entstanden sein.

Zanardi hat seine Erkenntnisse und Belege gewonnen bei der Anfertigung von Pausen im Maßstab 1:1<sup>40</sup> während der Restaurierung einiger großer und bedeutender Zyklen des 13. Jahrhunderts, bei denen der Zugang über Gerüste ein

Arbeiten unmittelbar vor und im engsten Kontakt mit den Malereien erlaubte. Dies ist bei byzantinischen Werken in den seltensten Fällen möglich; bislang ist es nirgends durchgeführt worden. Verdachtsmomente für die Verwendung von Schablonen ergeben sich allerdings bei der sorgfältigen Betrachtung von Fotos, doch erlauben solche, praktisch nie maßstäblich fixierte und entzerrte Fotografien keine exakte Bestimmung, sondern nur Mutmaßung auf die Verwendung von *patroni*. Dringend erforderlich ist – bei der Fülle des Materials – ein relativ einfaches, aber für den Größenbereich von Köpfen doch hinreichend genaues photogrammetrisches Verfahren zur reihenweisen Erfassung solcher Meßbilder, mit denen die Maßkongruenz von Bild- und Figurenelementen, insbesondere von Köpfen, und damit die Wahrscheinlichkeit des Schablonierverfahrens aufgezeigt und bewiesen werden kann. Darüber hinaus sollte es eine Selbstverständlichkeit werden, bei jeder Untersuchung oder Reinigung beziehungsweise Restaurierung byzantinischer Wandmalereien, wo immer möglich, nach Anzeichen für die Verwendung von ἀνθίστολα mit dem Verfahren, das Bruno Zanardi entwickelt hat, zu suchen. Das von Manolis Chatzidakis inaugurierte und mit seinem ersten Band auf den Weg gebrachte *Corpus der byzantinischen Monumentalmalerei (in Griechenland)*<sup>41</sup> wäre das geeignete Forum für die Veröffentlichung solcher Befunduntersuchungen, deren Wert für das Studium von Malereiwerkstätten, deren Mitglieder und Zusammenhänge heute noch nicht voll abzuschätzen ist. Die Untersuchungen Zanardis jedenfalls werden nicht nur für die Meisterfragen im Zusammenhang mit der Ausmalung von San Francesco in Assisi, sondern auch für die kunsthistorische Sicht der Monumentalmalerei des 13.-14. Jahrhunderts in Italien von höchster Bedeutung sein.

37. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, Athen 1982.

38. Restle (wie Anm. 6) passim; etwa: alte und neue Tokalı Kilise (Kap. 6), Kılıçlar Kilise (Kap. 29), Ayvalı Kilise im Gülüdere; auch bei vielfürigen Szenen wie Himmelfahrt, Pfingsten, Apostelsendung und Einzug in Jerusalem, aber auch bei Engel- und Heiligengruppen, etwa den Vierzig Martyrern.

39. Vgl. dazu neuerdings den Katalog der Ausstellung *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*, hrsg. von R. Baum-

stark, mit Beiträgen von B. Borkopp, R. Kahsnitz, M. Restle u.a., München 1998, S. 206-210 (Nr. 64), mit Lit. Eine neue Monographie des Stückes ist in Vorbereitung.

40. Vgl. Zanardi (wie Anm. 5), S. XX; einige Ergebnisse sind ebd. S. 33 gr. 5-7, S. 37 gr. 8-10, S. 39 gr. 11-13, S. 41 gr. 14-16 und S. 45 gr. 17-19 abgebildet.

41. M. Chatzidakis - I. Bitha, *Κύθηρα. Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Ελλάδος*, Athen 1997.