

Michael Viktor Schwarz

Giottus Pictor

Band 2: Giottos Werke

böhlau

GIOTTUS PICTOR

Band 2: Giottos Werke

von Michael Viktor Schwarz
unter Mitarbeit von Michaela Zöschg

Gedruckt mit der Unterstützung durch
den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Coverabbildungen: Arena-Kapelle, nördliche Langhauswand, Jonas (Vorderseite), Löwin, die ihre Jungen erweckt (Rückseite)

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-77371-9

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2008 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co. KG,

Wien · Köln · Weimar

<http://www.boehlau.at>

<http://www.boehlau.de>

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier

Druck: Dimograf, Poland

INHALT

EINLEITUNG 9

VISIBILE PARLARE: DIE ARENA-KAPELLE IN PADUA 19

Padua feiert Mariae Verkündigung 20 • Enrico Scrovegni Stiftung 25 • Drei Bildnisse 34 • Das Weltgericht 38 • Der Triumphbogen 52 • Marienleben und Leben Jesu 59 • Judas 69 • Die Palastkapelle 76 • Wie Giotto Weihnachten erfand 79 • Das Formular und das Reelle oder Die Vertreibung Joachims 90 • Bilderfindung als fortschreitende Bastelarbeit 95 • Der Maler zeigt Häuser, Höfe und Säle 100 • Erzählung durch Figur und Bewegung 105 • Emotionale Energie 112 • Christi Blicke 119 • Beredte Hände 122 • Die Paduaner Bottega 126 • Das Rahmensystem 130 • Lieder und Bilder: Die Allegorien 133 • Giotto in Padua 158

QUELLEN ZUR ARENA-KAPELLE 165

A1 – A17 (bearbeitet von Michaela Zöschg)

GIOTTO AVANT GIOTTO:

WERKE VOR UND UM 1300 219

Die Isaak-Bilder in der Oberkirche von Assisi 220 • Römische Malerei im letzten Jahrzehnt des Dugento 231 • Der Isaak-Meister-Komplex 238 • Die Navicella: Überlieferung 255 • Die Navicella: Stefaneschis Stiftung 269 • Die Navicella: Giottos Erzählung 272 • Dargestelltes und Darstellendes: die Allegorese der Navicella 278 • Das Kreuz von S. Maria Novella: Voraussetzungen 280 • Das Kreuz von S. Maria Novella: Ein neues Bild für die Florentiner 287 • Die Madonna von S. Giorgio alla Costa 298 • Zusammenfassung: Vom Präsenzeffekt zum Bild 305 • Ausblick: Die Kreuze in Rimini und Padua 319

DAS ASSISI-PROBLEM (ASSISI 1308) 327

Liturgie in der Doppelkirche 327 • Botteghe und Cantieri 329 • Giotteskes in Assisi: Die Franzlegende 331 • Giotteskes in Assisi: Die Nikolaus-Kapelle 344 • Giotteskes in Assisi: Vierung und Nordquerhaus der Unterkirche 355 • Die Magdalenen-Kapelle 366 • Beseelte Blicke 372 • Zum Zusammenhang und zur Abfolge der giottesken Fresken 385 • Giottos Franziskus-tafel im Louvre und die Franzlegende in Assisi 391 • Ein Franziskusbild für die Pisaner 404

GIOTTO AUTONOM: DIE BARDI-KAPELLE IN
FLORENZ UND DIE WERKE DER ZEHNER JAHRE 409

Sanctitatis nova signa 414 • Die Franziskus-Kapelle der Bardi 418 • Giottos Franzzyklus 426 • Der Bardi-Stil 433 • Kairo in Florenz 436 • Rom: Die „Capella“ von St. Peter (1312/13) 443 • Die Badia-Fresken 446 • El comune come era rubato (Florenz, Bargello) 452 • Ognissanti: die Madonna 458 • Ave Virgo Virginum 462 • Ognissanti: das Kreuz 466 • Ognissanti: der Marientod 468 • Giotto autonom 477

GIOTTO PLURALISTISCH: DIE PERUZZI-KAPELLE
IN FLORENZ UND DIE SPÄTEN WERKE 479

Die Fresken der Capella Magna in Neapel 481 • Der Baroncelli-Altar 484 • Die architektonischen Polyptychen: Giottos Gotik 496 • Der Stefaneschi-Altar: Datierung und Standort 501 • Der Stefaneschi-Altar: Petrus und Paulus und das heilige Rom 508 • Der Stefaneschi-Altar: Petrus und Paulus und die avignonesische Kurie 517 • Der Badia-Altar 524 • Der Bologneser Altar 531 • Die Johannes-Kapelle der Peruzzi 538 • Der Peruzzi-Stil 554 • Florentiner in Ephesos oder Ein Fenster in die Welt 559 • Stilpluralismus 567

GIOTTOS MALEREI UND DIE VISUELLE KULTUR SEINER ZEIT . . . 569

Florenz vor 1300 570 • Giottos Rom 576 • Das visuelle Medium findet zu sich selbst 580 • Porträt: ein römisches Medium auf dem Weg in die Welt 582 • Dialektik des Erfolgs 586 • Giotto und die Sienesen oder Der Triumph des Reellen 593

DER CAMPANILE: NACHLEBEN IM BAU	599
Baubestand 601 • Das Sieneser Pergament: Noch einmal Giotto's Gotik 604 • The Shepherd's Tower 612	
NACHWORT	621
ABBILDUNGSNACHWEIS	622
REGISTER DER GENANNTEN WERKE	623



Taf. I: Padua, Arena-Kapelle, Westwand, Weltgericht: Maria als Anführerin der Fürbitter



Taf. II: Arena-Kapelle: Chorbogen



Taf. III: Arena-Kapelle, südliche Langhauswand: Geburt Christi



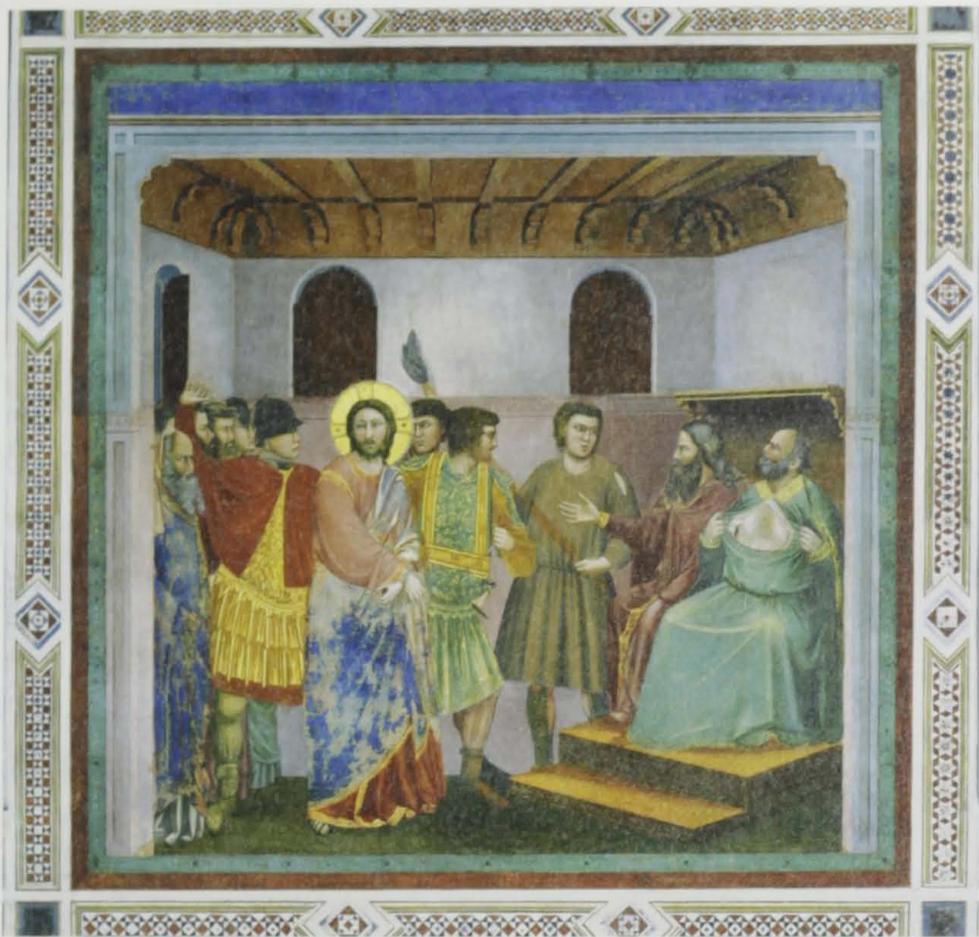
Taf. IV: Arena-Kapelle, südliche Langhauswand: Vertreibung Joachims
aus dem Tempel



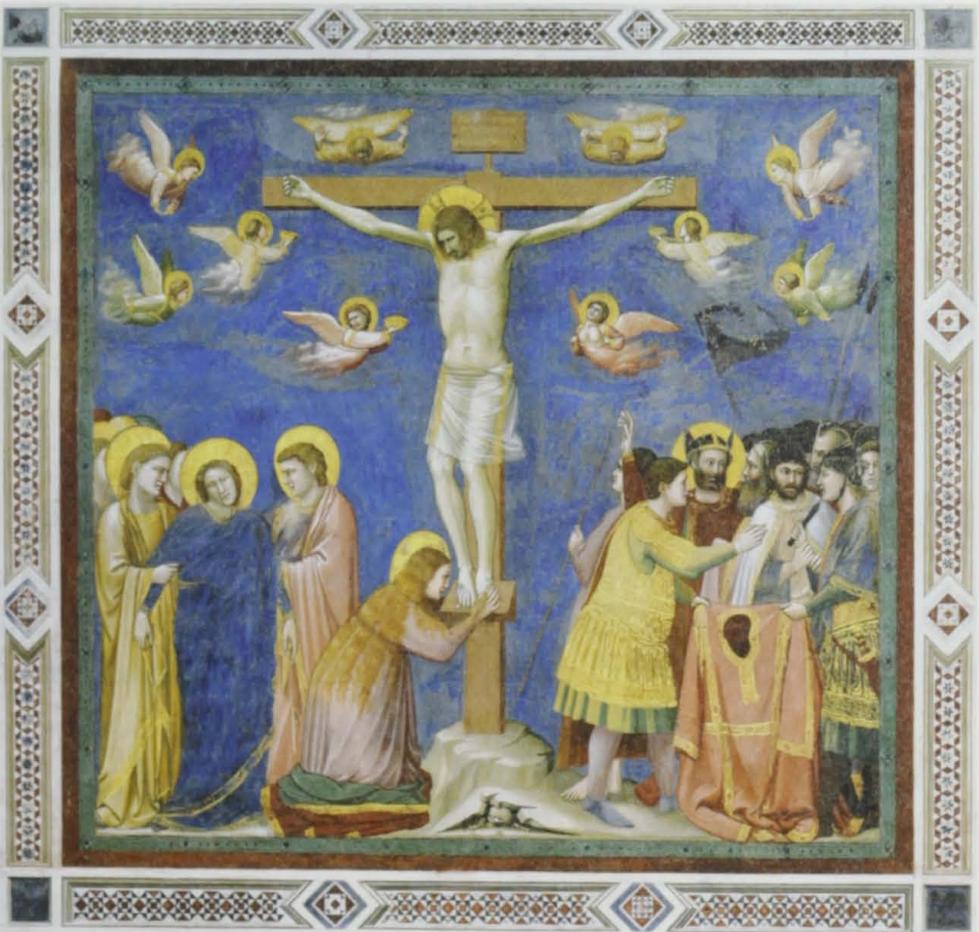
Taf. V: Arena-Kapelle, südliche Langhauswand: Verkündigung an Anna



Taf. VI: Arena-Kapelle, südliche Langhauswand: Geburt Mariens



Taf. VII: Arena-Kapelle, südliche Langhauswand: Christus vor Kaiphas



Taf. VIII: Arena-Kapelle, nördliche Langhauswand: Kreuzigung



Taf. IX: Arena-Kapelle, nördliche Langhauswand: Jonas



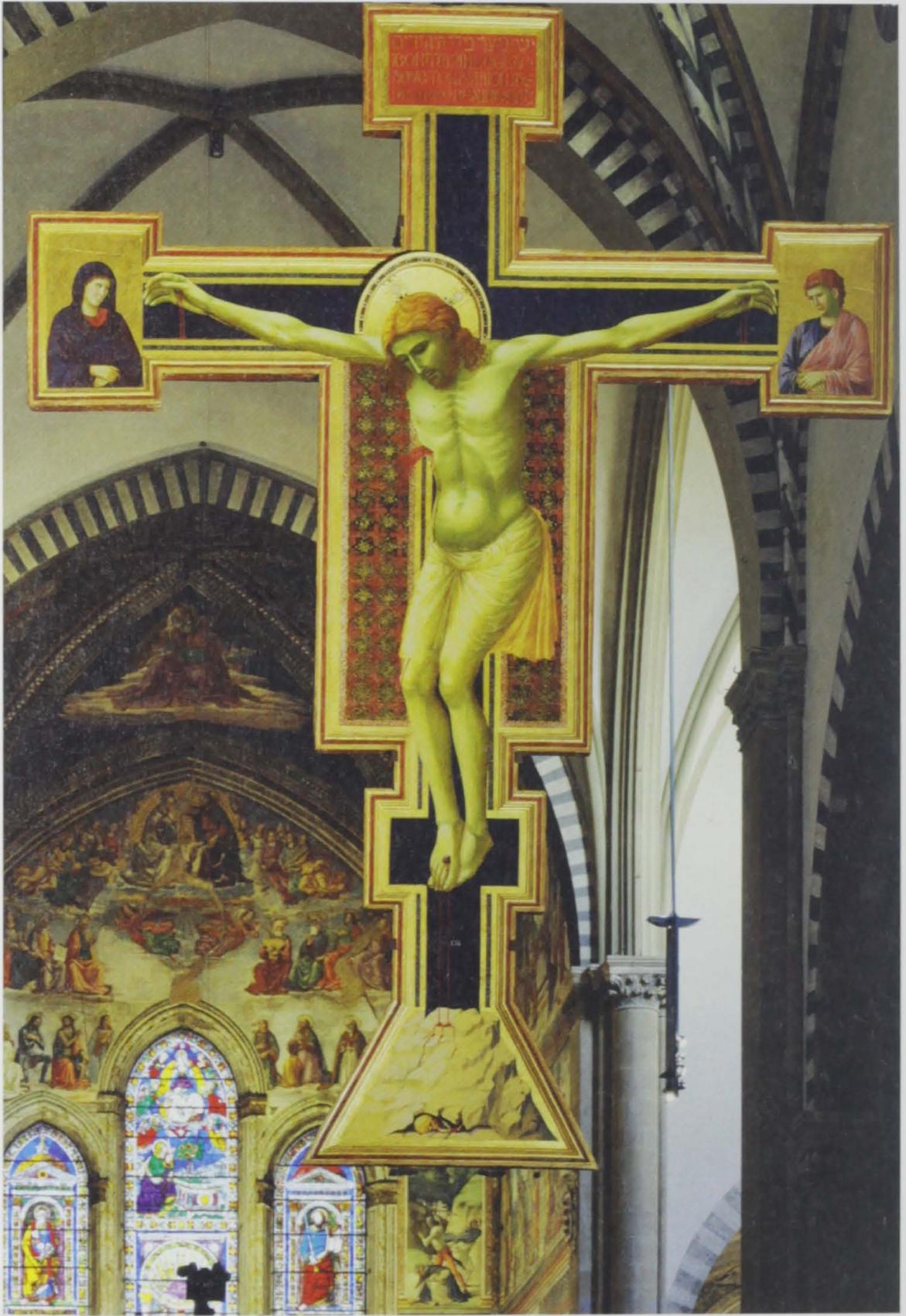
Taf. X: Arena-Kapelle, nördliche Langhauswand, Sockelzone: Injustitia



Taf. XI: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, obere Nordwand, zweites Joch: Jakob vor Isaak



Taf. XII: Wie Taf. XI: Esau vor Isaak



Taf. XIII: Florenz, S. Maria Novella: Tafelkreuz



Taf. XIV: Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Magdalenenkapelle:
Teobaldo Pontano vor dem heiligen Rufinus



Taf. XV: Paris. Louvre: Franziskustafel aus Pisa, S. Francesco



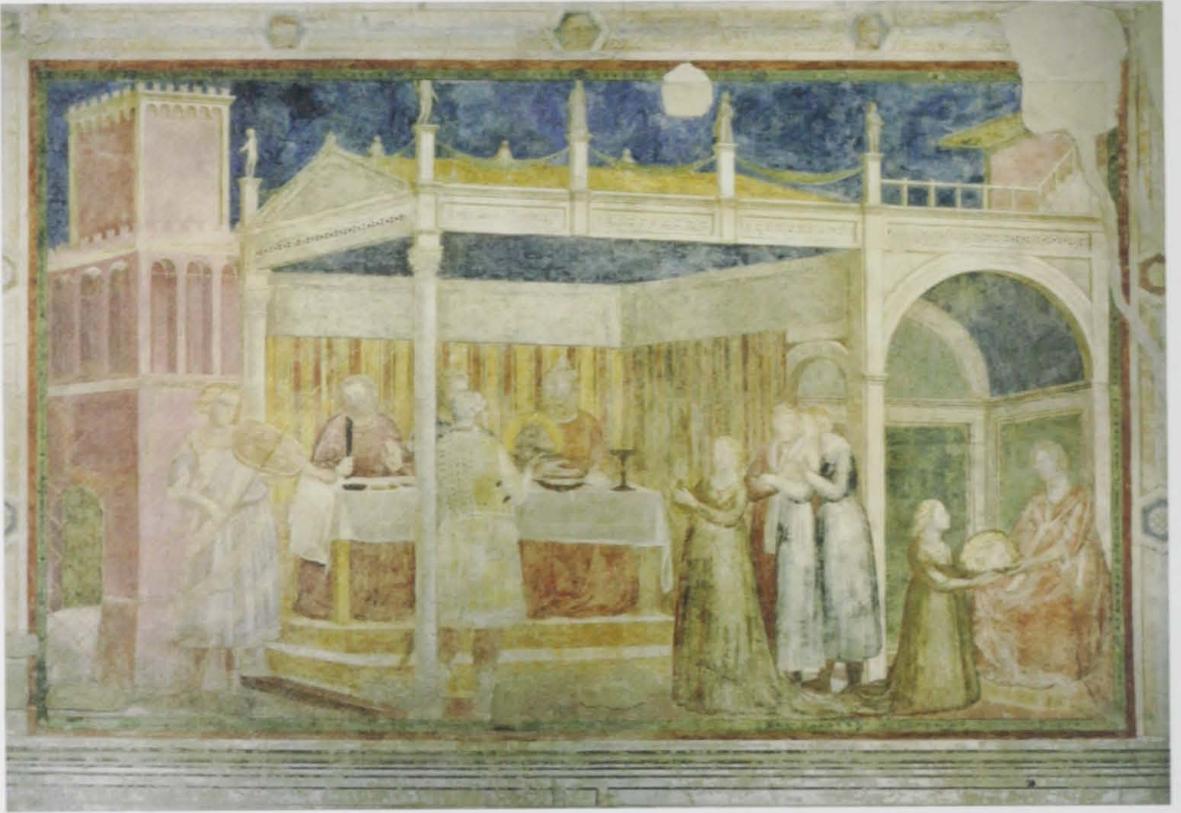
Taf. XVI: Florenz, S. Croce: Altarwand der Bardic-Kapelle



Taf. XVII: Rom, Pinacoteca Vaticana, Stefaneschi-Altar, Vorderseite:
Kreuzigung Petri



Taf. XVIII: Stefaneschi-Altar, Vorderseite: Enthauptung des Paulus



Taf. XIX: Florenz, S. Croce, Peruzzi-Kapelle, Nordwand: Festmahl des Herodes



Taf. XX: Peruzzi-Kapelle, Südwand: Auferweckung der Drusiana

EINLEITUNG

Je länger ich mich mit Giotto beschäftige, um so geringer die Zuversicht, der Intelligenz und Kreativität in seinen Werken gerecht werden zu können. Trotzdem soll im Folgenden eine kritische Darstellung seines Schaffens versucht werden – und zwar aus einem doppelten Blickwinkel: mediengeschichtlich und formalistisch.

Unter Mediengeschichte wird häufig Technikgeschichte verstanden – ein naheliegender Zugang. Die Disziplinen Kunstgeschichte und Medienwissenschaft sind dann vor allem im Zusammenhang von Perspektive, Druckgraphik, *Camera Obscura* und Photographie füreinander interessant.¹ Wer sich unter Mediengeschichte aber (auch) anderes vorstellen kann, nämlich die Geschichte der Verständigungsformen, für den ist automatisch Giotto eine Schlüsselfigur. Das Konzept *Mediengeschichte* zielt im Folgenden also auf die Frage, worin Giottos Beitrag zur Kultur des Sichtbaren bestand: In welcher Weise beeinflussten seine Schöpfungen die Formen und Inhalte visueller Kommunikation und halfen mit, die Gesellschaften ihrer Nutzer in ihrer Stabilität und Variabilität zu konstituieren?

Formalistisch meint: Die Werke werden nicht als Ableitungen aus der sichtbaren Wirklichkeit, sondern als Konstruktionen verstanden – Entwürfe für bedeutungsgeladene Phänomene, welche die Phänomenpalette der Welt erweiterten, ohne in ihr aufzugehen. Dieser zweite Zugang, das sei zugegeben, steht quer zum hergebrachten Verständnis von Giottos Werken und zur üblichen Bewertung seiner historischen Rolle – und damit steht er scheinbar auch quer zum mediengeschichtlichen Zugang. Es handelt sich um eine Spannung, aus der so manche der hier vorgelegten Thesen schöpft.

Giotto sei *der* Pionier der Naturnachahmung gewesen, so das praktisch hegemoniale Deutungsmuster. Bekanntlich stehen die Sätze, welche die Grundlage dafür schufen, in zwei Werken des Boccaccio (II d 2, 3).² Ghiberti führte den aus ihnen herausgewachsenen Diskurs in dem Satz zusammen, Giotto habe die „natürliche Kunst“ aufgebracht (II a 4): „Arecò l'arte naturale.“ Das liest sich rückblickend so, als sei mit Giotto der Auslöser jener Bewegung namhaft gemacht, die als typisch für die Geschichte des Visuellen in der „westlichen“ Kultur gilt und die eben auch als Technikgeschichte, als Geschichte der optischen Medien, aufgefaßt werden kann. Meilensteine auf dem Weg sind das Naturstudium der Renaissance-Künstler und der

1 Verwiesen sei auf eine gedruckte Vorlesung von Friedrich Kittler: F. Kittler, *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002.

2 Signaturen, die mit den römischen Zahlen I, II und III beginnen, verweisen auf den Apparat des ersten Bandes.

Realismus der alten Niederländer, sodann die Erfindung der Perspektive, der *Camera obscura* sowie schließlich die der Photographie und ihrer Folgemedien. Es handelt sich um eine Erfolgsgeschichte, die geradewegs auf jene Art Bild zuzusteuern scheint, das den Betrachtern als eine Zweitfertigung einer in der Wirklichkeit existierenden Gegebenheit vor Augen tritt.

Damit ist aber ein Modell formuliert, das in die Irre führt. Wenn es nämlich auf der Hand liegt, daß die Photographie auf der Grundlage älterer Verfahren der Bildherstellung entwickelt wurde (ein Problem, das im dritten Band von *Giottus Pictor* aufgegriffen wird), so liegt ebenso auf der Hand, daß sie den Erwartungen an das Bild und dem Umgang mit ihm ein radikal neues Gesicht gegeben hat.³ Wenige der heute wirksamen Denkgewohnheiten über Bilder dürften vor das mittlere 19. Jahrhundert – vor Daguerre und Talbot – zurückreichen. Der markanteste von der Photographie gesetzte Standard ist: Von einem Bild wird erwartet, daß es einem Eindruck entspricht, wie er mit optischen Mitteln hergestellt werden kann. Dahinter steckt kaum visuelle Evidenz. Tatsächlich kommt die mechanische Optik unserem Seherlebnis ja wenig entgegen.⁴ Entscheidend ist die physikalische Evidenz: Das mechanische Bild besitzt nur einen Referenten und der ist ein Urbild. Und die Verknüpfung zwischen Bild und Urbild läßt sich naturwissenschaftlich beschreiben, nämlich unter Hinweis auf Lichtwellen und chemische Reaktionen. Daher scheint das (mechanische) Bild sogar geeignet, die Existenz des Urbildes zu belegen: keine Wirkung ohne Ursache.⁵

Dieses Bild vom Bild ist eines, das auf der Photographie basiert und also ein an die Moderne gebundenes. Daß die Europäer der Giottozeit über die von ihnen benutzten Bilder ähnlich dachten, und daß es diese Bildlichkeit war, auf die Giotto abgezielt hat, als er malend experimentierte – es gibt keinen Grund solches vorauszusetzen. Zwar existierten im Bereich heiliger Bilder Vorstellungen, die man als proto-photographisch ansprechen kann. Ausgehend von Arbeiten Hans Beltings fanden sie in den vergangenen Jahrzehnten viel Aufmerksamkeit bei den Kunsthistorikern. Zu denken ist an die *Veronica* als ein geglaubtes Abdruckbild des Gesichts Christi auf einem Tuch. Hier handelt es sich um eine mechanische Reproduktion im engsten Sinn. In einem weiteren Sinn einschlägig sind die Lukas- und Nikodemus-Bilder, die Maria oder Christus angeblich so wiedergaben, wie die heiligen Augenzeugen sie gesehen hatten.⁶ Die Wahrnehmung solcher Produkte als Bilder *und* Reliquien und die häufige Zuschreibung einer Herkunft aus dem Osten machen indes deutlich, daß ihr Status nicht der Normalfall, sondern das bestaunte „Andere“ war. Die Art, wie Giotto solche Bilder begegnet sind und wie er mit ihnen umging, wird das genauer zeigen.

3 R. Metzger, *Buchstäblichkeit: Bild und Kunst in der Moderne*, Köln 2004, S. 110–114.

4 Das betonte besonders Susan Sontag (*On Photography*, New York 1977). Ich benutzte die deutsche Ausgabe: S. Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2003, S. 96.

5 Das betonte besonders Roland Barthes (*La chambre claire*, Paris 1980). Ich benutzte die deutsche Ausgabe: R. Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1985, S. 90.

6 H. Belting, Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, in: *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo (Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 24)*, ed. H. Belting, Bologna 1982, S. 35–53. H. Belting, *Bild und Kult*, München 1990. *Il volto di Cristo*. Ausstellungskatalog Rom, ed. G. Morello und G. Wolf, Mailand 2000.

Wer Giotto als Gründungsfigur einer naturalistischen Bildlichkeit beschreibt, bedient sich also eines Modells, zu dessen Schwächen es gehört, ex post geprägt zu sein. Im übrigen ist durchaus nicht auf Anhieb klar, was Boccaccio mit seinen einschlägigen Bemerkungen gemeint hat. Hier die Dekameron-Stelle in einer möglichst wörtlichen Übersetzung, die von der im ersten Band verwendeten eleganten Übersetzung Karl Wittes abweicht:

Giotto hatte einen Geist von solcher Vorzüglichkeit, daß es kein Ding der natura – Mutter aller Dinge und deren Hervorbringerin aus dem dauernden Kreisen der Himmel – gab, das Giotto mit dem Stift, der Feder oder dem Pinsel nicht ihr [der natura] so ähnlich gemalt hätte, daß dieses statt ähnlich sogar als die nämliche [eben die natura] erschien, und zwar derart, daß es bei den von Giotto gemachten Dingen viele Male dazu kam, daß der Gesichtssinn der Menschen getäuscht wurde und für wirklich nahm, was gemalt war.

Es handelt sich um Worte, die nur so lange ein auf den photographischen Bildstatus vorausweisendes Verfahren charakterisieren, als man sich nicht vergegenwärtigt, was „der Natur ähnlich machen“ (das Konzept der *μίμησις*) für einen Literaten des 14. Jahrhunderts wirklich bedeutete. Von Aristoteles her beschreibt Naturnachahmung eine Form menschlichen Schaffens (*ars, τέχνη*), die analog zur Natur vorgeht und deren Resultate sich im Rahmen dessen halten, was dort gesetzmäßig ist. Daneben ist Naturnachahmung konstitutiv für die herstellenden Tätigkeiten des Menschen: „Ars imitatur naturam“ – und was nicht die Natur nachahmt, ist keine *ars*, kein produktives Tun.⁷ Demnach behauptet Boccaccio nicht, Giotto habe Naturdinge auf ihr Aussehen hin studiert und dupliziert, sondern sagt, die von Giotto gemalten Dinge entsprächen den von der Natur hervorgebrachten strukturell und qualitativ. Deshalb, und nicht etwa weil sie abgemalt sind, treten sie als wirklich in Erscheinung.

Letzteres erinnert daran, daß zu Boccaccios Kontexten auch die von Plinius dem Älteren im 35. Buch seiner *Naturalis Historia* überlieferten Künstleraneddoten gehören: Die potentielle Verwechselbarkeit von Natur- und Kunstling, etwa von realen Trauben und den gemalten „Trauben des Zeuxis“, zeichnet bei Plinius das Schaffen der großen Maler der Antike aus. Sie ist das Medium ihrer Wettbewerbe und seines Lobs, das wiederum die Topik des nachantiken Künstlerlobs prägte.⁸ Letztlich postuliert Boccaccio mit den Sätzen über Giottos Kunst also gerade nur dies: Giotto ist einer, dessen Tun *ars* in einer prototypischen Form ist.

7 A. Schmitt, Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance: Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit, in: *Mimesis und Simulation*, ed. A. Kablitz und G. Neumann, Freiburg im Breisgau 1998, S. 17–53. K. Flasch, Ars imitatur naturam: Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst, in: *Parusia: Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*. Fs. J. Hirschberger, Frankfurt am Main 1965, S. 265–306. H. Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, *Studium Generale* 10, 1957, S. 266–283.

8 Pliny, *Natural History*, Books XXXIII–XXXV, ed. H. Rackham, Cambridge, Ma. u. London 1952, passim. E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980, S. 93 f.

So gesehen liegt das Konzept von einer Nachahmung oder Entdeckung der Natur durch Giotto weder nahe noch ist es alternativlos. Das haben auch Kunsthistoriker wie Heinrich Wölfflin, Friedrich Rintelen, Theodor Hetzer, Dagobert Frey und Norman Bryson gesehen. Wölfflin hat als erster die Frage gestellt, ob in Giottos Malerei die spätere – für ihn mit Masaccio beginnende – Verfaßtheit des Bildes als einer Wiedergabe von Wirklichkeit tatsächlich angelegt sei.⁹ Rintelen, Hetzer und Frey beschrieben Giottos Bilder dann in einer Weise, die der Vorstellung vom naturduplizierenden Giotto radikal entgegengesetzt ist: als mehr oder weniger geometrisch in der Bildfläche oder in einem imaginierten Raum verwirklichte Beziehungsgeflechte, die Bedeutungen herstellen.¹⁰ Ob sie ihnen damit aber besser gerecht wurden, ist eine Frage, die sich aufdrängt, wenn man Bemerkungen wie diese liest: Giottos Bilder seien eine Welt, „die mit der unseren unvergleichbar ist.“ „Die ruhigen Reize abstrakter Darstellungen“ machten sie aus, so Rintelen.¹¹ Das mag so empfinden, wer von der neuzeitlichen Malerei oder eben wieder von der Photographie herkommt und vergleichend zurückblickt. Wer sich dagegen in die Produktion von Giottos Vorgängern und Zeitgenossen vertieft, wird nicht ausgerechnet im Mut zur Abstraktion und in der bedeutungsvollen Ordnung der Gegenstände die typischen Züge seiner Bilder erblicken. Eher ist da Norman Bryson zuzustimmen, der auf den Informationsüberschuß und die willkürlichen Züge in Giottos Bildsystemen hinwies. Das, nicht ihre Stringenz, machte sie um 1300 zu etwas Besonderem.¹²

Wenn Giottos Bilder aber nicht Wirklichkeit reproduzieren, wie wurden sie dann generiert und mit welchen Erwartungen sollen sie gelesen werden? Der Formalist verwendet folgendes Modell, um Bildherstellung zu erklären: Ein Bildproduzent kombiniert potentiell Darstellendes [wie z.B. die drei Zeichen :-)]. Dabei spekuliert er auf die Gewohnheiten des Publikums bei der Verarbeitung visueller Information. Und indem er das Darstellende unter Berücksichtigung der Sehgewohnheiten zusammenführt und uns so zu willigen Mitarbeitern macht, setzt er, setzen wir, sein Publikum, ein Dargestelltes in die Welt.

In der Sprachwissenschaft gehört die Unterscheidung zwischen *le signifiant* und *le signifiée*, Bezeichnendem und Bezeichnetem, zu den Grundvorstellungen, hingegen wurde in der Kunstwissenschaft und bezogen auf visuelle Phänomene – aufgrund des photographischen Paradigmas – über *le représentant* und *le représentée*, über Darstellendes und Dargestelltes, wenig

9 H. Wölfflin, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München (3) 1904, S. 8 f. Verdängt wurde diese Bemerkung in einer Anthologie von Giotto-Beiträgen, in der zwar die mehr panegyrisch angelegte erste Hälfte von Wölfflins Giotto-Ausführungen übersetzt und abgedruckt wurde, aber nicht die anschließende Frage: *Giotto in Perspective*, ed. L. Schneider, Englewood Cliffs 1974, S. 70 f.

10 F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Basel 1911. Ich benutze die zweite Auflage von 1923. Th. Hetzer, *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main 1940. Ich benutze die Ausgabe in: Th. Hetzer, *Giotto. Grundlegung der europäischen Kunst* (Schriften Theodor Hetzers 1, ed. G. Berthold), Stuttgart 1981, S. 13–204. D. Frey, Giotto und die maniera greca: Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, 1952, S. 73–98.

11 Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, S. 13.

12 N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Houndmills und London 1983, S. 56–66.

nachgedacht.¹³ Bekanntlich kann in der Sprache der Signifikant nicht als ein Ausfluß der bezeichneten Gegebenheit begriffen werden: Der Lautkomplex *Schaf* gibt, anders als Herder noch glaubte, nicht das Blöken dieser Tiere wieder,¹⁴ vielmehr besteht der Zusammenhang zwischen dem Wort und dem Tier in einer Zuschreibung, die auf einer regional herrschenden Gewohnheit beruht. Ebenso fern liegt es, im visuell Darstellenden das Produkt eines Urbildes zu erkennen (außer eben im Fall der Photographie): Eine Klammer oder sonst eine gebogene Linie auf einer papiernen Oberfläche ist keine Hervorbringung eines Mundes. Tatsächlich ist es nicht einmal möglich, den Zusammenhang zwischen den beiden Gegebenheiten mit einem nicht kulturell determinierten Begriff von Ähnlichkeit zu erfassen: Woran sollten sich Entsprechungen zwischen Satzzeichen und Körperöffnungen objektivieren lassen?¹⁵ Vielmehr speist sich das Darstellende aus kulturellen Zusammenhängen, in welchen der Künstler, sein Publikum und die in dieser Gesellschaft gültigen Konventionen von Darstellungstechnik und Wahrnehmung gegenwärtig sind. So muß es den Zeichensatz der Schreibmaschine geben sowie die Erfahrung, daß eine bestimmte Konstellation von Punkten und Strichen, die als Schrift keinen Zeichenwert besitzt, als Gesicht erfahren wird und dies niemand als abwegig bewertet. Künstler, Publikum, Kultur, Konvention, Kontext usw. sind als die Referenten des gemalten Bildes anzusehen, nicht ein Urbild (das es im übrigen nicht einmal geben muß). Keine Wirkung ohne Ursache – aber anders als beim Photo ist die Ursache der Autor, sein Umfeld, seine Kompetenz, seine Instrumente.

Daneben ist zu beachten, daß das Darstellende nicht unumgänglich im Dargestellten verschwindet. Die Wahrnehmung der Satzzeichen Doppelpunkt, Bindestrich und Klammer wird also nicht notwendig von der Wahrnehmung des Smiley aufgehoben – tatsächlich macht es den Witz des Smiley aus, daß wir beide Ebenen sehen.¹⁶ Es wird nicht das eine vom anderen

13 Zur Geschichte des Problems: M.V. Schwarz, Das Problem der Form und ihrer Geschichtlichkeit: Hildebrand, Riegl, Gombrich, Baxandall, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53, 2004 (Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven), S. 203–216 und M.V. Schwarz, What Is Style For?, *Ars* 39, 2006, S. 21–32.

14 J.G. Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, in: *Sturm und Drang: Kritische Schriften*, ed. E. Loewenthal, Heidelberg 1949, S. 399–506, bes. 426 f.

15 U. Eco, *Im Labyrinth der Vernunft: Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1989, S. 60–65.

16 Ansätze zu einschlägigen Überlegungen kommen von Seiten der Phänomenologie, wobei dort betont wird, der Betrachter habe das Darstellende gleichsam zu durchdringen, um zum Dargestellten vorzustoßen (Husserl, Sartre, Merleau-Ponty): L. Wiesing, Merleau-Pontys Phänomenologie des Bildes, in: *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*, ed. R. Giuliani, München 2000, S. 265–282. Potentiell einschlägig und in Richtung einer Theorie ausbaufähig erscheint daneben Richard Wollheims Konzept von „twofoldness“, das uns – so Andrew Harrison – zu beschreiben erlaubt „how we need to incorporate within our proper responses to pictures in art a simultaneous awareness both of what the pictures depict and of the qualities of the marked surface which renders such depiction possible.“ A. Harrison, The Limits of Twofoldness: A Defense of the Concept of Pictorial Thought, in: *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, ed. R. van Gerwen, Cambridge 2001, S. 39–58.

verdeckt, sondern man hat sich vorzustellen, daß die Wahrnehmung des Publikums zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden schwankt, so wie im Theater die Wahrnehmung unvermeidlich einmal mehr der Figur (z.B. Mephisto) und einmal mehr dem Schauspieler (z.B. Gründgens) gilt, oder wie bei der Lektüre eines Gedichts das intensive Erleben des Sprachmaterials mit dem Gewicht der vorgetragenen Inhalte wetteifert.¹⁷ Bei einem gemalten Bild blicken wir im einen Moment auf die dargestellten Gegenstände, im anderen – ernüchert, verstört oder bewundernd – auf die darstellenden Linien und Farben.

Was von dieser Einsicht ausgehend meinen Ausführungen über Giotto's Werke als Arbeitshypothese zugrunde liegt, sei so zusammengefaßt: Giotto's Arrangements von darstellenden Elementen waren reichhaltiger, komplexer und in ihrem Spekulieren auf die Wahrnehmungsgewohnheiten durchdachter als alles, was ihnen im Gesichtskreis von Künstler und Publikum vorausgegangen war. Besser als die Maler vor und neben ihm verstand sich Giotto darauf, das Verhältnis von Darstellendem und Dargestelltem in der Wahrnehmung des Publikums zu koordinieren und das Schwanken auf den jeweiligen medialen Auftrag hin einzugrenzen. Er konnte so nicht nur übermitteln, was dargestellt war, sondern auch, wie die Betrachter das Gemälde zu bewerten hatten und in welchen Formen sie es symbolisch oder spirituell verfügbar machen konnten.

Auf der anderen Seite vermochte Giotto dort, wo er wollte, entschiedener, als man es bis dahin kannte, den Blick auf das Dargestellte zu stabilisieren: Er inszenierte zuweilen bildliche Aufführungen, die den Zuschauern über Strecken erlaubten, in der produzierten Bildwelt als einer nicht hinterfragbaren Gegebenheit aufzugehen. Wenn von Giotto's Werk doch etwas auf die Photographie und das reproduktive Bildermachen vorausweist, dann ist es der Umstand, daß die Wirklichkeit des Darstellenden zuweilen dezidiert in den Hintergrund der Wahrnehmung tritt und das Darstellen seinen sonst allgegenwärtigen Status als Problem scheinbar verliert.

Das Phänomen hat aber auch einen Sitz in der (religiösen) Kultur jener Welt, in der Giotto und seine Auftraggeber lebten: Der Maler verlegte den Akt mystischen (d.h. intensiven) Erlebens, der im Zentrum der frommen Literatur seiner Zeit stand, aus den Köpfen der Bildnutzer in seine Bilder. Malend produzierte er ein vorgefertigtes Angebot mystischer Erfahrung auch für Nicht-Charismatiker: Bilder, welche die Betrachter vor die Alternative stellten, entweder die Lebenswelt oder die gemalte Welt wahrzunehmen, und denen, die sich für die Bilderwelt entschieden, das mehr als nur einfach beobachtende, das – wenn man so will – voyeuristische Erleben heilsvermittelnder Ereignisse erlaubten.¹⁸ Gerade der Umstand, daß die von Giotto erfundenen dichten Alternativ-Wirklichkeiten auch einen ausschließenden Charakter haben, der bei gelungener Betrachtung die umgebende Lebenswirklichkeit aus der Wahrnehmung verbann und dadurch das Erleben der Bildwirklichkeit intensiviert, verbindet sie mit mystischen

17 E. Fischer-Lichte, Was verkörpert der Körper des Schauspielers?, in: *Performativität und Medialität*, ed. S. Krämer, München 2004, S. 141–162. A. Schäfer, *Die Intensität der Form: Stefan Georges Lyrik*, Köln 2005.

18 Den aufschlußreichen Begriff des Voyeurismus hat Assaf Pinkus eingeführt: A. Pinkus, *A Voyeuristic Invitation in the Arena Chapel* (Aufsatz, im Druck).

Bildkonzepten – mit dem Narrationsstil der *Meditationes Vitae Christ* (worauf Max Imdahl hinwies) oder vielleicht sogar noch enger mit den Vorstellungen von Giotto's wenig jüngerem Zeitgenossen Heinrich Seuse.¹⁹

Mehr ein Vorteil als ein Nachteil scheint es mir, daß der skizzierte Zugang bestimmte Konventionen des kunsthistorischen Sprechens unterläuft. Wenn überhaupt, dann wird nur so ein neuer Blick auf jenen Künstler möglich, der an ihrem Anfang steht. Mit Recht kann man ja sagen, die Eröffnung des zweiten Buchs der *Commentarii* von Lorenzo Ghiberti mit den Sätzen über Giotto und die „natürliche Kunst“ sei ein Gründungstext der Kunsthistorik. Von dorthin birgt das genuin kunsthistorische Argument bei Giotto immer die Gefahr, zu Zirkelschlüssen zu führen.

Aber auch unabhängig von solchen Überlegungen mag der vorliegende Band Nützliches bieten. Mein Bemühen war es, die Rekonstruktion des Giotto-Oeuvres auf eine systematische Präsentation aller Fakten zu gründen, die sich erheben ließen. Die Grundlage dafür ist schwerer zu gewinnen, als es aus vielen Giotto-Monographien hervorgeht: In der Regel wird das Oeuvre von Vasaris Werkkatalog oder von dessen Derivaten her rekonstruiert – ein verfehltes Vorgehen, wie ich schon im ersten Band von *Giottus Pictor* zu zeigen suchte. Wirklich verwertbare Fakten liefern zum einen die wenigen dort schon abgefragten Überrest- und erzählenden Quellen des 14. Jahrhunderts, die Werke als solche Giotto's bezeichnen, zum anderen die auf mündlichen Traditionen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts fußenden Werkkataloge bei Ghiberti und im *Libro di Antonio Billi*, soweit die Angaben durch frühere oder zuverlässigere Quellen nicht als unzutreffend erwiesen sind. Daneben gibt es oft noch ein reiches und teils wenig erschlossenes Faktenmaterial im historischen Umfeld der Werke. Ihm wird auf den folgenden Seiten viel Aufmerksamkeit zuteil.

Weder vorgenommen, noch akzeptiert, noch ausführlich referiert werden dagegen Zu- und Abschreibungen sowie Datierungen, die nur auf visuelle und nicht auch auf urkundliche Evidenz oder auf Evidenz aus den Kontexten gründen.²⁰ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß die Einzelheiten gesicherter Giotto-Werke (Gesichtsformen, Augenformen, Draperieformen, Konturen usw.) oft erheblich voneinander abweichen. Dies veranlaßt Kritiker zuweilen, das Oeuvre gegen das Zeugnis noch so zuverlässiger Schriftquellen zu zerlegen – und gegen die allgemein zugängliche Erfahrung, daß Kreativität ohne Bereitschaft und Fähigkeit zur Veränderung nicht denkbar ist. Auf der anderen Seite sind bestimmte Giotto-Züge, darunter

19 M. Imdahl, *Giotto Arenafresken: Ikonographie Ikonologie Ikonik*, München 1980, S. II. Für Seuse: Th. Lentz, Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: *Ästhetik des Unsichtbaren: Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, ed. D. Ganz und Th. Lentz (KultBild 1), Berlin 2004, S. 13–73.

20 Wer sich über die Geschichte der wechselnden Datierungen und Zuschreibungen lückenlos informieren will, greife zu R. Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Mailand 1962 und G. Vigorelli und E. Baccheschi, *L'opera completa di Giotto*, Mailand 1977 sowie zu *Giotto: Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*. Ausstellungskatalog ed. A. Tartuferi, Florenz 2000 und *La basilica di San Francesco in Assisi*, ed. G. Bonsanti, Modena 2002 (Mirabilia Italiae 3).

die ovalen Gesichter mit den Mandelaugen, die in der Arena- und der Bardi-Kapelle häufig begegnen, weit über den Kreis der plausiblen Giotto-Werke hinaus verbreitet. Tatsächlich sind solche Einzelheiten das, was am leichtesten erlernt oder imitiert und weitergereicht werden kann, und demnach vermögen sie im Einzelfall kein gutes Zuschreibungsargument zu liefern. Urheberschaft und Datierung primär über Detailvergleiche erschließen zu wollen, wie es in der Giotto-Forschung und überhaupt in der Forschung zur Trecento-Malerei bis heute häufig geschieht, ist also ein problematisches Vorgehen – auch wenn eine solche Form von Kunstkenner-schaft vielleicht sogar den mainstream von Kunstforschung in der Neuzeit repräsentiert.²¹

Als derjenige, der den kritischen Blick aufs „handschriftliche“ Detail aus der Handschriftenkunde auf die Bewertung von Malerei übertrug, darf jener Giulio Mancini gelten, der den Lesern des ersten Bandes in einer ganz anderen Rolle begegnet ist: Wir verdanken ihm die Überlieferung einer Schriftquelle zu Giottos Navicella (II b 5).²² Ins Methodenarsenal der akademischen Kunsthistorik eingespeist wurde das Verfahren durch den Arzt, Politiker, Kunstliebhaber und -händler Giovanni Morelli. Bekannt ist allerdings, daß dieser, wenn es darauf ankam, gern auf einer breiteren Basis argumentierte.²³ Seine legendäre, bis heute gültige Zuschreibung der Dresdener Venus an Giorgione, die er (1889) unter dem Pseudonym Lermolieff veröffentlichte, beruhte nicht auf Detailstudien, sondern auf einem für unsere Begriffe wenig differenziert dargelegten Gesamteindruck („... kann ich mir das Zeugnis geben, in diesem zauberhaft schönen Bilde den Genius und die Hand Giorgiones empfunden und gesehen zu haben ...“).²⁴ Daneben stützte er sich geradezu medienhistorisch agierend auf die Geschichte der Aktmalerei in Venedig, an deren Anfang er das Bild setzte. Und er bezog eine Schriftquelle aus dem 16. Jahrhundert ein, die ihm den Namen Giorgione lieferte. Konsequenter kann man die später sogenannte Morelli-Methode kaum übergehen.

Besonders fragwürdig wird der Umgang mit den Einzelheiten aber dort, wo die Autoren Serien von Photoausschnitten vorlegen, um ihre Ergebnisse zu untermauern. Tatsächlich stimuliert die Präsentation gleich gewählter Detailvergrößerungen die visuelle Kritikfähigkeit nicht, sondern schaltet sie aus. Um auch an dieser Stelle formalistisch zu argumentieren: Das Fehlen

21 G. Bickendorf, Die Tradition der Kennerschaft von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli, in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: Atti del convegno internazionale Bergamo, 4-7 giugno 1987*, ed. G. Agosti u.a., Bergamo 1993, S. 25–47 und Dies., *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.

22 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. A. Marucchi, 2 Bde., Rom 1956 und 1957. Englische Übersetzung: T.B. Butler, *Giuliano Mancini's Considerations on Painting*, Ph. D. Case Western Ohio Reserve University, 1972.

23 R. Wollheim, Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship, in: Ders., *On Art and Mind: Essays and Lectures*, London 1973, S. 177–201, bes. 184. J. Vakkari, Giovanni Morelli's „Scientific“ Method of attribution and its reinterpretation from the 1960's until the 1990's, *Kunst-historik Tidskrift* 70, 2001, S. 46–54. U. Pfisterer, Giovanni Morelli (1816–1891), in: *Klassiker der Kunstgeschichte 1: Von Winckelmann bis Warburg*, ed. U. Pfisterer, München 2007, S. 92–109.

24 I. Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1889, S. 193 f.

eines Zusammenhangs verwehrt uns festzustellen, ob das, was wir als Übereinstimmungen erleben, mit dem Darstellenden oder mit dem Dargestellten zu tun hat. Wo es etwa um Köpfe geht, lautet die Frage: Liegt unser Erleben von Ähnlichkeit auf der Ebene des Stils oder der Physiognomien? Im Grunde handelt es sich um ein manipulierendes Vorgehen. Nicht Photos oder Ausschnitte werden im Folgenden studiert, sondern Bilder und Ensembles von Bildern in komplexen Zusammenhängen.

VISIBILE PARLARE: DIE ARENA-KAPELLE IN PADUA

Giottos Tätigkeit in Padua und in der Arena-Kapelle ist durch erzählende Quellen aus frühester Zeit gut belegt. Sie geben auch einen *Terminus ante quem*: Es war vor 1313, als der Chronist Riccobaldo Ferrarese schrieb, Giotto habe „in ecclesia Arene Padue“ gemalt (II b 1)¹; und vor ca. 1314 erwähnte der Dichter Francesco da Barberino Giottos Allegorie der *Invidia* in der Kapelle (II d 1). Von der Biographie her läßt sich ergänzen, daß der Maler in den Jahren 1311 bis 13 überwiegend in Florenz und einige Monate sicher auch in Rom war (I a 10–12). Davor ist die Chronologie seines Lebens jedoch wenig durchsichtig. Das Wissen, daß er sich vor 1309 in Assisi aufhielt (I a 9), kann zu einer Datierung der Arena-Kapelle erheblich vor 1309 führen, aber ebenso zwischen ca. 1309 und 1311. Über die Zeitstellung des Werkkomplexes ließe sich nur sagen „sicher vor 1313, wahrscheinlich vor 1311“, gäbe es in Padua nicht auch Überrestquellen (A 2–14)². Zwar behandeln sie die Arena-Kapelle nur als Bau und Stiftung und schweigen über die Malereien und ihren Urheber. Doch ergibt sich aus ihnen ein *Terminus post quem* 1300 für die Architektur. Mit einiger Plausibilität kann die Datierung der Fresken sogar weiter eingengt werden, einerseits nämlich auf nach 1303: Aus diesem Jahr stammt eine dem Text nach überlieferte Inschrift, die nur die Gründungsinschrift des Kirchleins gewesen sein kann (A 3). Was andererseits den *Terminus ante quem* angeht, so ist bekannt, daß der 1305 geweihten Kapelle im Sommer 1307 die Seelsorge der Bewohner ihrer Umgebung anvertraut wurde (A 7, 8) – eine verfrühte Maßnahme, wäre der Raum damals noch nicht nutzbar gewesen. Daneben ist zu beachten, daß Giotto auch im Paduaner Palazzo della Ragione malte, und zwar 1307 oder später (II g 1), und schließlich eben, daß er noch vor (aber nicht lange vor) 1309 in Assisi war (I a 9). Damit ist die Arena-Kapelle nicht nur das umfangreichste erhaltene, sondern auch das am besten datierbare Werk Giottos.

Zwar haben wir auch andere Zeitangaben für Giottos Schaffen. In diesen Fällen gibt es aber regelmäßig Unklarheiten, z.B. welchem Werk welches Datum zugerechnet werden darf. Demgegenüber ist in Padua für Zweifel kein Raum: Die Fresken in der Kapelle wurden mit erheblicher Sicherheit zwischen 1303 und 1307 gemalt.³ Dazu paßt, daß Giottos Haus in Florenz 1305

- 1 Signaturen, die mit den römischen Zahlen I, II und III beginnen, verweisen auf den Apparat von *Giottus Pictor* Band 1.
- 2 Signaturen, die mit dem großen Buchstaben A beginnen, verweisen auf den Apparat zur Arena-Kapelle im vorliegenden Band S. 165–217.
- 3 1306 als *Terminus ante quem* hat sich erledigt. Zwar reflektieren bestimmte Miniaturen in den Bänden A 15 und A 16 des insgesamt sechsbändigen Antiphonars des Paduaner Doms (Biblioteca

und 1307 als vermietet genannt wird (I c 2, 3). Wer Klarheit über Chronologie und Entwicklung des Oeuvres gewinnen will, kann nur hier, in der Arena-Kapelle, beginnen und muß sich dann nach vorn und hinten weitertasten.

PADUA FEIERT MARIAE VERKÜNDIGUNG

Zur Ehre des allmächtigen Gottes, der allerheiligsten Jungfrau Maria und aller Heiligen, auf daß die Stadt Padua in dauerndem Frieden und in einem guten und ruhigen Zustand bewahrt werden möge! Wir setzen fest und ordnen an, daß alljährlich im März am Tag des Festes der Verkündigung an die Jungfrau Maria oder an einem anderen Tag, wie es dem Herrn Bischof von Padua gefällt, eine Vorführung des Englischen Grußes stattfinden soll und zwar in der folgenden Weise: Zur Hore der dritten Stunde werden in der Kapelle des Paduaner Palatium Juris [Palazzo della Ragione] zwei Knaben bekleidet, und zwar der eine wie ein Engel mit Flügeln und Lilie, der andere in weiblicher und jungfräulicher Weise in der Tracht der Jungfrau Maria, so daß der eine den Engel Gabriel, der andere die Jungfrau Maria darstellt. Und der Herr Bischof oder sein Vikar muß sich in die Paduaner Kathedrale begeben zusammen mit dem Domkapitel, dem Paduaner Klerus und mit sämtlichen Paduaner Konventen und ihren Kreuzen und hierauf in einer Prozession zum Palatium Juris der Kommune Padua kommen. Und dort muß sich der Herr Podestà von Padua mit allen Richtern seiner Kurie und mit allen Richtern und Beamten der Kommune Padua und mit allen Rittern, Doktoren und ehrbaren Bürgern von Padua versammelt haben. Und wenn sich alle eingefunden haben, müssen sie den besagten Engel auf eine Cathedra setzen und Maria auf eine andere ehrenvolle Cathedra, die für sie bestimmt ist. Und so müssen sie sie auf den genannten Cathedren gemäß dem Herkommen vom genannten Palast bis zur Arena tragen, und zwar in einer Prozession, wobei die kommunalen Posaunenbläser und die Paduaner Geistlichkeit voranschreiten und der Herr Podestà mit allen Bürgern und mit den Vorstehern der Handwerker- und der Kaufmannszünfte nachfolgt. Und dort im Hof der Arena, auf den vorbereiteten und üblichen Plätzen grüßt der Engel Maria mit dem Englischen Gruß. Und sie machen

Capitolare) wirklich Giotto's Fresken, doch wissen wir inzwischen, daß nicht diese Bände, sondern die Bände B 14 und B 15 im Jahr 1306 fertig waren: A. Stolte, *Der Maestro di Gherarduccio kopiert Giotto*, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40, 1996, S. 2–41, bes. 5 f. Ähnliches gilt für den *Terminus ante quem* 1305. Die 1967 in der Kapelle entdeckten Weihekreuze, deren Farbsubstanz Giotto's Fresken überlagert, müssen nicht von der Weihehandlung dieses Jahres stammen, wie Claudio Bellinati voraussetzte: C. Bellinati, *La Cappella di Giotto all'Arena (1300–1306)*, Padua 1967, S. 9. Fraglos hat es nämlich auch eine Weihezeremonie gegeben, als der Hochaltar nach der Hinzufügung des Chorpolygones neu errichtet wurde, und diese war kaum die letzte.

auch die anderen Dinge, die zu solcherart Vorführung der Verkündigung eingeführt wurden und die sie zu tun gewohnt sind. Und man soll dieses Fest in Ehren halten und durchführen, ohne daß der Kommune und den geistlichen Instituten Kosten entstehen. Ausgenommen sind die kommunalen Posaunenbläser, die vom Publikum bezahlt bei diesem Fest die Trompeten blasen und, während sie spielen, den Engel und Maria vom Palast in die Arena begleiten müssen, [aber] ohne ein [weiteres] Honorar oder eine Belohnung. Und der Herr Podestà muß seinen Rittern befehlen, sie mögen ebenso wie die Stadtsoldaten darauf acht geben, daß aus dem Zusammenströmen des Volks nichts Übles entsteht.

So verbrachten die Paduaner am Fest Mariae Verkündigung den Vormittag und ehrten in Maria die Schutzheilige ihrer Stadt. Nachgewiesen ist die Sitte zuerst 1278 mit dem hier angeführten Text, dessen Formulierungen aber auf eine schon bestehende Tradition zurückweisen (A 1). Es war auch nicht das einzige paraliturgische Ereignis, mit dem man in Padua den 25. März beging. Aus dem 14. Jahrhundert ist das Textbuch eines zweiten Verkündigungsspiels überliefert. Es begann gegen Mittag, wenn das andere wohl zu Ende war, und nutzte die Sakristei, das Baptisterium, das Mittelschiff und den Kanoniker-Chor der Kathedrale als Spielstätten.⁴ Ob das Spiel in der Arena ein Ableger dessen im Dom war oder umgekehrt, wird sich nicht mehr feststellen lassen. Erkennbar ist jedoch, daß die Vorstellung in der Kirche mehr Maria in ihrer Eigenschaft als der Patronin von Dom und Diözese galt, während das Spiel unter dem freien Himmel der Arena die Stadtpatronin ehrte. Aufgegeben hat man die Aufführung in der Arena im Jahr 1600, als die von der katholischen Reform auf ein würdiges Gebaren festgelegten Autoritäten endgültig nicht mehr gewährleistet sahen, daß „aus dem Zusammenströmen des Volks nichts Übles entsteht“.⁵

Bis ins mittlere 14. Jahrhundert bedeutete die Prozessionsroute, daß die Paduaner die Sicherheit der ummauerten Stadt verließen. Dom und Palazzo della Ragione, das geistliche und das politische Zentrum der Kommune, wo sich am einen Ort die Geistlichkeit, am anderen die Laienschaft vor der Prozession versammelte, lagen innerhalb des um 1200 errichteten Mauerrings, die Ruinen des römischen Amphitheaters, der sogenannten Arena, aber nordöstlich davor. Diese Gegend sollte erst im mittleren 14. Jahrhundert Schutz erhalten. Daneben bedeutete die Prozession, daß man sich von öffentlichem Grund auf privaten begab. Die Arena (wie die ganze Stadt Padua) war zwar in einer Urkunde Heinrichs IV. 1090 als bischöflicher Besitz bestätigt worden, aber im 12. Jahrhundert wohl als bischöfliches Lehen an die Adelsfamilie Dalesmanini gegangen.

Im Jahr 1300, als die Dalesmanini das Anwesen verkauften, beschreibt der Vertrag die Arena als auf drei Seiten von einer Mauer umgeben (A 2). Nur zum größten Nachbarn hin, zum

4 K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1962, Bd. 2 S. 248–250. Eine Datierung ist, soweit ich sehe, nur nach der einzigen bekannten Handschrift möglich (Padua, Bibl. Capit., Ms. C. 56, Fol. 35v.–38r.), die aus dem 14. Jahrhundert zu stammen scheint.

5 B. Brunelli, *I teatri di Padova*, Padua 1921, S. 17.

Kloster der Eremitani, deren stattliche 1256 begonnene und lange nicht vollendete Kirche den Eingang zur Arena bewachte, war die Grenze offen. Die beschriebene Mauer war nicht mit der Außenhaut des Amphitheaters identisch, denn die steht bis heute großteils aufrecht. Sie muß dieser vorgelagert gewesen sein. Die Offenheit in Richtung Eremitani weist auf ein Einverständnis zwischen den Dalesmanini und den Brüdern hin. Vermutlich erhob sich das Kloster ganz oder teilweise auf von den Dalesmanini gestiftetem und vom Arena-Areal abgezweigtem Grund. Daß die Familie den Bau der Kirche mitfinanzierte, ist überliefert.⁶ Das wichtigste Gebäude auf dem Gelände der Arena war ein laut Kaufvertrag nochmals von einer Mauer umgebenes mehrgeschossiges Haus mit Loggia und Saalbau. Dazu kamen Türme und Wirtschaftsgebäude. Dorthin also ging die Prozession der Paduaner.

Und wenn, wie vom Statut gefordert, alle Paduaner und auch die Ritter an dem Zug teilnahmen, dann schritten die Dalesmanini mit hinter den beiden Kathedren her und besuchten sich am Ende selbst. Als *homines religiosi* erfuhren sie dabei, wie das Handeln der beiden Knaben ihr Grundstück in die heilige Erde von Palästina und ihren Alltag in biblische Zeit verwandelte. Sofern sich im hochmittelalterlichen Padua vom *homo religiosus* der Typus des *homo politicus* mit seinen Kompetenzen schon abgespalten hatte, konnten sie auch erkennen, wie die Mitbürger unter ihren geistlichen und weltlichen Oberhäuptern als Kommune agierten, und daß auch dafür der Grund und Boden der Dalesmanini taugte.

Da das Spektakel laut Statut weder die Bürgerschaft noch die Kirchen und Klöster etwas kosten durfte, war es auf Spenden angewiesen. Mindestens der auf die Dalesmanini folgende Besitzer der Arena sah sich hier in der Pflicht und übernahm rund die Hälfte der Ausgaben. Das ist für 1309 nachgewiesen (A 10). Aus dem Testament seiner Witwe geht hervor, daß sie in ihre Schmuckschatulle griff und ihre *corona*, andere Juwelen und Gewänder für die Aufführung auslieh⁷ - vermutlich zur Ausstattung des Knaben, der Maria spielte. Es ist gut möglich, daß die Eheleute damit etwas fortführten, was so oder ähnlich auch schon die Dalesmanini getan hatten und was zu tun nahelag: Schwerlich konnte eine angesehene Familie die rituelle Heiligung des eigenen Grund und Bodens einfach über sich ergehen lassen.

Der neue Besitzer, der das Anwesen am 6. Februar 1300 erworben hatte und schon wenige Wochen später Gastgeber der Aufführung war, hieß Enrico Scrovegni. Zunächst änderte sich damit wenig: Wie die Dalesmanini lebten die Scrovegni seit Generationen von Grundbesitz

6 *Padova. Basiliche e chiese*, ed. C. Bellinati und L. Puppi, 2 Bde., Vicenza 1975, Bd. 1 S. 218 (P. Carpeggiani).

7 ASV, Archivi notarili, Notai di Venezia, Testamenti rogati da Giovanni de Caresinis 1358–79, busta 1023: „Item volo et ordino quod corona mea cum lapidibus in ea fixis et omnibus suis ornamentis et omnis vestis meis, et generaliter omnia alia mea ornamenta, que et quas dare et concedere solita sum pro festo Marie et Angeli de la Rena, quando dictum festum celebratur de mense marcii, pro representatione salutacionis verginis semper sint et eas et ea esse volo donec durare poterunt dicto reverendo consueti deputata.“ Eine Zusammenfassung der Passage bei: I. Hueck, Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17, 1973, S. 277–294, bes. 282 Anm. 22.

und Bankgeschäften. Die eine wie die andere Familie gehörte zur Machtelite in Padua und im Veneto.⁸ Unterschiedlich war vor allem der Nachhall der Namen. Die Familie Dalesmanini begegnet in Form von Archivalien und dürren Nennungen denen, die sich für das mittelalterlichen Padua interessieren, demgegenüber wurde Enrico Scrovegni durch Giotto als Mäzen berühmt und unsterblich, während Dante seinen Vater Reginaldo als Wucherer und Todsünder in der Göttlichen Komödie (*Inferno* XVII, 43–78) berüchtigt und unsterblich machte. Wir wissen nicht wirklich, was den damals schon lange Toten (nämlich vor dem 15. September 1289 Verstorbenen)⁹ zur Zielscheibe des Dichters gemacht hat. Ist er tatsächlich derart skrupellos gewesen, daß ihn jeder zur Hölle gewünscht hatte und noch immer wünschte, oder hat Dante wieder eine Figur gebraucht, der er etwas in den Mund legen konnte? In Frage kommt Reginaldos Satz, bald werde sein Nachbar Vitaliano neben ihm in der Hölle schmoren. Vitaliano del Dente war eine wichtige Figur im Padua der ersten Jahre des 14. Jahrhunderts. Anders als Reginaldo hat er Gelegenheit gehabt, den Dichter gegen sich aufzubringen.¹⁰ Jedenfalls lassen beide Unsterblichkeiten zusammengenommen – die durch Fresken hergestellte des Sohnes und die in Versen herbeigeschriebene der Vaters – die Charakterbilder der Scrovegni wohl allzu romantisch in der Kunstgeschichte schwanken.

Enrico unterstützte die alljährliche Prozession in die Arena nicht nur finanziell, sondern gab ihr daneben mit einem Kirchenbau am Ort so etwas wie ein neues architektonisches und liturgisches Ziel. Zweifellos war die Kapelle auch Teil eines Ausbauprojekts für den Palast, doch scheint sie gegenüber dem Wohnbau vordringlich behandelt worden zu sein. Auch war der Palast wohl nie Scrovegnis Hauptwohnsitz – sei es, weil die Arbeiten sich bis zu seiner Flucht aus Padua (1320) hinzogen, sei es, weil der Bauherr seine Wohnung im Stadtzentrum, in der „*contrata Strate maioris*“,¹¹ nicht gegen eine solche vor den Mauern eintauschen wollte, wahrscheinlich aber, weil er der Arena die Rolle einer *Villa suburbana* und nicht einer Residenz zugeordnet hatte.

Enricos Antrag, im alten Amphitheater eine Kapelle errichten zu dürfen, muß bis Ende März/Anfang April 1302 in der Kanzlei des Bischofs eingegangen sein, denn jener Ottobono dei Razzi, an den Scrovegni sich gewandt hatte, amtierte seit dieser Monatswende nicht mehr als Bischof von Padua, sondern als Patriarch von Aquileia (A 5). Somit kommen die Prozessionen der Jahre 1300 bis 1302 als Anlaß für den Bauentschluß und den Antrag in Frage. Der Beginn der Arbeiten ließ dann jedenfalls nicht lange auf sich warten: Auf das Verkündigungsfest im folgenden Jahr

8 J.K. Hyde, *Padua in the Age of Dante*, Manchester und New York 1966, S. 85–87 und passim.

9 C. Bellinati, *Giotto: Padua felix – atlante iconografico della Cappella di Giotto (1300–1305)*, Treviso 1996, S. 155 weist auf ein Dokument hin, das Reginaldo an diesem Tag als verstorben nennt.

10 Zur Indizienlage hinsichtlich Dantes Padua-Aufenthalt: F.X. Kraus, *Dante*, Berlin 1897, S. 60 f. Zu Vitaliano: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 5, Rom 1976, S. 1085 f. Interessant ist, daß er der Schwiegervater von Dantes Veroneser Gastgeber Bartolomeo della Scala war: H.M. Thomas, *Contributi alla storia della Cappella degli Scrovegni a Padova*, *Nuova Rivista Storica* 57, 1973, S. 111–128, bes. 114. Vielleicht hatte der Dichter nach dem Weggang aus Verona auf Vitalianos Unterstützung gehofft.

11 So in einer Urkunde vom 10. Juni 1314: Bellinati, *Giotto: Padua felix*, S. 162.

1303 beziehen sich, in wenn auch vertrackter Weise, die Hexameter einer verlorenen Inschrift, die im 16. Jahrhundert nahe Scrovegnis Grabmal, d.h. im Chorraum der Kapelle, und im 17. Jahrhundert an deren Portal zu sehen war (A 3):

*Dieser alte Platz, genannt die Arena,
Wird Gott zum gepriesenen Altar voller Gnade.
So verwandelt die ewige göttliche Macht die Fährnisse,
Daß sie aus Orten voll des Bösen etwas Ehrenhaftes werden läßt.
Siehe, es war ein sehr großes Haus der schaurigen Heiden, das
Als es zerstört war, von vielen aufgebaut wurde, und auf wunderbare Weise verkauft ist.
Die in glücklichen Zeiten nach des Lebens Luxus strebten,
Werden namenlos und vergessen, sobald ihre Werke vergessen sind.
Aber indem der Ritter Henricus Scrovegni seine ehrenhafte Seele rettet,
Veranstaltet er hier ein Verehrung erweisendes Fest.
Denn er ließ einen Tempel feierlich der Gottesmutter weihen,
Auf daß er mit ewigem Lohn beglückt werden kann.
Es folgte die göttliche Tugend auf irdische Laster,
auf irdische folgten himmlische Freuden, welche die vergänglichen übertreffen.
Als dieser Ort auf feierliche Weise Gott geweiht wurde,
Hat man die Jahre des Herrn so gezählt:
Im Jahr 1303 hat der März das Fest der gütigen Jungfrau
Mit dem Palmsonntag in derselben Ordnung vereint.*

Der letzte Satz ist nicht leicht zu verstehen. Jedenfalls verhält es sich nicht so, daß der vom Ostertermin abhängige Palmsonntag 1303 auf das „Fest der gütigen Jungfrau“ (Mariae Verkündigung) gefallen wäre. Tatsächlich war in diesem Jahr das Marienfest am Montag nach dem Passionssonntag und wurde also sechs Tage vor Palmsonntag gefeiert. Immerhin kam der Palmsonntag im März zu liegen (31. März). Das ist nicht gerade selten, doch war dieser Fall, seit Scrovegni die Arena besaß, erst einmal eingetreten, nämlich 1301. Damals fielen Mariae Verkündigung und Palmsonntag auf einander folgende Tage, und die Paduaner schritten demnach an zwei Tagen hintereinander in Prozession hinter ihrem Bischof her. Trotzdem ist es zweifelhaft, daß es dem Verfasser der Inschrift auf die Nennung des Monats ankam. „In derselben Ordnung“ dürfte vielmehr auf die Fastenzeit zielen.¹² Wenn die erwähnte Weihehandlung, das von Scrovegni veranstaltete „Verehrung erweisende Fest“, 1303 an Mariae Verkündigung stattfand, so fand sie an einem Tag statt, der nicht nur durch das Gedenken an die Fleischwerdung des Herrn, die Prozession und das Schauspiel ein froher war, sondern durch das Gedenken an das Leiden des Herrn und durch das Fastengebot auch ein ernster. Je näher die Zufälle des Kalenders Mariae Verkündigung und Palmsonntag aneinanderrückten, um so herausfordernder wurde die Überschneidung der beiden Zeitebenen des liturgischen Jahres.

¹² Bellinati, *La Cappella di Giotto all'Arena*, S. 14 f.



Abb. 1: Arena-Kapelle, Westwand: Weltgericht, Stifterszene

Andere Passagen der Inschrift lassen an Klarheit nichts zu wünschen übrig: Da ist die Beschwörung eines finsternen *genius loci* der Arena („Haus der schaurigen Heiden“), welche die Prozession, das Spiel und die Kapellenstiftung fast wie notwendige Akte von Exorzismus aussehen läßt. Da wird auch unumwunden die finale Motivation Scrovegnis beschrieben, der sich als Lohn für seine Stiftung die Rettung seiner Seele erhofft. Einigermassen klar ist auch, was es war, das im Frühjahr 1303 geweiht wurde, nämlich der Grundstein. Die Schlußweihe der fertigen Kirche kommt nicht in Frage, denn dafür haben wir ein Dokument, das auf den Verkündigungstag 1305 als vorgesehenen Termin zielt (A 6). Und aus der Stiftungsurkunde von 1317 geht

hervor, daß eine regelrechte Grundsteinlegung gegeben hatte (A 13). Ein offenes Problem ist demgegenüber wieder, welche Art von Kirche denen vorschwebte, die 1303 die Weihehandlung vollzogen: eine nicht-öffentliche Hauskapelle entsprechend Scrovegnis Antrag, eine öffentlich zugängliche Kapelle, die im Zusammenhang mit dem Verkündigungsspiel genutzt werden konnte, oder die Kirche eines Klerikerkonvents, wie ihn der Bauherr später in der Arena verwirklichte?

ENRICO SCROVEGNIS STIFTUNG

Der Bauantrag, auf den sich Johannes a Soleis, der Bevollmächtigte des Eremitani-Konvents, am 9. Januar 1305 bezog, als er beim Bischof gegen Scrovegni Beschwerde führte (und in den er trotz offensichtlich genauer Kenntnis des Inhalts demonstrativ Einsichtnahme verlangte), lautete auf eine „kleine Kirche in der Art eines Oratoriums für ihn [Enrico Scrovegni], seine Frau, seine Mutter und seine Familie“. Dem setzte Johannes präzisierend hinzu, es sei eine Kirche gemeint gewesen, die über die Familienmitglieder hinaus andere Leute nicht besuchen durften (A 5). Damit sprach er an, was hinter der Beschwerde stand: Die Eremitani wollten sich



Abb. 2: Arena-Kapelle

gegen Konkurrenz wehren. Scrovegnis Unternehmung *in* der Arena drohte der Kirche *vor* der Arena Zulauf und damit auch Spenden und Stiftungen zu entziehen, auf welche die nach dem Armutsgebot lebenden Augustinereremiten existentiell angewiesen waren.

Im Grunde gibt es die Arena-Kapelle zweimal, und keiner von beiden nimmt man ab, sie sei ein Familienoratorium (Abb. 1, 2). Die eine Kapelle ist gebaut, die andere von Giotto als ein Modell gemalt, das Enrico Scrovegni unterstützt von einem Kleriker gerade der Gottesmutter und zwei Heiligen übergibt. Wer Einblick in die Geschichte von Stiftung, Bau und Ausmalung gewinnen will, wird am besten von einem Vergleich zwischen der beantragten, der gemalten und der gebauten Kapelle ausgehen.

Anders als es der beantragten nicht-öffentlichen Kapelle angestanden hätte, besitzen sowohl die gemalte als auch die gebaute eine große Tür in der Westfassade, die sich einladend zum Oval der Arena öffnet. Die Tür der gemalten Kapelle ist wirklich offen und Scrovegnis von Giotto gemalter Daumen weist uns darauf hin (Abb. 3). Auch ansonsten ähneln sich die gemalte und die gebaute Architektur: Beide sind aus Ziegeln und wenig Haustein errichtete Saalräume mit sechs einbahnigen Fenstern in der rechten Wand und einer breiten dreibahnigen Öffnung über der Tür. Daneben stimmen Details wie die Lisenengliederung und die Bogenfriese überein. Man würde die gemalte Kapelle ein getreues Porträt der gebauten nennen, wäre da nicht die Abweichung im Bereich des Sanktuariums: Wo die gebaute Kapelle einen eingezogenen Chor besitzt, hat die gemalte ein ausladendes Querhaus mit hohen, mehrbahnigen Fenstern und Wimpergen, dessen Innenraum man sich im Gegensatz zum tonnengewölbten Langhaus kreuzrippengewölbt zu denken hat.

Damit ist die Frage aufgeworfen, ob die gebaute Kapelle eine Art unvollendeter Zustand der gemalten Modellkapelle ist oder eine reduzierte Variante. Anders gesagt: War der Plan, ein Querhaus zu bauen, Zukunft oder Geschichte, als Giotto das Modell malte? Alles spricht für die zweite Möglichkeit: Die bestehende Chorlösung läßt sich nicht zu einem Querhaus ausbauen.¹³ Die Ostteile einschließlich des von Giotto bemalten Triumphbogens, dessen Fres-

13 Als Beleg vergleiche man einen Versuch, den Triumphbogen mit dem Querhaus „auszusöhnen“: D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Mailand 1963, Fig. 29 A.

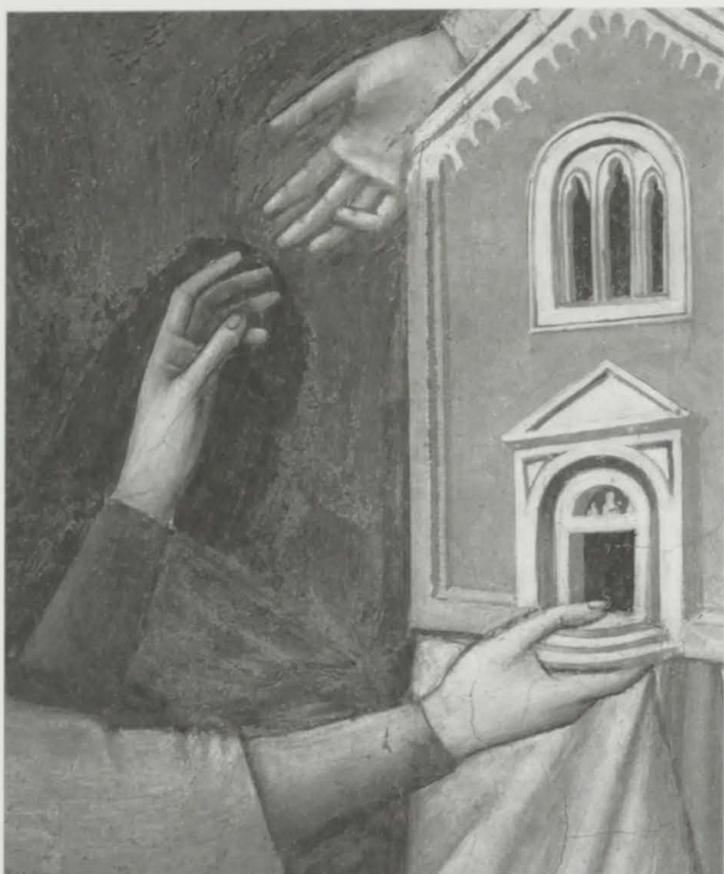


Abb. 3: Westwand, Weltgericht: Detail aus der Stifterszene

ken eine Schlüsselposition im Gesamtprogramm innehaben, hätten abgebrochen werden müssen. Nur wenn Giotto das Modell in einem nach Osten hin noch im Bau befindlichen Langhaus gemalt hätte und die Weltgerichtsszenerie also allen oder fast allen anderen Fresken vorangegangen wäre, könnte sie einen zum Zeitpunkt der Wiedergabe noch bestehenden Plan und also eine erwartete Zukunft des Bauwerks visualisieren – und dagegen spricht wieder manches, nicht zuletzt auch der technische Befund, wie er anlässlich der letzten Restaurierung der Fresken erhoben werden konnte: Wie die Ostwand wurde die Westwand nach den Seitenwänden freskiert, gehört also zu den zuletzt ausgeführten Teilen der Ausmalung.¹⁴ Im übrigen ist es

die gemalte Kirche und nicht die gebaute mit dem eingezogenen Chor, die ein Vorbild in der älteren Architekturgeschichte Paduas hat: Dieselbe Disposition – Saal mit Querhaus – besaß die Hospitalkirche Ognissanti.¹⁵ An sie knüpft die gemalte Kirche an, und die gebaute läßt sich unschwer als eine improvisierte Reduktion dieses Typs verstehen.

Somit sind drei Versionen eines Baukonzepts wie folgt zu unterscheiden: Die erste Version, der Scrovegni vielleicht nie architektonische Gestalt verleihen wollte, war die Hauskapelle. Der zweiten Version entspricht der im Weltgerichtsbild wiedergegebene Modellplan: ein tonnengewölbter Saal mit einer Tür zur Arena und einem Querhaus. Es handelt sich um einen Bau, der weit mehr als eine Hauskapelle ist und auf Öffentlichkeit abzielt. Woran in der Arena gebaut

14 F. Capanna und A. Guglielmi, Osservazioni relative alle tecniche di esecuzione dei dipinti murali nella cappella, effettuate durante il cantiere di restauro, in: *Giotto nella Cappella Scrovegni: Materiali per la tecnica pittorica: Studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il Restauro*, ed. G. Basile (Bollettino d'arte, Volume speciale 2005), Rom 2005, S. 47–72, bes. 48.

15 M.C. Forato, *La chiesa di Ognissanti in Padova*, Padua 1991. L. Morello, Chiesa e xenodochio degli Ognissanti di Padova in età medievale: Indagine storico-archeologico-artistica dopo i recenti restauri, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 81, 1992, S. 51–98.

wurde, kann den auf Steinwurfweite nahen Eremitani, die gleichfalls ihre Kirche errichteten, keinen Moment entgangen sein. Dementsprechend war die Beschwerde vom Januar 1305 nicht ihre erste Unternehmung gegen Scrovegnis vom Antrag abweichendes Bau- und Stiftungskonzept (das geht aus dem Dokument explizit hervor); sie war auch nicht die letzte (vgl. A 11, 12).

Die dritte Version, der Reduktionsplan mit eingezogenem kleinem Chor, wie er dann ausgeführt wurde, dürfte ein Ergebnis dieser Bemühungen sein: Eine einschneidende Planänderung im Bauverlauf, welche die Dimension entscheidend zurücknahm, am Öffentlichkeitscharakter des Raumes aber nichts mehr änderte. – Oder doch? Der Planwechsel im Chorbereich war nicht nur eine Frage von Aufwand und Grundfläche, sondern auch eine funktionale. Das Sanktuarium ist der Handlungsraum des Klerus. Wenn das Sanktuarium verkleinert wurde, kann das heißen, daß sich etwas an der personellen Ausstattung der Kirche geändert hatte. Auch war die Reduktion des Sanktuariums nicht die einzige Planänderung. Wohl Hand in Hand damit wurde eine marmorgerahmte Tür zugemauert (und im Inneren von Giotto bald übermalt), die von Süden ins Langhaus hätte führen sollen. Sie hätte die Kirche von jenem Grundstück her erschlossen, für das Scrovegni laut seinem Testament von 1336 Pläne hatte: Hier sollten Konventsgebäude für die Augustiner-Chorherren errichtet werden, welchen er die Arena-Kapelle 1317 als Konventskirche anvertraut hatte (A 17).¹⁶

Die aufgegebene Tür weist darauf hin, daß dieser Plan für die Nutzung des Grundstücks bis in die Bauzeit der Kapelle zurückreichte, aber zwischenzeitlich suspendiert gewesen war. Mit dem aufgegebenen Querhaus zusammen ergibt sich folgendes Bild: In der zweiten (durch Giottos gemaltes Modell dokumentierten) Phase war eine kleine (oder besser mittelgroße) Konventskirche mit Klostergebäuden dort geplant, wo sich am Modell im Weltgerichtsbild Kopf und linke Hand des Klerikers befinden. Wenn das richtig ist, so hat den Eremitani damals nicht einfach nur eine Kirche im Revier ihrer Seelsorge gedroht, sondern eine Art Konkurrenz-Konvent. Wo der alte Besitzer der Arena, die Familie Dalesmanini, sie gefördert hatte, drohte der neue Besitzer ihnen das Wasser abzugraben.

Scrovegnis Andenken wird von einer Geschichte belastet, die mit Ereignissen in der Frühzeit der Stiftung zusammenhängt und vielleicht auch eine Krise des Unternehmens reflektiert. Sie kann hier einschlägig sein. Der Chronist Giovanni da Nono berichtet in seinem Buch über die Paduaner Familien folgendes (A 15):

Nachdem die erste Frau des Henricus Scrovegni verstorben war, heiratete er Johanna [richtig: Jacobina], die Tochter des edlen Franziskus, des Markgrafen von Este, und ließ auch die Kirche S. Maria de Caritate bauen am Ort der Arena, die er von Manfredus, dem natürlichen Sohn des edlen Ritters Guecillus Dalesmanini kaufte. Dazu verwendete er Mittel aus dem Vermögen des edlen Ritters Bardellone Bonacolsi, des ehemaligen Stadtherrn von Mantua, welcher von seinem Bruder Bottesella vertrieben worden war, weil er den Markgrafen nach Mantua kommen lassen wollte. Als er von dort fortgegangen war, wurde er von einer tödlichen Krankheit befallen. Er setzte

16 Hueck, Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arena-Kapelle, S. 279.

Henricus Scrovegni als seinen Testamentsvollstrecker ein. Auch weihte sich Henricus dem Orden der Brüder von S. Maria de Caritate in der Arena, genannt Orden der Fratres Gaudentes, den er gegen Ende eines Jahres wieder verließ. Hier hat er sich zum Heuchler gemacht. So viele er irgend konnte, hat er zu täuschen versucht, wollte er doch Papst Benedikt aus Treviso täuschen, indem er ihm versicherte, er habe die genannte Kirche mit Mitteln aus seinem Vermögen errichtet.

Es handelt sich um eine Salve aus jenem Feuerwerk von Skandalen, das der Chronist im Scrovegni-Abschnitt seines Buches abbrennt. Der Text entstand offenbar nach Enricos unfreiwilligem Abzug aus Padua (1320). Sein Ziel ist Rufmord. Einige Fakten, die der Autor in Zusammenhang mit der Kapelle verwendete, sind aber nachprüfbar; man kann die Erzählung nicht pauschal abtun. Erstens gab es eine Annäherung zwischen Bardellone Bonacolsi und den Este, und diese Entwicklung führte 1299 zu seiner Vertreibung aus Mantua. Im folgenden Jahr starb er im Ferrara der Este.¹⁷ Daß Teile seines Vermögens einem (neuen oder zukünftigen) Schwiegersohn des Hauses Este zuflossen und der damit in Padua die Arena kaufte und die Kapelle baute, mag eine Unterstellung sein – aber keine ganz abwegige. Daneben fällt eine Wendung in Enricos Testament von 1336 (A 17) auf: Vollständig aus eigener Tasche habe er die Kapelle gebaut, vermerkt der Erblasser und scheint damit den Text von Giovanni da Nono zu dementieren – oder er beglaubigt ihn unfreiwillig. Zweitens: Scrovegni war mit dem aus Treviso stammenden Benedikt XI. (1303–04), alias Nicolò Boccasino, bekannt und hätte dessen Vertrauen wirklich ausnutzen können. Noch als Papst hat ihn Benedikt „familiaris noster“ genannt.¹⁸ Benedikt war auch mit der Arena-Kapelle befaßt. Am 1. März 1304 stellte er einen Ablassbrief aus, der drei Wochen später in Zusammenhang mit dem Spiel in der Arena zum ersten Mal wirksam wurde: Nachlaß der Sündenstrafen von einem Jahr und 40 Tagen erhält, wer die Kirche zu Mariae Geburt, zu Mariae Verkündigung, zu Mariae Lichtmeß und zu Mariae Himmelfahrt andächtig aufsucht, 100 Tage Ablass erhält, wer sie in der auf diese Feste jeweils folgenden Woche besucht (A 4). Damit hatte der Papst die wahrscheinlich noch unvollendete Kapelle in einer Weise in das religiöse Leben von Padua eingebunden, wie Scrovegni sich das nur wünschen konnte. Und drittens schließlich hängt auch die Passage über die Cavalieri Gaudenti nicht völlig in der Luft – wobei mancher Autor die Qualität der Quellenlage aber überschätzt.¹⁹

17 *Lexikon des Mittelalters* 2, S. 395 (R. Manselli). *Dizionario biografico degli Italiani* 11, S. 469–471 (I. Walter).

18 C. Grandjean, *Le registre du Benoit XI: recueil des bulles de ce pape*, Paris 1905, S. 126 Nr. 155.

19 Die von Rough (und nach ihm anderen) in seinem vielbeachteten Artikel angeführten Indizien sind ausnahmslos zweideutig oder falsch: R.H. Rough, Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua, *The Art Bulletin* 62, 1980, S. 24–35. So befand sich die von ihm zitierte angebliche Grabinschrift der Cavalieri Gaudenti gar nicht in der Arena-Kapelle, sondern in dem vor der Arena gelegenen Oratorio dell'Annunziata: J. Salomonio, *Urbis Patavinae Inscriptiones*, Padua 1701, S. 258. Es handelte sich auch nicht um eine Grabinschrift für Cavalieri Gaudenti, sondern um eine solche für die Mitglieder einer 1325 gegründeten Bruderschaft, die es übernommen hatte, das Verkündigungsspiel auszurichten: G. Toffanin, *Cento Chiese Padovane*

Tatsächlich könnte der Bericht über Scrovegnis angebliche Liaison mit den Cavalieri das Scheitern des Projekts in seiner zweiten Phase reflektieren: Damit wäre dann jener Orden identifiziert, dem Scrovegni die Kirche mit Querhaus (Modellplan) anvertrauen wollte. Die historische Würdigung der Kongregation leidet unter zwei Umständen: Erstens fanden ihre Aktivitäten in dem Chronisten Salimbene de Adam einen mißgünstigen Beobachter;²⁰ zweitens geriet sie 500 Jahre später und 200 Jahre nach ihrer Aufhebung in Domenico Maria Federici aus Treviso an einen völlig unqualifizierten Historiographen. Seine *Istoria de' Cavalieri Gaudenti* (1787) ist ein Machwerk.²¹ Der Autor beschränkte seine Recherchen auf die Überlieferung und die Archivbestände in Treviso, Padua und im Veneto. So geriet ihm – ausgehend von der Giovanni da Nono-Stelle über die Arena-Kapelle und von Dantes Sätzen über Reginaldo – Enrico Scrovegni zu einer Zentralfigur in der Ordensgeschichte, wo er doch allenfalls eine Randfigur gewesen war.²²

Hält man sich an die Fakten, so bleibt folgendes über die Cavalieri Gaudenti zu berichten: Den Orden gründete 1260 eine Gruppe von Bologneser Adelligen unterstützt durch einen Franziskaner.²³ Von Urban VI. erhielt er die Augustinerregel.²⁴ Es gab drei Zweige, darunter einen Klerikerzweig.²⁵ Im Zentrum der Spiritualität stand die Marienverehrung. Von den Lobgesängen auf die Gottesmutter leitet sich der Populärname der „frohlockenden Ritter“ her. Die Brüder selbst nannten sich *Militia Beatae Mariae Virginis*. Entsprechend ihrem franziskanischen Hintergrund waren die Kleriker zur Armut verpflichtet; ökonomischen Aktivitäten ihrer Laienmitglieder standen sie ablehnend gegenüber. Daß die Unterdrückung von Wucher zu den ausdrücklichen Zielen des Ordens gehörte, wie unter Berufung auf Federici oft behauptet wird,

Scomparse, Padua 1988, S. 33 f. (Nr. 7). Vgl. auch H.M. Thomas, Giotto corretto: le bandiere delle schiere angeliche nella Cappella degli Scrovegni, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 83, 1984, S. 43–58: Daß das Engelsbanner im Weltgericht ganz außen rechts das Wappen der Cavalieri Gaudenti zeige, ist nicht zwingend. Es kann ebenso das Wappen von Padua gemeint sein.

20 Salimbene de Adam, *Chronica*, ed. G. Scalia, 2 Bde., Bari 1966, Bd. 2 S. 678–680.

21 D.M. Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, 2 Bde., Venedig 1787.

22 Es sei darauf hingewiesen, daß es sich beim *Catalogo de' Cavalieri Gaudenti*, den Federici abdruckt (*Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Bd. 1 S. 370–384), um eine Kompilation des Verfassers handelt. Daß Scrovegni dort mit dem Zusatz „Fu Priore“ figuriert (S. 379), dürfte eben Federicis Auffassung reflektieren, Enrico sei eine wichtige Figur der Ordensgeschichte gewesen. Daß er einen Beleg dafür hatte, ist unwahrscheinlich.

23 Salimbene de Adam, *Cronica*, Bd. 2 S. 678. H. Hefele, Die Bettelorden und das religiöse Volksleben Ober- und Mittelitaliens im XIII. Jahrhundert, Leipzig und Berlin 1910, S. 74 f. A. De Stefano, Le origini dei Frati Gaudenti, *Bilychnis: Rivista mensile illustrata di studi religiosi* 4, 1915, S. 374–397.

24 Abgedruckt mit weiteren Konstitutionen des Ordens bei Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Bd. 2 Doc. XVIII ff.

25 Die Cavalieri waren also kein reiner Laienorden, wie man in der Giotto-Literatur zuweilen liest. So etwa bei U. Schlegel, Zum Bildprogramm der Arena Kapelle, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1957, S. 125–146.

geben die Quellen aber nicht her.²⁶ Was die Aktivitäten in Padua angeht, so weisen von Federici aufgefundene Testamente darauf hin, daß die Brüder dort seit 1277 den Bau einer Kirche und eines Ordenshauses planten und Mittel einwarben.²⁷ 1284 vermachte ihnen ein frommer Mann nicht Geld, sondern Baumaterial, nämlich „duo miliaria lapid. de fornace in aedificari Ecclesiae S. Mariae Fratr. Gaudentium de Pad.“ und teilt durch diese Formulierung mit, daß es dem Orden um eine Marienkirche zu tun war.²⁸

Eine andere einschlägige Urkunde datiert vom 7. April 1300: Beatrix, Witwe des Garzilione de Vigontia, eines Cavaliere Gaudente, hinterläßt dem Orden 25 Lire für den Bau einer Kirche, sofern innerhalb von sieben Jahren nach ihrem Tod begonnen wird.²⁹ Das Dokument könnte in der Tat mit der Arena-Kapelle zusammenhängen; sein Datum liegt gerade acht Wochen nach Scrovegnis Kauf des Grundstücks: In diesem Fall hätte man sich vorzustellen, daß er den Bauplatz zur Verfügung stellte und als ein Hauptfinanzier auftrat (gleich ob aus eigenen Mitteln oder aus dem Bonacolsi-Vermögen). Ein weiteres Testament trägt dann das Datum des 25. Oktober 1302, d.h. es wurde fünf Monate vor der vermutlichen Grundsteinweihe der Kapelle erstellt. Die *Cavaliernessa* Giuditta de'Forzatè hinterläßt den Cavalieri 25 Lire für die Anschaffung von Paramenten und eines Kelchs unter dem Vorbehalt: „sofern sie die Kirche machen.“³⁰ Wenn diese Paduaner Testamente oder wenigstens die letzten beiden auf die Kirche in der Arena zielen, die Ansiedlung der Cavalieri Gaudenti dort aber trotzdem mißlang, so dürfte daran weniger Scrovegnis Tücke als die Intervention der Eremitani schuld gewesen sein. Daß die Nachwelt den Verdrängungswettbewerb zwischen Bettelmönchen als die Niedertracht eines reichen Mannes in Erinnerung behielt, dessen Vater laut Dante in der Hölle schmorte, wäre am wenigsten erstaunlich.

Ob die Cavalieri Gaudenti nun aber beteiligt waren oder nicht: Der Übergang von der zweiten Phase des Projekts zur dritten bedeutete nicht einfach die Verkleinerung der Kirche, sondern die Abwendung vom Konzept einer Konventskirche mit einem entsprechenden Institut. Es ging jetzt also (vorläufig) nicht mehr darum, eine für die Familie Scrovegni und die Paduaner kultisch tätige, durch Scrovegnis Stiftungen ganz oder teilweise unterhaltene Gemeinschaft von Mönchen, Brüdern oder Kanonikern zu etablieren. Doch nach Ausweis des Westportals war der

26 Vgl. Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Bd. 1 S. 61–68. Die zitierten Belege fallen teils in die Zeit vor der Ordensgründung, teils werden sie vor dem Hintergrund der Dante-Stelle über Reginaldo manipulierend interpretiert.

27 Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Bd. 2 Dok. LXXXVII und XCI. Vgl. *Padova: Basiliche e chiese*, Bd. 1 S. 24.

28 Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Bd. 2 Doc. XCI.

29 Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Bd. 2 Doc. CVII: „Item relinquo Fratribus Gaudentibus de Padua pro adjutorio unius Ecclesiae faciendae libr. viginti quinque denariorum par., si tamen dicti Fratres inceperint facere dictam Ecclesiam usque ad septem annos post obitum meum.“ Als Notar wird ein Antonius genannt.

30 Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Bd. 2 Doc. CVIII: „Item reliquit Fratribus Gaudentibus de Padua lib. viginti quinque parvorum pro apparamentis vel calice, quando, et quomodo videbitur Commissario suo, vel suis, si Ecclesiam fecerint.“

Bau auch in der dritten Phase immer noch als ein öffentlich zugänglicher geplant. Nach Ausweis der einzigen daneben vorhandenen Tür, die aus dem Ostabschnitt des Langhaus-Saals nach Norden, also in Richtung Palast geht, war vorgesehen, daß sie von im Palast lebendem Klerus betreut werden sollte. Das ist jener von Giotto ausgemalte Kompromißbau, der wohl am 25. März 1305 zum Fest Mariae Verkündigung geweiht wurde und gegen dessen Vollendung nach Scrovegnis Vorstellungen zehn Wochen vorher die Eremitani in dem überlieferten Schreiben – einmal mehr – beim Bischof protestiert hatten. Der Grund für die Beschwerde waren jetzt Glocken und ein „Campanile“ (A 5). Auch dieses Argument zeigt, daß der im Weltgericht von Giotto dokumentierte Plan mit Querhaus damals schon überholt war, denn der besitzt keinen Glockenträger. Dabei würde ein solcher, wenn er damals geplant gewesen wäre, an einem Stiftermodell sicher nicht fehlen. Demgegenüber läßt sich feststellen, daß die Kapelle nach dem Reduktionsplan einen Glockenstuhl bekommen sollte. Im Dachboden über dem Gewölbe des Chorquadrats hat sich ein Schwibbogen erhalten, der zu nichts anderem gedacht gewesen sein kann als dazu, zusammen mit dem Ostgiebel des Saals einen Dachreiter zu stützen.³¹ Das Geläute hätte man im Chor bedienen können. Ein ähnlicher Glockenträger wurde dann erst im 15. Jahrhundert über dem gegenüber dem Chorquadrat jüngeren Chorpolygon errichtet.

Auch der Protest gegen den Campanile war ein Protest gegen den öffentlichen Charakter von Kirche und Stiftung. Der Umstand, daß sich die Eremitani (neuerlich, wie ich glaube) durchsetzen konnten, beraubte Scrovegnis Kapelle ihrer Stimme im Glockenkonzert der Paduaner Kirchen. Die dort zelebrierte Liturgie, zu der keine Glocke rief und die in einer eucharistischen Wandlung gipfelte, die kein Läuten im Umkreis des Gotteshauses hörbar machte, war mehr oder weniger Privatsache des Stifters. Wenn es, wie ich annehme, zu den Zielen der Kirchenstiftung in der Arena gehört hatte, die spirituellen Interessen Scrovegnis mit denen der Paduaner Mitbürger zu verknüpfen, dann war das mit dem 1305 geweihten Bau nur in rudimentärer Form gelungen. Einige noch wenig beachtete Quellen aus dem zweiten Lustrum des 14. Jahrhunderts geben ein Profil des Instituts, wie es damals bestand und nach und nach modifiziert werden konnte:

Laut bischöflicher Urkunden von 1307 und 1308 stand der Kirche ein *Praepositus* vor. Ihm war es übertragen, „die Seelen derjenigen, die innerhalb der Mauern der Arena und in ihrer unmittelbaren Umgebung wohnen,“ zu betreuen (A 7, 8), was nichts anderes als die *Familia* (also die Hausgemeinschaft) der Scrovegni bezeichnen dürfte. Das ist ein enger Kreis. In einer weiteren hier relevanten Urkunde, die aus dem Jahr 1309 datiert, ist dann von „dominus presbyter Thomasius prepositus ecclesie sancte Marie in arena de Padua“ die Rede (A 9). Wenn die Kirche einen *Praepositus* besaß, so war sie seit 1307 mit mehr als einem Priester besetzt. Die letztgenannte Urkunde dokumentiert daneben, daß Scrovegni die kirchenrechtliche und ökonomische Position seiner Stiftung aufzuwerten versuchte: Durch ein kompliziertes Tausch- und Stiftungsgeschäft mit zwei Klöstern im südlichen Padovano kam zum Institut der Arena-Kapelle die inzwischen verschwundene Kirche S. Tomìo, die zwischen der Stadtmauer und der Arena lag. Sie war eine reguläre Pfarrkirche, deren Sprengel die Arena einschloß. Wer also über S.

31 C. Bertelli, La voce dell'angelo nella Cappella degli Scrovegni, in: *Lezioni di metodo: Studi in onore di Lionello Puppi*, ed. L. Olivato und G. Barbieri, Vicenza 2002, S. 159–165, bes. 162.

Tomio verfügte, verfügte damit über die Pfarrechte in der Arena und deren weiterer Umgebung. Ob dann S. Tomio oder die Arena-Kapelle den Mittelpunkt dieses kleinen geistlichen Territoriums bildete, war wohl weitgehend den Gestaltungsinteressen des Patronatsherrn überlassen.³² Schließlich gibt es noch eine Urkunde von 1310, die explizit sagt, die Kirche in der Arena sei in den Besitz des Bischofs übergegangen und ihm in umfassender Form unterstellt (A 11): ein reguläres und insofern respektables Mitglied der Paduaner Kirchenfamilie.

Es war also wohl nicht einfach ein Hauskaplan der Familie Scrovegni, der die Kirche in den ersten Jahren nach ihrer Gründung betreute und den es auch ohne eine Kirche dieser Größenordnung gegeben hätte. Aber sicher stand Thomasius auch keiner Gemeinschaft von Ordensklerikern vor, denn ein Konvent von insgesamt zwölf Personen wurde erst 1317 eingerichtet, ohne daß die Dotationsurkunde eine vorher an diesem Ort existierende Gemeinschaft nennen würde – im Gegenteil, was angesprochen wird, sind Versäumnisse bei der institutionellen Ausstattung der Kapelle (A 13). Es muß sich um ein kleines, eng an die Familie Scrovegni und ihren (noch unvollendeten) Palast gebundenes Institut in der Art einer Pfarre gehandelt haben, das wenig sichtbar und wenig eigenständig gegenüber der Patronatsfamilie war. Erinnert sei aber auch daran, daß es den päpstlichen Ablass gab, der manchen marienfrommen Paduaner an der provisorisch für den Kult eingerichteten Kirche der Eremitani vorbei in die Arena gelockt haben dürfte und manchen am 25. März davon abhielt, nach dem Verkündigungsspiel die Arena zu verlassen und die Kirche der Eremitani aufzusuchen (A 4). So war an den Marienfeiertagen doch Zulauf gesichert – und ein Spendenaufkommen (A 13).

Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß der kirchenrechtliche Status nicht dauerhaft geklärt war. In den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts spielte er in dem Prozeß, den das Haus Gradenigo um die Feststellung des Eigentumsrechts an der Kapelle führte, eine Rolle. Was den Verkauf an die Kommune Padua und damit die heute gegebenen Besitzverhältnisse möglich gemacht hat, waren folgende Argumente der Familie: Ein regelrechtes *Jus patronatus*, das die Entlassung der Kapelle aus dem Eigentum des Stifters und ihren Übergang in kirchliches Eigentum bedeutet hätte, sei weder zu Zeiten der Scrovegni noch später zustande gekommen; die Kapelle sei Privateigentum geblieben – auch wenn dieser Zustand von allem sonst Üblichen abweiche.³³ Um es genauer zu sagen: Ein solcher Zustand widersprach den im 12. Jahrhundert entwickelten kirchenrechtlichen Instrumenten, die das Eigenkirchenwesen beenden sollten und auch weitgehend beendet haben.³⁴ Einen gewissen institutionellen Makel, der mit ihrer widersprüchlichen Frühgeschichte zu tun hat, scheint die Arena-Kapelle also nie ganz losgeworden zu sein.

32 C. Bellinati, La cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'Antifonario „Giottesco“ della Cattedrale (1306), in: *Da Giotto al Mantegna* (Ausstellungskatalog), ed. L. Grossato, Padua 1974, S. 23–30, bes. 25. *Padova: Basiliche e chiese*, Bd. 1 S. 42 f. Toffanin, *Cento chiese padovane scomparse*, S. 176 f.

33 *Conclusioni dei nobili conti Gradenigo e Litisconsorti contro la fabbriciera della parrocchia degli Eremitani in punto di proprietà e possesso della cappella di Giotto in Padova detta dell'Arena*, Venedig 1878.

34 P. Landau, *Ius Patronatus: Studien zur Entwicklung des Patronats im Dekretalenrecht und der Kanonistik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Köln und Wien 1975.

DREI BILDNISSE

War Scrovegni nicht gut genug beraten, um Realisierbares zu planen und durchzusetzen? Daß er bei der Konzeption seiner Stiftung nicht auf sich gestellt war, scheint das Stifterbild zu sagen, das nicht einen, sondern zwei Donatoren zeigt. Es ist Scrovegni, der das Modell überreicht und dessen sich Maria annimmt. Aber es ist ein Kleriker, der das Modell auf beiden Händen und der rechten Schulter trägt. Sein Gesicht ist nicht weniger durchgearbeitet als das Scrovegnis und es erscheint wie dieses im Profil. Wie Scrovegnis Kopf ist auch dieser auf ein eigenes Tagwerk gemalt; beiden wurde also die ungeteilte Aufmerksamkeit des Künstlers zuteil. Im Gerichtsbild ist das sonst nur noch beim Haupt Christ der Fall.

Ob man sie als Porträts ansprechen und als Gründungswerke der nachantiken Bildniskunst in Stellung bringen soll, ist eine Frage, die in der deutschsprachigen Giotto-Literatur seit Kurt Bauch immer neu und mit wechselnden Ergebnissen diskutiert wurde.³⁵ Was dabei stets eine Rolle spielte, aber nicht funktional verstanden wurde, ist die durch die Gegenüberstellung inszenierte Verschiedenheit der beiden Profile: Dem Vogelgesicht Scrovegnis mit großer Nase, kleinen Augen und dem – wenn Peter Cornelius Claussen die Intention des Malers recht verstanden hat – in „atemlos furchtsamer Spannung“ geöffneten Mund³⁶ stehen großäugige, ruhige Züge gegenüber, die Wolfram Prinz als die eines „Menschen einfachen Standes“ lesen wollte, ein Gedanke, den das andere Gesicht kaum eingeben würde³⁷ (Abb. 4, 5). Hier wandern die Assoziationen eher in Richtung aristokratisch, was auch in die Feststellung gekleidet sein kann, Scrovegni sei „zu einem jugendlichen Edelmann zurechtgeschminkt“.³⁸ Das klingt aufgeklärt und ist doch ebenso eine Projektion. Wir haben die Inszenierung der physiognomischen Unterschiede wohl richtig verstanden, wenn wir sie als eine Anweisung des Malers an die Betrachter lesen, von der Differenz ausgehend ihren Phantasien über die Individualität der beiden nachzugeben (was anders als die Zeitgenossen die Kunsthistoriker natürlich nicht naiv tun sollten). Unabhängig davon, ob die Profile Porträts sind, *sollen* sie welche sein und den Besuchern dazu verhelfen, zwei Menschen zu erleben.

Daß in Giotto und Scrovegni Padua die Vorstellung vom Porträt als einem Bild wirklich verfügbar war, das auf Ähnlichkeit mit einem lebendigen Urbild gerichtet ist und das die Möglichkeit gibt, ein Individuum, das wir kennen, wiederzuerkennen, läßt sich durch eine Stelle bei Pietro d'Abano belegen, der in seiner *Expositio in Problematibus Aristotelis* die Funktion des

35 K. Bauch, Giotto und die Porträtkunst, in: *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale (1967)*, Rom, 1971, S. 299–309.

36 P. C. Claussen, Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall: Zur Stiftung der Arenakapelle in Padua, in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, ed. H.-R. Meier, C. Jäggi und Ph. Büttner, Berlin 1995, S. 227–246, bes. 230.

37 W. Prinz, Ritratto istoriato oder das Bildnis in der Bilderzählung: Ein frühes Beispiel von Giotto in der Bardi-Kapelle, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 30, 1986, S. 577–580.

38 P. Seiler, Giotto als Erfinder des Porträts, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, ed. M. Büchsel, Mainz 2003, S. 153–172, bes. S. 169.



Abb. 4: Enrico Scrovegni als Stifter



Abb. 5: Kleriker als Mitstifter

Porträts gerade so beschreibt. Er nennt im Zuge dessen sogar Giotto's Namen, und vielleicht tut er das, weil dem in Padua Lehrenden die beiden Donatorenbilder der Arena-Kapelle vor Augen standen. Aristoteles, so Pietro, habe das Problem aufgeworfen, warum es Bilder gibt, die menschliche Gesichter darstellen (II c 1):

Er löst es auf zweierlei Weise und nennt als ersten Grund, daß durch Bilder des Gesichts dargestellt wird, von welcher Anlage (dispositio) der Porträtierte wäre und vor allem dann, wenn das Bild von einem Maler gemalt wäre, der – wie Giotto – in der Lage ist, es in allem ähnlich zu machen, so daß wir durch das Bild zu einer Kenntnis der Person gelangen und man sie wiedererkennt, wenn sie uns begegnet.

Nun wird durch die Hinweise auf Pietro d'Abano und auf die forcierte Verschiedenheit der Profile aber nur plausibel, daß sie die Vorstellung von Individualität und Wiedererkennbarkeit hervorrufen wollen und daß diese Strategie der Repräsentation akzeptiert wurde. Nicht zu belegen ist, daß die gemalten Gesichter Wiedererkennbarkeit wirklich herstellten. Da würde auch der Hinweis auf Scrovegnis plastische Bildnisse in der Kapelle nicht weiterhelfen, denn die sind beide – die Statue in der Sakristei und die Liegefigur am Grabmal – wahrscheinlich jünger, und ihre Urheber können Giotto's Bild als eine Vorlage verwendet haben. Wie aber verhalten sich die beiden Profile zu anderen Köpfen Giotto's? Wer unter den in der Arena-Kapelle verwendeten Gesichtstypen Umschau hält, entdeckt manches übereinstimmende Auge, manche ähnliche Nase usw., aber keinen mit einem von den beiden wirklich vergleichbaren Kopf. Das zeigt, daß die Gesichter der Donatoren zwar aus dem Giotto-Repertoire erarbeitet sind, als ganze aber nicht zu den vorgefertigten Bestandteilen dieses Repertoires gehören. Ich halte das

für aufschlußreich. Denn nur, wer von der Bildlichkeit im photographischen Zeitalter ausgeht (von jenem Bild also, das durch sein Urbild determiniert ist und nicht durch das, womit es darstellt), hat Grund zu erwarten, daß Porträtähnlichkeit in der Bildproduktion der Giotto-Zeit auf eine andere Weise herbeigeführt sein könnte, als durch ein spezielles Zusammenspielen von für sich gesehen konventionalisierten Einzelheiten. Selbst im photographischen Zeitalter gibt es Situationen, wo (Wieder-)Erkennbarkeit so noch hergestellt wird; verwiesen sei auf die aus standardisierten Elementen zusammengefügte Phantombilder der Polizei.³⁹ Zusammen mit der Darstellung des Langhauses der Kapelle, dessen Ähnlichkeit nachgeprüft werden kann, haben wir wohl doch drei auf Wiedererkennbarkeit angelegte Bildnisse – zwei menschliche und ein architektonisches – vor uns, die den Zeitgenossen und der Nachwelt die mit der Stiftung in Zusammenhang stehenden Geschehnisse transparent machen sollten und das auch ein Stück weit leisteten und noch leisten.

Will man die Rollen der beiden Knienden mit Text unterlegen, so hilft ein Stifterpaar am Triumphbogen der Veroneser Franziskanerkirche S. Fermo Maggiore weiter, das von Giottos Paar in der Arena-Kapelle inspiriert ist. Ihm waren (heute nicht mehr lesbare) Inschriften beigegeben. Der Figur des Klerikers, die Daniele Gusmerino, den Prior des Klosters darstellt, waren die Worte zugeordnet: „Glasfenster, Malereien, Schiff, Chor und vieles andere bringt dir, Christus, jener arme Minderbruder Daniel dar.“ Und zum weltlichen Stifter, Guglielmo Castellarco, gehörte die Inschrift: „Nimm, heiliger Gott, die Geschenke aus meinem, des Gulielmus Eigentum an, die mein Vater [der Prior Daniel] dir gibt“⁴⁰ (vgl. Abb. 358). Der ungeschriebene Paduaner Text, von dem ausgehend der Veroneser entwickelt worden ist, mag die Rolle des Laienstifters etwas souveräner akzentuieren, aber auch hier ist davon auszugehen, daß der Geistliche als unverzichtbar gedacht war – nicht Handlanger, sondern Treuhänder.

Das zweite menschliche Porträt, der Kleriker, dürfte also eine bestimmte, Scrovegni in irgendeiner Form ebenbürtige Persönlichkeit bezeichnen. In der bisherigen Forschung gibt es eine ganze Reihe von Vorschlägen: Scrovegni geistlicher Ratgeber könnte ein Zisterzienser sein, Mönch der von Scrovegni gegründeten Zisterze Sant'Orsola;⁴¹ es könnte auch ein Augustiner-Eremit sein, entweder einer der Nachbarn (die vielleicht doch nicht durchgängig mißgünstig waren) oder ein Bruder aus der Veroneser Eremitani-Niederlassung, mit der die Familie Scrovegni später auf gutem Fuß stand;⁴² es könnte ein Cavaliere Gaudente sein, also

39 Den aufschlußreichen Hinweis auf Phantombilder danke ich folgendem Beitrag: V. Kockel, Typus und Individuum: Zur Interpretation des „Realismus“ im Porträt der Späten Republik, in: *Realität und Projektion: Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, ed. M. Büchsel und P. Schmidt, Berlin 2005, S. 73–85.

40 „Vitras, picturam, navem, corum et alia plura ofert tibi, Christe, Daniel pauperculus iste.“ „Suscipe, sancte Deus, munuscula que pater meus de mei fisco Gulielmi dat tibi, Christus.“ Zit. nach: E. Cozzi, Verona, in: *La pittura nel Veneto*, ed. C. Pirovano, Mailand 1992, S. 303–379, bes. 316.

41 Bellinati, La cappella di Giotto all'Arena, S. 20.

42 R. Simon, Giotto and after: Altars and alterations at the Arena Chapel, Padua, *Apollo* 1995, S. 24–36, bes. 36.



Abb. 6: Statuten des Paduaner Domkapitels, Padua, Bibliotheca Capitolare D. 66, fol. 1

vielleicht der (designierte) Probst des (allenfalls) geplanten Konvents;⁴³ und es könnte ein Augustiner-Chorherr sein, was bedeuten würde, daß der Konvent in der Arena von Anfang an ein solcher der Augustiner-Chorherren sein sollte und die Geschichte des Giovanni da Nono wirklich nichts als Klatsch war.⁴⁴ Es könnte auch der Beichtvater oder Hauskaplan der Scrovegni sein,⁴⁵ vielleicht Thomasius, der 1309 als *Praepositus* der Kapelle genannt wird (A 9). Das weiße Gewand des Knienden läßt sich mit sämtlichen dieser Möglichkeiten verbinden.

Schließlich gibt es noch eine Beobachtung, die auf einen sehr plausiblen Vorschlag hinausläuft: Das weiße Gewand wird durch eine blaue oder blauschwarze Kapuze ergänzt, die *al secco* aufgetragen war und weitgehend abgeblättert ist. Kleriker, die über einem weißen Superpel-

liceum blauschwarze Kapuzen tragen, sind Irene Hueck in der Miniatur zum Kirchweihritus des Antiphonars B 16 aus dem Paduaner Dom aufgefallen. Dort sind am ehesten Paduaner Domkanoniker gemeint.⁴⁶ Später hat dann Claudio Bellinati auf die Eröffnungsminiatur in den Statuten des Paduaner Domkapitels aus dem mittleren 14. Jahrhundert hingewiesen (Abb. 6). Hier sind es explizit Paduaner Domherren, die in weißen Superpelliceen und schwarzblauen Kapuzen zu Seiten der Gottesmutter und Dompatronin knien.⁴⁷

Mit dem Paduaner Domkapitel waren die Scrovegni verbunden: Pietro Scrovegni, wohl ein Bruder von Enricos Vater Reginaldo – sein Vermögen fiel an Reginaldo und später an dessen Kinder –, ist zwischen 1256 und 1276 als Mitglied der *Canonica* nachweisbar. Domherr war von 1260 bis wahrscheinlich 1263 auch ein Guglielmo Scrovegni.⁴⁸ Vermutlich ist nicht einer von

43 P. Selvatico, L'oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova, in: Ders., *Scritti d'arte*, Florenz 1859, S. 215–287, bes. 257.

44 Hueck, Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen, S. 108.

45 E. Förster, *Geschichte der italienischen Kunst*, Leipzig 1870, Bd.1 S. 255.

46 Hueck, Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen, Anm. 15 auf S. 108. Für eine Abbildung der Miniatur auf Fol. 205 v.: *Padova: Basiliche e chiese*, Bd. 2 Abb. 14.

47 C. Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova (25 marzo 1303–2003)*, Padua 2003, Abb. S. 22. Padua, Biblioteca Capitolare, D. 66, Fol. 1.

48 F.S. Dondi dall'Orologio, *Serie cronologica-istorica dei canonici di Padova*, Padua 1805, S. 192–194. Bellinati, *La cappella di Giotto all'Arena*, S. 23. S. Collodo, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, in: *Il secolo di Giotto nel Veneto*, ed. G. Valenzano und F. Toniolo, Venedig 2007, S. 47–80, bes. 50.

diesen beiden dargestellt, sonst hätte Giotto den physiognomischen Differenzen auch einen Generationsunterschied beigegeben. Klar ist aber, daß die Kreise des Domkapitels dem Stifter der Arena-Kapelle gesellschaftlich offenstanden. Dort kann er leicht einen kompetenten Ratgeber gefunden haben, der ihn bei der Planung einer Marienkirche und damit einer Art kultischer Ergänzung des Paduaner Doms ermutigte.

Claudio Bellinati dachte speziell an den aus einer Veroneser Familie stammenden Altegrado de'Cattanei. Er war in Padua zunächst Theologieprofessor, wurde 1296 Mitglied des Domkapitels, 1301 dessen Dekan und bald darauf (1303) zum Bischof von Vicenza gewählt. Vor wie nach diesem Karrieresprung kreuzten sich sein und Scrovegnis Weg. Im Stiftungsbrief der Zisterze Sant'Orsola tritt Altegrado als Zeuge auf (1294). Als die Vicentiner ihn 1310 verjagten, fand er „in domo domini Henrici Scrovigni“ in Padua Zuflucht.⁴⁹ Man kann davon ausgehen, daß der Ritter und der Prälat einander nahestanden. Altegrado ist demnach ein mögliches Modell für den knienden Kleriker, aber recht besehen ist die Identifizierung in ihrer Wahrscheinlichkeit nicht wirklich abschätzbar. Scrovegni kann auch manchen anderen Domherrn gut gekannt haben, ohne daß dies wie im Fall des umtriebigen Altegrado beschriebenes Pergament hinterlassen hat. Daneben ist zu bedenken, daß Altegrado ab 1303 oder spätestens 1304 im Bischofsornat auftreten müßte, eine Entstehung des Weltgerichtsbildes zu Beginn der Ausmalungsarbeiten, wie gesagt, aber auszuschließen ist. Immerhin entspricht Altegrado dem Typus, den Giottos Figur eines Klerikers wohl am ehesten verkörpern will: Der da kniet und auf den Stifter blickt, ist ein vornehmer geistlicher Herr, zu dem familiäre oder freundschaftliche Verbindungen bestehen und der den Stifter aufgrund dieser Verbundenheit bei der spirituellen Selbstverwirklichung und bei der Jenseitsvorsorge brüderlich unterstützt, wofür sich Scrovegni durch die Aufnahme seiner Person in die Stifterszene bedankte.

DAS WELTGERICHT

Ecclesia beatae Mariae virginis de caritate de Arena heißt die Kapelle im Ablaßbrief Benedikts XI. (A 4). Die Weihe an Maria *de caritate* ist nicht einmalig, sondern hatte eine gewisse Konjunktur im hochmittelalterlichen Veneto. Auch der Vorgängerbau der bestehenden Erimetani-Kirche war auf diesen Titel geweiht gewesen, und zu Scrovegnis Zeit gab es innerhalb des Klosters noch immer eine Kapelle, die so hieß.⁵⁰ Das dürfte die Konkurrenzsituation zwischen der Neugründung

49 Bellinati, *Giotto: Padua felix*, S. 141, 158 und Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, S. 19–42. Zu Altegrado darüber hinaus: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 22, 1979, S. 412 f. ((F. Ciapparoni). G. Mantovani, *Il formulario Vicentino-Padovano di lettere vescovili (sec. XIV)*, Padua 1988, S. xix–xxv. Trotz der schwachen Fundierung findet Bellinatis These Anklang: B.G. Kohl, Giotto and his lay patrons, in: *The Cambridge Companion to Giotto*, S. 176–196, bes. 186 f.

50 Bellinati, *Giotto: Padua felix*, S. 155. A. Derbes und M. Sandona, „Ave caritate plena“: Variations on the Theme of Charity in the Arena Chapel, *Speculum* 76, 2001, S. 599–637, bes. 600 f.



Abb. 7: Westwand: Weltgericht

und dem Kloster nicht entschärft haben. Ohne Rücksicht darauf war es Marias populäre Eigenschaft der *Caritas*, auf die Scrovegni und sein geistlicher Ratgeber setzten. *Caritas* im christlichen (paulinischen) Sinn meint selbstlose Liebe, ein Gefühl, das, wenn hochheilige Personen es auf sterbliche und sündige Menschen richten, am besten mit dem Begriff der Barmherzigkeit beschrieben wird.⁵¹ Nie aber ist diese Form mitfühlender Liebe der Gottesmutter zu den Menschen so wertvoll wie am Tag des Jüngsten Gerichts, wenn sie erwarten dürfen, daß Maria barmherzig an die Barmherzigkeit ihres Sohnes appelliert. So erscheint es folgerichtig, eine der Madonna von der Barmherzigkeit geweihte Kirche mit einem prominenten Gerichtsbild auszustatten; rund 10 Meter hoch bedeckt es die Eingangswand. Zu den Regeln mittelalterlicher Gerichtsbilder gehört es, daß Maria (zusammen mit Johannes dem Täufer) als Fürbitterin am Thron des Richters steht oder kniet. Anders im Weltgericht der Arena-Kapelle (Abb. 7): Hier tritt Maria zweimal auf und beide Male ohne den Beistand des Täufers, also souverän.⁵²

In der einen Erscheinungsform, nämlich bei ihrem Auftritt in der Stiftergruppe des Weltgerichtsbildes, hält sich Maria aus dem Hauptgeschehen heraus und wendet sich exklusiv Scrovegni zu, auf den sie blickt und nach dessen Hand sie barmherzig greift (Abb. 1, 3). Auf das gestiftete Institut und nicht auf das Gerichtsbild scheint auch ihre Entourage bezogen: Der Jünger Johannes zu ihrer Rechten und die als Märtyrerin gekrönte Katharina zu ihrer Linken sind die Patrone der Nebenaltäre.⁵³ Die Art, wie Katharina das Dach der Modellkapelle berührt und dem Domherrn und seinem Gestus des Stützens gleichsam antwortet, verknüpft die Trias handgreiflich mit dem gemalten Kirchenbau. Insgesamt folgt die Aufstellung der Heiligen der Ausrichtung des Querhauses und antwortet demnach der dort vorgesehenen Aufstellung der Altäre. Heute stehen der Johannes- und der Katharinenaltar in sonderbarer Position im Hauptraum der Kapelle. Das gemalte Modell hält somit nicht einfach nur eine Erinnerung an die Vergangenheit der Planung wach; in Kombination mit den Heiligen weist das Bild darauf hin, daß das Beabsichtigte, aber nicht Realisierte den Wert der Stiftung mit ausmacht: Scrovegni wollte den dreien einen schöneren Kultort bieten, als es ihm vergönnt war. Das Gewand des Klerikers, das über die Türrahmung fällt, verknüpft das gemalte Dasein der Stiftergruppe und das reale Dasein der Besucher im gestifteten Kirchenraum. Insgesamt werden mit diesem Auftritt der Madonna della Carità die

51 Derbes und Sandona, „Ave charitate plena“, bes. 605. Um die Bedeutung des Begriffs *caritas* in der mittelalterlichen Theologie zu klären, weisen die Autoren auf die *Meditationes Vitae Christi* hin, wo Christus die Motivation für seine Selbstaufopferung so beschreibt: „ex caritate“. *Iohannes de Caulibus Meditationes Vitae Christi*, ed. M. Stallings-Taney, Turnholt 1997 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 153), S. 13.

52 D.C. Shorr, The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgement, *The Art Bulletin* 38, 1956, S. 207–214. J. Baschet, *Les justices de l'au-delà: Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe–XVe siècle)*, Rom 1993, S. 623.

53 *Padova: Basiliche e chiese*, Bd. 1 S. 247. Für das Jahr 1523 ist das Amt eines Kaplans des Johannes Evangelist-Altars an der Arena-Kapelle urkundlich belegt: ASV, Archivio Gradenigo di Rio Marin, busta 269; F. Sardi und E.P. Zanon, Censimenti dell'Archivio Gradenigo di Rio Marin, in: *Il restauro della Cappella degli Scrovegni: Indagini, progetto, risultati*, ed. G. Basile, Genf und Mailand 2003, S. 295–300, bes. 299.

Stiftung und ihre spirituelle Funktion für Scrovegni und die Paduaner veranschaulicht, wohingegen die übrige Malerei an der Westwand den Blick in eine mögliche Zukunft öffnet.

Sie ist der Aktionsraum der zweiten Maria von der Barmherzigkeit (Taf. I). Etwas unterhalb des Richterthrons erscheint sie als die Anführerin der Heiligen. Die Textgrundlage für diesen Auftritt war wohl die Vision des Küsters von St. Peter, die in der *Legenda Aurea* im Rahmen des Textes zum Allerheiligentag erzählt wird: Der fromme Sakristan war nach andächtig getaner Arbeit am Hauptaltar der Peterskirche in Rom eingeschlafen.⁵⁴

Da wurde er verzückt; und sah den König der Könige auf hohem Thron, und alle Engel im Umkreis um ihn her. Da kam mit strahlender Krone die Jungfrau der Jungfrauen daher, der folgte die unzählbare Schar der Jungfrauen und Enthaltamen ... Danach kam einer, der war gekleidet mit Kamelshaaren, dem folgte eine große Schar ehrwürdiger Greise. Danach kam ein anderer, gekleidet mit bischöflichem Gewand, dem folgte ein Chor in gleicher Weise gekleidet.

Und dem folgen immer weitere Personen. Sicherheitshalber klärt ein Engel den Küster auf, daß er Maria, Johannes den Täufer, Petrus und alle Heiligen gesehen hat. Immer zu Allerheiligen, so der Engel, erscheinen sie vor Christus, um ihm für die Einrichtung dieses Festes Dank zu sagen und für die Erlösung der Menschen zu bitten. Im Bild ist Maria durch eine von Engeln gehaltene, den ganze Körper umfassende goldene Aureole und die Übergröße an Christus angeglichen. Hätte die links anschließende Zone mit den ersten Heiligenchören nicht durch schlechten Erhaltungszustand kompositorisches Gewicht eingebüßt und die Figur selbst durch das abgeblätterte Blau des Mantels nicht farbliche Prägnanz, so würde sie als die nach ihm prominenteste Figur im Bild wahrgenommen. Auch das Blau hatte eine Verbindung mit Christus hergestellt: Das Übergewand des Richters war ursprünglich gleichfalls blau, und in den Zyklen der Wände trägt Maria vom Bild der Geburt Christi an stets den blauen Mantel.⁵⁵ Das Blau steht also sehr deutlich für eine Verbindung zwischen Mutter und Sohn. Wäre die Figur besser erhalten, so würde sie auch deutlicher als eine Gestalt in Erscheinung treten, die unsere Zuwendung fordert. Wenn Giotto's Muttergottes in der Aureole das verkörpert, was man sich unter einer *Madonna de Caritate* vorstellen soll, dann ist jene Barmherzigkeit, um welche die Gläubigen Maria bitten sollen, als geradezu identisch mit der von ihr wiederum provozierten Barmherzigkeit des Richters gedacht: Die Figur bildet ein kompositorisches wie inhaltliches Gegenstück zum Feuerstrom, der

54 „... extra se rapitur et ecce, vidit regem regum in sublimi solio consistentem et omnes angelos in eius circuitu commorantes. Tunc virgo virginum in dyademate prefulgenti abvenit, quam innumerabilis multitudo virginum et continentium sequebatur. [...] Post hoc advenit quidam vestitus de pilis camelorum, quem sequebatur multitudo venerabilium seniorum. Deinde advenit et alius pontificali habitu decoratus quem aliquorum cohors in habitu consimili sequebatur.“ Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, ed. G.P. Maggioni, Florenz 1998, S. IIII f.

55 M. Lisner, Farbgebung und Farbikonographie in Giotto's Arenfresken: Figurenfarbe und Bildgedanke, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29, 1985, S. 1–78, bes. 22.



Abb. 8: Florenz, Baptisterium, Kuppelmosaik: Weltgericht

sich von Christi Aureole in die Hölle ergießt und für seinen Zorn steht. Von dieser Beobachtung ausgehend kann man die Körperwendung des Richters zur Gnadenseite nicht nur symbolisch, sondern präzise erzählerisch lesen: Er wendet sich seiner Mutter zu und gewährt in dieser Geste das, worum sie und von ihr angeleitet alle Heiligen ihn bitten und worum zu bitten die Besucher der Kapelle alle Heiligen, aber besonders die Madonna gebeten haben.

Giottos Fiktion des Letzten Tages, welche den Handlungsraum der zweiten Maria della Carità, nämlich derjenigen in der Aureole bildet, ist eine Montage aus mindestens drei Bildquellen: Erstens zog der Maler das Gerichtsbild im Kuppelmosaik des Florentiner Baptisteriums heran, das um 1240 datiert werden kann (Abb. 8). Von hier, aus dem größten Bild in seiner Vaterstadt, kommen die zwar nicht kolossal, aber nachdrücklich vergrößerte Richterfigur, sowie deren durch Farbenfreude auffallende Aureole und die einheitliche Höllenlandschaft aus rotem, d.h. glühendem Fels einschließlich wichtiger Einzelmotive. Zu ihnen gehört der auf einem Schlangenthron sitzende seelenfressende Satan, der dem Maßstab nach als die nach Christus und Maria drittichtigste Figur der Szenerie in Erscheinung tritt. Vielleicht darf man auch die links und rechts außen nach vorn gebogenen Apostelbänke unter die Reflexe des Florentiner Bildes zählen, denn dieser raumbildende Trick könnte durch die reale Räumlichkeit des Bildträgers der Mosaiken angeregt sein. Dort „umarmen“ die seitlichen Kuppelkappen mit den Aposteln den aufblickenden Betrachter.⁵⁶

⁵⁶ E.F. Rothschild und E.H. Wilkins, Hell in the Florentine Baptistry mosaic and in Giotto's Paduan frescoes, *Art Studies* 6, 1928, S. 30–35. M.V. Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz: Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte*, Köln 1997, S. 19–44. Zuletzt erschien zu den Florentiner Mosaiken: M. Boskovits, *The Mosaics of the Baptistry of Florence*, Florenz 2007 (A



Abb. 9: Rom, S. Cecilia in Trastevere, Westwand: Weltgericht (Pietro Cavallini)

Die zweite und vielleicht wichtigste visuelle Vorlage war das Gerichtsbild an der Westwand von S. Cecilia in Trastevere, Rom. Es handelt sich um ein Werk von Pietro Cavallini, das zwar schwerlich genauer als „vor oder um 1300“ wird datiert werden können, aber jedenfalls ein aktuelles Angebot an Giotto war. Für seine Popularität in der visuellen Kultur Roms um 1300 spricht die vereinfachte Zweitfertigung an der Westwand der Kirche S. Maria in Vescovio (Latium).⁵⁷ Diese Nachahmung hilft auch die Reste von Cavallinis Bild besser verstehen. Erhalten ist nämlich nur ein breiter Streifen mit dem Richter, den Fürbittern Maria und Johannes sowie den Aposteln (Abb. 9), und ein schmaler Streifen darunter mit den Köpfen von Heiligen und Verdammten. Mit Sicherheit hat Giotto von hier die aufgeschnittene Tunika des Richters und die Engelsversammlung um seine Aureole übernommen. Auch bei der Bewältigung des Wandfeldes in Padua kann Cavallinis Modell hilfreich gewesen sein. Wie die Westwand der Arena-Kapelle, so wurde auch die der Kirche S. Cecilia von einem großen Fenster, in diesem Fall einem Rundfenster, durchbrochen, das niedriger in der Wand saß, als es für die Komposition eines Gerichtsbildes günstig war. Ein Konflikt zwischen dem Fenster und der Position des Richters war unausweichlich. Bei Giotto ist er an der merkwürdig eiförmigen Mandorla, die der Fensterrahmung ausweicht, ablesbar, bei Cavallini an der irritierenden Überschneidung der gemalten Borte um die Fensterrose durch die Mandorla. Ebenso prekär war die Füllung der Zonen zu Seiten des Fensters. Was Giotto hier bietet, die Formationen der Engelsheere und das Motiv der Einrollung des Himmelzeltes, ist vom Erzählerischen her atemberaubend, aber sicher in Auseinandersetzung mit Cavallinis uns unbekannter Lösung entwickelt worden.

Von Cavallini übernommen ist auch das wichtige Motiv der zur Mitte sich bewegenden Heiligenprozession, das in S. Cecilia auf dem unteren erhaltenen Streifen links belegt ist und das Giotto verdoppelt, nämlich auf zwei Ebenen übereinander, wiederholt (Abb. 10). Die Heiligen nehmen an diesen Aufmärschen in einzelnen Chören teil, die von den Engeln wie von Zeremonienmeistern formiert und ausgerichtet werden, und auch das ist in dieser Form von Cavallini übernom-

Critical and Historical Corpus of Florentine Painting I, II). Im Wesentlichen wiederholt Boskovits unkritisch die Positionen der älteren Forschung. Mein Buch wird nur selektiv herangezogen und ohne das Bemühen, die Argumentationen zu verstehen. In einem Fall wird eine belegbare Tatsache einfach abgestritten. Da Boskovits' Buch kein wirklicher Forschungsbeitrag ist, wird es im Folgenden nur noch ausnahmsweise zitiert.

⁵⁷ A. Tomei, *Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio*, in: *Roma Anno 1300*, ed. A.M. Romanini, Rom 1983, S. 355–366.



Abb. 10: Westwand:
Weltgericht, Fürbitter



Abb. 11: Rom, S. Cecilia in Trastevere, Westwand:
Weltgericht, Detail (Pietro Cavallini)

men. Ursprünglich wollte Giotto den in der unteren Reihe vorn stehenden Zeremonienengel mit einer Geste auf den Richter weisen lassen – genau wie er es bei Cavallini gesehen hatte⁵⁸ (Abb. 11). Wilhelm Paeseler meinte, Giottos Darstellung der Gruppen bedeute einen Rückschritt gegenüber Cavallini, denn das „Zaghaft-Leise im Heranschreiten“ bleibe auf der Strecke.⁵⁹ Vielleicht kann man die feine Differenz aber auch so kommentieren: Giotto zeigt uns Heilige, die sich ihrer Rolle gewiß sind.

58 Die übermalte Hand hat Hans Michael Thomas entdeckt: H.M. Thomas, Gedanken zu Bildkonzeption, Ikonographie und künstlerischer Darlegung Giottos in Padua, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 74, 1985, S. 53–66.

59 W. Paeseler, Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan: Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2, 1938, S. 311–394, bes. 372.

Wenn sich die Chöre formal von Cavallini herleiten, so sind sie inhaltlich trotzdem nach dem Allerheiligenkapitel der *Legenda Aurea* gebaut. Daß der Auftritt der zweiten Maria von der Barmherzigkeit auf die Vision des Küsters von St. Peter und damit auf den Schlußabschnitt dieses Kapitels zurückgeht, wurde schon gesagt. Die in der oberen Reihe hinter Maria folgenden Gruppen sind zu schlecht erhalten, als daß man feststellen könnte, wie genau sie auf die Vision abgestimmt sind. Eine „Schar ehrwürdiger Greise“ ist jedenfalls zu erkennen. Im Visionsbericht wie im Bild dürften Patriarchen und andere alttestamentliche Heilige einschließlich Johannes dem Täufer gemeint sein. Daß mit der alten Frau, die von Maria an der Hand geführt wird, Eva dargestellt ist (wie Margrit Lisner meint)⁶⁰, wäre als Ausschmückung des Visionsberichts in einer Marienkirche (einer Kirche der neuen Eva) naheliegend.

Demgegenüber läßt sich die untere Prozession sicher nicht von dem Visionsbericht her verstehen, dafür aber vom Hauptteil des Allerheiligentextes, wo die verschiedenen Typen oder Ordnungen der Heiligen vorgestellt werden: Der vordere Chor sind, wie auch die Palmwedel zeigen, die Märtyrer (das entspricht der zweiten *differentia* nach der *Legenda Aurea*). Einer von ihnen, ein Diakon, vielleicht Stephanus, hat kurz den Blick von Christus gewendet und beobachtet den Stiftungsakt, den Scrovegni und sein geistlicher Freund vollziehen. So wird der funktionale Zusammenhang von Stiftung und Fürbitte deutlich. Hinter den Märtyrern folgen die Bekenner (laut *Legenda Aurea* die dritte *differentia*). Dominikus, Franziskus und Bernhard von Clairvaux oder Benedikt von Nursia stehen in der ersten Reihe. Auffallend an den Gewändern der Goldbesatz – sogar an der Kutte des heiligen Franz: Die Vergoldung belegt, daß wir nicht die Geschichte gewordenen irdischen Personen vor uns haben, sondern die transzendenten und gegenwärtigen himmlischen. Auf die Bekenner folgen die Jungfrauen. Sie sind nach der *Legenda Aurea* die vierte und letzte *differentia* der Heiligen.

Mit diesem Chor müßte der Aufmarsch der Schutzherrn und Schutzherrinnen eigentlich beendet sein, denn nicht nur in der *Legenda Aurea*, sondern auch in allen mir bekannt gewordenen Gerichtsbildern mit Fürbitterchören einschließlich dem von Pietro Cavallini in S. Cecilia in Trastevere stehen die weiblichen Heiligen am Ende der Hierarchie. Die Ausnahme bildet das Knäuel der Fürbitter im Kuppelmosaik des Florentiner Baptisteriums. Hinter den heiligen Fürbitterinnen und in Verbindung mit den ins Paradies eilenden Seelen der Auferstehenden, die als Kinder dargestellt sind, tauchen dort einige jugendliche Köpfe auf. Die meisten wenden sich wie Fürbitter dem Richter zu, eines aber wie ein Auferstandener der Paradiestür (Abb. 12). Was gemeint ist, ist unklar.

Es stellt also ein Problem dar, daß in Padua auf die heiligen Jungfrauen noch drei weitere Chöre folgen. Der erste besteht aus reich gekleideten männlichen Laien, deren Tracht nicht ausschließlich zeitgenössisch zu sein scheint. Darauf deutet jedenfalls der Diademträger im gelben Mantel. Ein klareres Profil zeigt der zweite Chor, wobei eine vereinzelt Frau mit Kopftuch im Hintergrund jedoch irritiert: Es handelt sich um Männer, die lauter höchst individuelle Kopfbedeckungen in verschiedenen, aber immer gedeckten Farben tragen; im übrigen ist man bartlos und mittleren Alters, sieht dabei aber höchst individuell aus (Abb. 13). Die Köpfe können sich an Eigenart (an „Wiedererkennbarkeit“) mit denen der beiden Donatoren messen. Von

60 Lisner, Farbgebung und Farbikonographie in Giotto's Arenafresken.



Abb. 12: Florenz, Baptisterium, Kuppelmosaik:
Weltgericht, Detail

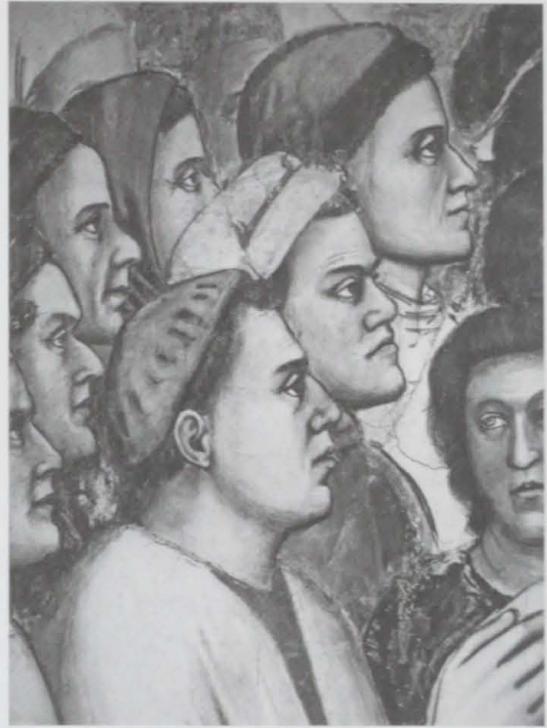


Abb. 13 Westwand: Weltgericht, Selige (?)

den insgesamt sieben Stifterporträts, die unser Maler in Padua, Rom und Assisi hinterlassen hat, einmal abgesehen: Die männlichen Mitglieder dieses Chores besitzen die am stärksten um Individualität bemühten Gesichter im Giotto-Oeuvre. Gerade der vordere, der nicht nur von den Betrachtern angeblickt wird, prägt sich ein. Die Züge kehren in der Paduaner Trecento-Malerei, bei Giusto de' Menabouï und bei Altichiero laufend wieder, um so mehr schmerzt die Wissenslücke hinsichtlich der Identifizierung der Giotto-Figur.

Der letzte Chor schließlich ist ungefähr paritätisch aus Frauen und Männern gemischt (Abb. 10). Die am weitesten hinten stehende Figur ist die einzige, deren Tracht auffallen soll: ein Mann oder Jüngling mit einem aus Stroh geflochtenen Mantel, dazu ein breitkrepiger Hut und ein Stock. In diesem Fall liegt ein Vorschlag für die Identifizierung vor. Gemeint sei der selige Antonio Pellegrino: ein Paduaner, der noch als Kind ein wohlhabendes Elternhaus verließ und durch die Welt pilgerte bis Rom, Santiago und Köln. Um sein fünfzehntes Jahr starb er, 1267 nach Padua heimgekehrt, arm und von allen verlassen, worauf sich an seinem Grab bald Wunder ereigneten und eine bis in die Neuzeit andauernde Verehrung einsetzte. Ein anderes Kennzeichen seiner Biographie ist, daß eine regelrechte Heiligsprechung nie durchgesetzt werden konnte und die Verehrung lokal begrenzt blieb. Die Paduaner sollten sich gefälligst mit *einem* heiligen Antonius bescheiden (dem im Santo begrabenen Franziskaner nämlich), so zitiert um 1270 der Verfasser der Lebensbeschreibung des jugendlichen Pilgers einen Papst, dessen Namen er nicht nennt.⁶¹ Und vielleicht ist es gerade dieser für die Verehrer des seligen Antonio

61 A. Rigon, Pellegrino sulla terra: Un santo per la città, in: *Incontrarsi a Emmaus*. Ausstellungskatalog, ed. G. Mariani Canova und A.M. Spiazzi, Padua 1997, S. 94–97.

schwierige Umstand, der mit der Position der Figur im Weltgerichtsbild thematisiert wird. Wie also sind die Personen in den drei letzten Chören zu benennen, wenn keine Heiligen wie die anderen gemeint sind? Wer sind die Jünglinge an derselben Stelle in Florenz?

Mit einiger Reserve unterbreite ich einen Vorschlag, der sich erneut auf die *Legenda Aurea* stützt. Im Text zu Allerseelen, der unmittelbar auf das Allerheiligen-Kapitel folgt, werden die „Gläubigen Seelen“ („fideles defuncti“) analog zu den vier Ordnungen der Heiligen in drei Ordnungen eingeteilt. Allen ist ein günstiges Urteil am Jüngsten Tag sicher, denn als tugendhaft gläubige Christen haben sie Anteil am Gnadenschatz der Kirche. Bis dahin aber schmoren sie im Fegefeuer. Die erste Gruppe besteht aus denen, die bereut haben, aber keine Gelegenheit hatten, Buße zu tun. Die zweite Gruppe sind die, welche zwar gebüßt, aber aufgrund pastoraler Kunstfehler nicht genug gebüßt haben. Die dritte Gruppe setzt sich aus solchen zusammen, die irdisches Gut über Gebühr, aber doch nicht mehr als Gott geliebt haben. Festzuhalten ist, daß sie für Autor und Leser der *Legenda Aurea* keine Heiligen sind und keine Fürbitter sein können, andererseits aber auch nicht der Fürbitte der Heiligen bedürfen und am Jüngsten Tag vielleicht einen gewissen Vorsprung vor den anderen nicht-heiligen Verstorbenen haben. Wenn damit jene Personen bestimmt sind, die Giotto gemalt hat, dann formuliert das Paduaner Weltgericht in Gestalt der drei Chöre erstens die Wunschposition der Bildadressaten am Jüngsten Tag. Der in der mittleren Staffel gewählte Porträt-Modus verbunden mit der dezent vornehmen Kleidung hätte die Aufgabe, Scrovegni und seinen Mitbürgern eine Form von Identifizierung als Gruppe zu ermöglichen (Abb. 13). Zweitens wäre Antonio Pellegrino ausdrücklich nicht als ein Heiliger in das Bild aufgenommen worden, sondern als einer, der ob seiner Hingabe Erlösung finden wird und dessen Leben damit ein erreichbares Vorbild liefert, gleichzeitig aber doch einen äußerst hohen Standard setzt und so das Motiv der Zerknirschung, das die malerische Ausstattung der Kapelle durchzieht (s.u.), ein weiteres Mal zum Tragen bringt.

Endlich hat Giotto neben dem Gerichtsbild in Florenz und dem in Rom als drittes Modell ein byzantinisches oder byzantinisierendes herangezogen. Von dort stammt das anschauliche Motiv des Feuerstroms, der die Aureole des Richters mit der Hölle verbindet. Es begegnet unweit von Padua im Gerichtsmosaik an der Westwand des Doms von Torcello (Abb. 14) und war vermutlich auch Teil des Gerichtsmosaiks an der Westwand von S. Marco in Venedig.⁶² Am ehesten handelt es sich um eine Anregung mit lokalem oder persönlichem Hintergrund. Während wir von Verbindungen Giottos nach Venedig nichts wissen, sind gute Kontakte Scrovegnis in die Lagune belegt. Erinnerung sei daran, daß er sich zur Weihe der Kapelle 1305 Textilien in Venedig auslieh (A 6) und daß er Venedig später als Exil wählte. Im übrigen stand die (veneto)byzantinische Bildsprache einem Paduaner ohnehin näher als einem Florentiner. Vermutlich war sie den Paduanern vertrauter als alles, was Giotto entwarf, und so mögen venetobyzantinische Motive bei Giotto auch die Funktion haben, seine Bilder in Padua heimisch und gut verständlich zu machen. Ein soweit bekannt neues Motiv ist demgegenüber das von zwei Engeln herbeigetragene Kreuz (Abb. 15). Im Rahmen der westlichen wie der östlichen Gerichtsikonographie werden die Leidenswerkzeuge präsentiert, weil sie Gnadenargumente sind. Dementsprechend pflegen sie

62 O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago und London 1984, Bd. 1, 1, S. 9, 18.

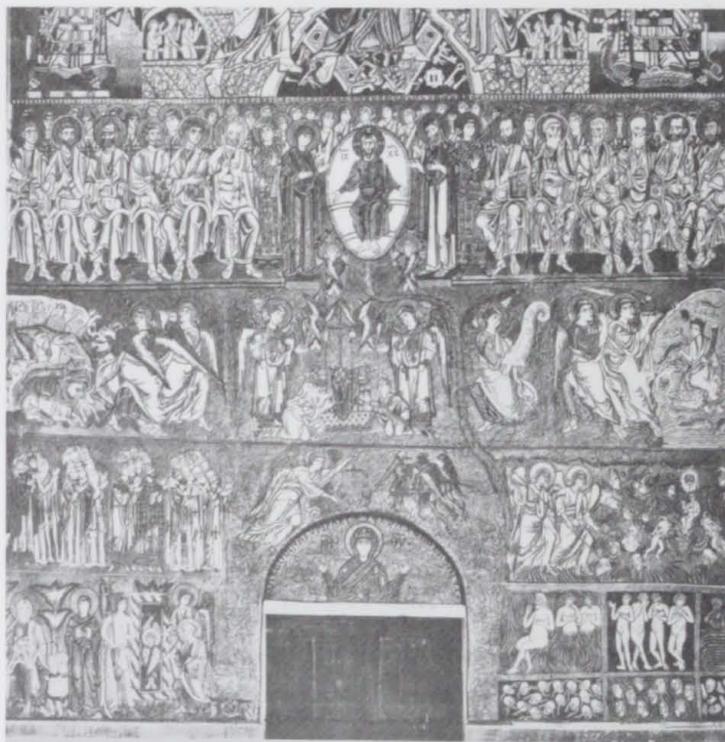


Abb. 14: Torcello, Dom, Westwand: Weltgericht

bereitzuliegen, sei es auf einem Altar, sei es auf dem die Wiederkunft des Herrn erwartenden leeren Thron. Wenn das Kreuz aber bei Giotto von den Engeln präsentiert wird und eine Seele, die schon der Hölle verfallen scheint, sich derart an den Stamm klammert, daß man kaum mehr als ihre Beine sieht, so haben wir es mit einer Inszenierung zu tun, die das Argument in etwas anderes umwandelt. Es wird zu einer allegorischen Erzählung über die Möglichkeit, Gnade zu erlangen.

Sie ergänzt die Erzählung von Christi Zuwendung zur Maria della Carità. Daneben ist das Kreuz wichtig für die Integration der Bildteile: Wenn es neben dem flüchtigen Blick des heiligen Stephanus (?) auch eine stabile Verknüpfung zwischen der Fiktion vom Jüngsten Gericht und der Stiftergruppe gibt, dann hier. Betrachter, welche die Seele, die Zuflucht beim Kreuz sucht, erst einmal entdeckt haben, können das Motiv aus dem Kontext von Scrovegnis Auftritt vor der Madonna nicht mehr ausschalten. Man hat das Gefühl, es vergegenwärtige etwas von der Dringlichkeit, dem Vertrauen und auch der Berechnung, welche hinter dem Stiftungsakt stehen. Wichtig mag bei der Konzeption der Kreuzeserscheinung schließlich die Möglichkeit gewesen sein, dem Gerichtgeschehen einen Außenbezug zu geben, der über die Stiftergruppe noch hinaus- und weiter in den Betrachterraum hineinreicht.

Nach dem Modellplan hätte die Kirche über die drei Altäre im Sanktuarium hinaus mit Sicherheit noch einen Kreuzaltar im Ostbereich des Laienraums erhalten sollen. Eine *Crux Triumphalis*, wie sie „in medio ecclesiae“ regulär über einem solchen angebracht wird, existiert von Giotto gemalt und befindet sich heute im Paduaner Museo Civico (Abb. 160). Manches spricht dafür, daß sie den anderen Arbeiten unseres Malers für die Kapelle zeitlich vorangeht.⁶³

63 Zu einer Datierung in die Frühzeit von Giottos Paduaner Tätigkeit paßt u.a. die Ähnlichkeit der Gesichter auf der Rückseite des Kreuzes mit der Madonna von S. Giorgio alla Costa in Florenz (s.u.), auf die Francesca Flores d'Arcais hinwies: F. d'Arcais, *La croce giottesca del Museo Civico di Padova*, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 73, 1984, S. 65–82, bes. 80. Eine Spätdatierung auf 1317/18 demgegenüber bei C. Gnudi, *Giotto*, Mailand 1959, S. 199. Sie basiert wiederum auf einer Spätdatierung des Rimineser Kreuzes.



Abb. 15: Westwand: Weltgericht, Stifterszene, Kreuz, Verdammte

Das Werk wird in diesem Band im Zusammenhang mit den formgeschichtlichen Bindegliedern zwischen dem *Giotto avant Giotto* und dem Giotto der Arena-Kapelle besprochen (S. 319–325). Das Kreuz scheint auch nicht das einzige Ausstattungsstück zu sein, das für die Kirche mit Querhaus geschaffen worden war und nicht ohne weiteres im reduzierten Bau untergebracht werden konnte. Zur Kirche mit Querhaus gehören: die Statuen der Madonna und zweier Engel von Giovanni Pisano, die wohl auf dem Hochaltar stehen sollten, 1317 oder später in Scrovegnis Grabmal im Chorpolygon integriert wurden, und die heute auf jenem Hochaltar stehen, der nichts anderes als der Rest des ursprünglich mit einem hohen

Aufbau versehenen barocken Hochaltars ist.⁶⁴ Daneben gibt es die Statue Enrico Scrovegnis in der Sakristei, die dort wahrscheinlich seit deren Errichtung um oder nach 1317 steht und die man sich wohl als den Rest des Grabmalsprojekts für die Kirche mit Querhaus vorstellen muß.⁶⁵ Und da ist (richtiger: war) jene Platte mit der Gründungsinschrift, die in der Neuzeit in der Kirche herumwanderte, um schließlich verlorenzugehen (A 3). All diese Gegenstände sind m.E. eher auf 1303 als auf 1304/05 zu datieren und gewissermaßen Strandgut des Modellplans und des großen Stiftungskonzepts für die Arena-Kapelle, deren Verwirklichung daran scheiterte, daß sich die Eremitani aus der Paduaner Sakraltopographie nicht ausbooten lassen wollten.

Daß auch unter den Bedingungen des Reduktionsplans ein Kreuzaltar mit Triumphkreuz errichtet wurde oder werden sollte, ist nicht auszuschließen. Hätte es ein Triumphkreuz gegeben, so hätten die Besucher der Kirche das im Weltgerichtsbild gemalte Kreuz jedenfalls auf dieses bezogen: Sie hätten es als einen Ausblick auf ein reales Erscheinen dessen, was im Kirchenraum in Gestalt eines liturgischen Objekts gegenwärtig war, erleben können, oder umgekehrt

64 *Giotto e il suo tempo*. Ausstellungskatalog, ed. V. Sgarbi, Mailand 2000, S. 378–381 (G. Tigler).

65 *Giotto e il suo tempo*. Ausstellungskatalog, S. 382–385 (Tigler).

das liturgische Objekt als eine liturgische Konkretisierung des szenisch integrierten gemalten Kreuzes. Und zu dieser Situation scheint es, wenn nicht sofort, dann doch zeitnah wirklich gekommen zu sein. Nachdem Giotto die Ausmalung des Hauptraums der Kapelle vollendet hatte, aber noch vor oder spätestens im Zuge der um 1317 oder später (spätestens in Scrovegnis Todesjahr 1336) erfolgten (Neu-) Ausmalung des Chorraums, wurde das von ihm hergestellte Triumphkreuz anscheinend installiert und ergänzte nun so wie dargelegt das Gerichtsbild. 4,50 Meter über Bodenniveau zeigten sich bei der letzten Restaurierung im Chorbogen Einlaßspuren, die am ehesten einem Triumphkreuzbalken dienten. Die auf dieser Beobachtung fußende Rekonstruktion wirkt ästhetisch halbwegs befriedigend.⁶⁶

Wie soll man das kolossale Fresko des Jüngsten Gerichts als ganzes lesen? Daß es erzählerisch funktionierende, ja ergreifende Passagen gibt, steht außer Zweifel. Auf die meisten bin ich schon eingegangen: Die Stiftergruppe, das (von Peter Cornelius Claussen so genannte) Kreuz mit Beinen,⁶⁷ Christi Zuwendung zur Madonna della Carità, die Auferstehenden, die aus den Gräbern klettern, vor allem aber das Gewimmel in der Hölle mit lauter einzelnen oft packenden Geschichten. Andererseits hat die Überlagerung der visuellen und literarischen Quellen aber zu keiner geschlossenen Erzählung geführt. Etwas einseitig, aber nicht ganz zu Unrecht stellte Tikkanen fest, das „kolossale Gemälde“ sei ein „handlungsloses Representationsbild“.⁶⁸ Die neun Engelschöre fliegen herbei und stehen doch als Flächenmuster still. Ebenso sehen wir, wie die in zwei Prozessionen eingeteilten Chöre der Heiligen in einer Schwebebewegung nach rechts begriffen sind – aber wohin? Vielleicht soll man sich vorstellen, sie seien im Begriff anzuhalten. Die stillstehenden Fürbitterchöre in Florenz und Torcello sind jedenfalls leichter zu verstehen. Insgesamt kann man Giotto's Entwurf als ein Schaubild nutzen, von dem her die disparaten Prophetien zum Jüngsten Tag anschaulich und in einen Zusammenhang gestellt werden, aber niemand wird es als eine kohärente Bilderzählung akzeptieren. Dem entspricht die angelegte und weitgehend auch durchgehaltene Unterscheidung zweier Ebenen (nämlich aktuelle an den Stiftungsakt geknüpfte Hoffnung versus erhoffte Zukunft), für welche die zwei Mariengestalten da sind: die, an deren Caritas der Stifter mit der Übergabe der Stiftung direkt appelliert, und die, deren Caritas den Jüngsten Tag (hoffentlich) prägen wird. Das ist alles mehr eschatologische Didaxe als Illusion eines realen Geschehens.⁶⁹

Andererseits hat Giotto seine Malerei mit einem Architekturrahmen versehen, der mindestens partiell daraufhin angelegt ist, als Öffnung der Eingangswand wahrgenommen zu werden

66 F. Capanna und A. Guglielmi, Osservazioni su due stucature simmetriche scoperte nell'arco trionfale, in: *Il restauro della Cappella degli Scrovegni*, S. 251–254, Abb. 189–193.

67 Claussen, Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall: Zur Stiftung der Arenakapelle in Padua, S. 232.

68 J. J. Tikkanen, *Der malerische Styl Giotto's: Versuch einer Charakteristik desselben*, Helsinki 1884, S. 15.

69 Angesichts des Bildes von „radikalem Illusionismus“ zu sprechen, ist also einseitig: V. Herzner, Giotto's Grabmal für Enrico Scrovegni, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 33, 1982, S. 33–66, bes. 56.

(statt als Leiste um ein Bild). Eine den Florentiner Inkrustationsbauten des 12. Jahrhunderts nachempfundene Sockelzone aus fingierten Marmorplatten schließt mit einem Gesims, über dem (hier durchaus wie hinter einem Bilderrahmen) der Felsenboden sichtbar wird, aus dessen Höhlen auf der einen Seite die Auferstehenden klettern und in dessen Höhlen auf der anderen Seite die Verdammten braten (Abb. 7). In der Mitte, über der in die Marmorinkrustation eingeschnittenen Tür, wird die Scheidung in Architekturrahmen einerseits und Bild andererseits dann aber ostentativ im Sinn illusionistischer Angaben verletzt, und zwar nicht nur durch das Gewand des Klerikers, sondern auch durch Verdammte und Teufel, die das Gesims über der Tür als Laufsteg nutzen (Abb. 15). Man würde darüber hinwegsehen

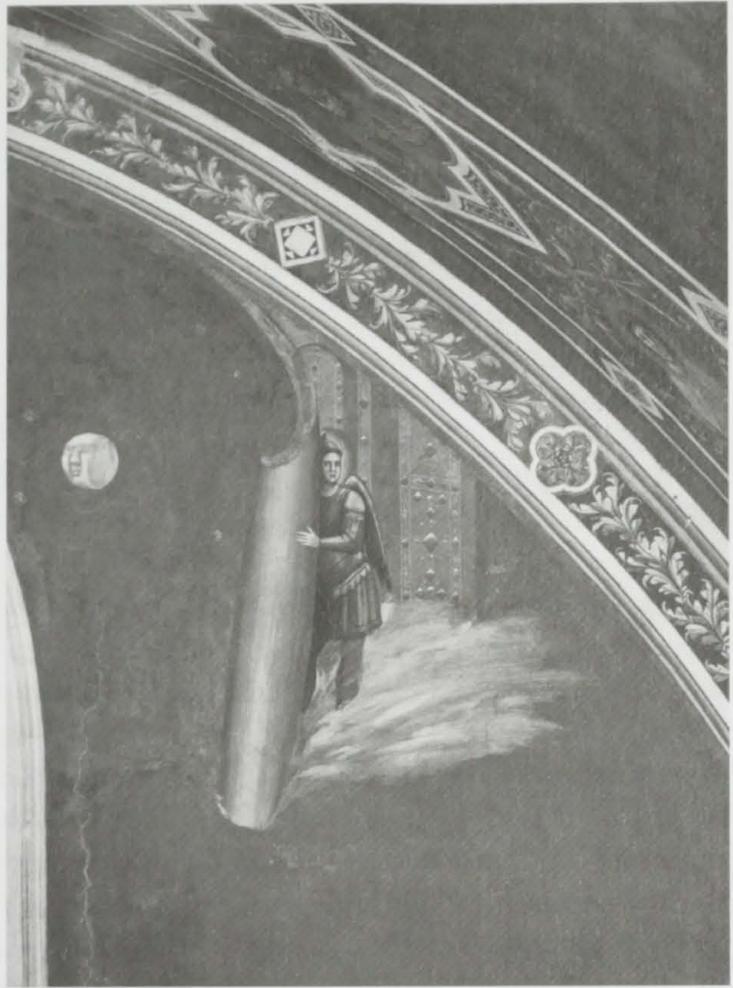


Abb. 16: Westwand: Weltgericht, Einrollung des Firmaments

und das Phänomen der Ambivalenz des Rahmens als retrospektiven Zug einstufen – Rahmen, die von Bildgegenständen überschritten werden, gibt es in der hochmittelalterlichen Malerei häufig, man denke nur an die Rahmensysteme der *Bibles moralisées* –, wenn Giotto bei den anderen Bildern solche Überschneidungen nicht peinlich vermeiden würde. Als Beispiel sei nur auf die gekappte Bodenplatte in der Vertreibung Joachims aus dem Tempel verwiesen, wo der Maler dem Respekt vor dem Rahmen beinahe die Stringenz der dargestellten Architektur zum Opfer bringt (Taf. IV). Im übrigen sind es mehr noch die seitlichen Pfeiler an der Westwand, die doppeldeutig erscheinen. Treten diese gemalten Architekturglieder vor ein blaugrundiges Bildfeld oder öffnet sich hinter ihnen der blaue Raum? „Konsolidierte Bläue“, hermetisches Blau“, „massives Blau“, so beschreibt Hausenstein Giotto's Paduaner Bildgründe und kapituliert vor der Frage, ob sich in diesem Blau etwas öffnet oder nicht.⁷⁰ Unzweideutig ist nur der Bogen, den die Pfeiler tragen: Er fingiert ein auf die Wand aufgelegtes Relief und keine offene Arkade,

70 W. Hausenstein, *Giotto*, Berlin 1923, S. 261 f.

sonst müßten wir wie die Pfeilerwangen auch die Bogenwangen sehen. Er ist also Teil eines Bilder- und nicht eines Fensterrahmens (Abb. 16).

Insgesamt präsentiert sich Giotto's Malerei auf der Westwand, obwohl sie als eine einzige Struktur in Erscheinung tritt, wenig einheitlich. Ein Status ist nicht eigentlich definierbar. Es gibt Bereiche, die uns als Betrachtern nah sind und denen man unterstellen möchte, daß sie Giotto als in der Malerei fortgesetzte Wirklichkeit konzipiert hat: die an die Rahmenarchitektur angebundene Stiftergruppe und die auf dem Rahmen balancierenden Menschlein. Sodann gibt es Bereiche, die bildhaft distanziert sind, aber von unmittelbarer Relevanz für die Betrachter zu sein scheinen, Partizipation einfordern oder Handlungsanweisungen enthalten: das „Kreuz mit Beinen“ sowie der erzählte Dialog zwischen dem Richter und der schwebenden Maria der Barmherzigkeit. Und dann gibt es viel jeweils für sich gesehen eindrucksvolles, ja ergreifendes, aber in seinem Betrachterbezug und in seinem syntaktischen Zusammenhalt unklares Material, das man zusammenfassend auch als eine Sammelillustration von Textstellen beschreiben könnte.

Charakteristisch ist, wie von der Vision des Küsters von St. Peter Gebrauch gemacht wird: Sie geht nicht als Vision in das Bild ein, sondern liefert ein Personenverzeichnis und das Protokoll für den Auftritt der Heiligen, wie ihn die Bildquellen vorgeben.

Charakteristisch auch die zu Seiten des Fensters dargestellte Einrollung des Himmels nach Jesaja 34, 4 (Abb. 16): „Und der Himmel wird zusammengerollt werden wie ein Buch.“ Das ist mit zwei Engeln, der sichtbar werdenden Himmelsstadt und vor allem durch die Größe der Rolle sehr viel eindrucksvoller umgesetzt als in byzantinischen Gerichtsbildern, wo das Motiv beliebt ist und wo es letztlich herkommt, wo jedoch immer nur ein Engel einen tatsächlich nur buchgroßen Rotulus handhabt. Aber hingewiesen sei auch auf den Umstand, daß das blaugraue Material mit roter Rückseite, das in Padua eingerollt wird, nicht identisch ist mit dem Blaugrund des Bildes. Jenes Blau ist mithin *nicht* der Himmel, und kein blauer Himmel hält also Giotto's Szenarium des Jüngsten Tags zusammen, sondern der Maler hat nichts anderes getan, als die Motive vor einem prächtig blauen Hintergrund arrangiert – eingeschlossen den Himmel in seiner Erscheinungsform als übergroßer Buchrolle.

DER TRIUMPHBOGEN

Am Triumphbogen als Bauteil (Taf. II) fällt auf, daß er sich mehr öffnen könnte. Wo aber die geringe Weite der Öffnung und die entsprechend breiten Wandflächen zu ihren Seiten vom architektonischen System des Chorquadrats wenn nicht erzwungen, dann immerhin gerechtfertigt sind, befremdet der vor dem Kreuzrippengewölbe des Chorquadrats tief herabhängende Bogenscheitel. Bis in welche Höhe man den Raum hätte offenhalten und wie man dadurch das Langhaus und das für sich gesehen enge Chorquadrat hätte optisch zusammenfassen können, stellte der Architekt unter Beweis, der später – wohl 1317 im Zusammenhang mit der Einrichtung des Augustiner-Chorherrenstifts – für den Anbau des Chorpolygon zuständig war.



Abb. 17: Chorbogen: Aussendung Gabriels

Der Gedanke liegt nahe, daß die Triumphbogenwand – Resultat des fortgefallenen Querhauses – in dieser Form für Giotto's Fresken eingerichtet worden ist. Dabei kam es auch darauf an, die Fassade als ein Gegenüber der Westwand mit dem dort vorgesehenen Weltgerichtsbild zu inszenieren. Die gemalte Architektur vervollständigt die Abstimmung: Wie beim Rahmensystem der Eingangswand haben wir es am Triumphbogen mit einer Art architektonischem Aufsatzmöbel zu tun, das aus einem Sockel und einer darauf postierten Pilasterordnung besteht und vor die rot gefärbte, in den Raumecken in schmalen Streifen sichtbare „eigentliche“ Wand gestellt ist. (An den Langwänden ist das System ein anderes, nicht durchgängig architektonisches; ich werde darauf zurückkommen.) Wichtig, um die Verbindung mit der Eingangswand zu veranschaulichen, sind auch die Proportionen und die bauplastischen Details: Nicht nur die gemalten, sondern auch die skulptierten Pilasterkapitelle des Triumphbogens sitzen auf der Höhe der gemalten Pilasterkapitelle am Architekturrahmen des Gerichtsbildes. Deren verhältnismäßig tiefe Position hängt von den Verhältnissen im Bild und insbesondere von der Präsentation des Richters unter dem Fenster ab. Höher angesetzte Kapitelle hätten die Stellung der Hauptfigur beeinträchtigt.

Die auf solche Weise Hand in Hand mit der Disposition der Westwand entstandenen und gegliederten Wandflächen kamen der Funktion des Triumphbogens als Bildträger entgegen. Sie ermöglichten es, dort auf vier Ebenen Darstellungen zu plazieren, und die Bildergeschichten der Langwände über die Ostwand hinwegzuleiten. So trat der Bogen nicht nur als Echo der Westwand in Erscheinung, sondern war gleichzeitig in die malerische Dekoration der Langwände integrierbar.

Anders als an der Westwand fand Giotto bei den Malereien für den Chorbogen zu weitgehend klaren Angaben über den darstellerischen Status der einzelnen Felder, wobei nicht alle vier



Abb. 18: Chorbogen: Verkündigung, Gabriel

Register gleich definiert sind.⁷¹ Das beginnt oben in der Lünette, wo er die Aussendung Gabriels mit einer auffallend locker komponierten Szene vergegenwärtigt, die in vielem dem Gerichtsbild nahesteht und ihm antwortet (Abb. 17, 7). Frank Jewett Mather hat darauf hingewiesen, daß die Szene, die auf Lukas (I, 26–27) basiert, im Sinn der *Meditationes Vitae Christi* (I–II) aufgewertet ist: Der Aussendung des Erzengels geht dort die Fürbitte der Engel für die Menschen voran. So wird der Auftrag an Gabriel als Auftrag kenntlich, die Menschheit vor der Verdammnis

zu retten.⁷² Das Bild ist also auch inhaltlich ein echtes Gegenstück zum Weltgericht: Der hier eingeleitete Rettungsakt vollendet sich dort.

Die ausgestreuten Figuren auf Wölkchen finden noch weniger zu einer bildmäßigen Einheit zusammen als das Gerichtsszenarium. Den im Weltgericht angedeuteten, oft auch wieder zurückgenommenen illusiven Effekt einer Öffnung in eine andere Welt hat Giotto jetzt explizit gemacht. Daß die Hauptfigur auf eine Holztafel gemalt und als Deckel über einer Öffnung in das Fresko eingesetzt ist, hat manche Spekulationen hervorgerufen (vgl. auch Abb. 273): So meinte Laura Jacobus, es handle sich um eine sekundäre Lösung, und ursprünglich habe in einem Bildfenster die Gestalt Gottvaters lichtdurchstahl erscheinen sollen.⁷³ Allerdings fällt es schwer, sich einen Plan- oder Bauzustand der Kapelle vorzustellen, der an dieser Stelle ein Fenster ins Freie erlaubt hätte.⁷⁴ Demgegenüber vermutete Herbert Kessler, Giotto habe dem

71 Auf die medialen Differenzen wies bereits hin: Lisner, Farbgebung und Farbikonographie in Giotto's Arenafresken, S. 17

72 F.J. Mather, Jr., Giotto's First Biblical Subject in the Arena Chapel, *American Journal of Archaeology* 17, 1913, S. 201–205.

73 L. Jacobus, Giotto's design of the Arena Chapel, Padua, *Apollo* 1995, S. 37–42.

74 Darauf, daß die Gewölbehöhe des Chorquadrats einmal geändert worden wäre, wie z.B. Irene Hueck vermutet, gibt es keinen baugeschichtlichen Hinweis, obwohl ein derartig schwerwiegender Eingriff einen solchen erwarten lassen würde. Hueck, Zu Enrico Scrovegni's Veränderungen an der Arena-Kapelle, S. 112 Anm. 24. Die Frage, ob die Öffnung einmal ein Fenster war oder nicht, läßt sich seit den 1963 an dieser Stelle durchgeführten Bauarbeiten vom Baubefund her nicht mehr klären: *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. D. Banzato, G. Basile u.a. (Mirabilia Italiae 13), Modena 2005, S. 188 f. (A. Verdi).



Abb. 19: Chorbogen: Verkündigung, Maria

Auftritt Gottvaters die distanzierende Bildform der Ikone zugewiesen.⁷⁵ Die angebliche Ikone besitzt aber weder Goldgrund noch Rahmen, wie dies beides zu erwarten wäre, dafür links Scharniere. Die Tafel ist also die Tür einer Luke, über die man mit Hilfe einer Leiter den Dachstuhl des Chorraums erreichen konnte. Bis die Sakristei mitsamt ihrem Obergeschoß angebaut war, was erst Jahre nach Giotto's Tätigkeit in Padua geschah, befand sich hier der einzige Zugang zu diesem Raum. Wäre der Glockenstuhl gebaut und in Betrieb genommen worden, was die Be-

schwerde der Eremitani verhinderte (A 5), hätte die Luke zur Wartung des Geläutes gedient. Aber auch ohne Glocken mußte der Dachboden zugänglich sein.

An Sinopienresten auf dem Steingewände der Öffnung läßt sich ablesen, daß Gottvater ursprünglich nicht auf einem Thron sitzen, sondern wie Christus an der Eingangswand in einer Aureole erscheinen sollte, so daß er zwingend als Pendant zum Richter wahrgenommen worden wäre. Das Thronmotiv wurde offenbar gewählt, weil es sich besser mit der Tafelform verbindet und die Grenzlinien zwischen Fresko- und Temperaoberfläche in der Struktur der Darstellung verschwinden. Solange die Malerei auf beiden Farbträgern gut erhalten war, trat Gottvater sicher nicht in einem Modus in Erscheinung, der Distanz evozierte. Wenn sich der Unterschied zwischen Fresko und Tempera im Dämmerlicht unter dem Gewölbe überhaupt bemerkbar machte, dann unterschwellig und dadurch, daß die Hauptperson trotz derselben blaß gewählten, durchaus freskomäßigen Farbtöne höhere Präsenz gewann und ihr damit wohl die höchste Form von Gegenwärtigkeit unter den gemalten Figuren der Kapelle zuwuchs. Zusammengelesen mit der illusiven Qualität der Lünettenszene als ganzer, muß die Gestalt Gottvaters in dem inszenierten Ausblick greifbar real geworden sein.

In den Blaugrund der Aussendungsszene schieben sich von unten zwei gegenständige, symmetrisch projizierte Bauwerke. Es handelt sich um die architektonische Kulisse für die Verkündigung. Giotto stellt einerseits zwei Raumkästen für Maria und den Engel zur Verfügung, andererseits läßt er insgesamt vier gotische Erker in den Betrachtterraum herüberra-gen (Taf. I, Abb. 18, 19). Die beiden äußeren werden zwar vom Rahmenband überschritten und sind in

75 H.L. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, S. 19.



Abb. 20: Chorbogen: Grabnische rechts

der räumlichen Entfaltung gebündelt, doch bleibt den inneren ein irritierender illusiver Effekt, der gleichzeitig an aufwendige Bauplastik erinnert. Wenn man die Szene der Aussendung als Öffnung der Wand ins Jenseits erleben kann, dann die Architekturen der Verkündigungsszene als einen Eingriff in den Realraum. Insgesamt steht die Ebene der bemalten Wand aber sowohl in der Aussendungs- wie in der Verkündigungsszene in Frage. Das ist es, was zusammen mit der Positionierung im Raum den beiden Darstellungen – Aussendung und Verkündigung – einen besonderen Status im Gesamtprogramm zuweist: Sie gehören nicht einer eigenständigen Bildwelt und damit einer Parallelwirklichkeit an, sondern sind an die Wirklichkeit des Betrachters

angelagert, leben von ihr, „schmarotzen“ an ihr (wie sich Wilhelm Vöge ausdrückte, als er einen illusionistischen Effekt in der spätgotischen Skulptur beschrieb).⁷⁶

Darunter, links und rechts von der Öffnung, ist die Wandebene anders behandelt. Sie ist weder nach vorn noch nach hinten geöffnet, sondern in zwei dicht hintereinanderliegende Schichten zerlegt und sozusagen verdoppelt: Die vordere Schicht kennzeichnen die insgesamt vier Pilaster, welche mittels der real skulptierten Kapitelle an den Pilastern zu beiden Seiten der Öffnung denkbar eng mit der tatsächlichen Wandebene verknüpft sind. Um etwa die halbe Pilasterbreite zurückversetzt liegt dahinter (und also auch hinter der tatsächlichen Putzoberfläche) die illusionierte Wandebene, der die Pilaster scheinbar vorgesetzt sind. Im oberen Register ist zwischen den Pilastern je ein Bild zu sehen, das zu den Zyklen der Langwände gehört und diese an der Chorwand präsent macht; man könnte auch sagen: Die beiden Bilder leiten die Zyklen an zwei Stellen, die architektonisch und – das wird sich zeigen – medial Schlüsselstellen sind, über die Chorwand hinweg. Ein rot-grüner Rahmenstreifen isoliert das Bildfeld jeweils von der Scheinarchitektur und verknüpft es mit den gleich gerahmten Bildfeldern der Langwände.

⁷⁶ W. Vöge, *Niclas Hagnower, der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke*, Freiburg 1931, S. 63.

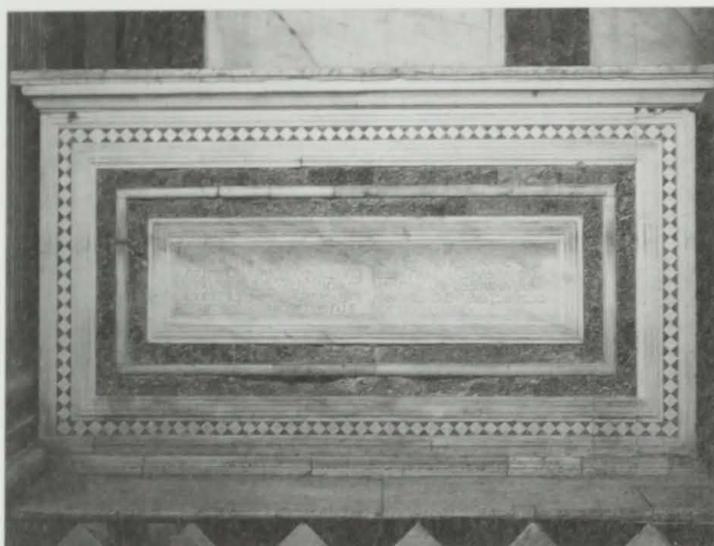


Abb. 21: Florenz, Baptisterium: Grabmal des Bischofs Rainer

Das ist aber nur die eine Rolle, welche die Bilder spielen. Daneben sind sie nämlich den beiden illusionistischen Spektakeln unmittelbar darunter zugeordnet. In Fortsetzung der wandgliedernden Scheinarchitektur öffnen sich dort hinter gemalten weißen Marmorplatten kreuzrippengewölbte Kammern mit je einem Maßwerkfenster und einer vierteiligen Öllampe (Abb. 20). Die Projektion ist jeweils auf die Mittelachse des Kapellen- saals ausgerichtet. Gleichzeitig geben bestimmte Eigenarten der

Raumdarstellung – wozu etwa die „umgekehrte“ Perspektive an den Seitenwänden gehört – einen Eindruck davon, wie weitgehend Giotto bei dieser Aufgabe auf Empirie angewiesen war. Wahrscheinlich würden die Räume bedeutend weniger überzeugen, wenn es die Gestelle der Öllampen mit ihren drei übereinanderliegenden Ringen und den sehr durchdacht verteilten Brennschalen nicht gäbe.

Es wurde vorgeschlagen, in den beiden Räumen den gemalten Ersatz für das nicht gebaute Querhaus oder für Seitenkapellen zu sehen.⁷⁷ In diesem Fall hätten wir es aber mit einem jämmerlichen Versuch von Architekturillusion zu tun. Demgegenüber erkannte Ursula Schlegel Arkosolien, d.h. Grabnischen.⁷⁸ Die weiße Platte ist dann als Sarkophagfront zu lesen. Um diese These zu stützen, sei auf den Sarkophag des Bischofs Rainer im Florentiner Baptisterium hingewiesen, der eine mit Marmor inkrustierte Front besitzt und das Vorbild für die von Giotto gemalten Platten gewesen sein kann (Abb. 21). Die Öllampen wären als Totenlichte zu deuten. Wen der „gefühlte“ Grundriß stört – in frontal aufgenommenen Photographien erscheinen die Kammern quadratisch –, möge berücksichtigen, was Ursula Schlegel beobachtet hat und was sich in der Kapelle leicht kontrollieren läßt: Wenn man aus kurzer Entfernung von der Mitte des Kapellenraums zu den Nischen aufblickt, wirken sie querrrechteckig und entsprechen der Arkosolform. Auch hieran zeigt sich Giottos eindringlich empirische Arbeit.

Für Ursula Schlegel „bedeuten“ die Nischen Gräber und kennzeichnen den Raum als Mausoleum. Ich möchte fragen, ob die Nischen nicht tatsächlich Grabmäler „sind“. Heute

77 Ersteres glaubt: Gioseffi, *Giotto architetto*, S. 53. Die zweite Auffassung z.B. bei: R. Longhi, *Giotto spazioso*, *Paragone* 31, 1952, S. 18–24, J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London (3) 1987, S. 60 und bei M. Kohnen, Die Coretti der Arena-Kapelle zu Padua und die ornamentale Wanddekoration um 1300, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 48, 2004, S. 417–423.

78 Schlegel, Zum Bildprogramm der Arena Kapelle.

ruhen Enrico Scrovegni und seine Frau im später angebauten Chorpolygon. Als Giotto am Triumphbogen malte, kann das so noch nicht geplant gewesen sein. Der ursprünglich vorgesehene Bestattungsort war wohl das Sanktuarium gewesen. Nach Aufgabe dieses Bauteils kam als Grabplatz am ehesten die sogenannte Krypta in Frage. Sie erstreckt sich unter dem gesamten Langhaus, weist ein mit Sternen bemaltes Gewölbe auf und ist von der Palastseite her durch eine Treppe zugänglich.

Es handelt sich um einen Raum, der seine Entstehung am ehesten der Notwendigkeit verdankte, das Bodenniveau der Kapelle auf das Niveau der Manege und des Palastportals zu heben – oder, um genau zu sein, noch um jene drei würdevollen Stufen darüber, die das Kirchenmodell im Stifterbild zeigt (und die es, allerdings als Nachbau des 19. Jahrhunderts, auch an der Kapelle selbst gibt; Abb. 2, 3). Bedingt durch die frühmittelalterliche Beraubung der Fundamente liegt nämlich das Niveau des Tribünenbereichs der Arena heute unter dem Manege-Niveau, und so war es offenbar auch schon zu Scrovegnis Zeit. Diese Differenz konnte am einfachsten durch den Bau eines Kellers bzw. einer Krypta ausgeglichen werden. Beim Palast war der Architekt vermutlich geradeso verfahren. Ebenso naheliegend war es, daß der als Substruktion konzipierte Raum Funktionen erhielt, und zwar verschiedene. Archäologisch belegt ist die eines Brunnenhauses: An der Schmalseite zur Manege hin (also unterhalb des Hauptportals der Kapelle) befand sich ein Wandbrunnen, der mit einem Brunnen auf dem ehemaligen Spielfeld kommunizierte. Ob er je funktionstüchtig war, ist unklar.⁷⁹ Jedenfalls war es nach dem Modellplan das Untergeschoß der Kirche, über welches Wasser in den Klausurbereich des geplanten Klosters geführt werden sollte. Damals müßte der Zugang nicht von der Palast-, sondern von der anderen Seite her vorgesehen gewesen sein. Im Rahmen des Reduktionsplans verblieb als die andere mögliche Funktion die einer Sepultur, sei es für die Aufnahme von Boden- oder Wandgräbern.⁸⁰

Was in diesem Fall von den Bestattungen im Kirchenraum selbst sichtbar gewesen wäre und als visueller Ausgangspunkt für das liturgische Stiftergedenken zur Verfügung gestanden hätte, das waren die beiden gemalten Kenotaphien oder Scheingräber. Dabei könnte das eine durchaus als das Monument für Enrico und das andere als das für seine Frau gedacht gewesen sein. Die großen Mittelflächen der Sarkophagfronten sind möglicherweise für Inschriften gedacht; auch das Monument für Bischof Rainer zeigt an dieser Stelle den Epigraph (Abb. 21). Und wie die Nischen und Platten, so wollen auch die Bilder darüber als Gegenstücke gelesen werden. Das zeigt – worauf Theodor Hetzer und Michael Alpatoff hingewiesen haben – schon

79 G. Zampieri, *La Cappella degli Scrovegni in Padova: Il sito e l'area archeologica*, Mailand 2004, S. 65–80. Für eine genaue Beschreibung dieses wenig beachteten Raums siehe auch: S. Borsella, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri dalle origini alle soglie del XXI secolo*, in: *Il restauro della Cappella degli Scrovegni*, S. 171–182, bes. 173 f.

80 Die abwegige Vermutung, es könne sich um eine Art Speisesaal gehandelt haben, zuerst bei Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, Bd. 1 S. 363. Als Beispiel für Unterkirchen bzw. Krypten, die in den Jahrzehnten um 1300 als Grabräume dienten, seien die Anlagen in den Franziskanerkirchen S. Croce in Florenz und S. Fermo Maggiore in Verona genannt.

der spiegelsymmetrisch auftretende gelb-rote Hauptakkord.⁸¹ Dabei wird man die rechte Struktur, d.h. die epistelseitige Nische ergänzt um die Darstellung der Heimsuchung Marias durch Elisabeth – ein Thema, das Vorstellungen von Mutterschaft und Erlösung zusammenführt – der Frau und Mutter des Hauses zuordnen. Die linke, d.h. die auf der höherrangigen Evangelien-seite gelegene Nische, die mit einem reinen Männerthema kombiniert ist, aber wäre als das Grabmal des Hausherrn gedacht. Daß es sich bei dem Männerthema im Klartext um den Verrat des Judas handelt und daß dort, wo auf der Frauenseite der fruchtbare, den Erlöser bergende Leib Mariens erscheint, der Beutel mit den dreißig Silberlingen des Verrats sichtbar wird, muß uns noch beschäftigen.⁸² Hier sei nur gesagt, daß für Ursula Schlegel das Judasbild der Schlüssel zur Interpretation der gesamten Ausmalung ist. Wie nämlich Judas Christus für Geld verrät, so verrät der Wucherer für Geld den Nächsten. Insgesamt, so Schlegel, sei das Programm der Ausmalung von der Reue des jungen Scrovegni über jene Wuchersünden seines Vaters durchdrungen, mit denen Dante den Alten unsterblich gemacht hat.

Auf jeden Fall überzeugt der Gedanke, der Triumphbogen sei jener Ort, an dem sich im Ausmalungskonzept der Kapelle Sinn und Realitätsbezug der Bilderzyklen konstituieren: *Sinn*, indem die Verkündigung ins Zentrum gerückt wird. Deren Feier ist die *raison d'être* der Kapelle. Und diesem Bildthema werden andere zugeordnet, die mit den Stiftern, ihrem Leben und ihren Gräbern zu tun haben. *Realitätsbezug*, indem der Maler über verschiedene Darstellungsmodi komplementäre Erlebnisangebote macht, die durch die Liturgie sicher noch packender erschienen: An den Marienfesten und insbesondere am Verkündigungstag hatten die Besucher Gelegenheit, den Ausblick auf die Aussendung Gabriels zu genießen und die Verkündigung mitzuerleben, die geradezu in der Kapelle stattfindet (und zwar nicht als gemaltes Schauspiel, wie behauptet wurde,⁸³ sondern wie im Schauspiel als artifizielle Wirklichkeit). Wenn aber der Stifter gedacht wurde, so war man mit der Realität der Gräber konfrontiert und meditierte über die ihnen zugeordneten Bilder.

MARIENLEBEN UND LEBEN JESU

Die Bildausstattung im Langhaus der Arena-Kapelle ist den Kunstfreunden so vertraut, daß es ihnen schwerfällt, ihre Besonderheit wahrzunehmen (Abb. 22, 23). Tatsache ist aber: Eine neutestamentliche Bilderfolge, die in 34 Episoden die Ereignisse von der Vorgeschichte der Geburt Mariens bis zum Pfingstgeschehen erzählt, gibt es nicht noch einmal – und so fragt man sich, ob nicht etwas sorglos ist, wer den Zyklus entsprechend dem ersten Eindruck und der Gewohn-

81 Th. Hetzer, *Giotto – seine Stellung in der europäischen Kunst*, Frankfurt a.M. 1941, S. 158 f. M. Alpatoff, *The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes*, *The Art Bulletin* 29, 1947, S. 149–154.

82 Vgl. A. Derbes und M. Sandona, *Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua*, *The Art Bulletin* 80, 1988, S. 274–291.

83 L. Jacobus, *Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua*, *The Art Bulletin* 81, 1999, S. 93–107. J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, Berlin (2) 2000, S. 92.



Abb. 22: Arena-Kapelle nach Westen (Palastseite rechts, Eremitaniseite links)

heit als einen einzigen durchgängigen beschreibt. Demgegenüber hat etwa Giuseppe Basile eine Untergliederung in vier Teile versucht: Die Geschichte von Joachim und Anna (sechs Bilder von der Vertreibung Joachims aus dem Tempel bis zur Begegnung an der Goldenen Pforte, d.h. die obere Reihe auf der eremitaniseitigen Wand), Marienleben (acht Bilder von der Geburt Mariens bis zu Verkündigung, d.h. die obere Reihe palastseitig plus die Oberzone des Triumphbogens), Leben Christi (zwölf Bilder von der Heimsuchung bis zur Vertreibung der Wechsler aus dem



Abb. 23: Arenkapelle nach Osten (Eremitaniseite rechts, Palastseite links)

Tempel, d.h. das rechte Bild der Mittelzone des Triumphbogens plus die Mittelreihe auf beiden Wänden), Passion (zwölf Bilder vom Verrat des Judas bis zum Pfingstbild, d.h. das linke Bild der Mittelzone des Triumphbogens plus die untere Reihe auf beiden Wänden).⁸⁴ Das erscheint plausibel und ist vom Inhaltlichen und von der Nutzung her doch willkürlich. So wäre ein

84 G. Basile, *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, London und New York 1993.

Joachim und Anna-Zyklus dysfunktional, wenn man ihn nicht als integrativen Teil (sagen wir als erstes Kapitel) eines Marienlebens auffassen dürfte. Auch wird man in der Verkündigung eher den ersten möglichen Höhepunkt, als – entsprechend Basile – den Endpunkt einer biographischen Erzählung über Maria sehen. Dazu paßt ihre aktive Rolle in Giotto's Fresko; sie kniet und erklärt auf diese Weise ihr Einverständnis: „Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast.“ (Lukas 1, 38).⁸⁵ Daneben könnte es die frommen Leser der Bilderfolge überfordern, wenn Giotto den wichtigen Abschnitt der Passion mit dem als Bild wenig etablierten Judas-Verrat hätte beginnen lassen. Wer zum Vergleich auf den ähnlich umfänglichen, aber durch die Komposition des Gesamtwerks stringent gegliederten Bilderbestand von Duccios Maestà für den Sieneser Dom blickt, stellt fest, daß dort die Passionserzählung (Rückseite des Hauptbildes) mit dem Einzug in Jerusalem beginnt, während das Marienleben (Vorderseite der Predella) mit der Episode des zwölfjährigen Jesus im Tempel endet.⁸⁶ Zu berücksichtigen ist in der Arena-Kapelle auch, daß es die Verantwortlichen nicht dem Zufall überlassen konnten, welche Szenen am Triumphbogen und damit am sichtbarsten Bildort des Kultraums erscheinen.

So möchte ich annehmen, daß der Bilderfolge ein Konzept aus zwei Hauptteilen zugrunde liegt: Zwei Hauptteile analog zur Gewölbekoration, die aus einem Marienjoch im Westen und einem Christusjoch im Osten besteht und damit den Raum unter die beiden Hauptpersonen nicht nur der Zyklen, sondern der hinter ihnen stehenden Vorstellungen von Frömmigkeit aufteilt. Der erste und umfangreichere Abschnitt der Bilderfolge ist mit 21 Feldern das Marienleben: Es beginnt mit der Vertreibung Joachims aus dem Tempel und endet mit der Szene, die den zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten zeigt (Tafel IV, Abb. 46; d.h. es umfaßt die oberen Reihen auf beiden Wänden plus drei von vier Szenen am Triumphbogen plus die mittlere Reihe auf der eremitaniseitigen Wand plus das erste Bild der Mittelreihe auf der palastseitigen Wand). Die Kindheit Mariens und damit die Rolle ihrer Eltern wurde aus zwei Gründen so stark gemacht. Erstens liegt es in einer Marienkirche nahe, eine Marienvita zu bieten, die alle Überlieferung (und das hieß damals alles Wissen) ausschöpfte und sich darin mit den Vitenerzählungen zu Christus messen konnte. Der Maßstab für die Ausführlichkeit solcher Bilderviten im Medium Wandmalerei waren die neutestamentlichen Zyklen der römischen Apostelbasiliken mit z.B. 43 Bildern in Alt-Sankt Peter.⁸⁷ Zweitens kam es darauf an, die Verkündigung, jenes Geschehen, das gleichzeitig für die spirituelle Nutzung der Arena durch die Paduaner und für das Zentralereignis des Marienlebens stand, am Triumphbogen erscheinen zu lassen. Das bedeutete aber, daß die Vorgeschichte der Verkündigung entweder das volle obere Register auf beiden Wänden des Saals mit zwölf Bildern auszufüllen hatte, oder daß man zu einem völlig anderen Konzept für die De-

85 R. van Marle, *Recherches sur l'Iconographie du Giotto et du Duccio*, Straßburg 1920, S. 55–60. O. Pächt, Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung, in: O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften*, München 1986, S. 153–164.

86 Ich lege dem John Whites Rekonstruktion der Maestà zugrunde: J. White, *Duccio: Tuscan Art and the medieval workshop*, London und New York 1979, S. 80–134.

87 J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin und Wien 1918.



Abb. 24: Nördliche Langhauswand: Heimkehr Mariens ins Elternhaus

koration hätte greifen müssen. Anzeichen dafür, daß der Anfang des Marienlebens in die Länge gezogen wurde, gibt es genug: So verwendete der Maler ein ganzes Bildfeld auf einen kurzen Satz im Evangelium des Pseudo-Matthäus (ii, i), der von Joachims wenig spektakulärem Tun unmittelbar nach der Vertreibung aus dem Tempel sagt: „Aber er begab sich zu seinen Hirten ins Gebirge“ (Abb. 59). Ebenso fragt man sich, ob die Geschichte mit den Reisern, deren wunderbarer Verlauf Maria in Josephs Obhut bringt, nicht in weniger als drei Bildfeldern hätte erzählt werden können (Abb. 352). Giotto's Schüler Taddeo Gaddi hat noch zu Lebzeiten seines Meisters in der Baroncelli-Kapelle von S. Croce in Florenz gezeigt, wie man dabei mit einem Bild auskommt.

Wie wichtig es war, die Verkündigung als gleichzeitig in den Zyklus integriert und im Gesamtprogramm herausgehoben zu charakterisieren, belegt das auf diese etwas redundante Feldertrias folgende Bild mit Marias Heimkehr ins Elternhaus, das dem Verkündigungsgeschehen unmittelbar vorausgeht. Der Festzug mit den Tempeljungfrauen bewegt sich auf ein Bau-

werk zu, vor dem Musikanten Aufstellung genommen haben und das mit einem Palmwedel geschmückt ist, an dem aber vor allem auffällt, daß es nur durch ein einziges Motiv repräsentiert wird: jenen gotischen Erker, der mit seinen Konsolen und Maßwerkfenstern den vier gotischen Erkern an der architektonischen Kulisse der Verkündigungsszene genau gleicht (Abb. 24, 18, 19). Das bestimmt das Elternhaus als dasselbe Gebäude, in dem Gabriel erscheinen, die Verkündigungsworte sprechen und in dem Maria einwilligen wird und bindet die Triumphbogenszenerie trotz ihres abweichenden Status in die Gesamterzählung ein.

Daß die auf die Verkündigung folgenden Bilder nicht so sehr unter dem Blickwinkel eines Jugendlebens Christi als weiterhin unter dem eines Marienlebens zu lesen sind, zeigt sich unter anderem in den letzten beiden: Die weibliche Hauptfigur im Kindermord von Bethlehem ist eine Mutter im selben ursprünglich blauen Mantel, den Maria regulär trägt (Abb. 25). Giotto läßt sie ihr Kind an sich drücken, wie Maria im vorausgehenden Bild mit der Flucht nach Ägypten Christus an sich drückt. Auch inhaltlich fordert die Bethlehemitern den Vergleich mit der Gottesmutter heraus. Wenn nämlich die Kinder von Bethlehem als die ersten Märtyrer Christus in seiner Passion vorangingen (dies die Auffassung seit frühchristlicher Zeit), so waren es die Mütter von Bethlehem, die Marias Mitleiden vorwegnahmen.

Ebenso muß im folgenden Bild, das den zwölfjährigen Jesus im Tempel zeigt, auf die Akzentsetzung geachtet werden. Zwar thront Christus im Zentrum, aber Maria als die mit ihren ausgesteckten Armen affektreichste Figur ist es, welche die Blicke auf sich zieht (Abb. 26). Als Text dazu sollte man wohl nicht die Lukasstelle (2, 45–50) lesen, sondern die Erzählung im vierzehnten Kapitel der *Meditationes Vitae Christi* mit dem längeren und ebenbürtigen Dialog zwischen Mutter und Sohn. Er endet mit Christi freudigem Einverständnis, nach Nazareth zurückzukehren.⁸⁸ Dort wird er seine Jugendzeit beschließen und erst als Erwachsener nach der Taufe durch Johannes wieder öffentlich auftreten. Die Szene ist also ein durchaus naheliegender Schluß für einen Marienlebenszyklus.

Der andere konzeptionelle Grundbestandteil von Giottos Bildergeschichte ist mit dreizehn Bildern die Passion. Wie in der Sieneser Maestà beginnt sie mit dem Bild, das den Einzug in Jerusalem zeigt (vgl. Abb. 75). Sie umfaßt damit die beiden letzten Bilder der Mittelreihe auf der palastseitigen Wand plus ein Bild am Triumphbogen plus die beiden unteren Reihen auf beiden Wänden. Der Auftakt mit dem Einzug in Jerusalem ist auch von der Liturgie her plausibel: Der Palmsonntag, an dem mit einer Prozession Christi Einzug in Jerusalem memoriert wird, eröffnet die Karwoche und demnach die letzte Phase der Fastenzeit. Daneben scheint der Palmsonntag für den Stifter der Arena-Kapelle eine besondere Bedeutung gehabt zu haben. Bekanntlich meldet die Inschrift von 1303, daß in diesem Jahr Palmsonntag und Mariae Verkündigung beide im März gefeiert wurden und Mariae Verkündigung damit in der Fastenzeit stattgefunden hatte (A 3). Genaugenommen war Mariae Verkündigung mit der Prozession in die Arena und der *Sacra rappresentazione* auf einen Montag gefallen, während am folgenden Sonntag mit einer weiteren Prozession *Dominica in Palmis* begangen wurde. Unter diesen Umständen verdichtete sich das

88 Iohannes de Caulibus, *Meditaciones Vite Christ*, ed. M. Stallings-Taney (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis CLIII), Turnholt 1997, S. 63.



Abb. 25: Südliche Langhauswand: Kindermord, Detail



Abb. 26: Nördliche Langhauswand: Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Detail

liturgisch erinnerte Leben Christi auf eine Woche und die dann beginnende Leidenszeit. Noch dramatischer hatte sich das im Jahr 1301 dargestellt, als das Verkündigungsfest und Palmsonntag auf zwei Tage hintereinander gefallen waren. Zu einer Inversion kam es hingegen 1304, als der Verkündigungstag am Mittwoch in der Karwoche und demnach drei Tage nach Palmsonntag gefeiert wurde. Hier wurde also die Fleischwerdung memoriert, *nachdem* das Gedenken an das Leiden schon in seine intensivste Phase eingetreten war. Somit ist Giotto's Bild, das den Einzug in Jerusalem zeigt, nicht nur ein passender Anfang eines Passionszyklus, sondern gibt auch einen Hinweis darauf, was die Motivation für die Einführung eines derart ausführlichen und gründlich integrierten Passionszyklus in einer Marienkirche gewesen sein könnte: das sich überschneidende liturgische Gedenken an die Fleischwerdung Christi einerseits und sein Leiden andererseits, wobei man von der Überlagerung vertiefte Einsicht in den Zusammenhang zwischen beiden Ereignissen erwarten konnte.

So beginnt der Passionszyklus also nicht – wie Basile vorschlägt – am Triumphbogen mit dem Judasverrat, sondern zwei Bilder vorher. Doch wurde dadurch die Platzierung des Judasverrats am Bogen unterhalb des Verkündigungsendels und über dem evangelienseitigen Kenotaph und damit jene ungemein spannungsvolle Konstellation von Bildern möglich, auf die zurückzukommen sein wird.

Zuvor sei aber eingestanden, daß die Aufteilung des Programms in ein mit der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel endendes Marienleben und eine mit dem Einzug in Jerusalem beginnende Passion eine Lücke von drei Szenen läßt. Unberücksichtigt bleiben die Taufe Christi, die Hochzeit zu Kana und die Auferweckung des Lazarus. Man könnte von einem kurzen Bericht über das öffentliche Wirken Christi sprechen, wie es ihn in freilich neun Bildern auch an der *Maestà* gab (Vorderseite der *Predella*). Vielleicht wird der Bilderfolge in Padua aber eher gerecht, wer von einer Art *Transposition* spricht. Wenn das richtig ist, so geht es um die Überführung einer Sequenz, die marienzentriert angelegt ist, aber kaum weniger Kapazität für eine christuszentrierte Lesart besitzt (Verkündigung bis zur Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel), in die Passion als eine eindeutig christologische Sequenz, die aber streckenweise auch Kapazität für eine marianische Lesart im Sinn von *compassio* besitzt (Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung). Ich würde die drei Szenen also gern so auffassen, daß sie weder ein eigenständiger Zyklus sind noch einem der beiden großen Zyklen angehören: Sie leiten über.

Dabei begründete sich allerdings die Wahl von jedem der drei Bilder *inhaltlich* anders. Einfach ist es nur bei der Taufe; sie ist ein Ereignis, das auch in der engsten Auswahl eines über die Passion oder die Kindheit hinausgreifenden Christuszyklus nicht fehlen darf. Die Hochzeit zu Kana war demgegenüber jene Gelegenheit, bei der laut den *Meditationes Vitae Christi* Johannes zum Apostel berufen wurde: Zusammen mit Katharina ist Johannes ein Co-Patron der Kapelle. Wichtig mag auch Marias prominente Rolle an der Festtafel gewesen sein, die in der Bibel vorgegeben ist, in den *Meditationes* begründet und ausgeschmückt wurde und die Giotto herausgearbeitet hat (Abb. 47): Es ist Maria, auf deren Bitten hin Christus das Wunder wirkt. Die dritte Szene schließlich, die Auferweckung des Lazarus, ist ein Thema, das besonders gut in einen Grabraum paßt, konkretisiert sich in dem Ereignis doch die Hoffnung auf Auferstehung und auf Christi Zuwendung.

Historisch gesehen dürfte die Trias demgegenüber einen einheitlichen Ursprung haben: Taufe, Hochzeit zu Kana und Auferweckung des Lazarus sind auch am Obergaden der Oberkirche von S. Francesco in Assisi die Bilder, die innerhalb des dort relativ kurzen christologischen Zyklus zwischen Kindheitsgeschichte und Passion das öffentliche Wirken Jesu vertreten.⁸⁹ Da der junge Giotto an dieser Ausmalungskampagne wahrscheinlich beteiligt gewesen war (S. 258–254), und demnach der Künstler enger mit dem Vorbild verwachsen war als der Auftraggeber, kann die Einführung der drei Bilder auch als ein Hinweis auf Giottos Mitwirkung an der Programmkonzeption der Arena-Kapelle gelesen werden.

Wenn man den Stellenwert der Bildertrias vor diesem Hintergrund bedenkt, mag man doch wieder von *einem* Zyklus sprechen, aber einem, der in den zuletzt genannten Bildern eine tiefgreifende Akzentverschiebung durchmacht: vom Marianischen hin zum Christologischen, von der Thematik der Fleischwerdung hin zu der des Leidens, von einer Feier der Kirchenpatronin hin zur grundlegenden Erlösungstat, welche Voraussetzung für die im Weltgerichtsbild manifestierte Hoffnung Scrovegnis und seiner Mitmenschen ist.

89 G. Ruf, Die Fresken der Oberkirche von San Francesco in Assisi: Ikonographie und Theologie, München 2004, S. 172.



Abb. 27: Arena-Kapelle, Nordwand des Chores



Abb. 28: Südwand des Chores

Allerdings ist dieser Zyklus für eine Marienkirche wieder zu wenig marianisch. Und davon muß doch noch die Rede sein, ehe wir uns den Einzelheiten in den Bildern widmen. Es fehlt das visuelle Material zu Tod und Verherrlichung der Gottesmutter, wie es Duccios Maestà im Wortsinne krönte. Auf der Vorderseite über dem Hauptbild waren dort sechs Tafeln mit den Ereignissen aus den letzten Erdentagen Mariens angebracht, während der verlorene Mittelaufbau wohl ihre Himmelfahrt und Krönung zeigte. In Padua kann man nun auf die Fresken des Chorquadrats verweisen, die zwar nicht Giotto-Werke, aber genau diesem Themenkomplex gewidmet sind.⁹⁰ Auf der linken (palastseitigen) Wand sehen wir (von oben nach unten): Todesverkündigung an Maria, die Versammlung der Apostel und den Tod Mariens (Abb. 27). Auf der rechten (eremitaniseitigen) Wand dagegen (von unten nach oben): Grabtragung Mariens, Himmelfahrt und Marienkrönung (Abb. 28). Diese Szenen, welche die Sonderstellung der Kirchenpatronin

90 S. Knudsen, *An Investigation of the Program of the Arena Chapel: Mariological Considerations*, Ph. D. The University of Texas at Austin 1986, S. 171–219. Die Autorin betont den marianischen Gesamtcharakter des Programms und behandelt die Chor Fresken daher eingehend.



Abb. 29: Chorpolygon, Scrovegni-Grabmal

eines Chorgestühls diente. So entstand der Ort für ein Grab, dessen liturgische Bedeutung ganz in den Händen eines im Chor feiernden Konvents lag. Wie die ornamentalen Teile der Fresken zeigen, ist die Ausmalung von Chorquadrat und Chorpolygon eine Einheit, welche die Existenz des Grabmals voraussetzt (Abb. 29). Das Monument ist allerdings nur sehr ungefähr datierbar. Wenn es nämlich nicht in einem Zug mit dem Polygon, d.h. um 1317 errichtet worden ist, so kommt jedes Datum bis 1336 in Frage: Der Wortlaut des in diesem Jahr von Scrovegni in Venedig erstellten Testaments immerhin setzt die Existenz eines zur Aufnahme des Leichnams bereiten Grabes in der Kapelle voraus (A 17). Daß der Stifter seit 1320 im Exil lebte, muß nicht bedeuten, daß während der zwanziger und dreißiger Jahre in der Kapelle nichts geschehen war und daß demnach das Grabmal seit spätestens 1320 zur Verfügung gestanden hätte. Dokumente zeigen, daß Scrovegni mittels der in und bei der Arena wirkenden Kleriker, nämlich durch Raynerius, den Probst der Augustiner, und durch Angelinus, Priester an S. Tomìo, Kontakt nach Padua und zu seinen dortigen Verwandten hielt, und auf diesem Weg auch Geld floß (A 16). Wenn die Arena-Kapelle ursprünglich Enricos postmortale Existenz hätte verbessern sollen, so wurde das Institut jetzt eingespannt, die ökonomische Flexibilität der Familie unter den Bedin-

unter den Weibern und Heiligen veranschaulichen, gehören einer Ausstattungskampagne an, die jedenfalls erst nach Giotto's Weggang aus Padua stattfand. Sie sind Werke eines Malers, der sichtlich bemüht war, Giotto-Ideen umzusetzen und dem auch viel giotteskes Vorbildmaterial zur Verfügung stand – und nicht nur solches aus dem Hauptraum der Arena-Kapelle –, dem aber keine geschlossenen Bildsysteme im Geist Giotto's gelangen.

Für die Datierung ist zu bedenken, daß Scrovegni's Grabmal mitsamt dem Chorpolygon, in welches es eingefügt ist, zu einer neuerlichen Umplanung der Kapelle gehört, die wohl der Gründung des Augustinerchorherren-Stifts 1317 antwortete (A 13). Darauf weist die Ausstattung der Unterwände von Chorquadrat und Chorpolygon mit einer Art Blendarkatur, die der Aufstellung

gungen des Exils zu verbessern. In dieser Situation ist nicht auszuschließen, daß Scrovegni in Padua und in seiner Stiftung durch Mittelsleute wie eben die beiden Kleriker als Auftraggeber auftrat.⁹¹

Mit dem Anbau des Polygons war die Niederlegung der ursprünglichen Ostwand des Chorquadrats verbunden. Wenn es dort Fresken der Giotto-Kampagne gegeben hat, so sind sie dieser Baumaßnahme zum Opfer gefallen. Hand in Hand mit dem Chorpolygon entstand auch die Sakristei mit einem Oratorium darüber. Dessen Logenfenster auf den Hauptaltar durchbrach die bis dahin geschlossene Nordwand (Abb. 27) und hätte beschädigt, was es in deren Oberzone an Malereien gab. Damit wäre aber das gesamte Programm des Chorquadrats so gestört gewesen, daß die Neuausführung auf zwei statt wie zuvor auf drei Wänden unumgänglich war. Insgesamt darf man also anzunehmen, Giottos Ausmalung der Arena-Kapelle habe ein marianisches Finale im Chor besessen. Ein Jahrzehnt nach der Vollendung des Gesamtprogramms, d. h. um 1317, hat Enrico Scrovegni Giottos Version dieses Finales der Neuordnung von Stiftung, Chorarchitektur und Stiftergrab geopfert.⁹² Vielleicht unmittelbar darauf, vielleicht aber auch etliche Jahre später hat er zusammen mit dem Grabmal die neue Chorausmalung anfertigen und die bis dahin vielleicht noch existierenden Reste der Giotto-Bilder auf den Seitenwänden beseitigen lassen. Was die bestehenden Fresken an Giotto-Motiven zeigen, können Reflexe dieser ursprünglichen Bilder sein.

JUDAS

Wie es bis heute Vorschrift ist, wenn das Verkündigungsfest in die Fastenzeit fällt, dürften in der Messe am Verkündigungstag 1304, dem Mittwoch vor Karfreitag, statt einem zwei Texte aus den Evangelien gelesen worden sein. Der eine bezog sich auf die Verkündigung und war die gewöhnliche Lesung zum 25. März (Lukas 1, 26–38): „Zu jener Zeit ward der Engel Gabriel von Gott in eine Stadt Galiläas, namens Nazareth, zu einer Jungfrau gesandt ...“ Das entspricht der Darstellung am Triumphbogen oben (Taf. II, Abb. 17): Wir sehen dort nicht nur die Verkündigung, sondern auch die Aussendung Gabriels. Zuvor aber war als die Perikope der Fastenzeit Lukas 22, 1–71 gelesen worden:⁹³

91 Zur Datierung des Grabmals: W. Wolters, *La scultura Veneziana gotica (1300–1460)*, 2 Bde., Venedig 1976, Cat. 29: Der Grabmalsaufbau sei vor 1320 entstanden, die Liegefigur, da sie den Verstorbenen zeige, aber erst nach 1336. So wenig wie die erste Annahme scheint mir die zweite zwingend. Für die Datierung der Fresken vgl. *Padova: Basiliche e chiese*, Bd. 1 S. 262: Claudio Bellinati datiert die Fresken nach dem Kanonisierungsdatum des Thomas von Aquin (1323), der im Polygon dargestellt ist. Bekanntlich geben solche Daten aber keinen zuverlässigen *Terminus post quem*.

92 In dieselbe Richtung argumentiert Hueck, Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle, S. 284 f.

93 Die Praxis läßt sich in der vortridentinischen Liturgie von Padua nachweisen: *Missale Pataviense cum additionibus benedictionum cereorum, cinerum etc.*, Venedig 1522.



Abb. 30: Chorbogen: Verrat des Judas

In jener Zeit nahte sich das Fest der ungesäuerten Brote, das Ostern heißt. Die Hohenpriester und Schriftgelehrten suchten nach einer Gelegenheit, Jesus töten zu können; sie fürchteten sich aber vor dem Volke. Da fuhr Satan in Judas mit dem Beinamen Iskariot, einen von den Zwölfen. Er ging hin und verhandelte mit den Hohenpriestern und Hauptleuten, wie er ihnen Jesus überliefern könnte. Sie freuten sich darüber und boten ihm Geld an. Er sagte zu und suchte nun eine gute Gelegenheit, ihn ohne Beisein des Volkes auszuliefern.

Der Text der Perikope führt noch weiter bis zur Grablegung. Hier geht es aber um den Anfang, die Judas-Geschichte. Auch sie ist am Chorbogen dargestellt, und zwar – wie man am Auftritt Satans ablesen kann – in der zum Mittwoch der Karwoche gehörigen Lukas-Fassung (Abb. 30).

Haben die Lesungen vom 25. März 1304 das Triumphbogenprogramm und letztlich das Gesamtprogramm in der bestehenden Form generiert? Diese Frage wird sich wohl nicht definitiv

beantworten lassen. Immerhin kann man aber darauf hinweisen, daß das Jahr nach dem 25. März 1303, auf den sich die erste Weiheinschrift bezieht, der wahrscheinlichste Zeitraum für das Inkrafttreten des Reduktionsplans und damit auch für die gültige Konzeption der Ausmalung ist. Giotto's Tätigkeit stand also in der Tat im Zeichen des erwarteten oder erinnerten Verkündigungstags 1304. Aber auch unabhängig vom Zusammenfallen der beiden Texte kann die Bilderkonstellation als sinnvoll erlebt werden: Sie bringt die Überschneidung des Gedenkens an die Fleischwerdung einerseits und an das Leiden des Fleischgewordenen andererseits auf einen Punkt, der Relevanz am Grab des Stifters hat. Judas kann nämlich als ein plastisches Gegenbild zu dem, was ein Stifter ist, verstanden werden: Der eine verkauft den fleischgewordenen Gott gegen Geld, der andere verwandelt das potentiell immer sündige Geld in gute Werke; der eine verzweifelt an seiner Sünde und tut, als er sich umbringt, eine noch größere, der andere beweist durch sein gutes Werk Vertrauen in die Gnade Gottes. Indem sich Scrovegni bescheiden läßt, so etwas wie ein zweiter Judas zu sein, aber gleichzeitig Maria und den Paduanern eine mit Ablässen begabte Kirche schenkt, zeigt er sich ebenso zerknirscht wie hoffnungsfroh und demnach optimal zur Erlösung qualifiziert. „Het Judas nit in der Stunde / vor großem Kummer sich erhangen, / got het in gerne entphangen,“ sagt der heilige Augustinus in einem Frankfurter Passionsspiel aus dem 15. Jahrhundert.⁹⁴ Und in der *Legenda Aurea* heißt es: „Obgleich Judas seine Sünde bekannte, so hoffte er doch nicht auf Erlösung und daher wurde ihm keine Gnade zuteil.“⁹⁵ Demgegenüber stellte

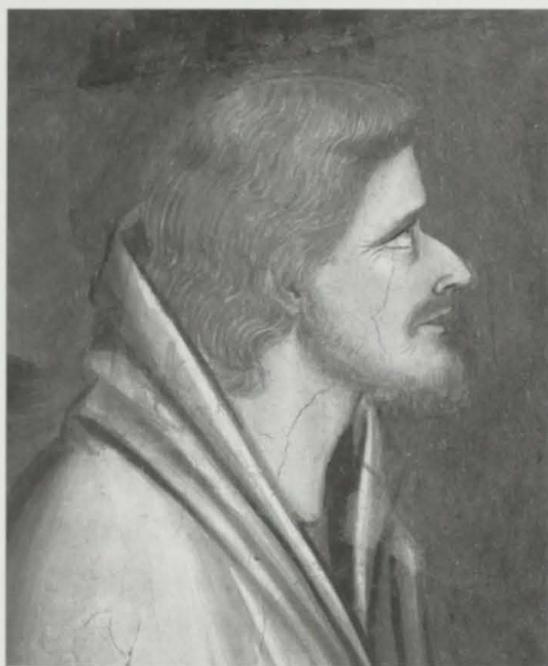


Abb. 31: Verrat des Judas, Detail

Scrovegni durch den Stiftungsakt und dessen im Weltgerichtsbild erfolgte Veröffentlichung unter Beweis, mit wieviel Zuversicht er seiner Erlösung entgegensah.

Daß für Scrovegni (und Giotto) die Gestalt des Judas eine naheliegende Alternative zur eigenen Existenz und nicht ein dumpfes Schreckbild war, macht die Form seiner Darstellung an der Triumphbogenwand deutlich. Der Maler läßt eine hochgradig individuelle und lebendige Physiognomie erscheinen (Abb. 31). Sie ist stärker noch dem Normaltypus Giotto'scher Gesichter entrückt als die Porträts Scrovegnis und des Klerikers an der Westwand. Dabei ist eine Ähnlichkeit mit dem rassistischen Stereotyp vom Juden, wie es 13. und 14. Jahrhundert in Spanien, Frankreich und Deutschland auftritt,

94 Zit. nach: *Das Drama des Mittelalters*, ed. R. Froning, Stuttgart 1891/92, S. 472.

95 „... nam etsi Judas peccatum suum confessus fuerit, tamen non in spe venie et ideo non est misericordiam consecutus.“ Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, ed. G.P. Maggioni, Florenz 1998, S. 128.

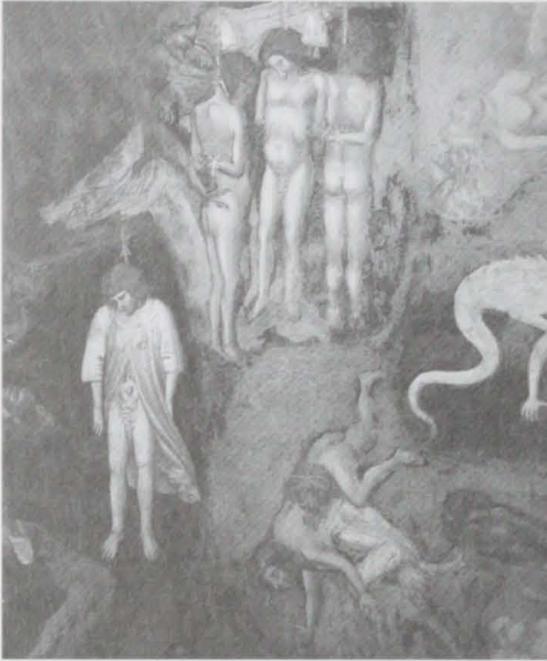


Abb. 32: Westwand: Höllenszenarie des Weltgerichts, Judas

es sich um nahtlos dasselbe Programm wie am Chorbogen handelt und ob die Bilder dort erst von der Hölle her präzise lesbar werden, wie Ursula Schlegel glaubt. Judas baumelt, wo unweit des rettenden Kreuzes die Verdammten ankommen, am linken Zugang der großen schwarzen von Glut umgebenen Höhle. Matthäus (27, 3–10) folgend ist er ein Erhängter, der sich selbst gerichtet hat; aber entsprechend der Apostelgeschichte (1, 15–26) ist der Leib zusätzlich aufgerissen und die Gedärme quellen heraus, was dort auf einen Unfall zurückgeht, mit dem es Gott bewerkstelligte, den Verräter zu richten. Die Überblendung der beiden Todesarten, die in der Judas-Ikonographie nicht selten ist, dient wohl der Steigerung des Grauens.⁹⁷ Neben Judas hängen drei weitere Männer, von denen klar ist, daß sie nicht Selbstmörder sind. Teufeln haben sie an den Schnüren ihrer Geldbeutel aufgeknüpft. Überhaupt ist in der Paduaner Hölle der Geldbeutel ein häufiges Requisit. Darin und im Auftritt von Judas sowohl an der West- als auch an der Triumphbogenwand hat Ursula Schlegel eine Bestätigung für die seit dem 16. Jahrhundert populäre Vorstellung gefunden, Enrico Scrovegni sei es mit dem Bau und der Ausstattung der Kapelle vordringlich um die Übeltaten seines Vaters Reginaldo gegangen.⁹⁸

Daß es zu den Motivationen der Stiftung gehört, für den in Generationen unter den ver-

nicht abzustreiten, und die Zurschaustellung im Profil – optimal geeignet zum Vergleich mit dem in der Kapelle ständig wiederkehrenden edlen Profil Christi – „präpariert“ die Züge.⁹⁶ Andererseits ist es keine Grimasse, und ihm eignet nichts eigentlich Abstoßendes oder Deklassiertes. Das wird gerade im Gegenüber mit dem böse blickenden Priester deutlich. Wenn Judas und Jude zusammenfallen, dann also nicht im Sinn einer aufgekündigten Mitmenschlichkeit. Wirklich böse und dadurch erniedrigt erscheint Judas erst, wo er im Bild der Gefangennahme mit gespitzten Lippen die Tat des Verrats zur Ausführung bringt, aber da scheint es mehr um erzählerische Dramatik als um Programmatik zu gehen (Abb. 62).

Demgegenüber ist Judas' Präsenz im Gerichtsbild und dort in der Hölle zweifellos Programm (Abb. 32). Fraglich scheint jedoch, ob

96 Vgl. M. Barash, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, S. 159–162, M. Shapiro, Frontal and Profile as Symbolic Forms, in: M. Shapiro, *Words, Script, and Pictures: Semantics of Visual Language*, New York 1996, S. 69–112 und B. Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris 1966.

97 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum u.a., Rom u.a. 1970, Bd. 2, S. 446 f.

98 Schlegel, Zum Bildprogramm der Arena Kapelle, S. 128 f.

schiedensten Umständen erworbenen Reichtum zu „zahlen“, der Scrovegni Gutes Werk möglich machte, geht aus seinem Testament hervor und wird nicht bestritten: „Ich ordne an“, heißt es dort (A 17),

daß all mein unrecht erworbenes Gut – sofern sich solches finden lässt und nicht schon zurückerstattet wurde – und all das unrecht erworbene Gut meines Onkels, des verstorbenen Herrn Ugolino, und meines Vaters, des verstorbenen Herrn Reginaldo, und ebenso das unrecht erworbene Gut meines Bruders, des verstorbenen Herrn Manfredo Scrovegni, und seines Sohnes Manfredo des jüngeren zu jenem Drittel, das ich geerbt habe, und daß überhaupt alles, was unrecht erworben wurde und was ich nach dem Gesetz zurückzuerstatten gehalten bin, zurückerstattet und zurückgezahlt werde, und zwar mit allen daraus entstandenen Kosten und an alle, die es fordern, ohne gerichtliche Klage, Auseinandersetzung und ohne gerichtliches Verfahren, ohne Bedingungen oder Vertrag.

Allerdings entsprach ein solcher salvierender Abschnitt, der die Erstattung der *Mala ablata* anordnete, den Konventionen damaliger Testamente.⁹⁹ Was die Passage darüber hinaus zeigt, ist, daß Enricos Vorstellungen von Sünde nicht auf Reginaldo fokussiert waren, wie dies nach Dante und seinen Interpreten zu erwarten wäre.

Es sei auch darauf hingewiesen, daß nicht etwa Giotto in Padua den Judas und damit das Thema von Käuflichkeit und Verrat in die Gerichtsikonographie eingeführt hat. Die Figur wurde aus der für das ganze Paduaner Höllenszenarium maßgeblichen Vorlage, dem Mosaik im Florentiner Baptisterium, übernommen. Und der Paduaner Auftritt ist gegenüber dem Florentiner sogar zurückgenommen: Im Mosaik ist der Erhängte auffälliger positioniert (Abb. 33); auch hat man ihn dort als einzigen unter den Höllenbewohnern einer Inschrift gewürdigt.

Und der Obsession mit dem Geldbeutel steht in der Paduaner Hölle eine andere zur Seite: die mit dem Penis.¹⁰⁰ Zahlreiche männliche Geschlechtsteile sind groß präsentiert und werden mißhandelt (Abb. 34). Im selben Grad und in derselben Drastik wie den Wucher prangert das Szenarium also die Unkeuschheit an, gibt die einschlägigen Sünder zudem der Lächerlichkeit preis und appelliert an eine Form von Schadenfreude, die wir heute nicht mehr so aufbringen wie Giotto's Zeitgenossen, aber mit etwas bösem Willen wohl nachvollziehen können.¹⁰¹ Die grausame Strafe

99 L. Maino, *50 testamenti medioevali nell'Archivio Capitolare di Trento (secoli XII–XV)*, Ferrara 1999, S. 24 mit Beispielen von 1348 und 1398. G. Ceccarelli, *Lusura nella trattatistica teologica sulle restituzioni dei male ablata (XIII–XIV secolo)*, in: *Credito e usura fra teologia, diritto e amministrazione: Linguaggi a confronto (Sec. XII–XVI)*, ed. D. Quaglioni, G. Todeschini und G.M. Varinanini, Rom 2005, S. 3–23. Grundlegend: K. Weinzierl, *Die Restitutionslehre der Frühscholastik*, München 1936.

100 G. Lorenzoni, *Su alcuni aspetti iconografici dell'Inferno di Giotto nella Cappella Scrovegni di Padova*, *Hortus Artium Medievalium* 4, 1998, S. 155–159. Vgl. auch G. Lorenzoni, *I circoncisi nell'Inferno della Cappella degli Scrovegni di Padova: una curiosità iconografica*, *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 108, 1995/96, III S. 207–216.

101 B. Cassidy, *Laughing with Giotto at Sinners in Hell*, *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 35, 2004, S. 355–386.

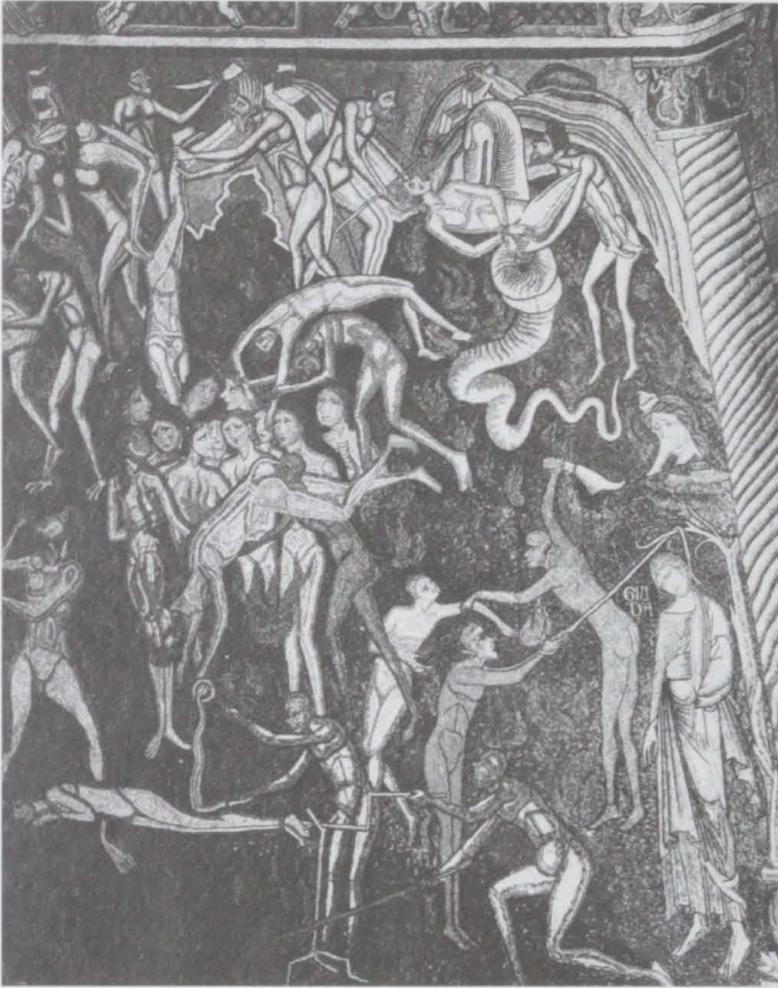


Abb. 33: Florenz, Baptisterium: Höllenszenerie des Weltgerichts



Abb. 34: Höllenszenerie, Detail



Abb. 35: Höllenszenerie, Detail

sexueller Verfehlungen aber war das, was die meisten Höllenreisenden des frühen und hohen Mittelalters beobachteten. Es handelt sich um einen Jenseitstos. ¹⁰² Wenn dem in post-franziskanischer Zeit die Strafe ökonomischer Verfehlungen an die Seite trat, so fordert dies nicht zwingend eine individualgeschichtliche Erklärung. Reflektiert wird in der Paduaner Hölle nicht speziell das Schuldgefühl, der Sohn und Erbe eines Reginaldo zu sein, sondern das Christuswort vom Reichen, dem Kamel und dem Nadelöhr. Daneben ist zu beachten, daß die am deutlichsten ausformulierte Sünde, die in Giotto's Höllenbild mit einem Geldbeutel begangen wird, die der Simonie ist: Mitten in der Hölle sitzt auf einem Teufel ein bis auf die Mitra nackter Bischof, der Geld von einem nackten Priester entgegengenommen hat und ihm dafür den Segen spendet oder die Absolution erteilt (Abb. 35). Die Szene ist sicher nicht antiklerikal gemeint, sondern zielt auf die Lehre: Priesterliches Handeln allgemein und speziell die Sündenvergebung sind nicht käuflich, aber wer solche Dienste zu kaufen sucht oder sich bezahlen läßt, begeht eine schwere Sünde.

Es sei also davon ausgegangen, daß Enrico das Judas-Bild am Chorbogen der Arena-Kapelle auf sich selbst, seine Sündigkeit und sein Handeln als Stifter bezogen hat. Sofern es ihm daneben ein Anliegen gewesen sein sollte, auch seinen seit fünfzehn oder mehr Jahren toten Vater einen zweiten Judas zu nennen, so wäre eine Stiftung an dessen Grab der gegebene Anlaß gewesen. Aller Wahrscheinlichkeit nach befand es sich in oder bei der Kathedrale, wo Reginaldo eine Kapelle und eine jährliche Zelebration *pro defunctis* gestiftet und damit schon selbst etwas für sein Andenken getan hatte. ¹⁰³

Peter Cornelius Claussen hat gefragt, ob Scrovegni seinen Zeitgenossen nicht als ein Exzentriker erschienen sein muß. ¹⁰⁴ Die Selbstbezeichnung als Judas ist geeignet, diese Auffassung zu stützen. Zwar beherrscht das Spiel mit dem Judas-Thema etwa auch den Passionszyklus am Lettner, der den Naumburger Stifterchor verschließt, aber durch diese Bilder spricht nicht jemand über sich selbst, sondern es sprach der Naumburger Domklerus über Wohltäter des Doms, die seit 150 und mehr Jahren tot waren und mit einer dramatischen Geste ins lebendige Gedächtnis zurückgeholt werden sollten. ¹⁰⁵ Die Verwendung der Judasfigur als Eigenbild steht außerhalb aller Gewohnheit. Sie sollte auch keineswegs nur den Stifter als Toten und eine Zukunft betreffen, in der diesseitige Empfindlichkeiten nicht mehr zählten. Das Bild bezieht sich nicht nur auf das gemalte und zu Scrovegni's Lebzeiten unbeschriftete Kenotaph, sondern besetzt auch die Nahtstelle zwischen Kapelle und Palast. Durch eine Tür in der Ecke unterhalb des Bildes betrat man die Kapelle vom Palast her (sie ist heute wieder geöffnet und der reguläre Zugang für die Besucher, die aus der Klimaschleuse kommen); an der Ecke darüber befindet sich ein heute vermauertes, schmuckloses Fenster, das aus einem Raum über der Tür, d.h. aus einer Art Privatoratorium, Einblick in die Ka-

¹⁰² *Visions of Heaven and Hell Before Dante*, ed. E. Gardiner, New York 1989, S. XVII. Wenig überzeugend demnach die Auffassung, die sexuellen Szenen im Paduaner Gericht seien Metaphern für die Bestrafung von Wucher: Derbes und Sandona, *Barren Metal and the Fruitful Womb*, bes. 277.

¹⁰³ Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, S. 20.

¹⁰⁴ Claussen, Enrico Scrovegni: Der exemplarische Fall, S. 235.

¹⁰⁵ M.V. Schwarz, Retelling the Passion at Naumburg: The West Screen and Its Audience, *Artibus et Historiae* 51, 2005, S. 59–72.



Abb. 36 Nördliche Langhauswand:
Dekoration der Tür aus dem Palast,
Detail

pelle hätte gewähren sollen. Judas tritt also gerade dort auf, wo die Eitelkeit des Stifters und das Taktgefühl des Malers oder, sagen wir, die Klugheit beider Autoren einen Auftritt von Judas hätte verbieten müssen.

Nach dem Grundsatz, daß die Tugenden der Bürger die Laster der Heiligen sind, ist Judas' Rolle aus dieser Einsicht heraus aber auch wieder gerechtfertigt. Wenn es, wie im Fall eines Stifters, nämlich um die Selbstheiligung des Bürgers geht, kommt es nicht länger auf die Erprobung der *Sapientia Saeculi* an, auf die Weltklugheit. Laut Paulus (1. Korinther 3, 19) ist sie nichts anderes als „Torheit bei Gott“. Eine Allegorie der *Sapientia Saeculi* ist, wenn Gosebert Schüßler recht hat, am Sturz über der nämlichen Tür und also am Eingang vom Palast her dargestellt¹⁰⁶ (Abb. 36). Und die Allegorie der Torheit, der *Stultitia*, findet sich im Rahmen des berühmten Tugenden- und Lasterzyklus der Sockelzone unmittelbar neben der Tür (Abb. 91).

Worauf es wirklich ankommt, ist der Besitz von wahrer, nämlich auf die jenseitigen Dinge gerichteter *Sapientia*. Diese Form der Klugheit aber, die aus dem Spiegel der Selbsterkenntnis Erstaunliches, oft genug auch Erschreckendes erfährt, erscheint an der Wand gegenüber der Tür und wird also von denen, die vom Palast her eintreten, als erstes Bild in der Kapelle gesehen (Abb. 79). Es ist ein Anblick, der mahnt, daß die Palastbewohner und Nutzer der Kapelle unangenehmen Wahrheiten wie den Zügen der eigenen Judas-Ähnlichkeit, der eigenen *Stultitia* und der unzureichenden, da bloß säkularen *Sapientia* ins Auge sehen müssen, wenn die Stiftung als Gutes Werk in Himmel Eindruck machen soll.

DIE PALASTKAPELLE

Wenn die Stelle, wo Sakral- und Palastraum einander berühren, mit allen Zeichen von Demut und Zerknirschung aufgeladen ist, so ist dadurch das Gegenteil von dem dokumentiert, was die Eremitani in ihrer Beschwerde vom Januar 1305 Enrico unterstellten: Eitelkeit sei es gewesen, was

¹⁰⁶ G. Schüßler, Giottos visuelle Definition der „Sapientia Saeculi“ in der Cappella Scrovegni zu Padua, in: *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, ed. K. Bergdolt und G. Bonsanti, Venedig 2001, S. 111–122. Vgl. die tendenziell ähnliche Lesart bei A. Ladies, The Legend of Giotto's Wit, *The Art Bulletin* 69, 1986, S. 581–596. Vgl. auch S.G. Mieth, Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 78, 1989, S. 15–20. Die dort vorgeschlagene positive Lesart ist unzureichend begründet. Zuletzt und auf Mieth aufbauend die wiederum positive Interpretation des Medaillons als Allegorie der Circumspectio: E. Frojmović, Giotto's Circumspection, *The Art Bulletin* 89, 2007, S. 195–210.

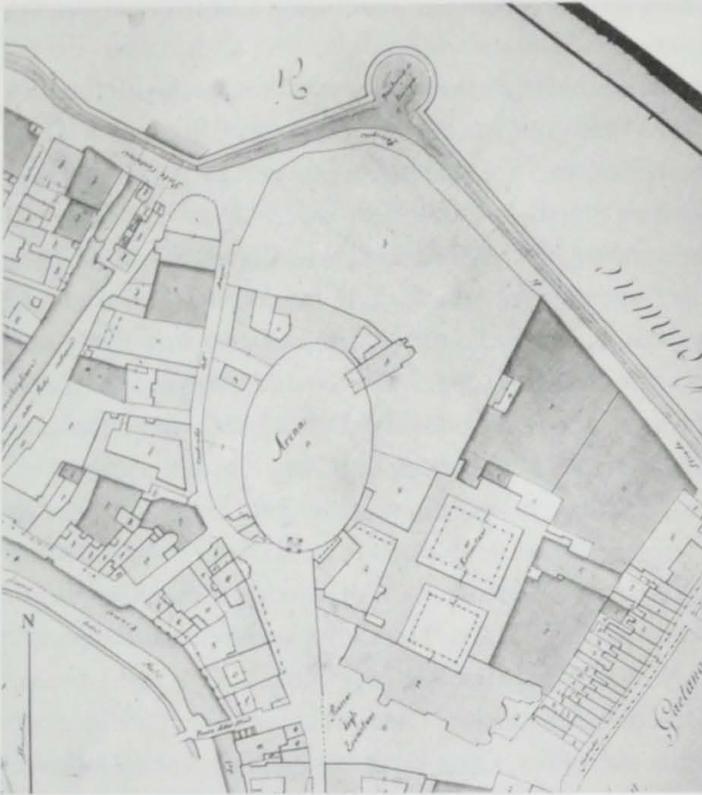


Abb. 37: Katasterplan von Padua (1811): Arena, Palazzo Scrovegni und Kapelle, Kloster der Eremitani

sitz ein hochaufragendes und geräumiges *palatium* und hebt die Pracht der Fußböden hervor. Jedoch kann die Residenz in der Stadt gemeint sein.¹⁰⁷ Demgegenüber handelt Michele Savonarola im mittleren 15. Jahrhundert eindeutig von den Baulichkeiten in der Arena: Er nennt neben der, wie er weiß, von Scrovegni gestifteten und von Giotto ausgemalten großen *capella* auch einen Wohnbau mit vielen Zimmern und Sälen, vor dem ein „runder Hof“ liegt. Gemeint ist die Manege, wo sich, wie Savonarola gleichfalls weiß, die Paduaner am Verkündigungstag versammeln, um der „representatio Annuntiationis“ beizuwohnen (II g 3). Bildlich überliefert ist ein großer Wohnbau ist seit dem späten 16. Jahrhundert.¹⁰⁸ Er nahm die Nordkurve der Manege ein und bildete gleichsam das Zentrum einer Anlage, deren linker Flügel die Kapelle war. Dieses Bauwerk ging im Kern wohl wirklich bis in Scrovegnis Zeit, vielleicht sogar bis in die der Dalesmanini zurück und mag die ausgebaute Version des im Kaufvertrag von 1300 genannten

die Kirche in der Arena hervor- gebracht und zu dem Schmuck- stück gemacht habe, das sie ist (A 5). Tatsächlich: Wenn es sich bei dem Bau und seinem Apparat nicht nur um ein Geschenk an die Paduaner und um das Gute Werk eines Mannes handelt, dessen Seele Macht und Reichtum beschweren, sondern die Kapelle auch die seines Palastes ist (und so verhält es sich nun einmal), liegt der Vorwurf der Eremitani in der Luft und der Stifter tut gut daran, ihm vor Gott und den Menschen entgegenzutreten.

Über den Arena-Palast ist wenig bekannt. Wo der Chronist und Zeitgenosse Albertino Mus- sato die Flucht Enricos im Jahr 1320 schildert, beschreibt er als dessen zurückgelassenen Wohn-

107 Albertino Mussato, *De Gestis Italicorum post Henricum VII.*, ed. L. Padrin, Venedig 1904, XIV, 5, S. 170 a. A. Mendin, Maddalena degli Scrovegni e le discordie tra i Carraresi e gli Scrovegni, *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze*, CCXCVII, N.S. XII, 1895/96, S. 243–272, bes. 251.

108 Das älteste Dokument, das den Palast hinreichend deutlich zeigt, scheint der als Vogelschau ent- worfene Padua-Plan des Giuseppe Viola Zanini von 1599 zu sein: S. Ghironi, *Padova – Piante e vedute (1449–1865)*, Padua (2) 1988, Nr. 13.

Hauses gewesen sein.¹⁰⁹ Wenig modifiziert stand es bis ins 19. Jahrhundert, um 1827 abgerissen zu werden.

Der Katasterplan von 1810/11 zeigt, daß der Hof zwischen Palast und Kapelle durch einen hakenförmigen Laufgang überbrückt war (Abb. 37). Dieser Befund korrespondiert mit Schäden und Störungen im Mauerwerk an der Nordwand der Kapelle.¹¹⁰ Für wie alt man den Gang hält, hängt davon ab, als wie zuverlässig man den della Valle-Stadtplan aus dem 18. Jahrhundert einschätzt. Der zeigt statt der hakenförmigen eine sehr viel einfachere Struktur, die ein zwischen die Rückfassaden von Palast und Kapelle gesetztes Tor gewesen sein könnte. Dieser Plan ist im ganzen aber weniger detailliert, und anders als den Verfassern der Katasterpläne mußte seinem Autor der Besitzer des Palastes nicht Zutritt gewähren. Es sei also davon ausgegangen, daß die im „napoleonischen“ Katasterplan festgehaltene Situation vor das 18. Jahrhundert und vielleicht wirklich bis in die Scrovegni-Zeit zurückreichte. Der dargestellte Gang hätte es erlaubt, vom Palast aus trockenen Fußes die Tür in die Kapelle und den Zugang zur Krypta zu erreichen. Sofern der Gang zweigeschossig war, was anzunehmen ist, erschloß er auch das Logenfenster über der Tür. Es ist heute vermauert, besitzt aber noch einen Holzladen, der im Freskenprogramm der Kapelle als eine Störung zwischen dem Bild, das Marias Heimkehr ins Elternhaus zeigt, und der Chorwand, d.h. der Verkündigungsszene, in Erscheinung tritt (Taf. II, Abb. 24). Über das Obergeschoß des Ganges erreichte man auch den am Außenbau noch sichtbaren Eingang ins Obergeschoß der Sakristei. Dort befindet sich ein wohl im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts eingerichteter und im 16. Jahrhundert modernisierter Raum, der ein zweites Logenfenster in die Kapelle besitzt, von dem schon die Rede war (Abb. 27). Es gewährt Einblick nicht ins Langhaus, sondern in den Chor.¹¹¹

Gleich ob der Palast noch zu Enricos Zeiten fertig wurde oder erst später: Es wird deutlich, wie Wohn- und Kultraum in der Arena zusammenspielen sollten. Vom Palast her sollte erstens direkter Zutritt zur Kapelle möglich sein und es den Bewohnern erlauben, an der Liturgie teilzunehmen und sie für alle Besucher der Kirche sichtbar mitzufeiern. Zweitens war vorgesehen, daß sie von einem hochgelegenen Oratorium aus, das gleichfalls vom Palast her bequem erreichbar war, dem Gottesdienst auch ungesehen folgen konnten. Vermutlich war die erste Möglichkeit ein Angebot besonders an die männlichen Mitglieder des Hauses, die zweite aber für die weiblichen gedacht.

Diese Situation ist auch für die Bau- und Stiftungsgeschichte aufschlußreich. Es fällt ja auf, daß von der Loge im Langhaus aus kein Blick auf den Hochaltar möglich ist, wo er heute steht. Er würde von dort aus aber auch unsichtbar bleiben, wenn er weit westlich im Chorquadrat stünde. Damit wird es wahrscheinlich, daß die Position dieses Oratoriums und die erhaltene

109 Zampieri, *La Cappella degli Scrovegni in Padova: Il sito e l'area archeologica*.

110 *Carte Forcari sull'Arena di Padova: La „Casa Grande“ e la Cappella degli Scrovegni*, ed. E. Bordignon Favero, Venedig 1988, S. 25, *I catasti storici di Padova. XIX–XX secolo*, ed. I. Pavanello, Cittadella 2003, S. 57 f. Ausgewertet jetzt von: V. dal Piaz, *La storia e l'architettura della Cappella*, in: *La Cappella degli Scrovegni a Padova* (Mirabilia Italiae 13), Saggi, S. 19–44.

111 *La Cappella degli Scrovegni a Padova* (Mirabilia Italiae 13), Nr. 345–349.

Öffnung noch der Disposition des Modellplans folgen, d.h. zur ursprünglich vorgesehenen und im Weltgerichtsbild präsentierten Kirche mit Querhaus gehören. In diesem Fall war das Fenster über der Tür bestimmt auch nicht das einzige, das aus dem Oratorium in den Kirchenraum gehen sollte. Der Raum hinter dem Fenster hätte den Winkel zwischen Langhaus und nördlichem Querhausarm eingenommen und durch die einstmals hinter dem Laden vorhandene Öffnung ins Langhaus sowohl Blick auf den Kreuzaltar erlaubt als auch – durch eine weitere nach Osten gerichtete Öffnung in der westlichen Querhauswand – Blick auf die Altäre im Sanktuarium. Die Scrovegni hätten von dort aus also jede liturgische Handlung in der Kapelle beobachten und umfassend am Gottesdienst der Mönche oder Brüder teilnehmen können. Das zeigt auch, wie tief der Einschnitt vom einen zum anderen Konzept war: Ebenso wie den Aspekt der Öffentlichkeit des Kultraums betraf er den der Palastkapelle. Erst der Bau der Sakristei und des Oratoriums darüber machte wieder möglich, was durch den Reduktionsplan verloren gegangen war, die doppelte Verknüpfung von Palast und Liturgie: sichtbar und unsichtbar, männlich und weiblich.

WIE GIOTTO WEIHNACHTEN ERFAND

Wie hat Giotto die über dreißig – rund 2 Meter mal 1,85 Meter messenden – Bilder an den Langwänden konzipiert? Und welche Absichten standen im Vordergrund: Ging es um eine simulierte zweite Wirklichkeit, die als Nachahmung der ersten in Erscheinung tritt (man denke an ein Photo oder an ein Landschaftsgemälde), oder um eine zum Nachvollzug anregende Visualisierung der jeweiligen Geschichte (man denke an ein Bilderbuch oder ein Comic)? In den oberen Registern der Chorbogenwand und in Teilbereichen der Gerichtsszenarie an der Westwand geht es um Illusion – mithin *nicht* um die Herstellung einer Alternativwirklichkeit, sondern um Eingriffe in die Wirklichkeit, in welcher der Betrachter lebt. Das Ziel scheint eine möglichst direkte Ansprache und Beeinflussung der Besucher zu sein. Es handelt sich da um eine Visualisierungsstrategie, die in die zweite Richtung weist: Nachvollzug. Doch muß sich das auf die Szenen der Langwände nicht übertragen lassen. Schon von der Rahmung her kommen sie mehr bildgerecht daher.

Das auf Anhieb eingängigste Bild im Zyklus, das wohl alle heutigen Betrachter als eine Art Bezeugung gewesener Wirklichkeit akzeptieren, ist die Weihnachtsszene (Taf. III). Jedoch kann es sein, daß sie Giottos Zeitgenossen weniger leicht einging. Möglicherweise gab es visuell Gebildete, die das Konzept spekulativ und unwirklich fanden. Dabei mag sie jenes Motivgefüge am meisten irritiert haben, das den Angehörigen der gegenwärtigen westlichen Kultur das selbstverständlichste ist: der in einer Landschaft plazierte Stall. Daß Christus in einem Stall geboren wurde und Ochs und Esel, die man sich gern als dessen eigentliche Bewohner vorstellt, dabei waren, ist das Thema der Weihnachtsgeschichten und -lieder und der Grundbestand an Kulisse bei den heimischen oder öffentlichen Krippen. Man kann auch sagen: Es ist ein integraler Teil dessen, was heute (mit einem gerührten Zwinkern) für eine weihnachtsgeschichtliche Tatsache gehalten wird.

Zu Giotto's Zeit hingegen hat man entweder geglaubt, Christus sei in einer Höhle geboren worden oder innerhalb der Stadt Bethlehem und dort, um genau zu sein, nicht in einer Herberge, „quia non erat locus in deversorio“ („weil in der Herberge kein Platz war“, Lukas 2, 7). Die erste Version geben die Evangelien des Jacobus (XVIII–XX) und Pseudo-Matthäus (XIII–XV),¹¹² die als Apokryphen an Popularität hinter den kanonischen Evangelien nicht zurückstanden und nicht weniger als diese zum Kanon des damals Geglauten beitrugen („Apokryph“ wurden die Apokryphen bekanntlich erst durch die Reformation und die katholische Reform).¹¹³ Weder diese beiden Autoren noch Lukas und die anderen Evangelisten sprechen von einem Stall als Geburtsort; Lukas erwähnt eine Krippe, d.h. einen Futtertrog, in den das Neugeborene gelegt wurde. Es wird sich gleich zeigen, daß eine Krippe einen Stall keineswegs impliziert. Keiner der Autoren erwähnt die Tiere.

Ochs und Esel gehören dafür zum Personal der Weihnachtsgeschichte in den *Meditationes Vitae Christi* und damit in einem damals aktuellen Text. Max Imdahl und andere haben im Anschluß an Frank Jewett Mather gezeigt, wie ihn Giotto in Padua laufend herangezogen hat.¹¹⁴ Allerdings führt dieser Text keinen Stall als ihr Heim ein. Die Tiere sind Eigentum von Maria und Joseph, die mit ihnen nach Bethlehem gekommen waren „wie arme Viehhändler“. ¹¹⁵ Bei Giotto stehen Ochs und Esel nicht *im* Stall, sondern davor. Wer davon ausgeht, daß der Maler eine kohärente Bilderzählung anstrebte, muß entweder annehmen, daß Ochs und Esel den Raum für Mutter und Kind freigegeben haben, oder – entsprechend den *Meditationes* – daß er eben gar nicht ihre Wohnung ist. Die *Meditationes* berichten sodann, wie sich die beiden Tiere nach der Geburt des Kindes klug und hilfsbereit zeigten:¹¹⁶

Ochs und Esel knieten vor der Krippe und bliesen ihren Atem auf das Kind, als wären sie vernünftige Wesen und hätten gewußt, daß das Kind ungenügend zugedeckt war und bei der herrschenden Kälte gewärmt werden mußte.

112 *Evangelia apocrypha*, ed. K. von Tischendorf, Leipzig 1876, S. 1–50 (Jacobus) und 51–112 (Pseudo-Matthäus). *Evangelia infantiae apocrypha / Apokryphe Kindheitsevangelien*, ed. G. Schneider, Freiburg im Breisgau 1995, S. 125–135 (Jacobus) und 221–231 (Pseudo-Matthäus).

113 D.R. Cartlidge und J.K. Elliott, *Art and the Christian Apocrypha*, London 2001, S. 16, 18.

114 M. Imdahl, *Giotto: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980, S. 52, 85 f. und passim. H. Ronan, *Meditations on a Chapel*, *The Burlington Magazine* 122, 1980, S. 118–121. Mather, *Giotto's First Biblical Subject in the Arena Chapel*. Die außerordentliche Bedeutung des Textes für die Ikonographie der christlichen Kunst seit der Zeit um 1300 insgesamt hat wohl Emile Mâle entdeckt: E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1922, S. 27–34.

115 „... et vadunt sicut pauperes mercatores bestiarum.“ Iohannes de Caulibus, *Meditaciones vite Christi*, ed. M. Stallings-Taney, Turnholt 1997, S. 31.

116 „Tunc bos et asinus flexis genibus posuerunt ora super presepium, flantes per nares ac si ratione utentes cognoscerent quod puer sic pauperrime contactus, calefacione tempore tanti frigoris indigeret.“ De Caulibus, *Meditaciones*, S. 31.

In Giottos Fresko sieht es so aus, als warteten die Tiere darauf, daß Christus in die Krippe gelegt würde, und sie ihre Heiztätigkeit aufnehmen könnten. Das eine uns sichtbare Auge des Ochsen wacht so eindringlich über das Kind wie Marias Auge.

Was den Ort des Geschehens angeht, so machen die Redaktionen der *Meditationes* verschiedene Angaben. Sofern man in Padua die lateinische Version benutzt hätte, wäre man auf folgende Sätze über Marias Bedrängnis in Bethlehem gestoßen: „Alle schickten sie und ihren Gefährten fort, und so waren sie gezwungen, eine gedeckte Gasse aufzusuchen, wo sich die Leute gewöhnlich unterstellten, wenn es regnete.“¹¹⁷ Wer auch einen Blick in die *Legenda Aurea* geworfen hätte, hätte über die Gasse noch erfahren:¹¹⁸

Teile von ihr waren überdacht, und sie diente als ein Ort, wo sich die Leute aus der Stadt in ihrer Freizeit trafen, um miteinander zu essen, oder wenn das Wetter schlecht war. Vielleicht war es Joseph, der die Krippe für Ochs und Esel aufgestellt hat. Andere glauben, daß die Leute, die zum Markt kamen, dort ihre Tiere festmachten und daß es die Krippe schon gab.

Nach dieser Fassung der Geschichte ist der von Lukas überlieferte Futtertrog also entweder Josephs Produkt oder er gehört zur Ausstattung einer Art Servicestation für Last- und Reittiere.

Demgegenüber erzählt die um 1300 verfertigte italienische Übersetzung der *Meditationes*, folgendes habe sich zugetragen, nachdem Maria und Joseph überall abgewiesen worden waren: „Als sie eine leere Höhle sahen, welche die Leute bei Regen nutzten, gingen sie dort hinein und ließen sich nieder.“¹¹⁹ Der Übersetzer griff also das Thema der Apokryphen auf. In den abschließenden Bemerkungen über den Geburtsort sind sich die beiden Versionen der *Meditationes* dann wieder einig: „Und Joseph, der ein meisterlicher Zimmermann war, hat ihn wohl auf irgendeine Weise ...“¹²⁰ – Das hier folgende Verb *cludere* bzw. *chiudere* heißt wörtlich (*ver*)schließen, kann aber auch im Sinn von *abdichten*, *abdecken* oder *überdachen* gelesen werden.

117 „Omnes licenciebant eam et socium, et sic coguntur divertere ad quamdam viam coopertam, ubi homines tempore pluie divertebant.“ De Caulibus, *Meditationes*, S. 31.

118 „... operimentum habens, qui de versorium dicitur, sub quo cives ad colloquendum vel ad convescendum in diebus otii vel pro aeris intemperie devertebant. Ubi forte Joseph praesepe bovi et asino fecerat vel secundum quosdam rustici, cum ad forum veniebant, animalia sua ibidem ligabant, et ideo praesepe ibi constructam erat.“ *Jacobi a Voragine legenda aurea: vulgo historia lombardica dicta*, ed. T. Graesse, Regensburg (3) 1891, S. 41.

119 „Et quelli vedendo una grotta che niuno vera intrato et allora elli vedendo volta vintrono entro ed albergare. Chi qui ne tornavano homini quando pioveva.“ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Ital. 115, Fol. 18 v. Für eine englische Übersetzung dieser Handschrift mit Abbildungen der Illustrationen: *Meditations on the Life of Christ*, ed. I. Ragusa und R.B. Green, Princeton 1961.

120 „Et ibidem Ioseph, qui erat magister lignarius, forte aliquantulum se clausit.“ De Caulibus, *Meditationes*, S. 31. „Et in quello luogo iosep lo quale era maestro di legname forsi che vi chiuse in alcun modo.“ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Ital. 115, Fol. 18 v.



Abb. 38: Kloster Daphni, Katholikan: Geburt Christ

Das führt zu der Frage, ob Giotto mit der hölzernen Struktur, die Maria überfängt, wirklich einen Stall gemeint hat. Genaugenommen ist ja nicht mehr als eine Art Schutzdach für eine liegende Person zu sehen. Daneben fällt die verschattete Fläche hinter dem Unterstand auf. Am ehesten handelt es sich um eine flache Höhle oder Delle in der Felswand. Was auf den ersten Blick ein Stall scheint, kann ebenso als ein improvisierter Vorbau oder eine Art Veranda vor einer unzureichend tiefen Höhle gelesen werden: ein Produkt Jo-

sephs. Einfach aber perfekt ausgeführt könnte die Konstruktion für das stehen, was ein meisterhafter Zimmermann in Eile zustandebringt. Vielleicht sollen wir uns die offensichtlich neue, schlicht und schön gearbeitete Krippe gleichfalls als Josephs Werk vorstellen. Und vielleicht schläft er in Giottos Fresko nicht nur, weil die Bildtradition das nahelegt (s.u.), sondern auch deshalb, weil er vor der Geburt des Kindes mit so viel Fleiß seinem Beruf nachgegangen war.

Stall oder selbstgebauter Unterstand? – allein mit dem Text ist das schwer zu entscheiden. Höhle oder Schatten? – dazu gibt es über den Befund in Giottos Bild und die *Meditationes* hinaus weitere Argumente. Da sind die Texte, welche die Tradition und Popularität der Vorstellung von der Höhle als Geburtsort belegen. Sie wurden teils schon genannt. Da ist auch jene reale Höhle unter der Geburtskirche in Bethlehem, die den Pilgern mindestens seit dem vierten Jahrhundert als der Geburtsort Christi gezeigt wird.¹²¹ Und da ist schließlich eine alte Bildtradition, auf die man Giottos Fresko beziehen kann. Vor ihrem Hintergrund lässt sich nicht nur die Frage entscheiden, ob der Schatten wirklich eine Höhle suggeriert, es tun sich auch weitere Einblicke in Giottos Bilderfindung auf.

Wie es über den Geburtsort zwei verschiedene Text-Überlieferungen gibt, so auch zwei verschiedene visuelle Traditionen. Anders als die Texte lebten sie im Mittelalter weitgehend unabhängig voneinander. Jene Bilder, die der lateinische Westen hervorbrachte, zeigen die Geburt entweder vor einer architektonischen Kulisse, die Bethlehem darstellt, oder in einem Nirgendwo, das mit einer Krippe und zuweilen einer Matratze möbliert ist. Ein Beispiel für die erste Möglichkeit, das unser Maler mit Sicherheit kannte, findet sich in S. Miniato al Monte über Florenz. Das Wandbild aus dem späten 13. Jahrhundert zeigt Maria, Joseph und das Kind

121 W. Harvey, W.R. Lethaby, O.M. Dalton u.a., *The Church of the Nativity at Bethlehem*, London 1910, S. 51–73 und B. Bagatti, *Gli antichi edifici di Betlemme*, Jerusalem 1952, S. 114–156.

unter einem gemauerten Bogen.¹²² Demgegenüber wird der Geburtsort im griechischen Osten (und in den westlichen Enklaven seiner visuellen Kultur) in stets als eine Felsenlandschaft wiedergegeben (Abb. 38): Etwas nach links aus der Bildmitte herausgerückt (genau an der Stelle, wo Giotto den Schatten gemalt hat!) öffnet sich eine Höhle in einem Berg. Oft wirkt der Berg wie eine geplatze Blase und zeigt, wie die Landschaft ganz vom Höhlenmotiv her konzipiert ist. Zum byzantinischen Geburtsbild gehören darüber hinaus noch folgende Motive: Engel, die entlang dem gebogenen Bergrücken über der Höhle angeordnet sind, Schäfer in der rechten Bildecke, denen einer der Engel die Geburt des Erlösers verkündigt, sowie der im Vordergrund kauende Joseph.¹²³ Mit kleinen Abweichungen findet sich das meiste davon in Giottos Bild wieder, in Gestalt des Schattens also wohl auch die Höhle. Was den Engelsbogen angeht, so wölbt er sich bei Giotto zwar nicht über dem Berg, dafür aber vor der Folie des Berges über dem First des Schutzdaches. Über solcherlei Motivisches hinausgehend stimmt überein, daß sowohl Giottos Bild als auch die byzantinischen Darstellungen zwei Ereignisse zusammenführen, die in allen Texten säuberlich getrennt und niemals miteinander verschränkt erzählt werden, nämlich die Geburt Christi und deren Verkündigung an die Hirten. Man hat den byzantinischen Typus einmal ein „Sammelbild“ genannt – ein Bild also, das verschiedene Darstellungen aus dem erzählerischen Umfeld der Geburt Christi zusammenträgt.¹²⁴ Das trifft auch auf Giottos Darstellung zu. Was am Ende aber doch abweicht, ist der Stall; ein solcher kommt in den byzantinischen Bildern niemals vor.

Giotto war nicht der erste Italiener, der die byzantinische Geburtsszene adaptiert hat. Im Rom des ausgehenden 13. Jahrhunderts waren es Jacopo Torriti und Pietro Cavallini, welche diese Vorlage im Rahmen ihrer Mosaikzyklen für die beiden wichtigsten Marienheiligtümer der Stadt, S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere, verwendeten. Das byzantinische Geburtsbild im Rahmen großer Mosaikfolgen zu bearbeiten, war offenbar Teil jenes in Rom laufenden Wettbewerbs zwischen berühmten Künstlern, mächtigen Familien und heiligen Orten, von dem in den nächsten Kapiteln zuweilen die Rede sein wird. Manches spricht dafür, daß Giotto, bevor er in Padua arbeitete, in diese Konkurrenz involviert war. Sein Navicella-Mosaik im Atrium von St. Peter war im Auftrag des Kardinals Jacopo Stefaneschi entstanden, Bruder jenes Bertoldo Stefaneschi, der Cavallinis Mosaiken in S. Maria in Trastevere gestiftet hatte.¹²⁵ Beide Brüder gehörten zum Zirkel der Familie Orsini und damit zu den Opponenten der Fa-

122 A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Florenz 1990, Taf. 166.

123 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments des Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos*, Paris (2) 1960, S. 93–169. J. Lafontaine-Dosogne, Les représentations de la nativité du Christ dans l'art de l'orient chrétien, in: *Miscellanea Codologica F. Masai dedicata MCMLXXIX*, Bd. 1, o.O. 1979, S. 11–21.

124 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, S. 101 (P. Wilhelm).

125 G. Ragionieri, Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia* 3, 1981, S. 447–467. W. Tronzo, Apse Decoration, the Liturgy, and the Perception of Art in Medieval Rome: S. Maria in Trastevere and S. Maria Maggiore, in: *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Functions, Forms, and Regional Traditions*, ed. W. Tronzo, Bologna 1989, S. 167–193.

milie Colonna, welche Torritis Mosaiken in S. Maria Maggiore mitfinanziert hatte. So können wir einigermaßen sicher sein, daß Giotto mit den byzantinisierenden Geburtsbildern in Rom vertraut war. Aber wir können nicht sicher sein, ob er sich im klaren war, in Padua einen Bildtyp aus dem Osten zu verwenden. Für ihn kann es auch eine exklusiv mit den großen Meistern und Leistungen der römischen Kunst um 1300 verbundene Vorlage gewesen sein.

Als Cavallini die Komposition für die Apsiswand von S. Maria in Trastevere bearbeitete, änderte er eine Einzelheit ab und fügte eine andere hinzu (Abb. 39). Den einen der beiden Hirten verwandelte er in eine hockende und Flöte spielende Figur. Auf diese Weise hatte er ein antikes Motiv gewonnen, wie es im Rom um 1300 besonders beliebt war. Er nahm dem Bild also das Fremdartige und paßte es in die römische Kultur ein. Das Detail, das er hinzufügte, ist das spielzeuggroße Gebäude im Vordergrund, das die Inschrift „Taberna Meritoria“ trägt. Dieser Name bezieht sich auf eine Tradition, die zuerst bei dem frühchristlichen Historiker Eusebius zu greifen ist: An der Stelle von Trastevere hatte es angeblich ein Invalidenheim gegeben (ein Heim für Soldaten mit „Meriten“). Von ihm war am Tag von Christi Geburt eine Ölquelle entsprungen und in den Tiber geflossen. Im Mosaik ist das Öl als ein braunes Rinnsal dargestellt, welches das Häuschen mit dem Fluß im Vordergrund verbindet.¹²⁶ Auch die Ergänzung des Wunders von Bethlehem durch die Darstellung eines Wunders, das sich parallel in Trastevere zutrug, heißt natürlich, daß das Bild einen lokalen Akzent erhielt.

Torriti nahm gleichfalls Änderungen vor, als er die byzantinische Komposition in S. Maria Maggiore verwendete (Abb. 40). Er fügte etwas hinzu, worin man einen Stall erkennen würde, wäre die Struktur nicht so klein. Auch wirkt sie wie aus Stein oder Marmor gebaut. Man möchte das Gebäude neben der Höhle einen *Tempietto* nennen. Klar ist, daß die Formen des Tempelchens ähnlich antikisch sind wie die von Cavallinis Flötenspieler und daß hier gleichfalls ein Bezug auf jene Vergangenheit Roms vorliegt, die darauf wartete, wiederbelebt zu werden – wie auch klar ist, daß sich die Erklärung für Torritis Hinzufügung darin nicht erschöpfen kann.

Unweit des Mosaiks war an die Kirche eine kleine Kapelle angebaut. Das Mosaik ist so in der Apsis positioniert, daß es, wer aus der Kapelle in die Kirche trat, sehen konnte. Die Baulichkeit hieß *Praesepe* (wörtlich Krippe oder Futtertrog).¹²⁷ Ein englischer Pilger des 16. Jahrhunderts, der schon unsere zu Giottos und Torritis Zeit noch unbekanntere Auffassung teilte, Christus sei in einem Stall zur Welt gekommen, schrieb über die Kapelle:¹²⁸

126 P. Hetherington, *Pietro Cavallini: A Study in the Art of the Late Medieval Rome*, London 1979, S. 17.

127 *Santa Maria Maggiore e Roma*, ed. R. Luciani, Rom 1996, S. 78 (V. Saxer) und 138–142 (D.P. Sperduti). S.F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome*, Cambridge, MA 1996, S. 23–62.

128 „The Praesepe or the place where our saviour was borne in Bethlehem in the Oxe-stall ... Al which as wel the monument itself, as the devotion at it is now in Rome ... for you must understand that the stall or cabbin where our Saviour was borne, was afterwards made a Cappel ... Now (as I sayed) al is in Rome and upon Christmas Day especially here is the Station, that is, the pilgrimage and devotion of al the Citie, making a joyful memorie of the birth of our Saviour.“ G. Martin, *Roma Sancta (1581)*, ed. G.B. Parks, Rom 1969, 40 f.



Abb. 39: Rom, S. Maria in Trastevere, Apsis: Geburt Christi (Pietro Cavallini)

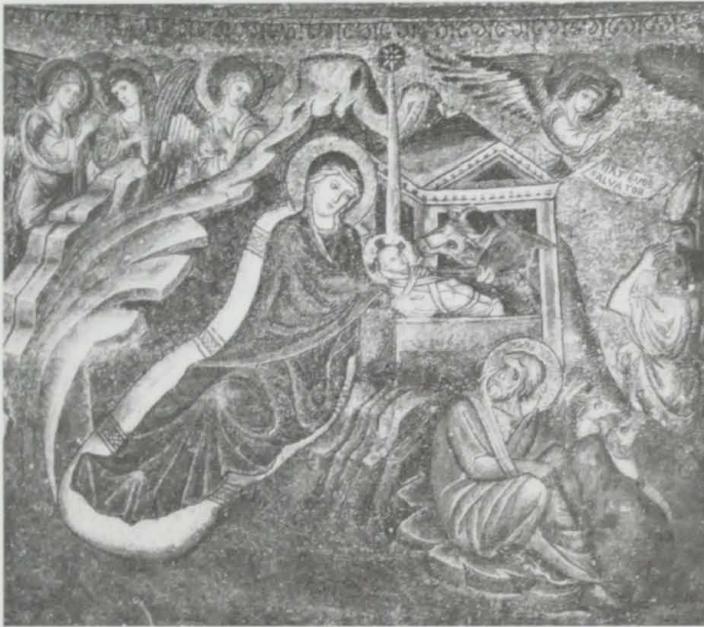


Abb. 40: Rom, S. Maria Maggiore, Apsis: Geburt Christi (Jacopo Torriti)

Der Praesepe oder auch der Ort, wo unser Erlöser in einem Ochsenstall geboren wurde ... Sowohl das Bauwerk selbst als auch seine Verehrung sind jetzt in Rom ..., denn man muß wissen, daß aus dem Stall oder der Hütte, in der unser Erlöser geboren ist, später ein Kapelle gemacht wurde ... Wie ich sagte, ist jetzt alles in Rom und speziell an Weihnachten ist hier Stationsgottesdienst, d.h. die Pilger und die frommen Leute aus der Stadt gedenken hier froh der Geburt des Erlösers.

Die Kapelle muß im oder noch vor dem siebten Jahrhundert als eine Art Double des entsprechenden heiligen Orts in Bethlehem errichtet worden sein. Niemand weiß, wann sich die Vorstellung entwickelte, daß die römische Kapelle der wirkliche Geburtsort sei. Ebenso wenig ist klar, ab wann die Römer und ihre Gäste glaubten, es handle sich um einen Teil einer Höhle. Letztere Auffassung führte dazu, daß man das Gebäude 1587 mit großem technischem Aufwand unter den Boden der Sixtinischen Kapelle von S. Maria Maggiore versenkte. Welche Bedeutung es in den Augen der Römer hatte, er-

hellte aus dem Umstand, daß S. Maria Maggiore im siebten Jahrhundert *Beata Maria ad Praesepe* hieß. Um 1200 wurde die Kapelle umgebaut und um 1291 reich dekoriert, d.h. nicht lange bevor die Mosaiken entstanden. Arnolfo di Cambio war es, der die Fassade bereicherte und für den Innenraum halblebensgroße Figuren von Maria, Joseph, dem Kind, Ochs und Esel und den heiligen drei Königen anfertigte, die sich überwiegend erhalten haben. Der Stifter scheint ein



Abb. 41: Rom, Camposanto Teutonico: Sarkophagdeckel

gewisser Panulpho de Postrennio gewesen zu sein, Kanoniker von S. Maria Maggiore.¹²⁹ Ob ihm und Arnolfo damit wirklich die Erfindung der Weihnachtskrippe gelungen war, ist eine alte Frage, die hier nicht erörtert werden muß. Jedenfalls kommt die Praesepe-Kapelle als Modell für Torritis Tempelchen in die engste Wahl. Wenn dies zutrifft, so verankert die Wiedergabe des Tempelchens das Bild an seinem Ort als an einem einschlägigen Wallfahrtsort.

Vor diesem Hintergrund nimmt sich Giottos Weihnachtsbild in Padua weniger erstaunlich aus. Nicht anders als seine römischen Kollegen hat er das byzantinische Bildschema als Grundlage verwendet und durch die Veränderung von Einzelheiten dem Bedarf der Nutzer angepaßt. Wenn es in Rom aber um die Adaption an lokale Kultsituationen ging, dann bei Giotto um die Anpassung an einen aktuellen Text: Wie das Motiv der aufmerksamen Tiere so dürfte auch das Schutzdach die *Meditationes* illustrieren und die dort mit einem „möglicherweise“ vorgetragene Geschichte visualisieren, Joseph habe seine professionellen Fähigkeiten genutzt, um die Höhle bewohnbar zu machen. Andererseits ist damit eine weitgehend freistehende Konstruktion, wie Giotto sie darstellt, nicht unausweichlich vorgegeben. Dieses Motiv zwingt, noch einmal nachzuhaken.

Freistehende Bauten solcher Art kommen in der frühchristlichen Bildwelt vor. Trotz Spärlichkeit repräsentiert das einschlägige Material, das über die Zeit zwischen dem dritten und sechsten Jahrhundert verstreut ist, einen Darstellungstypus. Am interessantesten sind sechs römische Sarkophagdeckel – zwei intakte und vier als Fragmente erhaltene –, die das Christuskind in einer korbartigen Krippe unter einem Schutzdach zeigen, begleitet jeweils von Ochs und Esel.¹³⁰ Die wiedergegebene Konstruktion besteht aus einem Ziegeldach über zwei Ständern

129 So die Quellen aus dem 16. Jahrhundert: Ostrow, *Art and Spirituality*, Anm. 84 S. 294. Zu den Figuren zuletzt: *Arnolfo alle origini del rinascimento Fiorentino*. Ausstellungskatalog, ed. E. Neri Lusanna, Florenz 2005, S. 190–192 (G. Kreytenberg).

130 G. Bovini, *Rom und Ostia* (Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1), Wiesbaden 1967, Nr. 11 (Vatikanstadt, Museo Pio Cristiano, intakt), Nr. 28 (Museo Pio Cristiano, Fragment), Nr. 135 (Museo Pio Cristiano, Fragment), Nr. 170 (Museo Pio Cristiano, Fragment). J. Dresken-Wei-

(Abb. 41). Zu beachten ist, daß die Reliefs das Kind, die Krippe, die Tiere und das Schutzdach als eine Bild-Einheit präsentieren, die auch für sich existieren kann – ein fertiger Baustein, der zur Verwertung bereitstand. Wo es um Giottos römischen Hintergrund geht, wird darauf zurückzukommen sein, in welchen Kontexten sich der Maler für antike Vorlagen interessiert hat. Im vorliegenden Fall ist der Zusammenhang evident: Was Giotto gewann, war ein erzählerisches Motiv. Wenn man den Text der *Meditationes* zugrunde legt, erklären sich auch die Abweichungen von der visuellen Vorlage zwanglos: Giottos Unterstand besitzt kein Ziegeldach, ist er doch das Werk eines Zimmermanns, der sich nicht der Hilfe von Ziegelbrenner und Dachdecker bedienen konnte; und der Unterstand schützt Maria statt der Krippe und der Tiere, denn er war speziell für Maria und noch vor der Geburt des Kindes gebaut worden.

Aber wie kommen die Tiere in die frühchristlichen Darstellungen? Die Frage drängt sich auf: Auf der einen Seite gehören Ochs und Esel zusammen mit dem Christuskind und der Krippe zum Kernbestand von Weihnachtsdarstellungen, die mit die ältesten sind. Auf der anderen Seite gab es, als das Bild erfunden wurde, noch keinen Text, der das erzählte, was wir Kindern erzählen, wenn sie die Tiere an der Krippe sehen. Ochs und Esel waren in frühchristlicher Zeit nicht Elemente einer Erzählung, sondern allegorische Figuren, welche die bekannte Stelle bei Jesaja (1, 3) gegenwärtig machten: „Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn: aber Israel kennt's nicht, und mein Volk vernimmt's nicht.“ Daneben lassen sie sich auf eine Prophezeiung bei Habakuk (3, 2) beziehen. Sie lautet in der Septuaginta, der griechischen Übersetzung des Alten Testaments, nicht „Laß es kund werden mitten in den Jahren“ (Luther-Übersetzung aus dem Hebräischen), sondern: „Zwischen zwei Tieren wirst du erkannt werden.“¹³¹ Diese Version war durch die lateinische Fassung im Pseudo-Matthäus-Evangelium weit verbreitet: „In medio duorum animalium innotesceris.“¹³²

Was in den Reliefs ein rührender Einblick in eine, man möchte sagen, bukolische Kindheit scheint, ist also tatsächlich visualisierte Theologie. Doch wurde noch in spätantiker Zeit eine erzählerische Lesung der Darstellung versucht. Wie schon referiert, berichtet Pseudo-Matthäus, der wahrscheinlich im fünften Jahrhundert schrieb, daß Christus in einer Höhle zur Welt gekommen war.¹³³ Er fährt dann fort, drei Tage später sei die heilige Familie in einen Stall („stabilum“) umgezogen, wo Maria „den Knaben in eine Krippe legte, und ein Ochse und ein Esel ihn anbeteten.“¹³⁴ Dann verweist der Autor auf die Vorhersagen bei Jesajas und Habakuk,

land, *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt* (Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 2), Mainz 1998, Nr. 20 (Syrakus, Museo Archeologico Regionale P. Orsi, intakt). G. Egger, *Frühchristliche und koptische Kunst*, Ausstellungskatalog, Wien 1964, Nr. 34 (Rom, Campo Santo Teutonico, Fragment).

131 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, S. 89 (P. Wilhelm).

132 *Evangelia apocrypha*, S. 80.

133 M. Berthold, Zur Datierung des Pseudo-Matthäus-Evangeliums, *Wiener Studien: Zeitschrift für klassische Philologie* 102, 1989, S. 247–249.

134 „... et ingressa est stabulum et posuit puerum in praesepio, et bos et asinus adoraverunt eum.“ *Evangelia apocrypha*, S. 80.

die damit erfüllt seien. Nach weiteren drei Tagen, so Pseudo-Matthäus, setzte die Familie ihre Reise nach Bethlehem fort. Wie es zu der Stall-Episode kam, die zwischen die Ereignisse in der Geburtshöhle und den Aufenthalt in der Stadt Davids eingeschoben wurde und letztlich zu einem schwer hinnehmbaren Konflikt mit dem Bericht bei Lukas führte, bleibt ein Rätsel, solange man nicht zwei Umstände berücksichtigt: die allegorische Funktion der Tiere einerseits und andererseits die Bildformel von Ochs und Esel, wie sie zusammen mit dem in der Krippe liegenden Kind unter einem Dach präsentiert werden – eine Bildprägung, die in jener Zeit, als Pseudo-Matthäus lebte und schrieb, wahrscheinlich noch populär war.

Mit dem Ende der römischen Welt verschwand der Stall sowohl aus der bildenden Kunst als auch aus der Literatur. Selbst Autoren, welche die Erzählung des Pseudo-Matthäus fortschrieben wie der Pfaffe Wernher, gingen von der Benennung eines Schauplatzes „Stall“ ab.¹³⁵ Ochs und Esel aber überlebten und vermochten ihre Rolle auszubauen. Unter den ersten, welche die Tiere unmittelbar mit dem Geburtsereignis verbanden, war die Dichterin Frau Ava (†1127?). Für sie gehörte der Esel Maria und Joseph, während der Ochse ein Tier war, das sie an der Krippe antrafen, was den folgenden prägnanten Reim ermöglichte: „Da vunden si ein rint, / da wart geborn daz frone chint.“¹³⁶ Eine zur Kohärenz weiterentwickelte Erzählung ist die der *Meditationes*. Sie versöhnt die ferne Erinnerung an eine frühchristliche Bildallegorie mit den verschiedenen Berichten in den kanonischen wie apokryphen Evangelien und mit anderen Texten.

Die mittelalterlichen Leser und Hörer der *Meditationes* haben die dort enthaltene Information sicher nicht isoliert wahrgenommen, sondern im Zusammenhang ihrer textlichen Quellen (Bibel, Apokryphen usw.), die man im Sinn scholastischer Denkgewohnheiten als einander ergänzende und bestätigende Aussagen auffaßte. Dies mag auch für Giotto's Patron und seine Ratgeber gegolten haben. Mindestens dem Künstler standen über die Texte hinaus aber auch das byzantinische Bildschema der Geburt einschließlich seiner römischen Variationen zur Verfügung, sowie eine frühchristliche Bildformulierung, die ihm wahrscheinlich auf einem Sarkophagdeckel begegnet war. Indem er dem byzantinischen Vorbild und gleichzeitig den apokryphen Evangelien und/oder der italienischen Übersetzung der *Meditationes* folgte, wählte er als Schauplatz statt einer städtischen Umgebung eine in eine Felsenlandschaft eingebettete Höhle. Und indem er Torriti folgte, fügte er der Höhle ein Bauwerk hinzu. Es geriet in Padua jedoch nicht zu einem Tempelchen, sondern wurde eine Art Schutzdach, weil Giotto es mit dem frühchristlichen Bildformular in Übereinstimmung zu bringen suchte. Gleichzeitig bezog er das vorgefundene Schutzdach, den Erscheinungsort des Christuskindes und der allegorischen Tiere, auf die Erzählung der *Meditationes*. So wurde eine reine Zimmermannsarbeit daraus. Wenn die *Meditationes* die bis dahin vollständigste Zusammenschau der textlich überlieferten Fakten geboten hatten, dann liegt uns in Giotto's Bild nicht allein eine visuelle Interpretation der *Meditationes*, sondern die bis dahin vollständigste Synthese der textlichen und visuellen Tradition vor.

135 Vgl. A. Masser, *Bibel, Apokryphen und Legenden: Geburt und Kindheit Jesu in der religiösen Epik des Mittelalters*, Berlin 1969, S. 176–185.

136 *Die Dichtungen der Frau Ava*, ed. F. Mauerer, Tübingen 1966, S. 13. Masser, *Bibel, Apokryphen und Legenden*, S. 190.



Abb. 42: Washington, National Gallery, Geburt Christ von der Maestà, (Duccio)

Man kann darin eine Kuriosität sehen. Für Giotto und seine Zeitgenossen war die Bandbreite der ausgewerteten Quellen aber vielleicht eine wichtige Qualität. Sie war es, was das Bild über die bisherigen Darstellungen der Geburt Christi hinaus hob: Eine lückenlose Visualisierung des Geschehens war erreicht. Solche Dichte konnte nicht in allen Bildern der Kapelle verwirklicht werden, der Interpret ist aber wohl gut beraten, wenn er sich vorstellt, daß dies und nicht etwa die Illustrierung eines einzigen besonders geschätzten Textes oder die Modifizierung einer besonders gelungenen Visualisierung angestrebt war.

Giottos Weihnachts-Synthese

ist auch um ein – aufschlußreiches – Element vollständiger als der Versuch, den Duccio wenig später in Siena unternahm (Abb. 42). Die nach Washington gelangte Weihnachtsszene von der Maestà, dem Hochaltar-Retabel des Domes, variiert wieder das byzantinische Geburtsbild und enthält gleichfalls eine an einen Stall erinnernde Holzkonstruktion, in der Maria ruht. Deshalb hat James H. Stubblebine angenommen, das Täfelchen sei von Giottos Paduaner Bild inspiriert (was trotz gewisser Abweichungen richtig sein kann).¹³⁷ Allerdings ist der Holzbau diesmal kein Unterstand, sondern besitzt geschlossene Wände, und ist – der Maler macht das durch Überschneidungen sorgfältig klar – nicht vor, sondern in die Höhle gesetzt, so daß, wer sich nicht an einen Stall fixiert, eine Auskleidung der Höhle darin sieht. Wie bei Giotto handelt es sich um Josephs Werk, der entsprechend den *Meditationes* mit seiner Handwerkskunst einen ungastlichen Ort bewohnbar machte. Aber anders als Giotto berücksichtigte Duccio in diesem Zusammenhang das spätantike Motiv des Schutzdachs über der Krippe nicht und verstand *cludere* bzw. *chiudere* deshalb im Sinn von abdichten. Die holzvertäfelte Höhle ist die geradlinige Verknüpfung der byzantinischen Geburtshöhle mit der Erzählung in den *Mediationes* – ohne Vermittlung über spätantikes oder zeitgenössisches visuelles Material aus Rom. Giotto war also nicht der einzige Künstler, der Vollständigkeit bei der Visualisierung des Geburts geschehens (und wohl auch anderer Vorgänge) anstrebte, aber er war bei der Materialerschließung besonders kreativ.

137 J.H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his school*, Princeton 1979, Bd. 1 S. 55.

Zweifellos war mit diesem Sammeln die Hoffnung verknüpft, auf die historische Realität zugreifen zu können. Aber sie schwebte dem Maler schwerlich als eine visuelle Gegebenheit vor, die es mit dem inneren Auge zu erkennen, zu wiederholen und als Bild aufzubereiten galt (um mit Hans Belting zu sprechen: als ein „inneres Bild“, das der Künstler in ein materielles umzuwandeln hatte).¹³⁸ Vielmehr hatte er es mit einem Konglomerat von Informationen zu tun, dessen Elemente erschlossen, interpretiert und zu etwas Dargestelltem zusammengeführt werden mußten. Das Resultat wendet sich an Nutzer, welche die Überlieferung kennen und daher wiedererkennen. So kann man in der Tat sagen: Giotto's Fresko bildet nicht ab, sondern stellt lesbare Gestalt her. Das läßt sich etwa auch von dem Schutzdach her zeigen, in dem wir die Wiedergabe eines Stalls sehen wollen, das aber tatsächlich unsere Vorstellung vom Geburtsstall und damit das, was wir wiedererkennen, erst hervorgebracht hat. Der weihnachtsgeschichtlich so vertraute Stall-Topos entstand nämlich auf der Grundlage von Kopien und Varianten nach dem Paduaner Fresko und verdrängte die Geburtshöhle und die Stadt als Geburtsort. Im folgenden Band wird gezeigt werden, wie sich dies während des 14. und 15. Jahrhunderts in der bildenden Kunst, später dann auch in der Literatur und im Volksglauben vollzog. Jene Wirklichkeit, die Giotto in seinem Fresko abzubilden scheint, ist also erst lange nach ihm zur Gewißheit geworden und wäre ohne seine Bilderfindung und ihr unkontrolliertes Nachleben gar nicht entstanden.

DAS FORMULAR UND DAS REELLE ODER DIE VERTREIBUNG JOACHIMS

Was uns – von gängigem Weihnachtswissen abgesehen – die Szene so eingängig macht, ist die Geschlossenheit der Bildstruktur. Zwar erinnert die Landschaft, die keinen Pflanzenbewuchs besitzt, mehr an die abwaschbaren Betongußfelsen in Zoologischen Gärten, als an das, was heute unter Landschaft verstanden wird. Doch ist sie ein bildfüllendes Formgefüge, das auf der rechten Seite mit der den Hirten zugeordneten Erhebung eine gewisse Tiefenerstreckung zu besitzen scheint (ein allerdings nicht recht kontrollierbarer Eindruck). Auch sind die Personen und Tiere zahlreich und so verteilt, daß die Kahlheit der Formation selbst nicht zum Bewußtsein kommt. An beiden Seiten überschneidet die Bildkante signifikante Motive: Den einen Hirten und den Esel sehen wir zur Hälfte, wenig mehr als den Kopf sehen wir vom Ochsen und von der Frau, die Maria beisteht (gemeint ist wohl eine der beiden laut Jacobus, Pseudo-Matthäus und der *Legenda Aurea* von Joseph nachträglich herbeigerufenen Hebammen, welche Marias Jungfräulichkeit bezeugten)¹³⁹. Den anderen Hirten sehen wir von hinten. Die Art, wie er uns, während ein Engel zu ihm spricht, den Rücken kehrt, hat etwas Demonstratives und teilt mit: Die Szenerie

¹³⁸ H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 13 f. und passim.

¹³⁹ *Legenda Aurea*, ed. Graesse, S. 42. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, S. 96 (Wilhelm).

besteht nicht nur aus den Elementen, die Giotto für die Betrachter erscheinen läßt, sondern es gibt mindestens eine Person im Bild, die über ein eigenes, nicht für uns bestimmtes Erleben verfügt. Mittels der angeschnittenen Menschen und Tiere und der Rückenfigur ist das Dargestellte als etwas gekennzeichnet, das nicht im Bild aufgebaut ist, um von den Betrachtern wahrgenommen zu werden; es ist ein Ausschnitt aus einem größeren, von der Wahrnehmung der Bildbenutzer unabhängigen Zusammenhang (genauer: Die Motive täuschen vor, daß es einen über die Bildgrenzen hinausreichenden Zusammenhang gibt). Wie die gleichmäßige Dichte der Struktur des Dargestellten, so entspricht auch dieser Eindruck unseren – den modernen – Erwartungen an ein Bild.

Manche der typischen Züge des Geburtsbildes mögen weniger mit Giottos Urheberschaft und Erfindung als mit der byzantinischen Vorlage zu tun haben, die von den Motiven Hirten und Höhle her Landschaft gleichzeitig fordert und bietet. Andere Züge sind von der Vorlage unabhängig und werden nur verständlich, wenn man andere Bilderfindungen des Malers heranzieht: In Bilderzählungen, für die nicht so viel visuelles und Textmaterial vorlag – und das trifft auf fast alle in der Arena-Kapelle zu –, stellt sich die Frage, ob und wie Giotto eine dichte und scheinbar nicht auf das Bildfeld beschränkt Struktur hergestellt hat, grundlegend anders. Und noch einmal anders liegt das Problem, wo den Bildern nicht legitimer Weise eine Landschaft zugrundegelegt werden konnte, sondern die Texte Bauwerke oder Innenräume als Schauplätze forderten. So sieht das Eröffnungsbild des Zyklus, das vermutlich auch das erste in der Kapelle war, das Giotto nach den Medaillons am Gewölbe gemalt hat, völlig anders aus als das Weihnachtsbild und scheint auch anders konzipiert zu sein (Taf. IV). Wenn wir von diesem Bild ausgehen, kann aber gezeigt werden, auf welcher Grundlage der Maler nach und nach die für die Arena-Kapelle typischen Strukturen und Strategien erarbeitet hat, die dann auch dem Weihnachtsbild zugute kamen.

Doch ist zunächst zu klären, warum mit der Szene nicht nur die Erzählung beginnt, sondern warum wir auch annehmen dürfen, daß Giotto an ausgerechnet dieser Stelle die Dekoration der Wände in Angriff genommen hat. Bevor anlässlich der letzten Restaurierung die *Giornate* („Tagwerke“) und ihre Überlagerungen systematisch festgestellt wurden, hatten die Überlegungen zur Arbeitsfolge in der Kapelle viel Spielraum. Für Fritz Baumgart war die obere Bilderreihe die jüngste und tatsächlich nachträglich angefügt:¹⁴⁰ In diesem Fall wäre das gegenwärtige Eröffnungsbild also unter den späteren Werken. Creighton Gilbert war demgegenüber von einer Ausführung Bildjoch für Bildjoch beginnend an der Altarwand ausgegangen:¹⁴¹ Da wäre das Eröffnungsbild unter den ersten, aber zusammen mit der Geburt Christi, dem Abendmahl, der Heimkehr Mariens ins Elternhaus, der Vertreibung der Wechsler und dem Pfingstereignis – Szenen, die aus meiner Sicht Erfahrungen reflektieren, wie sie Giotto bei der Ausführung des Zyklus erst nach und nach gesammelt hat.

140 F. Baumgart, Die Fresken Giottos in der Arenakapelle zu Padua, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1937, S. 1–31.

141 C. Gilbert, The Sequence of Execution in the Arena-Chapel, in: *Essays in Honour of Walter Friedländer*, New York 1965, S. 80–86.

Die jetzt beobachteten Überlagerungen der *Giornate* machen wahrscheinlich, daß die Bilder jeweils in horizontalen Reihen entstanden, die von oben nach unten aufeinander folgten. Die Bilderreihen ihrerseits wurden im großen und ganzen von links nach rechts ausgeführt, also auf der eremitaniseitigen Wand von Ost nach West und auf der palastseitigen Wand von West nach Ost. Dabei haben Giotto und seine Mitarbeiter die Bestandteile des Rahmensystems und andere Teile bei der Ausführung zuweilen vorgezogen, so daß lange und regelmäßige Sequenzen von Überlappungen in eine Richtung selten sind; die Statistik spricht aber für sich: In der oberen Reihe der palastseitigen Wand stehen den ca. 34 Überlagerungen, die für ein Arbeiten von links nach rechts sprechen, ca. 24 Überlagerungen gegenüber, die zu einer gegenteiligen Abfolge passen würden. In der oberen Reihe gegenüber ist das Verhältnis mit ca. 29 zu ca. 14 noch klarer.¹⁴² Es ist also ziemlich sicher, daß das Eröffnungsbild das älteste auf der Seite zu den Eremitani hin ist. Darüber hinaus ist es nach dem technischen Befund möglich, daß Giotto die Bilder über weite Strecken in der Abfolge der Erzählung gemalt hat. Das erleichterte die Entwurfsarbeit, war also eine attraktive Option und in einem relativ kleinen Raum unschwer zu realisieren. Bei der Untersuchung der Fresken wird sich herausstellen, was auch von der Bilderfindung her für diese Reihenfolge spricht und also dafür, daß die obere Reihe auf der palastseitigen Wand nach der oberen Reihe auf der Wand zu den Eremitani hin ausgeführt wurde. Es deutet also alles darauf hin, daß das Eröffnungsbild, das zeigt, wie Joachim, nachmals Marias Vater, aus dem Tempel verwiesen wird, wirklich das erste an *beiden*, ja tatsächlich an allen vier Wänden ist (denn die West- und die Ostwand, Weltgericht und Triumphbogenszenen, wurden nach den Seitenwänden bemalt; auch das stellte sich bei der letzten Restaurierung heraus).

Formal ist das Bild keine einheitliche Struktur, sondern besteht aus zwei klar unterschiedenen Teilen: Der eine Teil sind die Bildgegenstände. Es handelt sich um ein schräg hingestelltes großes Marmormöbel mit vier Personen. Laut Textvorlage ist der Tempel in Jerusalem gemeint. Sachlich haben wir es mit einer *Schola Cantorum* zu tun, also mit dem liturgischen Mobiliar, das in römischen Kirchen für die Papstmesse gebraucht wurde.¹⁴³ Daß Ausstattungsgegenstände im pars pro toto-Verfahren für einen Sakralraum eingesetzt werden, gibt es auch schon vorher – etwa in byzantinischen Miniaturen, welche dieselbe Szene darstellen.¹⁴⁴ Das Besondere bei

142 *Giotto: The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua*, ed. G. Basile, Mailand 2002, S. 24–29. Giuseppe Basile interpretiert die Befunde etwas anders als ich: S. 38 f. F. Capanna und A. Guglielmi, Osservazioni relative alle tecniche di esecuzione dei dipinti murali nella cappella, effettuate durante il cantiere di restauro, in: *Giotto nella Cappella Scrovegni: Materiali per la tecnica pittorica: Studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il Restauro*, ed. G. Basile (Bollettino d'arte, Volume speciale 2005), Rom 2005, S. 47–72.

143 John Ruskin dachte an byzantinisches Mobiliar: J. Ruskin, *Giotto and his works in Padua*, London 1853. Ich benutzte die englisch-italienische Ausgabe: *Giotto e le sue opere a Padova*, Padua 2001, S. 181. Eine Schola Cantorum erkannte John White: J. White, Giotto's use of architecture in „The Expulsion of Joachim“ and „The Entry into Jerusalem“ at Padua, *Burlington Magazine* 115, 1973, S. 439–447.

144 D. Giunta, Appunti sull'iconografia delle storie della vergine nella Cappella degli Scrovegni, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S. 21–22, 1974–75, S. 79–139.

Giotto ist die Schlüssigkeit der Struktur: Das Geviert für die Sänger, das Altarziporium und die Epistelkanzel sind als komplexe Körper im Raum und als funktionale Gegenstände gut zu identifizieren. Sie sind teils aufsichtig, teils leicht untersichtig so präsentiert, daß der Betrachter sie praktisch lückenlos ablesen kann und vollständig informiert ist, womit er es zu tun hat. Den Ambo für die Lesung des Evangeliums hat der Maler weggelassen, erstens wohl um die schwer beherrschbaren Raumverhältnisse nicht unübersichtlich oder widersprüchlich werden zu lassen, zweitens weil wir uns mit der Erzählung im Geltungsbereich des Alten Bundes befinden und für eine Evangelienkanzel liturgisch noch kein Bedarf besteht. Unter das ganze ist eine Platte geschoben, so daß auch die Position der außerhalb der Schranken stehenden Personen, welche die eigentlich Handelnden sind, angegeben werden kann. Ohne die Platte befänden sie sich im Nirgendwo.

Das andere Element, aus dem das Bild besteht und das sogar vordringlich eine Erklärung fordert, ist eine Art Formular aus einem braunen Streifen unten und blauer Folie darüber. Den Streifen lesen wir erstaunlicherweise als Boden, obwohl er durch keine Schattierung oder Struktur als solcher gekennzeichnet ist. Das Blau darüber lesen wir als Himmel. Es hat sich bei der Betrachtung des Gerichtsbildes schon gezeigt, daß über die Suggestion der Farbe hinaus dazu wenig Anlaß besteht. Dieses braun-blaue Formular ist dem, was dargestellt ist, im wörtlichen Sinn unterlegt.

Indem er einen Begriff von Jacques Lacan aufgreift, nennt Friedrich Kittler dasjenige im photographischen Bild, das zu einer Sinnggebung des Dargestellten nicht beiträgt, das Reelle.¹⁴⁵ Man kann auch sagen, das Reelle ist der Anteil am Bild, der *nicht* darstellt, sondern als etwas, was sich ungewollt mit abgebildet hat, nur vorhanden ist: Zum Reellen gehört der Fleck auf der Krawatte des Porträtierten oder der Kondensstreifen im Himmelsblau des Urlaubsphotos vom Südseestrand. Tatsächlich aber macht das Reelle den überwiegenden Anteil dessen aus, was auf einem Photo sichtbar ist, und es fragt sich, wie überhaupt etwas zum Erscheinen gebracht werden kann, wenn es nicht in Reelles eingebettet ist. Das Reelle als das Kontingente besitzt keine Syntax, und so liegt es nahe, wenn man das Photo als ganzes ein Bild ohne Syntax nennt. Demgegenüber ist in Giottos Bild jedes Motiv auf die nachvollziehbare und sinnstiftende Darstellung einer Handlung ausgerichtet. Aber dort, wo die Darstellung der Handlung endet und wo sich im Photo das weite Feld des Reellen auftun würde, springt das braun-blaue Formular ein. Es ist der nicht-darstellende Grundbestand des Bildes, ohne den das Darstellende, das der Maler vorlegt, weder einen Ort hätte noch zu einem Dargestellten werden könnte. Die Differenz zwischen dem ebenso lebendigen wie unberechenbaren, ja anarchischen Reellen im Photo einerseits und dem anonymen Formular andererseits trägt dazu bei, den Unterschied zwischen einer modernen Vorstellung von Bildlichkeit und derjenigen Giottos sowie seiner Zeitgenossen zu kennzeichnen: Das Bild ist nicht Reduktion oder Bewältigung von Kontingenz (so versuchte

145 F. Kittler, Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine, in: F. Kittler, *Draculas Vermächtnis: Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 58–80. F. Kittler, *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002, S. 37 f.

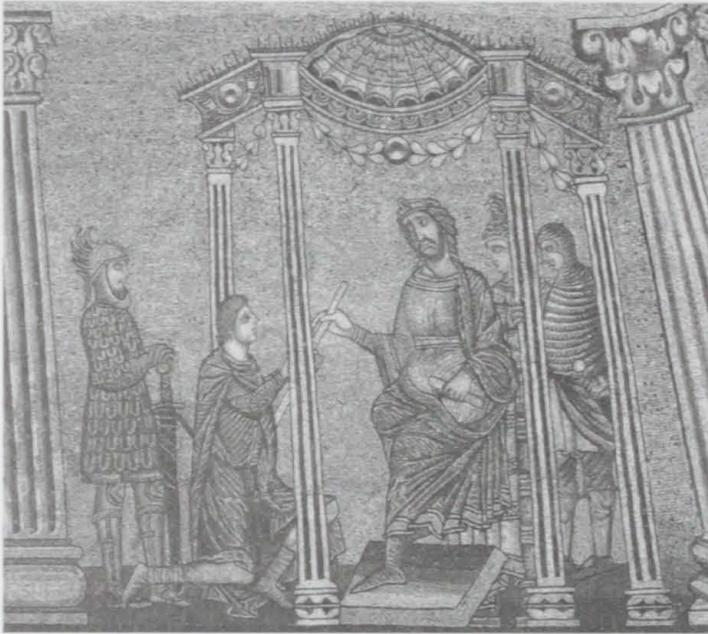


Abb. 43: Florenz, Baptisterium, Kuppelmosaik: Ernennung Josephs (Corso di Buono)

Kindheit und Jugend bestätigt finden. Die Rede ist von der Mosaizierung der fünf östlichen Kuppelkappen des Florentiner Baptisteriums, welche in die letzten beiden Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts fällt. Mit ziemlicher Sicherheit hat Cimabue, der legendarische Giotto-Lehrer, an diesem Unternehmen mitgearbeitet.¹⁴⁷ In den Kuppel-Bildern ist der Bodenstreifen meist ein doppelter, ein dunkler unten und ein hellerer darüber; den Rest der Fläche füllt nicht wie bei Giotto massives Blau, sondern eine goldene Folie. Davor, sowohl Folie als auch Bodenstreifen überschneidend, sind die Figuren und möbelartige, räumlich projizierte Architekturen montiert (Abb. 43). Giotto gibt in der Vertreibung Joachims nicht signifikant mehr Information zum Kontext der gezeigten Bildgegenstände als die Mosaizisten: Spielen sich die Szenen in einem Innenraum ab oder unter freiem Himmel? Haben wir uns das Geschehen von Landschaft oder von Baulichkeiten umgeben vorzustellen? Gibt es über die dargestellten Personen hinaus Zeugen oder vollzieht sich, was wir sehen, im Verborgenen? Der Umstand, daß in Padua mit dem marmornen Sängerkor ein Versatzstück realer Architektur figuriert, läßt diese Probleme keineswegs zurücktreten, sondern stellt sie sogar noch deutlicher heraus.

Es gibt aber auch Unterschiede genug: Der Zusammenhalt von Personal und toten Bildgegenständen ist bei Giotto intensiviert, etwa durch die Verwendung der Platte, die gleichermaßen unter der Architektur wie unter den Personen liegt, und durch die Kegelform der Gewandfiguren, die mit der Platte verwachsen scheinen. Daneben ist die Projektion der Architektur in ihren unteren Teilen übersichtlich, in ihren oberen aber untersichtig und weist auf das Bemühen,

Max Imdahl Giottos Bilder zu verstehen)¹⁴⁶, sondern es ist zunächst einmal Abwesenheit von Kontingenz: totale Darstellung.

Die Regel ist für uns befremdlich, aber in der europäischen Malerei herrschte sie bis ins 14. Jahrhundert: Sofern Bilderzählungen nicht dezidiert in der freien Natur spielen und das Ambiente demnach sinnstiftend ist („Wüste“, „Gebirge“, „bei den Hirten“ usw.), bestehen sie zum einen aus den Bildgegenständen und zum anderen aus einem Hintergrund-Formular. Wie manches andere konnte Giotto auch diese Regel in dem großen Florentiner Bilderprojekt seiner

¹⁴⁶ Imdahl, *Giotto Arenafresken*, S. 17.

¹⁴⁷ Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 95–141.

eine konstante Blickposition zu konstruieren, welche die Gegenstände mit dem Betrachter und über den Betrachter miteinander verklammert. Anders als in Florenz werden im Bild also nicht einfach Gegenstände in einem Feld arrangiert, sondern sie werden einem Betrachter explizit präsentiert. Beide Maßnahmen – die Platte und die vereinheitlichte Projektion – erleichtern die Lektüre von Giotto's Darstellung entschieden, und es wird zu untersuchen sein, wie er zu diesen Lösungen kam.

BILDERFINDUNG ALS FORTSCHREITENDE BASTELARBEIT

In der oberen Freskenreihe und demnach unter den älteren Szenen gibt es noch eine zweite *Scola cantorum* als Bildgegenstand und Platzhalter für den Tempel in Jerusalem. Sie hilft den Tempelgang Mariens erzählen und ist eindrucksvoller als die erste (Abb. 44). Diese Feststellung gibt Gelegenheit, nach den Gründen und Mitteln für die Steigerung zu fragen: Warum und in welcher Weise entwickelte der Maler das schon Erarbeitete weiter?

Zur imposanten Erscheinung des Marmormöbels trägt bei, daß Giotto die Schranke wie eine Mauer gegen die Bewegung jener Figuren aufrichtet, mit denen er die Geschichte vor Augen führt. Damit folgte er diesmal nicht dem Gebot der Lesbarkeit – tatsächlich wirkt das Konglomerat der Gegenstände wenig übersichtlich –, sondern dem einer spannenden Dramaturgie. Und von der Erzählung her ist auch die Untersichtigkeit begründet, welche dieses Bild beherrscht: Fünfzehn Stufen hatte die dreijährige Maria zu erklimmen (Pseudo-Matthäus iv-vi). Mehr als zehn kann der Maler nicht unterbringen; trotzdem hat die Höhendifferenz etwas Schwindelerregendes, und ihre erfolgte Überwindung rechtfertigt die von Pseudo-Matthäus geschilderten Triumphgefühle der Anna, von denen das Bild auf diese Weise auch erzählt: Feinde konnten nicht hindern, daß sie ihre Tochter Gott zum Geschenk machte.¹⁴⁸ Wenn wir das so erleben können, so liegt es hauptsächlich daran, daß sich die Projektion verselbständigt hat. Was die unteren Teile des Bildes angeht, so wurde das betrachtende Auge ungefähr auf Höhe der dritten Treppenstufe angenommen. Die Wiedergabe der Gegenstände im oberen Bildteil mag dem nicht exakt entsprechen. Aber wenn sich dort eine Untersichtigkeit dramatischen Zuschnitts nicht fortsetzt, dann kann doch von einer merklichen Untersichtigkeit gesprochen werden. Insgesamt hat der Maler zwei Betrachterpositionen synthetisiert: eine sehr subjektive Froschperspektive, welche Aspekt der Erzählung umsetzt, und eine Art Normalperspektive, die wir vom Bild der Verstoßung Joachims her kennen und deren Effekt ein objektivierender ist. Im Vergleich mit Spätducento-Bildern wie den Florentiner Mosaiken (Abb. 43), so ist der Unterschied erneut kategorial. Die hier gefundene Form der Projektion verarbeitet die Existenz des Betrachters nicht nur (wie im Bild der Verstoßung), sondern macht seine Position zu einer narrativen Pointe.

¹⁴⁸ *Evangelia Apocrypha*, ed. Tischendorf, S. 62: „Ecce potero offerre munera domino, et non poterunt a me prohibere inimici mei.“ M. Imdahl, Ergänzende Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Giotto's Zyklus des Marienlebens und dem Pseudo-Matthäus-Evangelium, *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 2, 1973, S. 1–6.

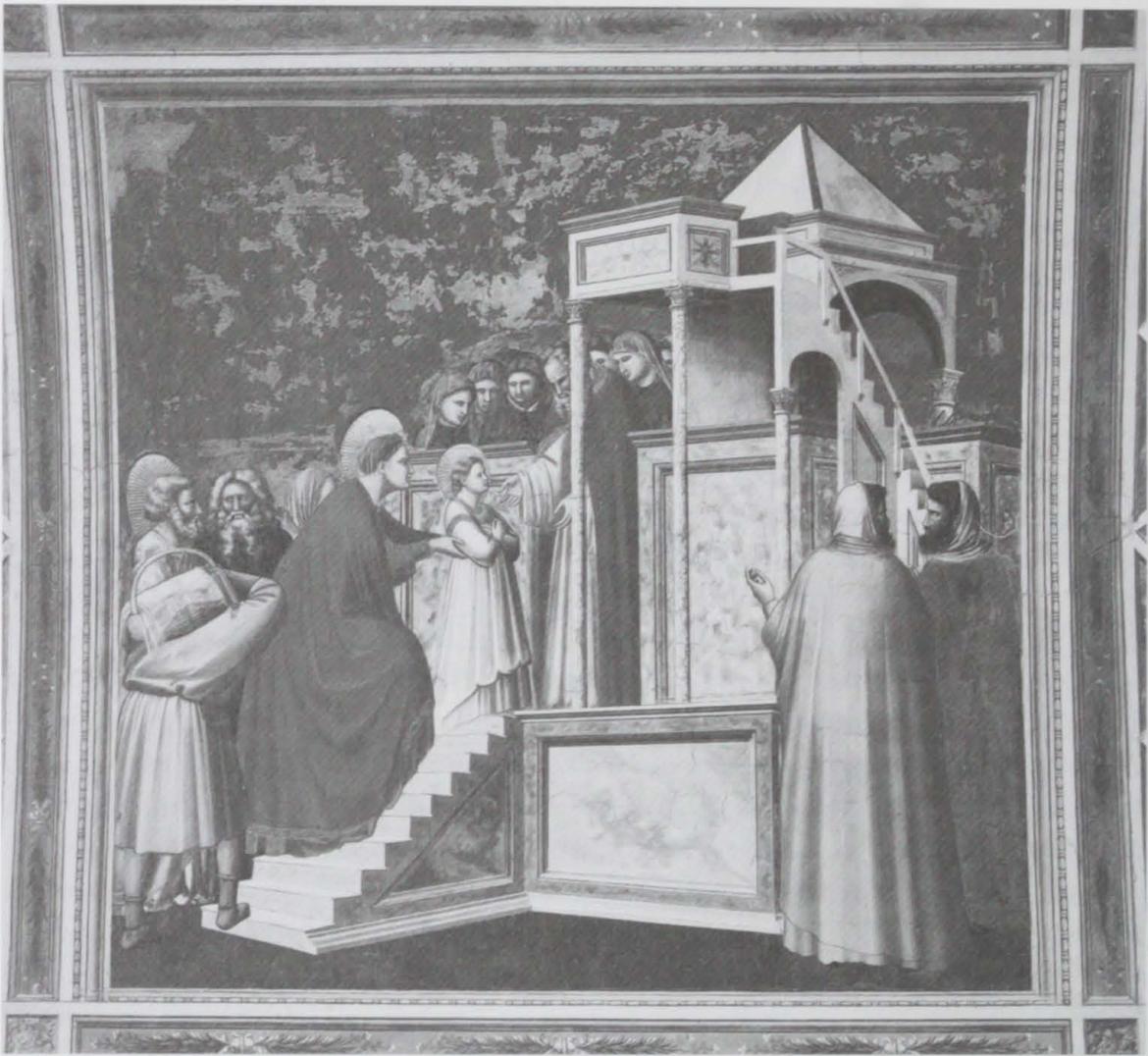


Abb. 44: Nördliche Langhauswand: Tempelgang Mariens

Gleichzeitig wird dem Betrachter aber ein Stück ferngerückt, was sich vor seinen Augen abspielt. Dafür sorgen die insgesamt drei Rückenfiguren. Es handelt sich um den Diener links, der Marias Aussteuer trägt und dem durch den Korb, der an der Stelle des Kopfes erscheint, fast die Menschengestalt abgesprochen wird. Schroffer als durch diese abgewendete Mißgestalt kann man Außensicht auf ein Geschehen kaum markieren. Dazu kommen die beiden Männer rechts, die das Ereignis miteinander besprechen. Wenn Imdahl recht hat, repräsentieren sie jene „inimici“, welche Anna im Akt des Tempelgangs überwunden weiß. Die psychische Distanz zu dem, was vorgeht, ist offensichtlich. Sie tritt nicht zuletzt räumlich in Erscheinung, und beide Formen der Distanzierung werden auch den Betrachtern auferlegt, welche den Vorgang nicht anders als über die Schultern der „inimici“ und des Gnoms mit dem Korb hinweg beobachten können. Funktional repräsentieren diese Gestalten das Gegenteil von den Figuren, die Leon Battista Alberti eineinhalb Jahrhunderte später in seinem Malereitratat als Klammern zwischen



Abb. 45: Südliche Langhauswand: Begegnung an der goldenen Pforte

dem Bildgeschehen und der Aufmerksamkeit des Betrachters beschreiben wird, Figuren, die einladen „mitzuweinen oder mitzulachen“¹⁴⁹ – sie sind aber Vorformen solcher Figuren in einem anderen System von Bildlichkeit. Hand in Hand mit der Distanzierung des Betrachters gewinnt die in dem Bildfeld dargestellte Situation jedoch an Plausibilität: Anders als in der Vertreibung Joachims hat es nicht den Anschein, als sei, was geschieht, nur für den Betrachter inszeniert und hätte ohne seinen Blick kein Existenzrecht. In dem Maß, in dem uns das erzählte Geschehen fern rückt und als Teil einer größeren Struktur glaubhaft wird, wird die Bildwelt scheinbar autark und bezieht daraus einen neuen Anspruch auf Realität. Was hier vor sich geht, wird – da ist der Eindruck anders als im ersten Bild – nicht aufgeführt, sondern geschieht wirklich.

149 Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, ed. O. Bätschmann und S. Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 132 f.: „... a piangere con loro insieme o a ridere.“

Endlich fällt auf, daß vom Formular nur die braune Bodenfläche in Erscheinung tritt. Der Maler macht diesmal keine Angaben darüber, wo das Braun an den blauen Hintergrund stößt, und damit wird die Fläche anders als im Bild der Vertreibung Joachims auch nicht wirklich als Teil eines Formulars kenntlich.

Für die Bilderfindung des Tempelgangs typisch ist einerseits eine neue Rolle des Betrachters, dessen Blick und Position besser integriert ist und der paradoxer Weise als Person doch verzichtbar scheint, und andererseits die Diskretheit des Formulars, welche die Frage nach den Bedingungen, unter denen die Bildgegenstände erscheinen, verstummen läßt. Fragt man, worauf dieses gegenüber der Verstoßung markant veränderte Konzept beruht, so kann man auf eine Gestaltungserfahrung des Künstlers verweisen. Das letzte Bild der oberen Reihe auf der Eremitaniseite zeigt die Begegnung an der Goldenen Pforte und erforderte ein imposantes (Jerusalem) Stadttor (Abb. 45). Bei im Zyklus durchgängig gleicher Figurengröße und gleichem Bildformat war es nicht leicht, eine Architektur plötzlich in eindrucksvoller Weise und nicht einfach nur als Topos oder als Statist auftreten zu lassen. Mit dem Felsensockel des rechten Turms, dem geböschten Unterbau und der Rustika griff Giotto wirklichkeitshaltige Motive auf, die in die Richtung monumentalen Bauens weisen. Entscheidend aber waren Maßnahmen bei der Projektion (und die konnte er dann im Tempelgang modifiziert weiterverwenden): die diagonale Positionierung des Bauwerks mit der zur Bildebene vorstoßenden rechten Ecke, die Untersichtigkeit bereits am Abschluß der Rustika und die Verkleinerung der Formen nach oben (Zinnen, Dächer), welche den Effekt der dort nur mäßigen Untersichtigkeit unterstreicht. Für den Maler war das Verkleinern vielleicht sogar eine authentische Methode, um Höhe darzustellen.

Hinzu kommt, was die angeschnittene, um nicht zu sagen durchgeschnittene Figur am linken Bildrand leistet. Es handelt sich um einen Hirten, einen Begleiter Joachims, und er erzählt nicht nur vom zurückgelegten Weg des Patriarchen, sondern bringt auch das Problem der Grenzen oder Ränder des Bildes ins Spiel.¹⁵⁰ Versteht man seine Rolle räumlich, so kann man sagen: Er sorgt für eine Art unsichtbares Außen des Bildraums, das den Abstand zwischen Betrachter und Stadttor vergrößert. Joachims Rücken nimmt diese zusätzliche Schicht in Anspruch. Ohne den Hirten würde er sich aus dem Bildraum lösen und distanzlos im Betrachterraum gegenwärtig werden. Der Hirte ist die erste in dieser Form vom Bildrand angeschnittene Figur in der Arena-Kapelle, wie übrigens die beiden anonymen „inimici“ im Tempelgang die ersten Rückenfiguren sind. Mit Blick etwa auch auf das Geburtsbild wird damit deutlich, wie sehr die obere Bilderreihe ein Experimentierfeld war, welches die Erscheinung der folgenden Fresken prägte.

Ein Experimentierfeld, auf dem Probleme nach und nach bearbeitet wurden: Wer etwa im Bild mit der Begegnung an der Goldenen Pforte den linken Rand und die Konstellation von (halbem) Hirt, Turmkante und Joachims Rücken zu verstehen versucht, wird sich fragen: Steht das Tor auf Fels oder – wie die Scola Cantorum im ersten Bild – auf dem braunen Bodenstrei-

150 Die erzählerische Funktion der angeschnittenen Figuren wurde häufig beschrieben, u.a. auch von M.J. Zucker, *Figure and Frame in the Paintings of Giotto*, *Source* 1, 1982, 4, S. 1–5. Für die Rolle im Raumgefüge: D. Frey, *Giotto und die maniera greca: Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, 1952, S. 73–98.

fen? Und wenn im Torbogen Gebäude der Stadt Jerusalem zu sehen sind, warum werden dann hinter der linken Ecke des linken Turms weder Mauer noch Häuser sichtbar, sondern nur der Blaugrund über dem Bodenstreifen, d.h. das Formular? Letztlich ist der Gesamtkomplex aus Tor, Einblick, Figuren, Fels und Brücke also doch wieder ein vor das Formular gesetzter Bildgegenstand, der allerdings deshalb besonders eindrucksvoll wirkt, weil er weitgehend einheitlich projiziert ist, das Problem eines potentiellen Außen des Bildraums behandelt wurde und das Formular wenig präsent ist. Es wurde sowohl von innen, d.h. vom groß ins Bild gebrachten Stadttor her verdrängt, als auch von außen, d.h. durch den Hirten, der sich im Formular bewegt. Letztere Möglichkeit, die allerdings auch auf die Vorgeschichte der Giottoschen Bildlichkeit zurückverweist (Abb. 43), war vom Bild mit der Verstoßung Joachims her nicht zu erwarten gewesen.

Daß das Formular minimiert wird, gilt noch vermehrt für das Bild mit *Mariae Tempelgang*. Die Darstellung verdeckt hier die gesamte Naht zwischen Bodenstreifen und Blaugrund und macht das Formular damit gänzlich unkenntlich. Und das scheint kein Zufall zu sein. Mindestens links ist die Bildfläche mit Personen systematisch zugestellt und eine Öffnung der Figurenreihe, wie sie die *Porta Aurea*-Szene kennzeichnet, vermieden. Trotzdem bleibt es so unwahrscheinlich wie im ersten Bild mit der *Scola cantorum*, daß für Giotto die braune Folie vorn eine Wiedergabe der Erde von Jerusalem war und der Blaugrund dementsprechend den Himmel über Jerusalem darstellte. Doch Belege, daß dem definitiv *nicht* so ist, werden diesmal nicht gegeben.

Wenn man also, wie es naheliegt, in der Darstellung von *Mariae Tempelgang* eine Weiterentwicklung des Bildes mit der Verstoßung Joachims erkennen will, so kann man die Differenz nach vier Kriterien beschreiben: Erstens wird die Position des Betrachters nicht nur reflektiert, sondern so verändert, daß sich ein Effekt für die Bilderzählung ergibt. Zweitens werden die Bildgegenstände nicht so sehr übersichtlich als jetzt wirkungsvoll inszeniert. Drittens wird der Bildraum als Teilraum von Welt dargestellt. Und viertens wird das Formular nach Möglichkeit unterdrückt. Die letzte Feststellung sagt vielleicht am meisten über das Vorgehen des Malers: Entscheidend ist nicht, daß Giotto dem Bild ein Mehr an Wirklichkeit zuführt (dieses Mehr ist überschaubar), sondern daß er die traditionellen Präsentationsformen der Versatzstücke ausschaltet, sie durch besser auf den Betrachter ausgerichtete ersetzt und auf diese Weise ein Weniger an Unwirklichkeitserleben – Gegenwart des Darstellenden – bietet.

Im weiteren Verlauf der Ausmalung wird das Formular zuweilen sogar gänzlich verschwinden. Als solches gut kenntlich tritt es in der Verlobung Mariens und in der Darbringung Christi im Tempel noch auf, ebenso im Judas-Verrat am Triumphbogen (einem Bild, das zu den späteren innerhalb der Gesamtausmalung gehört). In der unteren und also jüngsten Bilderreihe wird es nirgends explizit. Allerdings war damit nichts Unumkehrbares geschehen. In den Freskenzyklen von S. Croce, Florenz sollte Giotto wieder auf das Formular zurückgreifen. Er selbst hat die in der Arena-Kapelle merkbare Tendenz, welche man als eine Tendenz in Richtung Wirklichkeitsabbildung lesen kann, also nicht als epochal eingestuft.

DER MALER ZEIGT HÄUSER, HÖFE UND SÄLE

Auch Giotto's Innenräume lassen sich ein Stück weit von den Konflikten zwischen Formular und Bildgegenständen, Nähe und Distanz des Dargestellten her verstehen. Das Mutterhaus der Maria, das in der oberen Bilderreihe zweimal identisch und demnach fast wie eine Person oder ein sinnstiftendes Requisite in einer Folge erzählender Bilder auftritt (Wolfgang Kemp spricht in Anlehnung an die Begrifflichkeit der formalistische Literaturtheorie von einem *Chronotopos*)¹⁵¹, ist gleichfalls vor das bekannte braun-blaue Formular gesetzt (Taf. V, VI). Anders als die *Schola cantorum* in der Eröffnungsszene ist die Architektur bildparallel bis an die untere Bildgrenze gerückt (mit einer bezeichnenden Störung im zweiten Bild, wo der Waschzuber – besser Waschkelch – quasi in einem Spalt zwischen Betrachtterraum und Bildraum plaziert ist; ich werde auf dieses Detail noch eingehen). Der braune Streifen erscheint somit nur in je einem Stück links und rechts.

Sowohl die Gestalt und die Projektion des Hauses als auch seine Wiederholung innerhalb des Zyklus haben eine aufschlußreiche Vorgeschichte außerhalb der Arena-Kapelle. Auf diese Eigenarten wird demnach dort zurückzukommen sein, wo es um Giotto's Werke vor und um 1300 geht. Angemerkt sei jetzt nur folgendes. Erstens: Es handelt sich beim Mutterhaus Mariens mehr um ein aus prestigereichen Motiven zusammengesetztes begehbares Architekturmodell, als um etwas, was leicht als die Darstellung eines Hauses einget. Zweitens: Obwohl es doch beide Male um die visuelle Erzählung von Ereignissen, die sich *im* Haus abspielen, ist der Innenraumanteil am gesamten Bildfeld nicht hoch; ein erheblicher Teil der Fläche entfällt auf die Beschreibung von Außenbestandteilen des Gebäudes (Dach, Loggia, Brüstung des Balkons), ein ebenfalls nicht zu vernachlässigender Teil wird vom Formular ausgefüllt. Dabei kann man sagen, daß die deutliche Präsenz des Formulars und die ausführliche Beschreibung der Außen-elemente erheblich dazu beitragen, das Gebäude als eine dargestellte Struktur und nicht als nur eine räumliche Ausgestaltung des Bildfeldes erscheinen zu lassen. Wenn wir das Haus demnach doch als Haus erleben, so verdankt sich das auch dem Formular. Gleichzeitig distanziert das Formular den Betrachter von dem, was im Haus zu sehen ist. Er hat nicht teil, sondern wird zum Voyeur: zum Betrachter von Ereignissen, die ohne sein Zutun und ohne daß mit seiner Teilnahme gerechnet würde, ablaufen.¹⁵²

Offenbar war der Maler mit der Darstellungsform eines Handlungsraums, der mehr oder weniger gleichberechtigt von innen und außen gezeigt wird, nicht auf Dauer zufrieden. In der zweiten Bilderreihe kommt kein „Haus“ mehr vor, stattdessen läßt sich zeigen, wie Giotto daran arbeitete, das „Haus“ durch etwas anderes zu ersetzen. Das beginnt mit dem ersten Bild auf der Palastseite (dem letzten des Marienlebens), das leider schlecht erhalten ist, so daß genau hinsehen muß, wer seine Eigenart verstehen will (Abb. 46): Auch der zwölfjährige Jesus thront und lehrt im Tempel als in einem Raumkasten, den Merkmale des Außenbaus und ein sichtbarer Ausschnitt des Formulars umrahmen, und doch ist der Raum anders gegeben. Nunmehr fluchten beide Seitenwände nach innen. Das trägt zu einem bedeutend höheren Innenraumanteil

151 W. Kemp, *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

152 A. Pinkus, *A Voyeuristic Invitation in the Arena Chapel* (im Druck).



Abb. 46: Nördliche Langhauswand: Der zwölfjährige Jesus im Tempel

am Bildfeld bei und bringt den Betrachter näher an das erzählte Ereignis heran. Der Außenbau ist zu einer ornamentierten Marmorleiste mit einem Profil oben reduziert, eine untere Leiste (Schwelle) fehlt. Dazu kommen die Außenansichten zweier Apsiden links und rechts, deren Anschluß an die Apsiden des Innenraums (bzw. ihre Identität mit zweien von ihnen) uns zwar nicht zu überzeugen vermag, die aber trotzdem eine wichtige Rolle spielen: Sie werden an beiden Seiten vom Rahmenstreifen des Bildes überschritten und verdecken demnach die Nahtlinie des Formulars. Ebensovienig wie zuvor im Tempelgang Mariens (und durch dieses Bild sicher vorbereitet) zeigt Giotto, wie der braune Bodenstreifen an den Blaugrund stößt. Das Formular ist sogar noch weiter geschrumpft. Geblieben ist nicht mehr als eine dünne blaue Klammer, die den Oberteil der Architektur umgreift. Allerdings heißt die weitgehende Vernachlässigung des Außenbaus auch, daß der dargestellte Raum sachlich undefiniert ist. Wenn die Giebel und die Loggia ein „Haus“ der Anna bezeichneten, so bleibt für den Ort, an dem der zwölfjährige Jesus predigt, nur eine abstrakte Beschreibung: Raumkasten mit Apsiden.



Abb. 47: Nördliche Langhauswand: Hochzeit zu Kana

Das ebnete den Weg für eine Reihe weiterer Lösungen, die in den folgenden Bildern d.h. im „Zwischenstück“ und in der Passion, begegnen. Gemeinsam haben sie, daß die Architekturteile links und rechts die Bilderrahmen berühren und das Formular demnach nicht als zusammenhängende Struktur sehen lassen. *Hochzeit zu Kana* (Abb. 47): Eine leicht asymmetrisch geöffnete Bühne ohne Decke aber nach oben von einer Art Laufgang mit Brüstung abgeschlossen – Speisesaal oder Hof? Mit dem weitgehenden Verschwinden des Außenbaus verschwindet in diesem Fall auch die Definition des Darstellungsgegenstandes. *Letztes Abendmahl* (Abb. 48) und *Fußwaschung*: Kaum merklich schräggestellt erscheint etwas, was nach links und hinten ein Haus mit Fenstern und Läden, nach rechts und vorn eine mit Marmorarbeiten gezierte Laube ist.

Mit *Christus vor Kaiphas* wird eine neue Qualität erreicht (Taf. VII): Ein bühnenartig weiter Saal mit von Läden verschlossenen Rundbogenfenstern und schwerer Balkendecke; das ist sehr weitgehend ein selbst nach neuzeitlichen Vorstellungen handlungsgemäß visualisierter Schau-



Abb. 48: Südliche Langhauswand: Abendmahl

platz. Es sei aber auch darauf hingewiesen, daß sich das ganze zum Betrachter hin mit einem ornamentierten Marmorrahmen öffnet, der keinen Bezug zum dargestellten Raum und zur Handlung hat, sondern nur für Architektur steht und ostentativ sichtbar macht, was sich im Bild ereignet. *Verspottung* (Abb. 49): Ein eindrucksvoller Gefängnishof mit vergitterten Fenstern, aber auch einer diesem Ambiente wenig gemäßen kastenartigen Zierarchitektur, die in den Hof eingestellt ist. Nennen wir es einen dreidimensionalen Marmorrahmen. Zu beachten sind die Figuren links und rechts, Scherge und Pharisäer. Sie werden sowohl von schräg hinten gezeigt – sind also so etwas wie Rückenfiguren – als auch vom Bildrand (aber nicht vom Marmorrahmen) überschritten. Hier wird nun versucht, dem bildfüllenden Raumkasten ein Außen zu geben, welches *nicht* vom Formular abhängt. *Pfingsten* (Abb. 50): Ein schräg ins Bild gerücktes, forciert gotisches Maßwerkgehäuse aus Marmor mit Giebeldach. Gemeinsam haben diese Baulichkeiten auch, daß sie perfekt auf die ihnen anvertrauten Figurenkompositionen und



Abb. 49: Südliche Langhauswand: Verspottung Christi

deren Wahrnehmung abgestimmt sind. Entweder öffnen sie sich zum Betrachter hin total und machen die Gruppen vollständig sichtbar, oder sie zergliedern die Figurenkomposition, so daß sie in sinnvollen Einzelportionen erscheint.

Insgesamt leisten die Architekturgehäuse also zweierlei: Erstens bringen sie das Formular weitgehend (aber niemals ganz) zum Verschwinden und zweitens ersetzen sie es durch ein geschlossenes System von Bildgegenständen, das der Figurenkomposition und ihrer Wahrnehmung unterworfen ist, wobei es um eine Präsentationsform geht, die den Betrachter nahe an die dargestellten Räume heranläßt – ohne ihn aber hineinzulassen. Trotz oder wegen der in allen Fällen durchdachten Projektion der Bildgegenstände und des dadurch hinreichend definierten Standpunktes ist der Betrachter nicht „im Bild“ und auch nicht ansatzweise ein Teilnehmer am Geschehen. Er ist einer, dem etwas gezeigt wird, von dem er annehmen soll, es fände genauso auch ohne eine betrachtende Instanz statt.



Abb. 50: Nördliche Langhauswand: Pfingsten

ERZÄHLUNG DURCH FIGUR UND BEWEGUNG

Giotto erzählt Ereignisse mit und in fingierten Ausschnitten von Scheinwelten, die er auf der Grundlage von Texten und älteren Bildern – nicht zuletzt eigenen – entworfen hat. Beim Publikum wird sowohl Textkompetenz als auch visuelle Kompetenz vorausgesetzt. Allerdings erschöpft sich letztere nicht in Erfahrungen mit Gemaltem, sondern der Künstler rechnet damit, daß die Betrachter auch auf die Realwelt zurückgreifen. Andererseits geht die Referenz auf visuelles Weltwissen aber nirgendwo so weit, daß die Betrachter Bildwelt und Realwelt für austauschbar halten sollten. Die Bildwelten bleiben in ihrer Scheinhaftigkeit kenntlich, sei dies inszeniert – etwa durch Rahmenmotive (so bei der ungemein wirklichkeitshaltigen Szene im Saal des Kaiphas) und die veranschaulichte Referenz auf andere Bildwelten (so beim Geburtsbild)



Abb. 51: Südliche Langhauswand: Anbetung der Könige, Detail

–, sei es durch die Abwesenheit des Reellen, d.h. durch eine alternativlose Ökonomie und Stringenz der Bilderzählungen. Wenn es doch zu einer Art Vortäuschung der zufallsgeprägten Struktur oder besser Nicht-Struktur des Reellen kommt, dann vor allem in bestimmten Figuren – in ihrer unvorhersehbaren Beweglichkeit und ihrer Emotionalität. Um genau zu sein, in den Emotionen, die sie zu unserer eigenen Überraschung in uns wecken.

Wodurch unterscheiden sich Giotto's Figuren und ihre Bewegungen von denen der Maler vorangegangener Generationen? Otto von Simson 1970 und William Tronzo 2004 stellen sich dieser Frage und fanden ähnliche Antworten. Der Unterschied bestehe darin, daß die Bewegungen und Projektionen grundsätzlich anders aus den verwendeten Mustern und Vorlagen entwickelt wurden: „frei“ und so, daß sie vollkommen im neuen Bildgefüge aufgehen, meint von Simson; „kritisch“ und in einer Weise, die über die reine Anpassung des Musters an seine erzählerische Verwendung hinausgreift, meint Tronzo.¹⁵³ Letzterer stützte sich bei seinen Überlegun-

gen auf Beobachtungen von Alastair Smart, die zeigten, daß Giotto und die Maler, die ihm nacheiferten, verschiedentlich auf antike Vorlagen zurückgriffen, eine Einsicht, die in der angelsächsischen Forschung eine Treibjagd nach antiken Giotto-Quellen auslöste.¹⁵⁴ Sie führte zu manchen plausiblen Ergebnissen; ich denke etwa an die Einsicht, daß die römischen Rossebändiger vom Quirinal hinter Giotto's Kamelbändiger stehen (Anbetung der Könige; Abb. 51).¹⁵⁵ Otto von Simson hatte neben den antiken Vorlagen auch die byzantinischen und französischen Muster sowie das mittelalterliche Musterbuchwesen als ganzes im Blick, das eine durch Jahrhunderte lebendige Kultur des variierenden Figuren-Recycling war. Besondere Kreativität entfaltete sich im Rahmen einer während des 13. Jahrhunderts in Mitteleuropa und Italien verbreiteten Formensprache, welche die Kunsthistoriker den Zackenstil nennen: An dieser Stelle sei nur auf das Höllenszenarium im Kuppelmosaik des Florentiner Baptisteriums hingewiesen, wo Massen von panisch sich hin- und herwerfenden Figuren dargestellt sind, wobei kein Bewegungsmuster dem anderen ganz gleicht (Abb. 52). Und doch sind sie alle Varianten von

153 O. von Simson, Über Giotto's Einzelgestalten, in: *Giotto di Bondone, Konstanz* 1970, S. 229–241. W. Tronzo, Giotto's Figures, in: *Medioevo: Arte lombarda*, ed. A.C. Quintavalle, Mailand 2004, S. 287–297.

154 A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Oxford 1971, S. 88 ff.

155 M.D. Edwards, The Impact of Rome on Giotto, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 79, 1990, S. 135–154, bes. 138 f. Zur Rezeptionsgeschichte der Rossebändiger: V. Wiegartz, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*, Weimar 2004, S. 121–127.



Abb. 52: Florenz, Bapisterium, Kuppelmosaik: Hölle

Vorlagen aus demselben letztlich mittelbyzantinischen Fundus.¹⁵⁶ Wenn es ein Denkmal gab, auf dem aufbauend Giotto einen besonders freizügigen oder kritischen Umgang mit Mustermaterial lernen konnte, dann dieses Bild in der Taufkirche seiner Vaterstadt. Eine Figur wie der träumende Joachim im fünften Bild des Arena-Zyklus zeigt die Relevanz solcher Überlegungen (Abb. 53). Der Hockende ist ein Pasticcio ganz im Geist des Zackenstils – nur souveräner: Die Kombination des knienden mit dem aufgestellten Bein stammt von der Jakobusfigur eines mittelbyzantinischen Verklärungsbildes, die Ruhehaltung des Oberkörpers ist aus einem gleichfalls mittelbyzantinischen Ölberg-Bild übernommen.

Ganz befriedigend ist die Antwort, die von Simson und Tronzo geben, trotzdem nicht. Beide Autoren gehen von der Annahme aus, daß die mittelalterlichen Künstler und mit ihnen auch Giotto *immer* und bei jeder Gelegenheit Muster verwendet hätten. Damit wäre aber das Auftreten von Figuren, die weder als solche gelungen sind noch ihre erzählerische Funktion ausfüllen können, nicht zu erklären. Und doch gibt es sie. Ich denke etwa an die erste Szene des Franziskuszyklus in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, die nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.¹⁵⁷ Soweit bekannt, wurde die Gruppe mit Franziskus und dem hinter ihm stehenden Bischof, der ihn in seinen Mantel hüllt, hier zum ersten Mal verwirklicht (Abb. 54 – Sie sollte im 14. Jahrhundert zu einem Topos in der Franziskusikongraphie werden, den auch Giotto aufgriff). Bei der Franziskus-Figur ist es evident, daß der assisanische Maler, den man den Franziskusmeister nennt, kein bekanntes und jedenfalls kein antikisches, byzantinisches oder gotisches Muster umgesetzt hat: Die Bewegungen sind nicht integriert; insbesondere die Beine passen nicht zusammen. Das elegante gedrehte rechte mag von irgendwo übernommen sein (in Frage kommt die Höllenszene des Florentiner Baptisteriums)¹⁵⁸, aber das linke ist

156 Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 41–45.

157 S. Esser, *Die Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi durch den Franziskusmeister*, Phil. Diss., Bonn 1983.

158 Zu der in Frage kommenden Figur in Florenz und ihrem mittelbyzantinischen Hintergrund: Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 44 f.



Abb. 53: Südliche Langhauswand: Traum Joachims, Detail



Abb. 54 Assisi, S. Francesco, Unterkirche: Franziskus gibt seine Kleider zurück

eine reine Improvisation. Die Gesten der Arme dokumentieren Hilfslosigkeit – und zwar nicht Hilfslosigkeit des heiligen Franziskus seinem zornigen Vater gegenüber (der sich im verlorenen rechten Bilddrittel befand), sondern Hilfslosigkeit des Malers, eine entzifferbare Körpersprache zu entwickeln. Was hätte deutlich werden sollen, ist, daß sich Franziskus an Gott wendet, während er laut Bonaventuras *Legenda Maior* an seinen Vater gerichtet sagt (II, 4):¹⁵⁹ „Bis heute habe ich dich auf Erden meinen Vater genannt, jetzt aber kann ich voll Vertrauen sprechen: Unser Vater, der Du bist im Himmel!“ Die Figur zeigt, daß es ohne Muster wirklich kaum ging, daß es nichtsdestoweniger (Not-)Fälle gab, in denen die Maler versuchten, ohne Muster auszukommen, und selbst Figuren entwickelten. Somit stellt sich nicht nur die Frage, wie Giotto mit Mustern umging, sondern auch die, wo und wie er ohne Muster arbeitete.

Im Zentrum jenes Bildes, das den Kindermord von Bethlehem zeigt, verwendet Giotto eine klassische Musterbuchfigur (Abb. 55). Der hochgradig artifiziell bewegte und elegant gleich einem Torero zustechende Scherge im grauen Gewand kann, wie Otto von Simson zeigte, seinem Bewegungsmuster nach über Giovanni Pisano bis in die transalpine gotische Malerei verfolgt werden. Und Musterbuchbestand mag auch das Kind sein, auf das der Schwertstoß zielt: Wenn man die Gestalt gedanklich in der Fläche hin und her dreht, kann man sich leicht vorstellen, daß die

159 “Usque nunc vocavi te patrem in terris, amodo autem secure dicere possum: Pater noster, qui es in caelis.“ Fontes Franciscani, ed. E. Menestò und St. Brufani, Assisi 1995, S. 790. Übersetzung Sophronius Clasen: *Franziskus Engel des sechsten Siegels: Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura*, ed. S. Clasen, Werl 1962, S. 265.



Abb. 55: Südliche Langhauswand: Kindermord, Detail

den ganzen Leib geführten Redegestus mag eine schöne und im herkömmlichen Sinn beredete Figur sein: Sie hat ihre Vorbilder in der italienischen Gotik-Rezeption. In ganz derselben Rolle, nämlich als Pharisäer, der bei der Gefangennahme Christi das Kommando führt, tritt sie an der Pisaner Domkanzel von Giovanni Pisano auf, die laut Inschrift 1302 begonnen und 1311 vollendet wurde.¹⁶¹ In diesem Fall berührt die Hand am ausgestreckten Arm die Schulter Christi und markiert ihn so als den, dem das Unternehmen gilt. Das hat Giotto in einen herrischen Gestus umgewandelt. Aber die wahrhaft furchteinflößende Verkörperung des Bösen in Giottos Bild ist doch eine andere Gestalt: der grau verhüllte Mensch mit dem rechtwinklig abgestreckten, zu kurzen linken Arm, den man links vor der Petrus-Malchus-Szene von hinten und also in einer Weise sieht, die jede Identifikation abweist. Dargestellt ist – nicht leicht zu erkennen – Markus 14, 51–52: Einer derer, die Christus begleiteten, wird am Gewand gepackt; er lässt das Gewand fahren, „und floh nackt davon.“ Wir sehen in der Hand des Grauen das purpurfarbene Gewand, der Nackte ist (dezenterweise) außerhalb des Bildfeldes zu denken.¹⁶² Der wirksame

Vorlage ursprünglich ein Christuskind in den Armen seiner Mutter war, vielleicht aber auch ein Engel oder ein Erosknabe aus einem dekorativen Zusammenhang. In Assisi werden uns solche Figuren begegnen, und vielleicht hat Giotto das Kind von dort übernommen (S. 241). Für den Schergen mit der Kapuze, der schräg hinter dem im grauen Gewand steht, gelten solche Annahmen aber nicht. Sein eckiges Bewegungsmuster ist weder gotisch oder byzantinisch noch antikisch, sondern improvisiert wie das der Franziskusfigur in Assisi.¹⁶⁰ Im Gegensatz dazu ist es aber funktional, glaubhaft und in seiner additiven Machart auf eine sinistere Weise eindrucksvoll. Was Gewalt heißt – Einbruch von Willkür in die Ordnung –, verkörpert dieser Scherge besser als sein Kollege aus dem Musterbuch, der gleichsam auf eine kanonisch choreographierte Weise gewalttätig ist.

Eingeschränkt ist die Rolle von Musterbuchmaterial auch im Bild mit der Gefangennahme Christi (Abb. 56). Der fanatische Priester im blassen Purpurgewand rechts mit seinem durch

160 Das spricht gegen: Chr. Lloyd, Giotto and the Calydonian Boar Hunt: A Possible Antique Source?, *Source* 3, 1983, 3, S. 8–11.

161 *Il Duomo di Pisa*, ed. A. Peroni, 3 Bde., Modena 1995, Bd. 1 S. 227 (R.P. Novello).

162 V.L. Stoichita, *Sens de lecture et structure de l'image: Quelques considérations sur l'art narratif de*



Abb. 56: Südliche Langhauswand: Gefangennahme

Beitrag zum Gesamteindruck des Bildes ist indes die Improvisation der steifbeinigen Haltung und des aggressiv ausgefahrenen Arms, den eine Art Gewandschild unübersehbar macht.

Ebenso wenig ist die Petrusfigur ein auf Vorlagen gestütztes Produkt. Der nach rechts geschleifte Arm mit dem Messer hat das Ohr bereits amputiert, ohne daß es dem Opfer schon zum Bewußtsein gekommen wäre. Daß Petrus' Oberarm das zugehörige Gesicht halb verdeckt und daß die heftige Bewegung im Körper kaum vorbereitend wird, läßt sich als Unvollkommenheit des Entwurfs lesen und legt den Gedanken nahe, daß wir es in der Tat nicht mit einer bewährten, sondern mit einer ad hoc erfundenen Figur zu tun haben. Trotzdem oder gerade

Giotto, *Art et fact: Revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de l'Etat à Liège* 18, 1999, S. 188–195, bes. 194.

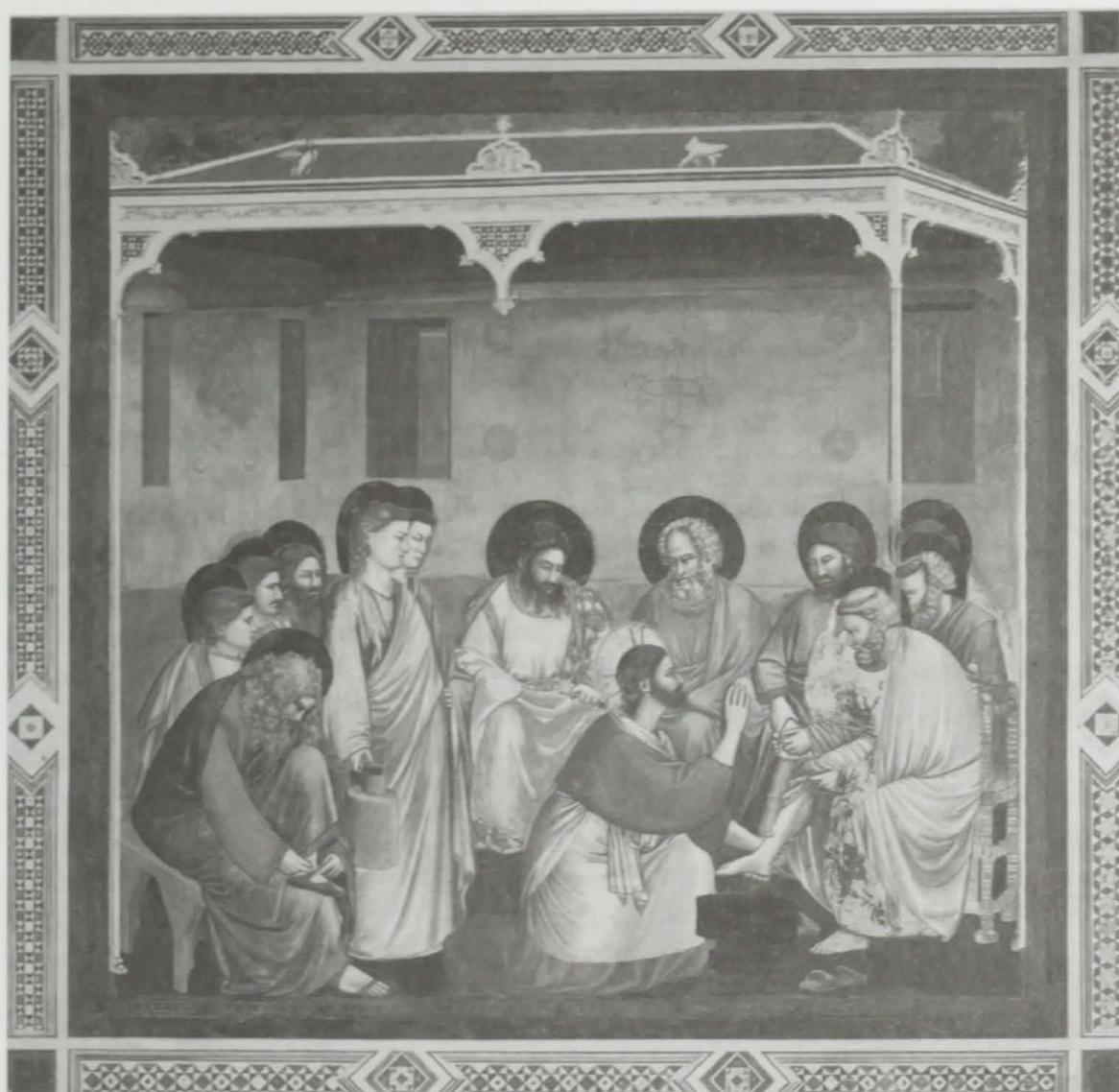


Abb. 57: Südliche Langhauswand: Fußwaschung

deshalb ist der erzählerische Effekt so stark. Und im Zusammenspiel mit dem Gestus des anonymen Grauen und der darüber in der Luft geschwenkten Keule entsteht eine Zone mit unkontrollierten ruckartigen Bewegungen, die zur Stimmung des Bildes erheblich beiträgt.

Aber selbst wo es mehr oder weniger passende Figuren schon vorgefertigt gab, legte Giotto zuweilen derart erfinderische Neuprägungen vor, daß sie eher wie Alternativen denn wie Varianten erscheinen und ein Wiedererkennen der Quelle kaum möglich ist. Zu nennen wäre hier die Maria des Geburtsbildes (Taf. III): Dem Herkommen und dem von Giotto für die Bilderfindung herangezogenen Material entspricht eine im Liegen sich aufstützende Figur. Torriti in S. Maria Maggiore zeigt, daß sich mit ihr bei entsprechendem *lay out* der Elemente auch eine intime Mutter-Kind-Beziehung realisieren läßt (Abb. 40). Giotto jedoch sieht vom aufgerichteten Oberkörper ab und führt stattdessen eine Wendung des gesamten Körpers ein. Man beachte die Stellung des linken Beins!

Der Maler nimmt sogar in Kauf, daß das Gesäß in Erscheinung tritt. Die Torsion ermöglicht nicht nur einen intensiveren Blickkontakt zwischen Mutter und Kind; die Figur Mariens wird nunmehr vollständig von der Beziehung zu Christus her definiert. Mit der Drehung des diagonal liegenden Körpers schraubt sich auch der Fokus unserer Aufmerksamkeit an den linken Bildrand. Maria verliert an äußerer Würde; man kann daneben sogar einwenden, daß die dargestellte Haltung physisch nicht völlig plausibel ist. Aber die liegende Figur ist jetzt restlos Protagonist eines Geschehens. So sehr also das Bild als ganzes von der visuellen Tradition lebt (davon war ausführlich die Rede), so sehr ist es in figuralen Einzelheiten aus dieser Tradition herausgenommen und neu konzipiert. Hinzuweisen ist daneben auf das Bild der Fußwaschung: Petrus und zwei weitere Apostel präsentieren ihre Füße in einer Weise, daß man denkt, Giotto müsse den antiken Dornauszieher verwendet haben (Abb. 57). Die Rede ist von einer Figur, die der Künstler gekannt haben muß, gehörte sie doch zu den lateranensischen Bronzen, die geradezu profane Heiligtümer des mittelalterlichen Rom waren. Und es wurde auch behauptet, der Maler habe sie für das Bild bearbeitet.¹⁶³ Näher betrachtet folgt aber keiner der Apostel dem dort vorgegebenen Bewegungsmuster auch nur ansatzweise. Offensichtlich hat Giotto entweder die Möglichkeit, auf den Dornauszieher zurückzugreifen, nicht gesehen, oder sein Konzept, das eine byzantinische oder venetobyzantinische Komposition von bereits großer narrativer Potenz weiterentwickelt (ein entsprechendes Mosaik gibt es etwa in S. Marco in Venedig), war mit der Statue und ihrer versunkenen Haltung nicht zu vereinbaren.

Sicher bearbeitete Giotto die herangezogenen Vorlagen durchgreifender als die meisten Maler bis dahin, aber wichtiger für den Eindruck, den die Bilder machen, und für ihre Erzählung ist, daß die antiken und die Musterbuchfiguren nicht dominieren. Wenn eine solche das Zentrum eines Bildes einnimmt wie im Kindermord, so ist das die Ausnahme. Mindestens ebenso häufig sind die improvisierten Figuren. Giotto griff zu solchen also nicht nur im Notfall. Dadurch erscheint das Repertoire der Bewegungen in den Bildern unbegrenzt: Alles, was erforderlich ist, ist auch möglich. Darüber hinaus verstand der Maler aus der Not der Unvollkommenheit dieser Figuren – Unvollkommenheit gemessen an den letztlich aus der Antike überlieferten Standards – die Tugend des Ausdrucks zu machen. Ebenso wichtig wie das Ausdruckspotential ist aber das Moment des Unvorhersehbaren und Regellosen der Bewegungen. Gerade im Bild der Gefangennahme wird das deutlich: Giotto erzählt mehr und teilweise auch anders, als es die Kombination von Text- und Bildtradition nahelegt.

EMOTIONALE ENERGIE

Am Festtag aber stand Joachim unter denen, die dem Herrn Brandopfer darbrachten, und bereitete seine Gaben im Angesicht des Herrn. Da trat ein Schriftgelehrter aus dem Tempel zu ihm mit Namen Ruben und sprach: Es ziemt sich nicht, daß du bei denen stehst, die dem Herrn opfern, denn Gott hat dich nicht gesegnet und dir keine

163 Edwards, *The Impact of Rome on Giotto*, S. 140–143. Zur Rezeptionsgeschichte des Dornausziehers: Wiegartz, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*, S. 86–91.

Nachkommen im Volk Israel gegeben. Da Joachim also Schmach erlitten hatte vor allem Volk, ging er aus dem Tempel fort und weinte.

So die Textgrundlage der ersten Szene des Marienlebens nach Pseudo-Matthäus (II, i).¹⁶⁴ Fast wörtlich dasselbe findet sich in der *Legenda Aurea*. Wenn Giotto, wie gesagt, den Schauplatz Tempel mit Hilfe des Marmor-Mobiliars päpstlicher Basiliken plausibel machte, so verließ er sich für die Dramaturgie nicht auf Zitate – weder solche aus der Wirklichkeit, noch solche aus der Bildtradition¹⁶⁵ –, sondern spekulierte auf unsere Gefühle (Abb. 58). Zum einen ging er wohl davon aus, daß es das Publikum mehr empören würde, wenn nicht nur ein würdiger Greis schlecht, sondern gleichzeitig ein Jüngling gut behandelt wird. Es ist einem der durchaus seltenen *Pentimenti* in den Fresken zu verdanken, daß wir das Gesicht des Mannes innerhalb der Marmorschranken als bartlos und eindeutig jugendlich erkennen. Ursprünglich wäre der segnenden Hand des Priesters nur die obere Gesichtshälfte gegenübergestanden und lediglich die Haarfarbe hätte Schlüsse auf das Alter erlaubt. Zum anderen appelliert der Maler an unser Mitleid mit Joachim, das aber gar nicht so sehr durch die unbestimmt schmerzlichen und in dieser Form durchaus hergebrachten Züge des Alten angesprochen wird. Wirkungsvoller ist sein merkwürdig zärtlicher Gestus. Wer die Geschichte nicht kennt, mag glauben, Joachim werde nicht aus dem Tempel in Jerusalem, sondern aus einer Tierklinik verwiesen, so verzweifelt fürsorglich drückt er das Lamm an sich und so zart und hilfsbedürftig wirkt das Tier.¹⁶⁶

Mitleid trägt auch die Fortsetzung der Geschichte im zweiten Bild: Joachim, so berichtet die *Legenda Aurea* auf der Grundlage von Pseudo-Matthäus, „machte sich auf und ging zu seinen Hirten.“¹⁶⁷ Dort ist der, der im Tempel nicht gelitten wurde, offensichtlich auch nicht willkommen, denn Giotto's Hirten schauen nicht ihren Herrn an, sondern vielsagend einander (Abb. 59). Mag sein, daß sich der Maler vorstellt, sie wüßten um Joachims Problem. Nicht nur das Abgewiesensein durch die Menschen wiederholt sich, auch die Bindung an ein Tier als demütigender Ersatz tritt erneut auf. Der weiße Hund tanzt sein Begrüßungsballet vor Joachim, und der beobachtet diese freudige Aufführung so ernst, als ginge es wirklich um die Reflexion über das Defizit hündischer gegenüber menschlicher Zuwendung. Statt bei

164 „Factum est autem in diebus festis inter eos qui offerebant incensum domino staret Joachim, parans munera sua in conspectu domini. Et accedens ad eum scriba templi nomine Ruben ait: Non tibi licet inter sacrificia die agentes consistere, quia non te benedixit deus ut daret tibi germen in Israel. Passus itaque verecundiam in conspectu populi abscessit de templo domini plorans, et non est reversus in domum suam ...“ *Evangelia Apocrypha*, ed. Tischendorf, S. 55.

165 Vgl. Giunta, *Appunti sull'iconografia delle storie della vergine nella Cappella degli Scrovegni*.

166 Vgl. W. Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*, 2 Bände, Mainz 2000, Bd. 1 S. 78 f.

167 „Secedens igitur ad pastores suos ...“ *Jacobi a Voragine legenda aurea*, ed. Graesse, S. 587. Die Stelle lautet bei Pseudo-Matthäus: „... et non est reversus in domum suam, sed abiit ad pecora sua, et duxit secum pastores inter montes in longinquam terram ...“ *Evangelia Apocrypha*, ed. Tischendorf, S. 55. Daß die Hirten bei Giotto Joachim entgegenkommen, zeigt, daß an dieser Stelle die *Legenda Aurea* als Textvorlage genutzt wurde.



Abb. 58: Südliche Langhauswand: Vertreibung Joachims aus dem Tempel, Detail

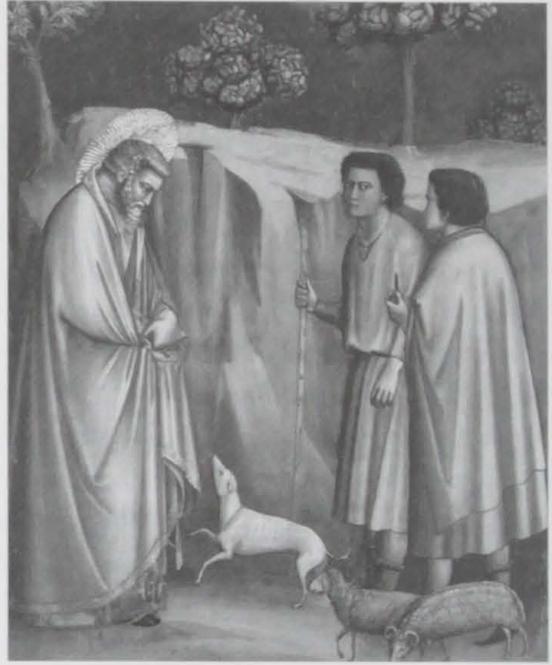


Abb. 59: Südliche Langhauswand: Joachim bei den Hirten, Detail

seinen Hirten in einer Zuflucht erleben wir den Patriarchen am Tiefpunkt. Umso glanzvoller nimmt sich dann die Wende mit den Erscheinungen der Engel in den beiden folgenden Bildern aus.

Es ist demnach nicht nur die Darstellung der starken, eindeutigen und in der jeweiligen Textvorlage verankerten Gefühle, welche die Betrachter von Giotto's Bilderzählungen mitreißt: die jubelnde Freude eines jungen Mannes, welcher der Verlobungszeremonie zwischen Maria und Joseph beiwohnt, das Schreien und die Tränenbäche der Mütter im Kindermord von Bethlehem, das Staunen der Angehörigen in der Erweckung des Lazarus. Die Transparenz, mit der diese Regungen vorgeführt sind, ist neu und für die Lektüre der Bilder wichtig. Daneben geben aber die kleinen Regungen, Zwischentöne, Zweideutigkeiten und das, was das Publikum selbst einbringen muß, den Bildern Glaubwürdigkeit und emotionales Leben. Die ganze Bandbreite entfaltet sich in der Kreuzigung, einem besonders ruhig, fast schematisch und jedenfalls traditionskonform komponierten Bild, das von den außerordentlich durchdachten und durchgearbeiteten Details her erlebt sein will (Taf. VIII).

Am wenigsten mittelbar wird der Betrachter von der Figur Magdalenas angesprochen: Sie kniet am Fuß des Kreuzes – eine von Giotto für dieses Bild gemachte Erfindung mit großer Reichweite. Eine eindeutige Textgrundlage gibt es nicht, aber unter den seit der Mitte des 13. Jahrhunderts schreibenden Autoren formierte sich immer deutlicher die Vorstellung, Magdalena habe bei der Kreuzigung eine besonderer Rolle gespielt.¹⁶⁸ Eine Karfreitags-Laude der Zeit um 1300, die in Assisi und Gubbio überliefert ist und die Giotto nicht gekannt haben muß,

¹⁶⁸ S. Haskins, *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*, London 1993, S. 200–202.

aber gekannt haben kann (bzw. deren unbekannter Verfasser das Arena-Fresko oder eine Variante davon nicht gekannt haben muß, aber gekannt haben kann – die Frage der Priorität ist tatsächlich nicht zu klären), präzisiert dies in anschaulicher Weise mit dem Motiv des Kniens am Kreuzesstamm. Gleichzeitig hält der Text die frommen Sänger an, sich in Magdalena hineinzuversetzen und sie in ihrem Tun zu unterstützen:¹⁶⁹

E io, Madalena trista
me gettai su ne' suoi piedi
a' quali feci grande acquista
che purgò i peccati mei:
Se en issi me chiodate
e giammaio non men levate.

*(Und ich, die sündige Magdalena
warf mich zu seinen Füßen,
an welchen ich viel gewann,
denn ich minderte meine Sünden.
Nagelt mich fest zu seinen Füßen
und laßt nicht zu, daß ich mich erhebe.)*

Es ist demnach Magdalena als die reuige Sünderin, von der besondere Hingabe an das sündentilgende Geschehen des Christusopfers erwartet wird, und deren Selbstaufgabe zur Identifikation einlädt. Auch Giotto's Magdalena hat alles um sich her vergessen. Das sagt uns der Maler, indem er darstellt, wie ihr die Kleider von der Schulter geglitten sind. Sie konzentriert sich völlig darauf, die Füße des Gekreuzigten mit ihren Haaren zu salben. Zu diesem Motiv hat sich Giotto durch Stellen bei Lukas (7, 37–38, Gastmahl im Haus des Pharisäers) und Johannes (12, 1–8, Gastmahl im Haus des Lazarus) anregen lassen. Magdalenas Treiben gehört also tatsächlich nicht in den Passionszusammenhang. Es bezieht seine eminente erzählerische Wirkung

nicht zuletzt aus dem Umstand, daß es ohne weiteres als abwegig erlebt werden kann. Das Gesicht der Heiligen erscheint schmerzverzerrt im Profil (Abb. 60). Mit dem auf die Füße Christi fixierten Tun zusammengelesen gewinnt der Ausdruck eine zutiefst irrationale Qualität. Deren Äußerungen nachzuerleben sind wir aufgerufen.

Voraussetzung für die Rollenzuweisung an Maria Magdalena, sei es bei Giotto, sei es in dem zitierten umbri-schen Lied, sind einerseits Bilder, die Franziskus am Fuß des Kreuzes kniend zeigen – etwa bestimmte Tafelkreuze aus franziskanischem Geist und Cimabues Kreuzigungsbilder im Querhaus der assisanischen Oberkirche. Ein byzantinisierendes Tafelkreuz, das aus Varlungo bei Florenz in die Accademia gelangt ist, hat statt Franziskus eine kleine Magdalenenfigur zu Christi Füßen. Das stärker sienesisch als florentinisch geprägte Stück ist nicht zwin-



Abb. 60 Nördliche Langhauswand:
Kreuzigung, Detail

169 *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, ed. V. de Bartholomaeis, Florenz 1943, Bd. 1 S. 321–333, bes. 325.

gend älter als das Fresko in der Arena-Kapelle;¹⁷⁰ statt als Giotto's Vorbild postuliert zu werden, soll es hier als ein Beleg mehr für die latente Nähe von Franziskus- und Magdalenenikonographie dienen. Andererseits war für Magdalenas neue Rolle die Auffindung des Leichnams der Heiligen 1279 in Saint-Maximin bei Aix-en-Provence, im Herrschaftsbereich des den Franziskanern so zugeneigten Hauses Anjou wichtig, die dem Magdalenenkult neuen Schwung gab.¹⁷¹ Frei von Kontexten war Giotto's Erfindung nicht, aber mutig und originell doch.

Pathos in einer anderen Vermittlungsform ballt sich links vom Kreuz, wobei die geradezu entstellende Trauergrimasse der gelb gekleideten Frau am Bildrand den Brennpunkt bildet. Ihren Blick auf Maria, die das Bewusstsein zu verlieren droht, macht man sich am besten von der fünften und sechsten Strophe des *Stabat Mater* her verständlich. Es handelt sich um einen Text vielleicht schon des 12. Jahrhunderts, der im 13. Jahrhundert äußerst populär wurde:

Quis est homo, qui non fletet,	<i>(Wer ist der Mensch, der nicht weinen würde,</i>
Matrem Christi si vederet	<i>wenn er Christi Mutter sieht</i>
In tanto supplicio?	<i>in solcher Qual?</i>

Quis non posset contristari,	<i>Wer sollte nicht mittrauern,</i>
Christi Matrem contemplari	<i>wer könnte den Blick von Christi Mutter wenden,</i>
Dolentem cum filio?	<i>die mit ihrem Sohn leidet?)</i>

Das Bild ruft uns zum Mitleiden mit der Frau auf, die offenbar einen rasenden Mitleidsschmerz empfindet beim Anblick Mariens, die ihrerseits das Mitleid mit ihrem Sohn schon überwältigt hat. Damit hat Giotto einen anderen Akzent gesetzt als den, welcher den *Stabat mater*-Hymnus als ganzen prägt und der so beschrieben wurde: „Der Sprecher des *Stabat mater* sucht durch den Eintritt in die Liebes- und Leidensgemeinschaft von Maria und Christus sein Seelenheil. In der Einswerdung mit Maria will er in ein vollkommenes Empfinden, Begreifen und Wahrhaben der Erlösungstat Christi geführt werden.“¹⁷² Demgegenüber baut Giotto eine hochgradig vermittelte Beziehung zwischen dem Bildbetrachter und Maria auf. Allerdings ist mit der Vermittlung gerade das Gegenteil von emotionaler Abschwächung verbunden. Maria scheint stärker zu leiden als Christus selbst, und die gelb gekleidete Frau leidet wieder augenfälliger als Maria. Der Betrachter leidet somit, ohne daß ihm vom Maler das Angebot einer echten Leidensge-

170 *Galleria dell'Accademia: Dipinti Volume Primo: Dal Duecento a Giovanni da Milano*, ed. M. Boskovits und A. Tartuferi, Florenz 2003, Nr. 42. Der Golgothahügel weist auf eine Datierung nach dem Giotto-Kreuz von S. Maria Novella, d.h. eher kurz nach 1300 als um 1280/90. Siehe dazu S. 281.

171 V. Saxer, *Le culte de Marie Madeleine en Occident*, Paris 1959, Bd. 1 S. 230–235. K.L. Jansen, *The Making of the Magdalena: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000. Letztere Arbeit geht den franziskanischen Kontexten der Heiligenfigur erschöpfend nach.

172 A. Kraß, *Stabat mater dolorosa: lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter*, München 1998, S. 73.

meinschaft mit den Protagonisten des Bildes gemacht wird: Er ist verurteilt, Voyeur der Passion zu sein. Gemeinschaft stellt sich nur mit den Statisten her, und das führt – die emotionalen Anforderungen der Magdalenenfigur ergänzend – zu einer Außensicht auf den sinnhaltigen Kern des Ereignisses.

Rechts vom Kreuz herrschen die weniger spektakulären Gefühle vor, die es den Betrachtern erlauben, sich auf eine reine Beobachterposition zurückzuziehen. Und doch ergibt sich daraus bald ein fesselndes erzählerisches Gespinnst von großer Tragfestigkeit, das schließlich zur Identifikation mit mindestens einem der Protagonisten einlädt (Abb. 61). Zwei Motive aus den Evangelien sind bearbeitet: zum einen die Geschichte vom guten Hauptmann, der nach Christi Tod erkennt: „Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen!“ (Markus 15, 39). Der Centurio ist der einzige Nimbusträger in der Gruppe. Das andere Motiv ist die Geschichte um Christi Tunika nach Johannes (19, 23–24):

Die Kriegsknechte aber, da sie Jesus gekreuzigt hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegsknecht einen Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenäht, von obenan gewebt durch und durch. Da sprachen sie untereinander: lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum lösen, wes er sein soll – auf daß erfüllt werde die Schrift: Sie haben meine Kleider unter sich geteilt und haben über meinen Rock das Los geworfen. Solches taten die Kriegsknechte.

Um die erzählte Handlung visualisieren zu können, hat Giotto aus „Da sprachen sie untereinander“ einen handgreiflichen Streit gemacht. Er wird in einer zum Publikum hin offenen Gruppe entfaltet, wobei der Maler die Zahl der Kriegsknechte auf drei reduzierte, also gleichsam den Vorderen, der unseren Blick hätte hindern können, wegließ. Rechts steht ein junger Soldat, dessen freundliches Gesicht in seiner Glätte und Offenheit doch vor allem die Abwesenheit von Gedanken veranschaulicht, und der, als sei sein Vorgehen selbstverständlich, schon das Messer führt, um den Rock zu zerschneiden. Ihm fällt böse blickend ein älterer in den Arm. Das Publikum wird aber nicht seine Partei nehmen, denn der Zornige handelt mindestens ebenso brachial und aus dem Blickwinkel christlicher Ethik unangemessen wie der Naive. Wir schlagen uns auf die Seite des Guten, der rechts steht und dessen Profil das Profil des Naiven gleichsam transzendiert. Einen Kriegsknecht mag man ihn angesichts der goldenen Rüstung nicht nennen, eher denkt man an einen jungen Offizier, sagen wir einen Decurio. Ebenso gefühl- wie gedankenvoll blickend und einen Redegestus vollführend hat er die Aufmerksamkeit des Naiven erreicht und wird wirkungsvoller als der Zornige dessen zerstörerischem Tun Einhalt gebieten. Seine beredte Hand ist den Maschinenhänden des Zornigen gegenübergestellt.

Zwischen dem Zornigen und dem Guten, die weit auseinandergerückt sind, öffnet sich der Blick auf das zweite Motiv, die Rede des guten Hauptmanns. Indem der Maler die Szenen hintereinander statt, wie es nahegelegen hätte, nebeneinander geordnet hat, verflocht er die Handlungen und noch mehr unsere Wahrnehmung der dargestellten Emotionen. Dem Hauptmann gab er in Gestalt des bärtigen Pharisäers einen Partner, an den er seinen Satz richten kann



Abb. 6r: Kreuzigung, Detail

und durch den auch der hergebrachte Zeigegestus in Richtung Christus besser motiviert wird. Das Profil des Alten wiederholt versetzt das Profil des Naiven und weckt im Vergleich Zweifel, ob die Rede des Centurio den Pharisäer ebenso erreicht wie die des Guten den Naiven. Das geneigte Halbprofil des Hauptmanns dagegen wiederholt das Halbprofil des Zornigen und der im Vergleich gerade hinreichend differente Ausdruck markiert den Abstand zwischen der Ergriffenheit von höherer Einsicht und der Verfallenheit an den eigenen Vorteil. Berührend ist aber vor allem, wie der Gute und der Hauptmann einander zugeordnet sind, denn der erste partizipiert am Nimbus des zweiten: Es ist also nicht nur so, daß uns das tadellose Verhalten, der sympathische Blick, die prächtige Rüstung und das Fehlen des Helms für diese Person einnehmen, die Teilhabe am Nimbus des Hauptmanns gibt unserer Neigung eine objektive Bestätigung und signalisiert, daß der Gute in einer Form Anteil an jener Einsicht hat, welche laut Bibeltext allein dem Hauptmann gebührt.

So hat Giotto also nicht nur einen Sympathieträger aus dem textlichen Nichts erschaffen, sondern fast einen neuen Heiligen, einen heiligen Decurio, der an die Seite des heiligen Centurio tritt. Dabei läßt sich eine theologische Ebene nicht ausschließen: Seit patristischer Zeit kann das ungenähte und ungeteilte Gewand als ein Zeichen für Einheit ausgelegt werden, sei es für die Einheit der Trinität, sei es für die Einheit der Kirche.¹⁷³ Der Decurio wäre so gesehen der Retter eines auf der Symbolebene wichtigen Gegenstandes. Daneben findet sich im Passionsbericht der *Legenda Aurea* die Geschichte, die Tunika habe sich später im Besitz von Pilatus befunden und der habe, als er in Ungnade gefallen war, die wundertätige Reliquie benutzt, um den zornigen Kaiser zu besänftigen.¹⁷⁴ Das dürfte Giotto bekannt gewesen sein, hat er doch die *Legenda Aurea* mehrfach herangezogen. Der Decurio wäre in diesem Fall der im Text nicht genannte, aber für die Glaubwürdigkeit der Pilatus-Legende nützliche und damit zu interpolierende Zwischenbesitzer. Trotzdem ist nicht gesagt, daß Giottos Erfindung von solcherlei an die Tunika geknüpften Vorstellungen beeinflusst ist und von ihnen her gelesen werden sollte. Demgegenüber ist die Funktion in der Erzählung evident: Kreiert wurde mit dem Decurio eine Persönlichkeit, die Sympathie einfordert, in eine Handlung integriert ist und das Publikum damit auf ihrer und gleichzeitig auf der spirituell richtigen Seite in die Handlung hineinzieht.

CHRISTI Blicke

Ein Hexenkessel ist die Szene der Gefangennahme (Abb. 56). Widerständige Dynamik liegt schon in der Grundkonzeption: Giotto dreht die Leserichtung des Geschehens um, so daß Judas von rechts statt, wie es üblich ist und der Szenenabfolge in der Arena-Kapelle entspre-

¹⁷³ Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens*, S. 91. Ch. Frugoni, *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Turin 2005, S. 184.

¹⁷⁴ *Jacobi a Voragine legenda aurea*, ed. Graesse, S. 231.



Abb. 62: Südliche Langhauswand: Gefangennahme, Detail

chen würde, von links kommt.¹⁷⁵ Dergestalt wendet sich der Verräter nicht nur gegen Christus, sondern auch gegen die Betrachter. Ebenso wirkungsvoll sind die dramatisch dargestellten Einzelereignisse, die einer völlig disparaten Choreographie folgen, bis hin zu Figuren, die aus dem Bildausschnitt flüchten; hinzu kommen die durch die Luft geschwenkten Waffen und die schnellen chaotischen Bewegungen: eine Struktur, an der vieles zufällig, vieles auch redundant wirkt und wo sich aus einem Überschuss an Information geradezu ein Raum des Reellen konstituiert – so dem Sinn nach Norman Bryson.¹⁷⁶ Im Zentrum aber, im Auge des Sturms, steht ein Nicht-Ereignis, nämlich der Umstand, daß der Verräter den Verratenen entweder schon oder noch nicht geküßt hat (Abb. 62). Mehr noch als durch die kalkulierte Entfaltung von Unberechenbarkeit

und Chaos weicht Giotto von der üblichen Darstellungsweise einer Gefangennahme ab, indem er die Handlung an dieser kritischen Stelle stillstehen läßt.

Der Moment unmittelbar nach dem Kuß sei gemeint, sagt Bruce Cole. In diesem Fall würden Christi deutlich geöffnete Lippen gerade die Worte formen: „Mein Freund, warum bist du gekommen?“ (Matt. 26, 50).¹⁷⁷ In der Tat spricht Christus laut biblischem Bericht nur nach, nicht vor dem Kuß. Demgegenüber sagt Max Imdahl, unser Maler habe den Augenblick davor dargestellt, und weist auf die gespitzten Lippen des Verräters hin. Und weiter: „In Giotto's Bild ist der momentane, durch den Blick Jesu bewirkte Stillstand in der Aktion des Judas die dramatische Essenz der Szene.“¹⁷⁸ Es ist schwer zu entscheiden, wessen Lippen, die geöffneten oder die gespitzten, die für die Denotation des erzählerischen Augenblicks maßgeblichen sind. Und vielleicht ging es Giotto nicht um den Augenblick, sondern um eine kombinierte und Verstehensbemühungen einfordernde Präsentation der küssenden und sprechenden Mäuler, also des Verrats und seiner Offenlegung. Auf jeden Fall aber hat Imdahl die Situation einleuchtend beurteilt, als er sagte, es sei der Blick Christi, der die Handlung ersetzt. Oder besser: Es ist dieser Blick, der physische in psychische Aktion verwandelt. Die Macht des Blicks wird unterstrichen

175 Stoichita, *Sens de lecture et structure de l'image*, S. 194.

176 Vgl. N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Houndmills und London 1983, S. 56–66.

177 B. Cole, Another Look at Giotto's Stigmatization of St. Francis, *The Connoisseur*, 1972, Heft 727, S. 48–53.

178 Imdahl, *Giotto Arenafresken*, S. 94.



Abb. 63: Südliche Langhauswand: Christus vor Kaiphas, Detail



Abb. 64: Südliche Langhauswand: Geburt Christi, Detail



Abb. 65: Südliche Langhauswand: Darbringung im Tempel, Detail

durch das Verschwinden des zugehörigen Körpers in Judas' Mantel und ebenso durch das gesenkte Haupt im Profil, das dem andrängenden Körper des Verräters standhält. Victor Stoichita hat in der Verwendung des Profils für Christus und damit auch im auf Judas gerichteten Blick eine Neuerung in der Ikonographie der Gefangennahme erkannt.¹⁷⁹ Am deutlichsten wird die Macht des Blicks aber durch die vielen machtlosen Blicke, die sich im Kreis um das Paar aus Verratenem und Verräter sammeln.

Kaum weniger ein Hexenkessel ist die Szene, die unmittelbar folgt und Christus vor Annas und Kaiphas zeigt (Taf. VII). Das Zerreißen des Gewandes und die zur Ohrfeige erhobene Hand eines jungen Offiziers verbunden mit vorstoßenden feindseligen Bewegungen und Gesten bilden den lauten Hintergrund des Geschehens. Nichts aus dem Motiv-Repertoire ist grundsätzlich neu. Diese Elemente gehörten seit einem halben Jahrhundert zur Behandlung der Szene in der toskanischen Malerei, sie gehen teils sogar auf Modelle in der byzantinischen Bildwelt zurück und werden im übrigen vom Bibeltext nahegelegt.¹⁸⁰ Neuartig ist das, worauf wir trotz aller Turbulenzen zuerst blicken: Christi aus dem Bild herausgewendetes Gesicht mit seinen übergroßen Augen (Abb. 63). „Praktisch nie“ sei Christus in Padua frontal gegeben, sagt Stoichita. Hier ist es der Fall.¹⁸¹ Ebenso auffällig und schwer zu deuten, ist der Blick zurück über die Schulter. Die Worte, die wir dem Auftritt beizulegen haben, sind die, welche den Sturm der Entrüstung auslösen und Kaiphas dazu bringen, sein Gewand zu zerreißen. Als er Christus fragte, ob er Gottes Sohn sei, erhielt er nämlich zu Antwort: „Du sagst es. Doch sage ich euch: Von nun an wird's geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.“ (Matthäus 26, 64). Der Satz läßt sich als eine Ankündigung der Wiederkunft am Jüngsten Tag verstehen. Wahrscheinlich also denkt sich Giotto den Blick Christi auf das Bild an der Westwand und die Darstellung des in den Wolken

179 Stoichita, *Sens de lecture et structure de l'image*, S. 194.

180 A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideology, and the Levant*, Cambridge 1996, S. 72–80.

181 Stoichita, *Sens de lecture et structure de l'image*, S. 194.

kommenden Erlösers gerichtet (Abb. 7). So wäre dem Gerichtsbild die Rolle einer visuellen Umsetzung der Rede übertragen, ein Zusammenhang, den aber kaum jeder verstanden haben dürfte. Wichtiger für unser Erleben der Szene ist der Kontrast zwischen der selbstsicheren Ruhe Christi, die uns durch die Wendung des Kopfes als Hauptmotiv des Bildes vor Augen tritt, und dem bösen Nebengeräusch. Wichtig ist auch die sich einstellende Einsicht, daß dieses Gesicht, dessen Blick uns fesselt und von dem wir unsererseits den Blick nicht wenden wollen, gleich von dem Schlag des jungen Offiziers getroffen werden wird.

In der Arena-Kapelle gibt es manchen erzählerisch funktionalen und manchen vielsagenden Blick, aber über einen mächtigen Blick, der Handlung transzendiert, verfügt allein Christus. Giotto läßt dieses Phänomen mit der Geburt beginnen und legt es also zuerst einem Wesen bei, das gezieltes Blicken für unsere Begriffe noch nicht beherrscht. Im Geburtsbild schaut Maria das Kind konzentriert und fürsorglich an, ähnlich tun der Ochse und die Hebamme, aber Christus, dessen beide Augen zu sehen sind, löst sich durch seinen aktiven Blick aus dieser Einbettung in diesseitiges Wohlwollen und gibt sich, obwohl wie eine Mumie gewickelt, als seinerseits wohlwollender, fürsorglicher und liebevoller Herrscher zu erkennen (Abb. 64). Ähnliches gilt für die folgenden beiden Szenen, wobei ein Handeln des Kindes in der Darbringung von den *Meditationes Vitae Christi* regelrecht gefordert war. Während im Text Christus aber seinen Willen kindgemäß durch Gesten zu erkennen gibt („Dann streckte der Knabe seine Arme nach der Mutter aus und kehrte zu ihr zurück.“),¹⁸² tritt bei Giotto erneut der Blick als Medium in Erscheinung (Abb. 65).

Im Rahmen von Giottos Bildkonzept kommen den Christusblicken zweierlei Rollen zu: Sie verteidigen den Sinnbezug der Erzählungen gegen eine Oberhand der von Giotto angehäuften Redundanzen und Kontingenzen, welche das Dargestellte beglaubigen und die Wahrnehmung seiner Künstlichkeit verdrängen sollen. Und sie vermehren die Kontingenz ihrerseits, indem sie Varianten der erzählten Ereignisse vortragen, wie sie für die Betrachter selbst bei genauer Kenntnis der Bild- und Textquellen unabsehbar waren.

BEREDTE HÄNDE

Ähnlich ambivalent ist die Rolle der Gesten. Auch sie tragen zugleich zur Stringenz und zur Kontingenz des Erzählten bei. Das zeigt sich schon an den Händen von Maria und Enrico Scrovegni in der Stiftungsszene des Weltgerichtsbildes, die sich fast, aber noch nicht ganz gefunden haben und mit denen demnach der Sinn des Bildes – Stiftung im Tausch gegen Fürsprache – sowohl erläutert als auch einen Spalt weit offengehalten wird (Abb. 1).

Ein gutes Beispiel liefert daneben die rechte Hand des grüngerleierten Knaben im Bild der Flucht nach Ägypten (Abb. 66, vgl. Abb. 192): Zeige- und Mittelfinger ahmen den Trott des Esels nach.¹⁸³ Somit scheint klar, worüber diejenigen sprechen, die hinter dem Esel gehen: Sie

182 „Deinde puer Iesus extendens brachia versus matrem ad eam rediit.“ De Caulibus, *Meditationes vite Christi*, S. 46. Imdahl, *Giotto Arenafresken*, S. 52 f.

183 Eine völlig andere Interpretation findet der Gestus bei Moshe Barash: Es handle sich um eine

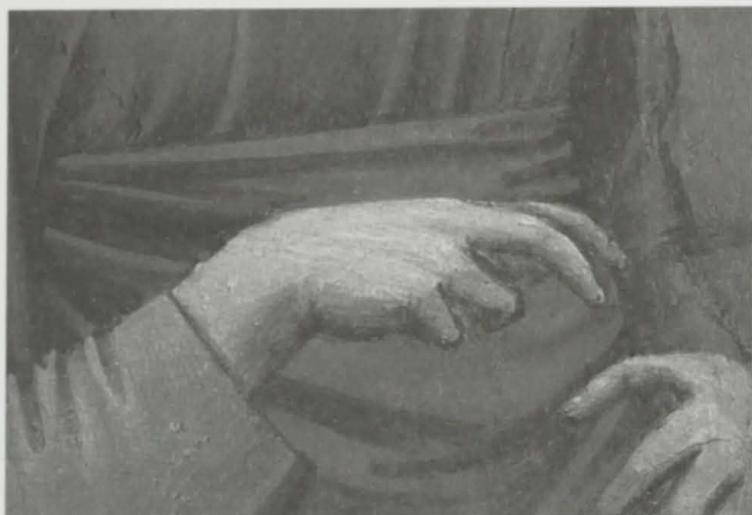


Abb. 66: Südliche Langhauswand: Flucht nach Ägypten, Detail



Abb. 67: Chorbogen: Verrat des Judas, Detail

sprechen davon, daß sie hinter dem Esel gehen. Vielleicht sprechen aber auch die Flüchtenden von der Flucht. Jedenfalls ist die Geste im Erzählzusammenhang redundant. Auf der einen Seite stärkt sie damit das Thema und macht das Bild stringenter; auf der anderen Seite verunklärt das mit der Geste repräsentierte Geplapper der jungen Leute zweifellos den Ernst der Lage.

Im Judasverrat am Chorbogen (Abb. 30) ist die auffälligste Hand, die wir sehen, diejenige des grün gekleideten Pharisäers rechts (Abb. 67). Mit dem Daumen weist er seinen Gesprächspartner über die eigene Schulter auf die eigentliche Verratsszene hin. Der Gestus gilt heute als grob; kein Gebildeter würde ihn verwenden, es sei denn selbstironisch. Daß demgegenüber zu Giotto's Zeit sozial Höherstehende damit die sozial Nachgeordneten bezeichnen konnten, ohne die Gebote des Anstands zu verletzen, macht ein freskiertes Altarbild des Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi deutlich. Maria weist dort ihr Kind in

horizontale Variante der *benedictio latina*. Die erzählerische Funktion einer solchen Geste erläutert der Verfasser aber nicht: M. Barash, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, S. 35–37.

derselben Weise auf Franziskus hin wie der Pharisäer seinen Kollegen auf Judas. Im Franzzyklus der Oberkirche bezeichnet der für seine Bescheidenheit bekannte Franziskus sich mit dem Gestus selbst (Predigt vor Honorius III.). Auch Johannes der Täufer und Büsser sagt in Bildern zuweilen in solch dezidiert schmuckloser Weise „ich“.¹⁸⁴ Analog gelesen ist Giotto's Gestus im Judas-Bild die Markierung einer sozialen (und wohl auch mentalen) Herablassung.

Das Paar der Pharisäer scheint von den „inimici“ im Tempelgang Marien abgeleitet (Abb. 44), nur sind die Figuren zum Betrachter hin gedreht. Es fehlt das Abweisende, und sie stehen damit dem näher, was sich Alberti vorstellte, als er eineinhalb Jahrhunderte später in seinem Malereitratat schrieb:¹⁸⁵

Und mir gefällt, wenn im Werk uns jemand belehrt und unterrichtet über das, was darin vorgeht, oder uns mit der Hand zum Hinschauen herbeiwinkt, oder mit zornigem Gesicht und strengen Augen derart droht, daß niemand sich zu nähern wagt, oder auf eine Gefahr oder auf etwas Wunderbares hinweist, oder dich einlädt, mitzuweinen oder mitzulachen.

Genauer gesagt: Der Gestus und das Verhalten der beiden Männer präjudiziert unsere Wahrnehmung der Szene dahinter oder stellt sie mindestens in einen bestimmten Zusammenhang. Ebenso überrascht wie befriedigt nehmen die Betrachter zur Kenntnis, daß Judas' Handeln aus dem Blickwinkel der Pharisäer kein Jota besser qualifiziert wird als aus christlicher Sicht.

Die anderen auffälligen Hände sind die eines dritten Pharisäers (Abb. 68). Er redet auf Judas ein und fixiert ihn mit einem Blick, dessen Macht an Christi Blicke heranreicht. Hinzu kommen die Hände. Gerade weil der Gestus nicht eindeutig lesbar ist, wirkt er so überzeugend. Begütigendes mischt sich mit Bestimmendem. Je länger man das anscheinend repetitive Spiel dieser Hände auf sich wirken läßt, um so mehr verflüchtigt sich Judas' Schuld und geht auf den Redner über – und auf den Teufel, der hinter Judas steht und ihn festhält. Offenbar tut er das vor allem, damit Judas dem Pharisäer zuhört. Mit Hilfe der Hände des Pharisäers wird Judas entdämonisiert und als potentiell *alter ego* Scrovegnis plausibel, ohne daß Judas' Rolle verharmlost würde.

Beredt sind auch die Hände der Händler im Tempel, zu beredt fast für Menschen, die mit Gewalt verjagt werden. Gerade die erhobene Rechte des linken ist von einer fast sanften Nachgiebigkeit, die mit seinem Blick zusammengelesen nur zwei Schlußfolgerungen erlaubt (Abb. 69): Entweder wird Christus in seinem Furor nicht ernstgenommen, oder der Mann ist schon bekehrt, noch ehe er richtig erschrocken war. Die zweite Lesart mag überraschen, paßt aber

184 Die kleine Materialsammlung danke ich einem Leserbrief von Alexander Perrig (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 3. März 2006, S. 38).

185 Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, ed. Bätschmann und Gianfreda, S. 132 f.: „E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegna a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere.“



Abb. 68: Verrat des Judas, Detail

nicht schlecht zum Text des Lukasevangeliums, denn dort heißt es, daß Christus nach der Vertreibung der Händler täglich im Tempel lehrte und daß das Volk ihn hörte (19, 45–48). Und unter dem Volk – so mag man sich ergänzen – waren die, die vorher Geschäftemacher gewesen waren. Gestützt wird eine solche Interpretation von Lukas her einerseits durch das Fehlen der Wechsler, welche die anderen Evangelien als die Leidensgenossen der Händler nennen,¹⁸⁶ andererseits durch den Umstand, daß der Gestus des Händlers ziemlich genau dem von Petrus entspricht, der gerade dabei ist, Christi Handeln den anderen Jüngern zu erläutern (Abb. 70). Die Botschaft, die Petrus vermittelt, so möchte man aus den parallelen Handbewegungen schließen, hat der Händler schon verstanden. Doch in allem Verstehen läßt Giotto jenen



Abb. 69: Nördliche Langhauswand: Vertreibung der Händler, Detail



Abb. 70: Vertreibung der Händler, Detail

¹⁸⁶ Vgl. Ch. Frugoni, *L'onore del denaro*, *Art e dossier* 2006, Heft 218, S. 28–33. Aus dem Fehlen der Wechsler schließt die Autorin, man habe es mit einer „zensierten“ Bildfassung zu tun, die Anspielungen auf die Wucheraktivitäten der Scrovegni vermeide.



Abb. 71: Vertreibung der Händler,
Detail

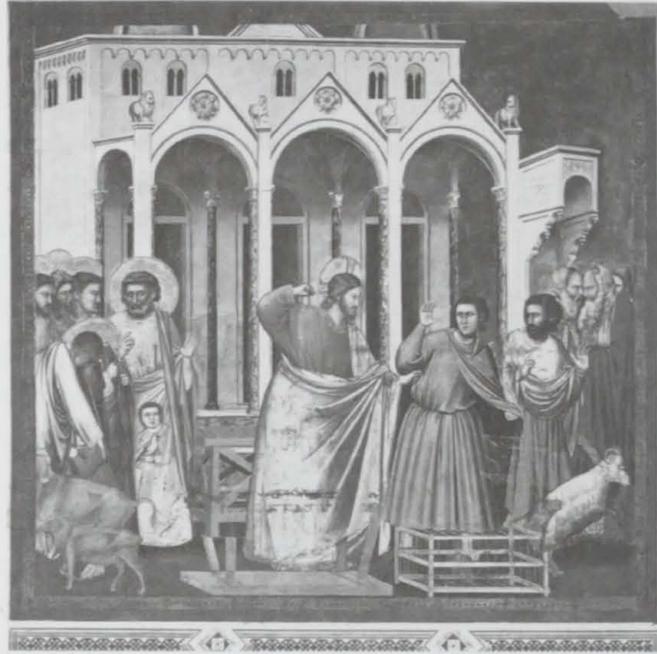


Abb. 72: Vertreibung der Händler

Schrecken, den Christi Attacke verbreitet, nicht untergehen. Dafür sorgt er mittels der Tiere, die nach links und rechts aus dem Bildfeld fliehen. Hinzu kommen die Kinder, die bei den Aposteln Schutz suchen. Besonders rührend ist eine Szene am linken Bildrand: Johannes, der selbst erschrocken sein Gesicht verbirgt, drückt einen Knaben mit der flachen Hand an sich, der seinerseits nach dem Gewand des Jüngers greift (Abb. 71): Eine flache Hand auf einer Schulter, ein klammerndes Händchen und ein Viertel Kindergesicht geben uns im Bild das deutlichste Zeugnis von Christi Furchtbarkeit. Es erreicht die Betrachter relativ spät (wenn überhaupt): Zu spektakulär ist das Bild als ganzes (Abb. 72). Um so tiefer fühlt sich aber berührt, wer diese Nebensache entdeckt hat. Es scheint also nicht unwichtig, wenn Gesten und andere sinnhaltige Motive sich nicht auf Anhub erschließen. Die Spannung zwischen Stringenz und Kontingenz bietet eine Simulation von authentischem Erleben.

DIE PADUANER BOTTEGA

Nach allem, was wir wissen und annehmen können, hat es, als Giotto mit der Arbeit für Scrovegni begann, in Padua keine visuelle Kultur gegeben, die mit seiner Malerei und ihren Voraussetzungen in anderer als in hochvermittelter Form verbunden gewesen wäre.¹⁸⁷ Das Publikum und insbesondere der Auftraggeber mußten von einer für sie völlig neuen Bildsprache von Grund auf

¹⁸⁷ Das wenige, was bekannt ist, referiert folgender Beitrag: F. [Flores] d'Arcais, *Pittura del Duecento e Trecento a Padova e nel territorio*, in: *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, I, Neapel 1986, S. 150–171, bes. 150 f.



Abb. 73: Chorbogen:
Heimsuchung, Detail

auf erst überzeugt werden, und wenn das bei Enrico Scrovegni nicht schon im Vorfeld des Auftrags (etwa anlässlich eines Besuchs in Mittelitalien) geschehen sein sollte, so gab es dafür keine Argumente außer Hinweisen auf erfolgreich erledigte Aufträge an ebenso fernen wie prestigereichen Orten (darunter St. Peter in Rom) und außer der Evidenz der Entwürfe und Probestücke. Vor allem auch waren in Padua keine ortsansässigen Kräfte verfügbar, die Giotto als Mitarbeiter hätte heranziehen können, ohne sie vorher einer Art künstlerischer Gehirnwäsche zu unterziehen.

Ich möchte unter einer idealtypischen *Bottega* (wörtlich Werkstatt, Geschäft) jenen Atelierbetrieb verstehen, wie ihn sich ein Künstler mit Sendungsbewußtsein nur gewünscht haben kann: ein Team, dessen Mitglieder prägend oder sogar ausschließlich vom Werkstatthaupt ausgebildet sind und gleichsam als seine Werkzeuge funktionieren. Wenn damit die ideale *Bottega* beschrieben ist, dann war Padua ein schwieriger und doch auch geeigneter Ort für die Gründung einer solchen. Sie konnte dort wie unter Quarantäneschutz entstehen. Vermutlich blieb Giotto auch wenig anderes übrig,

als in Padua eine *Bottega* aufzubauen. Darüber, daß er in der Schaffenszeit unmittelbar davor, d.h. um 1300 in Florenz, große Freskoaufträge erhalten und ausgeführt hätte, ist nichts bekannt. Es gab also schwerlich geeignetes Personal, das er von Florenz nach Padua hätte verpflanzen können. Unter diesen Umständen hätte er den Paduaner Auftrag also entweder allein ausführen oder partiell aus der Hand geben müssen. Und letzteres hätte unumgänglich zu einer Stil-Collage geführt.

Sieht man den Arena-Fresken einen *Bottega*-Betrieb an? Kann man ihnen einen solchen ansehen? In seiner Buch *Giotto e la sua bottega* nahm Giovanni Previtali an, Giotto sei gerade in Padua ganz oder weitgehend ohne die helfenden Hände anderer Maler ausgekommen. Er habe sogar eine spezielle Formensprache entwickelt, die großflächig eigenhändige Arbeit ermöglichte.¹⁸⁸ Die meisten anderen Bearbeiter gingen von einem Werkstattbetrieb aus, so etwa auch Robert Oertel:¹⁸⁹ „Wir haben uns vorzustellen, daß alles Akzessorische – Architekturteile, Ornamente, Pflanzenwerk, Landschaft – von einzelnen spezialisierten Mitgliedern der Werkstatt ausgeführt wurde.“ Offenbar denkt Oertel hier nicht nur an den visuellen Befund in der Arena-Kapelle, sondern auch an die paradigmatische Rubens-Werkstatt im barocken Antwerpen mit ihrem durch die Überlieferung belegten Spezialistentum: Synders für Tiere, Wildens für Landschaften, Jan Bruegel für Blumen.¹⁹⁰ Oertel fährt fort: „Zweifellos haben auch bei der

188 Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 87.

189 R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart u.a. 1966, S. 86.

190 Zusammenfassende Darstellung der Überlieferung: M.-L. Hairs, *Dans la sillage de Rubens: Les peintres d'histoire Anversois au XVIIe siècle*, Lüttich 1977, S. 13–33.



Abb. 74: Südliche Langhauswand: Joachims Opfer

Ausführung vieler Figuren und ganzer Bilder Schülerhände mitgewirkt; doch ist ihr Anteil von dem des Meisters kaum mehr zu trennen – so vollkommen war es Giotto nun geglückt, die Gehilfen zu Werkzeugen seines künstlerischen Willens zu machen.“ Diese Darstellung wäre ebenso unbelegbar, wie sie plausibel klingt, fiele im Bereich der Nebenfiguren nicht doch manche Schwäche ins Auge, die am ehesten durch die Tätigkeit von Mitarbeitern erklärt werden kann. Um wenigstens ein Beispiel zu nennen, sei auf die rechts stehende Frau im Heimsuchungsbild hingewiesen, an deren Gestalt buchstäblich alles Schema und pedantisch ist (Abb. 73).

Daneben gibt es auch ein Bild, das als ganzes auffällig schwach ausgefallen ist. Ich meine die Darstellung von Joachims Opfer (Abb. 74). Typisch für die Mängel des Entwurfs ist zum einen das Detail des springenden Widders im Vordergrund: Er ist der rechte aus einem Paar gegeneinander anrennender Tiere, wie sie in der antiken Kunst häufig vorkommen.¹⁹¹ Aber weder wollte man in dem Bild ein solches Paar dulden, dessen Musterbuch-Provenienz wohl wirklich ins Auge gefallen wäre, noch war der Maler in der Lage, dem einen übernommenen Tier ein passendes Gegenüber zu verschaffen.

Zum anderen beschränken sich die Probleme in dem Bild keineswegs auf Einzelheiten, und demnach wird man ihnen mit dem Paradigma des Spezialistentums nicht gerecht: Keine der drei Figuren spielt ihre narrative Rolle souverän, und sie spielen so gut wie gar nicht zusammen. Der grüßende Engel wirkt wie aus einem konventionellen Verkündigungsbild übernommen; der elegant postierte Hirte ist zwar eine Giotto-Figur, könnte aber auch für einen anderen Erzählzusammenhang entwickelt worden sein. Worauf die sackförmige Gestalt Joachims sich ausrichtet, auf den Engel, das Opfer oder das Feuer, bleibt unklar. Anders als in anderen Bildern

191 J. Tripps, *Giotto malt ein lachendes Kamel: Zur Rolle des Tieres in der toskanischen Malerei des Trecento*, Freiburg im Breisgau 2003, S. 27–29.



Abb. 75: Nördliche
Langhauswand: Einzug in
Jerusalem

werden die Grundzüge der Geschichte (Pseudo-Matthäus III, i–iii) nicht ohne weiteres verständlich.¹⁹² Aufschlußreich ist auch die schräge Felsplattform, auf der Joachim kniet: Ihr Umriss ist auf die Anforderungen ihres Nutzers so offensichtlich abgestimmt (einschließlich einer Nase speziell für seine rechte, geradezu angestückt wirkende Hand), wie das in der Bilderfolge sonst nicht beobachtet werden kann. Der Entwerfer vermochte das für Giotto's Bilderfindungen typische Zufallsargument nicht zu handhaben.

Andererseits gibt es nichts in dem Bild, das aus der visuellen Atmosphäre der Arena-Kapelle und des Giotto-Stils wirklich herausfallen würde. So ist die Modellierung der Gewänder und Felsen sorgfältig durchgeführt. Und sogar ein malerisches Kunststück ist festzustellen: Dem Feuer, welches das Holz im Opferherd verzehrt und aus den Öffnungen lodert, läßt sich keine glaubhaftere Darstellung dieser oder früherer Zeit gegenüberstellen. Entweder gehörte die malerische Simulation von Feuer zu den Spezialitäten des Mitarbeiters, dem das Bildfeld anvertraut war, oder es war Giotto selbst, der an dieser besonders schwierigen Stelle eingegriffen hat.

Interessanterweise wiederholte sich das Debakel des Joachim-Bildes, welches das – abgesehen von den Gewölbemedallions – vierte ist, das in der Kapelle überhaupt ausgeführt wurde, beim Fortgang der Arbeiten nicht. Das kann bedeuten, daß der Mitarbeiter und seine Kollegen durch mehr Übung mehr Kompetenz gewannen. Es kann auch bedeuten, daß Giotto die Arbeit besser aufzuteilen und dadurch die Bottega zu einem wirklichen Instrument seiner Vorstellungen zu machen verstand. Eine Stelle, die Argumente für und gegen diese Aussage liefert, ist das Bild, das den Einzug Christi in Jerusalem zeigt (Abb. 75): Von der Erfindung her ist es mehr als ge-

192 J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans L'Empire Byzantine et en Occident*, 2 Bände, Brüssel 1964 und 1965, II S. 73. Imdahl, *Giotto Arenafresken*, S. 31 f.

lungen, es ist ein großer Wurf. Das hat Max Imdahls Analyse deutlich gemacht.¹⁹³ Was aber die Ausführung angeht, so drängen sich Schwächen auf; sie verdichten sich in der Gruppe rechts, deren Maler durch das Darstellen von Gewandfalten und die Positionierung der Körper offenbar völlig absorbiert war. Hier glückte nicht, was in allen anderen Szenen so selbstverständlich gelang, daß es selbst denen, die von photographischen Standards herkommen, nicht auffällt: Das Modellieren der im Raum beweglichen Körper durch Licht.¹⁹⁴ Das ausdrucksvollste Gesicht im Bild ist das des Esels, der ersichtlich nach dem Tier in der Flucht nach Ägypten kopiert ist. Anders als beim Joachim-Bild gab es wohl einen Entwurf Giotto's, und nur die Ausführung wurde delegiert. Wenn letzteres in so hohem Grad merklich ist, liegt es vielleicht daran, daß der Meister in diesem anders als in anderen Bildern gar nicht mitarbeitete. So reibungslos wie die Rubens-Werkstatt hat die Paduaner Bottega also nie funktioniert. Trotzdem: Die Integration der Mitarbeiter, die immerhin über Strecken unsichtbar werden, war eine organisatorische und didaktische Leistung, die hinter Giotto's im engeren Sinn künstlerischen Leistungen kaum zurücksteht.

DAS RAHMENSYSTEM

Ein Bereich, wo sich Mitarbeiter wirklich einsetzen ließen und dem Werkstatthaupt Arbeit abnehmen konnten, war das Rahmensystem, mit dessen Hilfe Giotto die Bilder der Wände aufeinander, auf die Architektur und auf die Bilder an der Eingangswand und am Chorbogen bezog. Imitierte Marmorplatten, fingierte Architekturglieder, Cosmatenarbeiten, vegetabile Ornamente – alles Motive, die sich wiederholten und von den Malern durchgängig in hoher, teils in irritierend hoher Perfektion bewältigt wurden. Darin eingesetzt gibt es auch viele figürliche Teile, und zwar vor allem an den Oberwänden und an der palastseitigen Wand. (An der Südwand ist die Ornamentik zugunsten der Fensterflächen zurückgenommen.) Es finden sich Büsten von Heiligen, darunter die Apostel und andere biblische Figuren, aber auch einige nichtbiblische Märtyrerinnen und Jungfrauen. Die meisten der rund 30 Büsten sind starr frontal gegeben und ersichtlich Serienprodukte. Auf die Bänder an den Raumecken verteilt fallen in einer unteren Zone die vier Kirchenväter und darüber die vier Evangelisten auf. Die letzteren beglaubigen die erzählten Geschichten, die Väter dagegen unterstreichen die Schlüssigkeit des Glaubenssystems, in das die Ausmalung Einblick gibt. Eine solche Rolle der Kirchenväter entspricht dem damals aktuellen theologischen Diskurs; darauf wird in Zusammenhang mit Giotto's Tätigkeit in Assisi zurückzukommen sein.

Diese acht weichen von den übrigen Büsten durch die Lebendigkeit des Entwurfs ab, und unter ihnen sind zwei, die auch in der Ausführung herausragen: Es handelt sich um den Kirchenvater Hieronymus und den Evangelisten Johannes (Abb. 76), die beide übereinander oberhalb des Eingangs vom Palast her erscheinen – ein gegenüber den anderen Autoren noch einmal

193 Imdahl, *Giotto Arenafresken*, S.61–64.

194 Vgl. P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven und London 1987, S. 41–63.



Abb. 76: Nördliche Langhauswand: Johannes



Abb. 77: Nördliche Langhauswand: Magdalena



Abb. 78: Südliche Langhauswand: Augustinus

herausgehobener Platz, der Giotto's besonderen Einsatz gefordert haben kann. Vielleicht waren die beiden Medaillons aber auch Musterstücke, an die sich die Mitarbeiter halten sollten. Unter den übrigen Heiligenbildern ist es die Büste von Magdalena, die qualitativ aus dem Rahmen fällt (Abb. 77). Die Büsserin schmückt das Ornamentband nächst der Höllenszene des Weltgerichtsbildes. In diesem Fall mag es sich um eine Darstellung handeln, deren Auftrag über das Dekorative weit hinausging und im Zusammenspiel mit dem Jüngsten Gericht als Gebetshilfe dienen sollte. Der im selben Maß distanzierte und herausfordernde Blick aus den Augenwinkeln läßt den Betrachter so schnell jedenfalls nicht mehr los.

Die auf der gegenüberliegenden (Paradieses-)Seite der Langhauswand plazierte Autorenbilder enthalten wirklich ein Gebet. Das Pergament, das der Evangelist beschreibt, läßt den Anfang des *Ave Maria* lesen, einen Text, der ihn als Lukas ausweist. Darunter erscheint die Büste des Kirchenvaters Augustinus (Abb. 78), und hier wird uns in dem Buch, das zum Betrachter gedreht auf dem Pult steht, mehr geboten, wobei dieses Material zu dem dargestellten Autor nun aber gar nicht paßt:¹⁹⁵

Ave Maria gratia plena, dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus e benedictus fructus ventris tui. Sca Maria ora per me. Benedicta sia la vergene Maria. Egredietur virga de radice Gesse, flos de radice eius ascendit. Benedicta sia la vergene Maria e laudato deo e tutti ...

Unter Heranziehung von Jesajas 1, 18 wird eine Improvisation über das *Ave Maria* versucht. Sie geht von der Lukas-Büste und wohl auch vom Verkündigungsspiel aus, und stellt dabei das Gebet in den Dienst des Verfassers. Statt „Bete für uns Sünder“ heißt es „Bete für mich“. Man hat sich einen Laien vorzustellen, sonst wäre er kaum vom Lateinischen in die Volkssprache gefallen; der Verfasser wird also der Maler gewesen sein. Zuweilen ist von Giotto's *Ave Maria* die

¹⁹⁵ Ich folge der Transkription von Claudio Bellinati, abgedruckt bei: Frugoni, *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, S. 202.

Rede,¹⁹⁶ aber tatsächlich gehört die Büste des Kirchenvaters zu den schwächeren Arbeiten. Von den ungeschickten Details ganz abgesehen: Giottos Hieronymus wird trivialisiert. Denn die Wirkung von Giottos Halbfigur lebt vom konzentrierten Blick des Heiligen auf einen Text, den wir *nicht* sehen. Wo die Betrachter des Hieronymus einmal mehr zu Voyeuren werden, handelt Augustinus als Text-Exhibitionist. Überdies fiel auf, daß die Sprachfärbung mehr dem Venezianischen als dem Toskanischen entspricht. Vermutlich hat also ein einheimischer Mitarbeiter seinen Heilsanteil an dem von Scrovegni finanzierten frommen Werk eingeklagt.

Die ikonographisch interessantesten Teile des Rahmensystems sind aber die insgesamt zehn typologischen Medaillons zwischen den Christusszenen der Südwand.¹⁹⁷ Die Qualität ist durchweg hoch und die Tätigkeit von Gehilfen demnach nicht wahrscheinlicher als bei den meisten Szenen: Eine Darstellung der Beschneidung Ismaels durch Abraham – es handelt sich um die erste biblisch verbürgte Beschneidung – kündigt das Bild der Taufe im Jordan an; Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, gibt einen Ausblick auf das Weinwunder bei der Hochzeit zu Kana; die Erschaffung bzw. Beseelung des Menschen leitet zur Erweckung des Lazarus über; Zacharias predigt und prophezeit den Einzug Christi in Jerusalem; Michaels Sieg über Luzifer praefiguriert die Vertreibung der Händler aus dem Tempel – soweit die mittlere Bilderreihe. In der unteren Reihe ist es die Anbetung der ehernen Schlange, welche die Kreuzigung ankündigt; Jonas, den der Walfisch verschluckt, steht für Christus, den man beweint und der anschließend ins Grab gelegt werden wird (Taf. IX). Auf dieses Bild folgt die einzige außerbiblische Typologie in der Kapelle: Die Löwin, die getreu dem *Bestiarium* ihre totgeborenen Jungen durch Gebrüll erweckt, führt die Noli me tangere-Szene ein und macht deutlich: Es handelt sich um jenes Bild, welches im Rahmen des Zyklus Christi Auferstehung repräsentiert. Die beiden letzten Medaillons zeigen: die Himmelfahrt des Elias (als Vorhersage von Christi Himmelfahrt) und Moses, der die Gesetzestafeln erhält (als Archetypus des Pfingstwunders). Typologie war ein Lieblingsthema theologischer Spekulation, aber – so Heather L. Sale – keiner der unzähligen bekannten Texte liegt den Paduaner Paarungen in ihrer Gesamtheit zugrunde, die meisten Beispiele lassen sich sogar nur in diesem einen Fall nachweisen.¹⁹⁸ Klarer als sonstwo macht sich hier die Stimme eines beratenden Theologen bemerkbar, der am Programm mitgearbeitet haben muß.

Das auffälligste – ich möchte sagen: das raffinierteste – unter den Medaillons ist das Jonas-Bild, das auf eine von Christus selbst zwischen sich und dem Propheten gezogene Parallele zu-

196 *La cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. D. Banzato, G. Basile u.a. (Mirabilia Italiae 13), Modena 2005, S. 235. Vgl. A. Derbes und M. Sandona, Reading the Arena Chapel, in: *The Cambridge Companion to Giotto*, S. 197–220, bes. 216: Der Text wird als Rollentext Scrovegni zugewiesen.

197 A. Bertini, Per la conoscenza dei medaglioni che accompagnano le storie della vita di Gesù nella Cappella degli Scrovegni, in: *Giotto e il suo tempo: Atti del congresso internazionale (1967)*, Rom 1971, S. 143–147. H.L. Sale, Ten overlooked quatrefoils from the Arena Chapel, *Gazette des Beaux-Arts* 134, 1999, Nr. 1570, S. 179–200. I. Hueck, Il programma iconografico dei dipinti, in: *La cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. D. Banzato, G. Basile u.a. (Mirabilia Italiae 13), Modena 2005, S. 81–96, bes. 90.

198 Sale, Ten overlooked quatrefoils from the Arena Chapel, S. 183–193.

rückgreift (Matt. 12, 40). Wie der Fisch, ein böse blickendes Tier, senkrecht aus der Tiefe stößt und vom Propheten nur die Beine zu sehen sind, das ist eine hochdramatische Komposition, die aber im selben Ausmaß emblematisch und dekorativ wirkt (Taf. IX): Zu gut fügen sich die Figuren der Vierpaßform ein, zu ornamental flattert der Zipfel von Jonas' Gewand nach rechts, zu genau halbiert der regelmäßig gewellte Wasserspiegel das Bildformat, als daß man die Darstellung naiv als Erzählung lesen könnte. Gleichzeitig besticht die gestalterische Qualität: Noahs Füße erscheinen in ihrer räumlichen Position und Körperlichkeit substantieller als manches Heiligengesicht. Das Bild visualisiert ein Ereignis, das schwerwiegend ist und noch schwerer wiegt, weil es – so die Botschaft der irrealisierenden Aspekte – mehr bedeutet, als man sieht. Wie Giotto durch differenzierten Einsatz seiner Mittel Sinn generiert, ist an wenigen Stellen so gut ablesbar wie hier.

In der Kapelle sind vergleichbar am ehesten die Allegorien, die gleichfalls zum Rahmensystem gehören und in denen die Sinnproduktion aus dem spannungsvollen Nebeneinander verschiedener Wirklichkeitsebenen kulminiert. Aber allgemein ist das Rahmensystem ein Bereich gekennzeichnet davon, daß hier die Wirklichkeitsgrade verschwimmen: Die gemalten Girlanden in den Leisten der Oberzone – hat man sie sich als dort anlässlich eines Festtages (etwa des 25. März) vom Mesner befestigte Pflanzenteile vorzustellen, oder handelt es sich um farbig gefaßte Skulpturen? Die Cosmatenornamentik – müßte die Materialität nicht deutlicher angegeben sein, wenn wir glauben sollen, es handle sich um Einlegearbeiten aus Stein und Glas? Überhaupt – wie soll man sich derart komplexe Verschränkungen von vegetabilen und architektonischen Elementen, wie sie insbesondere die Gliederung auf der palastseitigen Wand ausmachen, materiell vorstellen? Manche dieser Fragen sind in der Vorgeschichte der Paduaner Ornamentik, in Rom und Assisi, vorformuliert, aber auf jeden Fall ist die Rätselqualität noch einmal gesteigert.¹⁹⁹ Giottos rechteckige „Wirklichkeitsausschnitte“ mit ihren fesselnden Erzählungen sind in ein System eingehängt, das jede Sicherheit bezüglich seines darstellenden Status verweigert.

LIEDER UND BILDER: DIE ALLEGORIEN

Das Programm der zweimal sieben Allegorien fußt – wie schon Selma Pfeiffenberger in ihrer Dissertation feststellte – auf der Tugendlehre des Thomas von Aquin und damit auf einem am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts noch jungen Text: In der *Summa Theologiae* (II, 2, proemium) bestimmte Thomas als Kardinaltugenden (*Virtutes cardinales*): die vier durch Augustinus aus der griechisch-römischen an die christliche Philosophie weitergegebenen Haupttugenden (*Prudentia, Iustitia, Fortitudo* und *Temperantia*) plus die drei „theologischen“ Tugenden, die Paulus im ersten Korintherbrief benannt hatte (*Fides, Spes* und *Caritas*).²⁰⁰ Wer sich auf diesen

199 Vgl. R. Meoli Toulmin, L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla Cappella degli Scrovegni, in: *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale (1967)*, Rom 1971, S. 177–189.

200 S. Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*. Ph.D. Bryn Mawr 1966, S. I:2.

Kanon bezog, war in zweierlei Hinsicht frei. Erstens lag die Reihenfolge nicht fest: Die in der Arena-Kapelle gegebene Reihe mit *Iustitia* in der Mittelposition, mit *Prudentia* am altarseitigen und *Spes* am eingangsseitigen bzw. gerichtsseitigen Ende des Raumes muß als eine verstanden werden, für die sich jemand entschieden hat und die den Besuchern der Kirche etwas sagen will.²⁰¹ Zweitens war der Kanon durch die Wahl der Gegenstücke variabel. Eine etablierte Reihe der „Kardinallaster“ gab es nämlich nicht. Die Anlehnung an die von Gregor dem Großen kreierte Reihe der sieben Todsünden lag nahe, war aber keineswegs zwingend. Wenn der *Prudentia* die *Stultitia*, der *Iustitia* die *Iniustitia* und der *Spes* die *Desperatio* antwortet (um vorläufig nur die Schlüsselpositionen anzusprechen), so ist auch das eine Entscheidung, die um Umfeld Scrovegni gefallen war.²⁰²

Eine kanonische Form für die Verbildlichung der moralischen Ideen gab es ebensowenig. Man konnte Personifikationen der Tugenden und Laster in Paaren miteinander kämpfend darstellen, oder zeigen, wie die einen Personifikationen über die anderen triumphierten (beides gründend auf der *Psychomachia* des Prudentius).²⁰³ Ebenso konnte man die einzelnen Personifikationen mit geeigneten Attributen ausgestattet dastehen oder thronen lassen, zusätzlich vielleicht auch von einem bildlichen Exemplum begleitet, das einen Kommentar zu dem jeweiligen Konzept bot.²⁰⁴ Der bedeutendste Tugenden-Zyklus im Gesichtskreis der Paduaner war wohl der mosaizierte am Fuß der Hauptkuppel von S. Marco in Venedig aus dem späten 12. Jahrhundert. Hier sind insgesamt sechzehn Personifikationen versammelt, die teils Attribute herzeigen oder handhaben, in etlichen Fällen aber auch nur Schriftrollen mit Bibelstellen vorweisen, die ihr Wesen charakterisieren.²⁰⁵

Die in der Arena-Kapelle vollzogene Umwandlung der Personifikationen zu Ein-Personen-Allegorien, die anschaulich handelnd jeweils über sich selber sprechen und, wie die Figuren in den erzählenden Bildern, „sogar an die Affekte des Betrachters appellieren“ (Hans Belting)²⁰⁶, war ohne direktes Vorbild. Im Grunde konstituierte sich dabei ein neuer Typus der visuellen Allegorie überhaupt. Gleichzeitig überboten die vierzehn Bilder auch das, was allegorische Rede

201 Diese Feststellung gilt auch dann, wenn man wie Irene Hueck annimmt, die Reihenfolge *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Iustitia* gehe auf Augustinus, *De libero arbitrio*, I, xiii, 27 (*Patrologia Latina* 32, Sp. 1235 f.) zurück, denn man hätte diesem Text ja nicht folgen müssen: I. Hueck, Il programma iconografico dei dipinti, in: *La cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. D. Banzato, G. Basile u.a. (Mirabilia Italiae 13), Modena 2005, S. 81–96, bes. 91.

202 Vgl. C. Bellinati, L'estetica teologica nel ciclo di affreschi della Cappella di Giotto all'Arena di Padova, in: *Giotto e il suo tempo*. Ausstellungskatalog, ed. V. Sgarbi, Mailand 2000, S. 87–92, bes. 91 f.

203 H. Woodruff, *The Illustrated Manuscripts of Prudentius*, Cambridge, Ma. 1930. J.S. Norman, *Metamorphosis of an Allegory: The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York u.a. 1988.

204 A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art: From Early Christian times to the thirteenth century*, London 1939.

205 O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago und London 1984, Bd. 1, 1, S. 186–192.

206 H. Belting, Das Bild als Text: Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder*, ed. H. Belting und D. Blume, München 1989, S. 23–63, bes. 34.

in der mittelalterlichen Literatur regulär war: Allegorien waren dort als in didaktischer Absicht interagierende Gesellschaften von für sich gesehen weitgehend schicksals- und gesichtslosen Personifikationen angelegt. Der Rosenroman von Guillaume de Lorris aus dem mittleren 13. Jahrhundert ist ein klassischer allegorischer Text insofern zahlreiche abstrakte Konzepte in personifizierter Gestalt auftreten und die Handlungen des Ich-Erzählers teils unterstützen (dies gilt für *Amors*, *Bel-Acueil*, *Richete*, *Beauté* usw.), teils behindern (*Jalousie*, *Malebouche*, *Paour*, *Honte*, *Dangier* usw.). Was das Wesen dieser Vorstellungen je für sich gesehen ausmacht und wie es sich darstellen läßt, wird (abgesehen von einer Stelle am Anfang, auf die ich am Ende des Kapitels zurückkommen werde) nur am Rande reflektiert.²⁰⁷ Ausgerechnet das aber, was Guillaume de Lorris geradezu programmatisch verdeckt, nämlich die Andersartigkeit der allegorischen gegenüber den narrativen Figuren, ist in Giotto's Allegorien das zentrale Thema.

Mindestens einem Literaten unter seinen Zeitgenossen fielen sie auch wirklich als etwas besonderes auf: „Der Neidische wird vom Neid innerlich wie äußerlich verbrannt (*Invidiosus invidia comburitur intus et extra*) – so hat es Giotto auf hervorragende Weise in der Arena-Kapelle in Padua gemalt“, schrieb wenige Jahre nach Fertigstellung der Ausmalung Francesco da Barberino in seinen *Documenti d'Amore* (II d 1). Um ein Urteil zu untermauern, zitierte er also den Maler Giotto, als sei dieser der Autor einer Abhandlung. Gleichzeitig kam er mit seinen Worten der vom Maler visuell entworfenen Selbstcharakterisierung der Invidia-Personifikation nahe, und man möchte glauben, sie seien eine Reaktion auf die Anschauung des Bildes. Interessanterweise formuliert Francescos Satz aber weder eine eigene Idee, noch ist er von Giotto eingegeben. Es handelt sich um die inhaltgleiche Variante eines Aphorismus, der im frühen 13. Jahrhundert im Alpenraum und hundert Jahre später offenbar auch in Oberitalien bekannt war: „*Invidus invidia comburitur intus et extra*“, heißt es in der wohl bei den Benediktinern von Seckau angelegten Sammlung der *Carmina Burana* (CB 13).²⁰⁸ In der Tat zeigt Giotto's Malerei zwar, wie jemand „äußerlich“ verbrennt, kann als Bild aber kaum darstellen, daß dieser Person „innerlich“ dasselbe widerfährt (Abb. 87). Demgegenüber bleibt bei Francesco manches Giotto-Motiv auf der Strecke – unter anderem die Riesenohren, die grabtschende Hand und das satanische Attribut der verleumderischen Schlangenzunge.²⁰⁹ Letztere wendet sich gegen ihre Wirtin und veranschaulicht das Selbsterstörerische des Neides mindestens so präzise, wie es die Vorstellung eines innerlichen Verbrennens tut. Francesco, der Literat und Freund Dantes, scheint Giotto's allegorisch narrativem Bild-Text nicht eigentlich gewachsen gewesen zu sein und stellte ihn als Äquivalent zu einem Gemeinplatz hin. Es gehört aber auch hierher, daß sich Francesco – wie

207 H.R. Jauss, Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia (von Prudentius zum ersten Roman de la Rose), in: *Medium Aevum Vivum. Festschrift für Walther Bulst*, ed. H.R. Jauss und D. Schaller, Heidelberg 1960, S. 179–206.

208 *Carmina Burana: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift*, ed. B. Bischoff u.a., München 1979, S. 34.

209 J.M. Gellrich, The Art of the Tongue: Illuminating Speech and Writing in Later Medieval Manuscripts, in: *Virtue and Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*, ed. C. Hourihane, Princeton 2000, S. 93–119.

anzunehmen ist, unter dem Eindruck Giotto's – als einer versuchte, der selbst Bildallegorien entwarf und benutzte. Davon später.

Die vierzehn Allegorien der Arena-Kapelle bilden den wichtigsten Schmuck des gemalten Architektursockels der Wände. Er besteht aus weißen, rosig und grau geäderten, in ihrer kostbaren Materialität perfekt imitierten, quadratischen Marmorplatten, die mit Streifen aus grünlichem Stein eingefasst sind. Soweit folgt die Motivik erstaunlich genau der Marmorinkrustation des Florentiner Baptisteriums aus dem 12. Jahrhundert; durch die Planungen des Arnolfo di Cambio für den Neubau des Florentiner Doms hatte sie in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts an Aktualität zurückgewonnen und war spätestens damals so etwas wie eine patriotische Form der Florentiner geworden. Auf das System dieses Sockels bezieht sich das gesamte gemalte Rahmensystem der Kapelle. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß der Sockel – obwohl zuletzt gemalt – in einer frühen Phase konzipiert wurde. Ob er allerdings von Anfang an derart florentinisch aussehen sollte, muß als offene Frage stehenbleiben. Die oberen Teile des Rahmensystems verwenden viele Motive aus der Ausmalung der Oberkirche von S. Francesco in Assisi bzw. aus der römischen Malerei des späten 13. Jahrhunderts (was mehr oder weniger auf dasselbe hinausläuft; s.u.).²¹⁰ Daß im Sockel nichts davon wiederkehrt – nicht einmal die Motivik, die das *Opus Sectile* der Cosmaten-Werkstätten nachempfendet, was sich mit einer Inkrustation gut hätte verknüpfen lassen – ist im Grunde überraschend. Statt Cosmatenarbeiten und ornamentaler Reliefplastik erscheint figürliche Plastik, nämlich der Zyklus der Allegorien. Es handelt sich um Felder von rund 2 Meter Höhe und 40 bzw., an den Seitenmitten, 60 Zentimeter Breite (Taf. X, Abb. 79–91). Sie unterbrechen den für sich gesehen wenig attraktiven Rapport der Marmorplatten gemäß dem Rhythmus der palastseitigen Bilderwand und bereiten ihr Rahmenwerk in der Sockelzone architektonisch vor. Als Programmelement treten sie im Kirchraum mindestens so überraschend auf wie die florentinische Marmorinkrustation als Dekorationselement, und ebensowenig wie diese müssen sie von Anfang an geplant gewesen sein.

Manchmal werden die Allegorien als Grisailen angesprochen. Das verkennt aber die Fiktion ihrer Materialität vollständig. Giotto stellt nicht etwas, was in der Natur farbig ist, farblos dar. Was er darstellt, sind vielmehr skulpturale Arbeiten, wie sie in eine marmorine Sockelinkrustation sehr gut eingefügt sein könnten. Gemeint sind Reliefs in seichten Einlassungen und nicht, wie man zuweilen liest, Statuen in Nischen.²¹¹ Diese Bildhauerarbeiten sind ungefaßt – oder weitgehend ungefaßt – und treten daher wirklich teilweise grau bzw. weißgrau in Erscheinung. Das trifft insbesondere für die Personifikationen selbst zu. Andere Teile der Relieffelder scheinen aber aus farbigen Steinsorten zu bestehen, darunter die Rückwände, einzelne Rahmenleisten und bestimmte Motive – etwa die Flammen, welche die Invidia „äußerlich“ verbrennen. Wollte man die dargestellte Technik mit einem Wort charakterisieren, so müßte man von Marmor-Reliefintarsien sprechen. Ähnliches gab es vereinzelt wohl auch in Wirklichkeit: Ich denke an be-

210 R. Meoli Toulmin, *L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla Cappella degli Scrovegni*.

211 B. Cole, *Virtues and Vices in Giotto's Arena Chapel Frescoes*, in: B. Cole, *Studies in the History of Italian Art, 1250–1550*, London 1996, S. 337–363.

stimmte Sarkophagfronten der in Neapel tätigen Werkstatt des Tino da Camaino, wo weißmarmorne Relieffigürchen in einen mosaizierten Grund eingebettet oder vor eine farbige Steinfolie montiert sind. Allerdings gehen Giotto's gemalte Bildhauerarbeiten diesen zeitlich voran und nehmen sich sowohl technisch als auch darstellerisch anspruchsvoller aus; so hat man sich vorzustellen, daß die Paduaner Reliefs – ebenso wie dann noch einmal ihre malerische Wiedergabe – perspektivisch angelegt sind. Demnach scheint es, als habe Giotto eine bis dahin unbekannte, ungemein anspruchsvolle skulpturale Technik im Medium der Malerei erfunden.

In der Kunstwissenschaft der achtziger und neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts tendierte man dazu, solche Befunde im Sinn eines Wettstreits zwischen Malerei und Skulptur zu lesen und dahinter so etwas wie gemalte Kunsttheorie zu vermuten, einen Vorgriff also auf die geschriebene Kunsttheorie des sechzehnten Jahrhunderts, die sich mit solchen Problemen befassen sollte.²¹² Wer medienbewußt und mentalitätsgeschichtlich aufgeklärt argumentiert, wird demgegenüber fragen, in welcher Form die von Giotto gewählte Darstellungsweise dem Bildbenutzer des frühen vierzehnten Jahrhunderts dienen konnte. Am ehesten ging es darum, den Allegorien am Sockel einen anderen Status im Verhältnis zur Realwelt zuzuweisen als den Historien darüber. Diese vergegenwärtigen vergangene Wirklichkeit, jene machen präsent, was in einem solchen Sinn niemals wirklich war und in einem anderen Sinn Wirklichkeit schlechthin ist, nämlich Kostproben aus dem Reich der Ideen. Genau gesagt geben die vorgetäuschten Skulpturen den von ihnen bezeichneten Konzepten eine vermittelte Präsenz: Der Maler verbildlicht nicht die Ideen, sondern gibt scheinbar wieder, wie es ein Bildhauer anstellt, den Ideen Bildgestalt zu verleihen. Und dessen Werk entwirft nicht eine Realität (wie es der Maler in den Bildern an den Wänden darüber tut), sondern dekoriert auf eine betont hochrangige und kostspielige Weise den Kirchenraum. Es liegt nahe, seine Tätigkeit in solcher Weise zu beschreiben, weil Giotto ebenso deutlich darstellt, *womit* der Bildhauer darstellt – mit Marmoren und Graniten –, wie Giotto darstellt, was es ist, das der Bildhauer darstellt. Damit wird das Dargestellte aber im selben Maß abwesend, wie das Darstellende anwesend wird.

Noch etwas unterscheidet die Allegorien von den erzählenden Bildern: Sie werden von Inschriften begleitet: Zum einen gibt es die Namensbeischriften innerhalb des jeweiligen Reliefes – man hat sie sich nielloartig eingelegt zu denken. Zum anderen erscheinen längere Texte – *Tituli* – auf fingierten Platten unterhalb der fingierten Reliefs. Die Existenz der Platten belegt, daß den Bildern von Anfang an solche kommentierenden *Tituli* zgedacht waren. Da die Buchstaben *al secco* aufgetragen sind, blieben von den vierzehn Texten nur wenige vollständig oder annähernd vollständig erhalten und leserlich. Aufgrund der *Secco*-Ausführung ist auch schwer zu entscheiden, ob sie vor oder nach den Malereien verfaßt wurden. Sie bestehen aus kurzen gereimten lateinischen Versen in von Tafel zu Tafel wechselnden, aber immer markanten Rhyth-

212 R. Steiner, Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua, in: *Die Trauben des Zeuxis: Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, ed. H. Körner u.a., Hildesheim u.a. 1990, S. 61–81. Wiederaufgegriffen bei: S. Romano, Giotto e la nuova pittura: Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento Italiano, in: *Il secolo di Giotto nel Veneto*, ed. G. Valenzano und F. Toniolo, Venedig 2007, S. 7–43 bes. 23 f.

men. Es handelt sich also um Lieder, die man sich gesungen vorstellen kann. Der unbekannte Verfasser war nicht durchgängig in der Lage, der lyrischen Form auch einen auf Anhieb verständlichen Inhalt mitzugeben. Trotzdem – und obwohl es in der Forschung zur Arena-Kapelle lange üblich war (bis zu Chiara Frugonis Beitrag von 2005) – wäre es falsch, Giotto's Bilder zu besprechen, ohne daß die ihnen zugeordneten Lieder Berücksichtigung fänden.²¹³

Unterhalb der PRUDENTIA, die man vom Palast her eintretend zuerst erblickt (Abb. 79), sind leider nur der erste Vers und einige Worte leserlich:

RES ET TEMPUS SVMMA CURA
[...]
VIDENTIS MEMORATUR

Das ist für sich gesehen unergiebig, und so muß unser Rundgang konventionell beginnen, d.h. mit einer Lektüre des Bildes ohne Text.

Die Darstellung von *Weisheit* in Gestalt einer Gelehrten war zu Giotto's Zeit eine Konvention; der Blick in den Spiegel hingegen war neu und sollte – beginnend mit dem Relief von Andrea Pisano am Florentiner Campanile (s.u.) – Schule machen.²¹⁴ Eindrucksvoll das angedeutete Zurückweichen vor dem eigenen Spiegelbild, das sich als schlagartige Erkenntnis der eigenen Sündhaftigkeit lesen läßt und jedenfalls das Motiv ist, mit dem das Bild über eine bloße Personifikation eines Konzeptes hinausweist. Prudentia ist nicht nur als eine Gelehrte mit Attributen dargestellt, sondern sie agiert in dieser Rolle und nutzt die Attribute als Requisites. Die Illusion eines Reliefs überzeugt weniger als bei den anderen. Das hat mit dem mächtigen Pult und der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit seiner

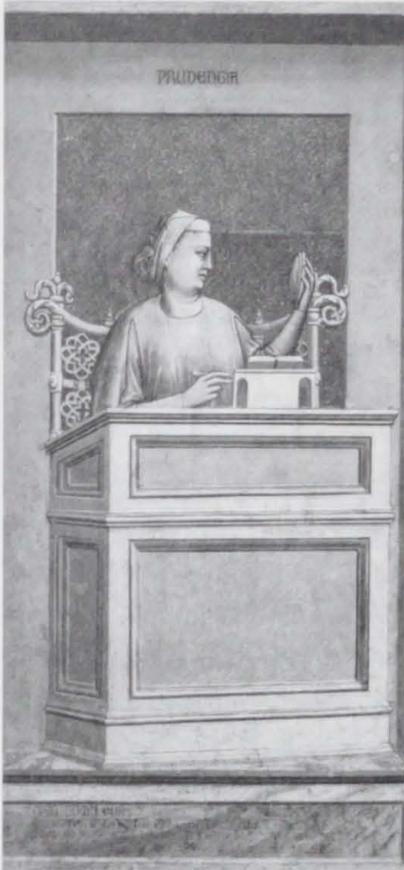


Abb. 79: Südliche Langhauswand, Sockelzone: Prudentia

²¹³ Es gibt verschiedene Transkriptionen einiger oder aller Texte. Die älteren basieren auf einem Zustand der Inschriften, der erheblich besser war als der heutige. Trotzdem sind sie teilweise falsifizierbar: B. de Selincourt, *Giotto*, London 1905, S. 162, A. Moschetti, *The Scrovegni Chapel and the Frescoes Painted by Giotto Therein*, Florenz 1912, S. 123 und I.B. Supino, *Giotto*, Florenz 1920, S. 141–143, 148. Nicht immer verifizierbar und teilweise unklar sind auch die Textfassungen bei: *Padova. Basiliche e chiese*, ed. Bellinati und Puppi, Bd. 1 S. 259–262 (Bellinati), E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany: From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980, S. 13 f., *La cappella degli Scrovegni in Padova*, ed. Banzato, S. 216–226 (I. Hueck) und Ch. Frugoni, *Gli affreschi della Capelle Scrovegni a Padova*, Turin 2005, S. 190–197. Auf allen mir bekanntgewordenen und der von Michaela Zöschg und Christian N. Opitz am Original vorgenommenen Kontrolle beruhen meine Textfassungen.

²¹⁴ Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, S. V:2.

doppelt perspektivischen Darstellung zu tun (Perspektive des Reliefs in der Perspektive der Malerei). Das Profil des Gesichts aber scheint in Hinblick auf eine Reliefwirkung gewählt.²¹⁵



Abb. 80: Südliche Langhauswand,
Sockelzone: Fortitudo

FORTITUDO tritt als eine martialisch ausgestaffierte Frau auf (Abb. 80). Der Blick ist aufmerksam auf einen für uns nicht sichtbaren Feind gerichtet. Die Metallkeule wiegt sie schlagbereit in der Rechten; ihr schwerer Löwenschild ist mit abgebrochenen Wurflanzen gespickt. Einen ersten Angriff hat sie also schon abgewehrt – und dabei ihre durchaus konventionellen Attribute unkonventioneller Weise zu Requisiten ihres Handelns gemacht. Der zweite Ansturm steht bevor. So bewährt sich die Personifikation als Akteurin in einem dramatischen Geschehen, das ein Teil des allegorischen Diskurses ist und dem Betrachter zu reflektieren hilft, was Stärke heißt.

Was sich von der Inschrift erhalten hat, lautet:

CUNCTA STERNIT SUPERANDO

[...]

ET ARMATA CLAVAM GERENS

PRAVA QUOQUE DEPRIMIT

EN OCCIDIT VI LEONEM

EIUS PELLE TEGITUR

OMNEM SUPERAT AGONEM

ET IN NULLO FRANGITUR

[...]

Um von den zusammenhängenden Zeilen eine Übersetzung zu geben:

*Und indem sie bewaffnet die Keule führt,
unterdrückt sie auch die Verkehrtheiten.
Da! Mit Kraft hat sie den Löwen getötet.
Mit seinem Fell bedeckt sie sich.
Jeden Kampf gewinnt sie,
und in keinem wird sie gebrochen.*

²¹⁵ Thode scheint der erste gewesen zu sein, der Giotto's *Prudentia* als doppelgesichtig beschrieb. H. Thode, *Giotto*, Bielefeld und Leipzig 1899, S. 123. Was er und viele nach ihm als ein Gesicht (zuweilen als ein Sokratesgesicht) wahrnahmen, ist aber nur eine üppige Frisur mit einer kleinen Beschädigung, die als Mund in Erscheinung tritt.

In den Motiven von Keule und Löwenfell berührt sich der Wortlaut mit Giottos Bild. Im Text läßt sich beides zusammen als eine Allusion auf die Herkules-Thematik verstehen. Und herkulisch traten vorher auch anderswo schon Fortitudo-Allegorien auf: Mit bloßen Händen kämpft die an der Hauptkuppel von S. Marco in Venedig gegen einen Löwen; gleichfalls mit bloßen Händen hat an der Sieneser Domkanzel Nicola Pisanos Fortitudo einen solchen besiegt.²¹⁶ In Giottos Bild ist die Keule aber nicht eine solche des Herkules, d.h. eine hölzerne, sondern eine metallene, wie sie im Hoch- und Spätmittelalter wirklich als Waffe im Gebrauch war. Das macht es wahrscheinlich, daß der Text – angeregt vielleicht von Personifikationen wie in Venedig und Siena – dem Bild voranging, im Bild die textlich vorgegebenen Motive aber eigenständig entwickelt wurden.

Bei TENP<er>ANTIA (Abb. 81) fehlen von der Inschrift aufgrund eines Putzschadens sämtliche Zeilenanfänge, und auch darüber hinaus ist kaum etwas leserlich:



Abb. 81: Südliche Langhauswand, Sockelzone: Temperantia

[...] CREDITI TEMPERANTIAM [...] [...] HORIS [...]

Die Allegorie tritt extrem zurückhaltend auf. Das ist ihrem Wesen besonders gemäß, dadurch erscheint die Figur aber auch fast wie eine konventionelle Personifikation. Wo *Stärke* die Keule wiegt und Bereitschaft signalisiert, hält *Mäßigkeit* das Schwert ostentativ unbereit. Die Präsenz der Waffe mag auf Prudentius, d.h. die Motivik des Tugend und Laster-Kampfes zurückgehen,²¹⁷ daß das Schwert in den Händen der *Temperantia* nur unbereit sein kann, war aber wohl Giottos Einfall. Und hier ist auch das kleine Handlungselement angesiedelt, das der Maler denn doch eingebaut hat: Wir können beobachten, wie die Mäßigung den Riemen immer noch weiter um Schwert und Scheide wickelt und die Inbetriebnahme der Waffe noch gründlicher erschwert. Das andere Attribut ist die Kandare, welche die Frau im Mund trägt. Hierfür lassen sich keine bildlichen Vorlagen, aber eine Reihe von Stellen aus der literarischen Tradition benennen: In *De quattuor virtutibus cardinalibus*, einem Text des Martin von Braga, der im Mittelalter Seneca zugeschrieben wurde (und damit einem Autor, der ein fast kirchenväterliches Ansehen besaß), heißt es: „Lege deinen Gefühlen Zügel (*frenum*) an und widerstehe allen Verlockungen, die durch heimliche

²¹⁶ *La cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. Banzato, S. 220 (Hueck).

²¹⁷ Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, S. V:16.

Begierden auf deine Seele einwirken.“²¹⁸ Im einem der Briefe des Horaz (I, 1) lesen wir über den Zorn, dessen Allegorie in der Arena-Kapelle der Temperantia-Allegorie gegenübersteht: „Zorn ist ein kurzer Wahn. Beherrsche deine Leidenschaft, die, wenn sie nicht gehorcht, herrscht; bändige sie, lege ihr Zügel (*frena*) und Ketten an.“²¹⁹ Und bei Abaelard (im *Dialogus inter Philosophum, Iudaeum et Christianum*) findet sich der Satz: „Wie die Stärke gegen die Furcht zum

Schilde greift, so greift die Mäßigung (*temperantia*) gegen die Begierde zum Zügel (*frenum*).“²²⁰ Ob man aber vor dem Hintergrund der zitierten Stellen, deren Zahl sich leicht vermehren ließe, das Bild vom Zügel bzw. der Kandare ein besonders literarisches nennen sollte, darf bezweifelt werden. Eher wird man einen Gemeinplatz nennen (vielleicht einen Gemeinplatz unter Gebildeten, d.h. einen Topos), was Giotto hier als Vorlage für seine Visualisierung verwendet hat.

Mit der folgenden Allegorie, der IUSTICIA, sind wir in der Mitte des Raumes angekommen (Abb. 82). Diese Position ist durch ein breiteres Feld betont, in welchem *Gerechtigkeit* nicht stehend, sondern in Form eines prächtigen Thronbildes erscheint, das von einem Reliefstreifen mit einem erzählerischen Kommentar begleitet wird. Das erinnert an den reliefierten Tugend und Laster-Zyklus am Sockel des Gerichtsportals der Kathedrale Notre-Dame in Paris aus dem frühen dreizehnten Jahrhundert: Dort ist jeder der zwölf thronenden Tugend-Personifikationen eine Laster-Erzählung zugeordnet, die zu einem Kommentar über das angesprochene moralische Konzept einlädt.²²¹ Es thront also oben z.B. gerüstet und mit einem Löwenschild die Stärke, während unten ein Mann zu beobachten ist, der sein Schwert wegwirft und vor einem



Abb. 82: Südliche Langhauswand,
Sockelzone: Justitia

218 „Impone concupiscentiae frenum omniaque blandimenta quae occulta voluptate animum trahunt reice.“ *Martini Episcopi Bracarenensis Opera Omnia*, ed. C.W. Barlow, New Haven 1950, S. 242. Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, S. V:15 f.

219 „Ira furor brevis est; animum rege; qui nisi paret, imperat; hunc frenis, hunc tu conpesce catena.“ Q. Horatius Flaccus, *Satiren. Briefe: Sermones. Epistulae*, ed. G. Fink, Düsseldorf und Zürich 2000, S. 156. Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, S. V:15 f.

220 „Unde adversus timorem fortitudo clippeum, adversus cupiditatem temperantia sumit frenum.“ Petrus Abaelardus, *Dialogus inter Philosophum, Iudaeum et Christianum*, ed. R. Thomas, Stuttgart-Bad Cannstadt 1970, S. 120.

221 Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art*, S. 75–81. W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 135.

Hasen flieht. Diese Kombination von, sagen wir, *Majestas Virtutis* und *Exemplum Vitii* scheint hinter Giotto's Justitia und ebenso hinter ihrem Gegenstück, der Injustitia auf der palastseitigen Wand zu stehen, nur hat unser Maler die *Majestas Virtutis* mit einem *Exemplum* bzw. mit *Exempla Virtutis* und das *Exemplum* bzw. die *Exempla Vitii* mit einer *Majestas Vitii* verbunden. Generell aber könnte die in Paris und ähnlich auch an den Kathedralen von Chartres und Amiens gegebene Verbindung von Personifikation und Exemplum für Giotto's Konzept der Paduaner Tugenden und Laster bedeutungsvoll gewesen sein. Man kann ja sagen, daß seine Allegorien so etwas wie Personifikationen sind, die in ihrem Handeln selbst Exempla ihres Wesens liefern. Nur im Fall der beiden thronenden Allegorien hat sich etwas von der Differenz der beiden Diskursformen Personifikation und Beispiel konserviert, doch sind auch hier Handlungselemente in die jeweilige Personifikation vorgedrungen.

Soweit lesbar, lautet die Inschrift unter dem Bildfeld:

EQUA LANCE CUNCTA LIBRAT
 PERFECTA IUSTICIA
 CORONANDO BONO VIBRAT
 ENSEM CONTRA VICIA
 CUNCTA GAUDENT LIBERTATE
 IPSA SI REGNAVERIT
 AGIT CUM IOCUNDITATE
 QUISQUE QUIDQUID VOLUERIT
 MILES PROPTER HANC VENATUR
 COMITATUS TRUDITUR
 MERCATORES [...]
 [...]

*(Mit gleicher Waage wiegt sie alles,
 die vollkommene Gerechtigkeit
 Während sie den Guten krönt,
 schwingt sie das Schwert gegen die Laster
 Alle erfreuen sich der Freiheit,
 wenn sie herrscht.
 Voller Freunde tut dann
 ein jeder, was auch immer er will.
 Ihretwegen geht der Ritter auf die Jagd,
 der Hofstaat drängt sich.
 Die Kaufleute ...)*

Stichworte aus diesem Text finden sich in den Handlungselementen, welche die gemalte Personifikation umgeben, wieder: Die ausgeglichene Waage, das Krönen des Guten, das Schwertschwingen gegen den Bösen, das Herrschen in Gestalt der Krone, welche diese als einzige der

Allegorien trägt, sodann die zur Jagd statt in die Schlacht ziehenden Ritter und schließlich auch die Kaufleute. Aber Text und Bild sind weit davon entfernt, deckungsgleich zu sein: Im Bild ist es nicht *Gerechtigkeit* selbst, die krönt und straft, sondern es sind zwei auf den Waagschalen stehende kleine Genien, deren einer sich mit einer Krone oder einem Diadem einem Goldschmied (?) zuwandte und deren anderer einen Gefesselten zu enthaupten im Begriff ist. (Der Gerechte ist versehentlich, der Ungerechte absichtlich beschädigt.) Noch weniger direkt ist das Verhältnis von *Gerechtigkeit* zu den Rittern und den Kaufleuten: Diese agieren zusammen mit einer Tanzgesellschaft in einem Relieffeld zu Füßen der Personifikation und ergänzen dergestalt die Allegorie um einige Exempla. Wenn die Inschrift dem Bild voranging, so hat ihr Verfasser dem Maler zwar Motive geliefert, aber Giotto's bildliche Umsetzung geschah höchst freizügig. Im Vergleich wird auch deutlich, daß das allegorische Argument im visuellen Medium prägnanter sein muß als in der Rede.

In Giotto's Bild hat die Deutung vom leicht schielenden und gerade dadurch fixierenden Blick der *Justitia* auszugehen. Er richtet sich auf etwas Nahes, was *al secco* gemalt war und daher heute verschwunden ist: Ich meine das Zünglein, jene Vorrichtung also, welche das Gleichgewicht der Waage genau zu kontrollieren erlaubt. Anders als es einem Attribut entsprechen würde und bei den älteren *Justitia*-Darstellungen die Regel ist – so auch in S. Marco in Venedig²²² –, hält Giotto's *Justitia* die Waage nicht in der Hand. Vielmehr ist bzw. war das Instrument an einer Stange befestigt (von der nur noch das vor die blaue Rückwand gemalte Stück zu erkennen ist). Die Stange gehört zu der aufwendigen dreidimensionalen Thronarchitektur, bei der es sich weniger um einen Sitz als um ein monumentales Gestell für die Waage handelt. Mit diesem großen und entsprechend genauen Gerät arbeitet Giotto's *Gerechtigkeit*, und von dieser äußerste Konzentration erfordernden Tätigkeit nimmt indirekt das Belohnen und Strafen seinen Ausgang. Die dergestalt im Bild konstruierten Zusammenhänge sind nicht nur komplizierter als im Gedicht, sondern man darf wohl sagen, daß sie das Wirken von *Gerechtigkeit* auch präziser zu verstehen erlauben. Sogar der bei Giotto unsichtbare Bezug zum exemplarischen Tun der Ritter, Tänzer und Kaufleute kann als eine durchdachte Beschreibung der – im Grunde oft vermittelten und deshalb geheimnisvollen – Auswirkungen von *Gerechtigkeit* gelesen werden.

Der seit dem Aufsatz von Jonathan B. Riess häufig gezogene Vergleich der thronenden *Justitia* mit dem thronenden Christus im Weltgericht liegt auf den ersten Blick ebenso nahe, wie er sich auf den zweiten als verfehlt erweist.²²³ Das beginnt schon beim visuellen Befund: Wo *Justitia* Gleichgewicht herstellt, stellt der *Judex* anschaulich Ungleichgewicht her, wo sie Ruhe schafft, löst er Bewegung aus (Abb. 7). Anders auch als der Weltenrichter handelt Giotto's *Gerechtigkeit* nicht souverän, sondern ist dadurch gekennzeichnet, daß sie ein Instrument besonders gewissenhaft bedient. Richtig ist aber, daß *Justitia*'s Position in der Mitte der Wand zu den privilegierten gehört. Damit dürfte das Programm auf die Möglichkeiten des Stifters

222 Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, S. V:24–27.

223 J. B. Riess, Justice and the Common Good in Giotto's Arena Chapel Frescoes, *Arte Cristiana* 72, 1984, S. 69–80.



Abb. 83: Südliche Langhauswand,
Sockelzone: Fides

abgestimmt worden sein, der sich als Ritter sah und als ein solcher Herrschaft ausübte: Gerechtigkeit war die ihm gegebene Gelegenheit gottgefälligen Handelns.

Auf Gerechtigkeit folgt als erste der theologischen Tugenden die FIDES, die vielleicht die Wandmitte erhalten hätte, wenn ein Kleriker statt eines Laien als Auftraggeber aufgetreten wäre (Abb. 83). Zwar ist auch bei dieser Inschrift die Farbe weitgehend abgeblättert, doch blieb eine Art heller Schatten der Buchstaben zurück, so daß die Worte zu Teilen doch leserlich sind. Gosbert A. Schüßler konnte den Text über die älteren Lesungen hinaus an einigen Stellen präzisieren.²²⁴

FIGURATA INTEGRATA
PRAESENTATUR HOMINI
QUOD CONSCISSA MANET FIXA
CHRISTI LAUDANS NO[mini]
CUIUS AUTEM VALET TACTUS
APROBANDO LOYTER
CONCULCAVIT SUBIUGAVIT
YDOLA VIRILITER
CORONATUR ET FUNDATUR
SUPRA PETRAM FIRMITER
ANGELORUM ET VIRORUM
CONFORTATUR NUMINE
MIRE RECTA ET PERFECTA
[...] SOLAMINE

*(In unverletzter Gestalt
wird sie dem Menschen gegenwärtig gemacht,
weil sie, obwohl zerzaust, doch fest bleibt
und den Namen Christi lobt.
Ihre Wirkung aber hat Kraft
durch den logischen Beweis.
Mannhaft hat sie die Götzen
niedergetreten und unterworfen.
Sie wird gekrönt und aufgerichtet
in fester Weise auf dem Felsen.*

²²⁴ G.A. Schüßler, Fides II: Theologische Tugend, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VIII, München 1987, Sp. 773–830, bes. 782, 799 und 813.

*Der Engel und der Menschen Wille
macht sie stark.
Die wunderbar Aufrechte und Vollkommene ...)*

Auch diese Personifikation, die als Derivat einer *Ecclesia* konzipiert wurde,²²⁵ ist von Motiven umgeben, die in der zugehörigen Inschrift aufscheinen: Der Fels, die Engel, das Idol. Hinzu treten die mit Geheimzeichen bedeckten Pergamente zu ihren Füßen, welche wohl die Schriften der Häretiker meinen, und die Banderole in ihrer Linken mit dem Anfang des Credo. Ihr laut triumphierendes Gehabe wirkt etwas befremdlich, solange man nicht auch hier die Handlungsmerkmale identifiziert hat. Es sind einige kleine Schlitze in dem sonst makellosen Gewand. Sie sprechen sicher nicht von Armut, wie einmal behauptet wurde.²²⁶ In diesem Fall müßte das Gewand verschlissen sein, d.h. insbesondere an den Säumen schadhafte. Eher sprechen sie

– wieder in der Tradition von Prudentius – vom Kampf, und zwar hier vom Kampf gegen die Götzendiener und Irrlehrer, deren zurückgelassene Ausrüstung der Fides zu Füßen liegt. Das berührt sich mit der Inschrift, die sagt, daß Fides zerzaust bzw. mit zerrissenem Gewand (*conscissa* bzw. *veste conscissa*), aber unerschüttert dasteht.

Von KARITAS (geschrieben mit K bzw. Kappa wie an der Hauptkuppel in Venedig) erwartet man, daß sie im Rahmen des Gesamtprogramms eine besondere Rolle spielt, denn der Begriff bezeichnet jene Eigenschaft Mariens, die im Weihetitel aufscheint (Abb. 84). Die Inschrift ist weitgehend leserlich. Das in einem besonders dynamischen Metrum abgefaßte, dabei aber syntaktisch schwierige Lied lautet:



Abb. 84: Südliche Langhauswand,
Sockelzone: Caritas

HEC FIGURA KARITATIS
SUE SIC PROPRIETATIS
GERIT FORMAM
COR QUOD LATET IN SECRETO
XPO DAT HANC PRO DECRETO
SERVAT NORMAM
SET TERRENE FACULTATIS
[...] VANITATIS
COLORARET
CUNCTA CUNCTIS LIBERALI

²²⁵ Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, S. V:38 f.

²²⁶ H.M. Thomas, *Franziskanische Geschichtsvision und europäische Bildentfaltung*, Wiesbaden 1989, S. 20.

OFFERT MANU SPETIALI
ZELO CARET

*(Diese Figur der Caritas –
ihrer Eigentümlichkeit
Gepräge trägt sie so.
Das Herz, das an heimlichem Ort
verborgen ist, gibt sie Christus, und
bleibt bei dieser Regel als einem Gesetz.
Doch irdische Habe
... Eitelkeit.
Großzügig bietet sie allen alles
mit vertrauter Hand an.
Begünstigung kennt sie nicht.)*²²⁷

Deutlicher als die meisten anderen ist dieser Titulus als Bildbeschreibung formuliert, und wirklich kommen Bild und Text einander näher als sonst in der Kapelle: Die gemalte Relieffigur reicht einer Halbfigur Gottvaters tatsächlich ein Herz. Es handelt sich dabei um kein zeichenhaft dargestelltes Objekt, sondern um ein anatomisches Herz, eines, das aus einer Brust (dem in der Inschrift genannten heimlichen Ort?) gerissen oder geschnitten wurde. Würde das Organ nicht im Status gemalter Skulptur erscheinen, würden die Betrachter dieses Detail leicht schockierend finden. Mit der anderen Hand bietet Caritas eine Schale mit Blumen und Früchten so dar, daß die Besucher des Raums mit Sicherheit das Gefühl hätten, sie sollten sich bedienen, wären nicht auch die Blumen und das Obst gemalter Marmor.²²⁸ Das Motiv des Anbietens deckt sich mit dem „allen alles“ des Titulus. Und die in der Mitte genannten „irdischen Habe“, sind die Geldsäcke, auf denen die Figur steht. Anders als in der Inschrift wird im Bild aber die Gleichzeitigkeit des Gebens zum Gegenstand: Was Caritas Gott und den Menschen schenkt, gibt sie beiden im selben Augenblick. Die sonderbare Haltung der Figur macht das augenfällig. Diese Simultanität aber ist laut Augustinus, Hugo von St. Viktor, Thomas von Aquin und anderen das Kennzeichen von Caritas als einer theologischen Tugend.²²⁹ Insofern kann man auch hier sagen, daß das Bild mehr leistet als das Lied.

Die letzte der Tugenden ist SPES (Abb. 85). Die Inschrift lautet:

227 Für eine englische Übersetzung dieses Titulus siehe: A. Derbes und M. Sandona, „Ave charitate plena“: Variations on the Theme of Charity in the Arena Chapel, *Speculum* 76, 2001, S. 599–637, bes. 607.

228 Für eine Identifizierung der Sorten: L. Pigozzo, Le piante in Giotto a Padova: Elementi per possibili letture iconografiche, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 82, 1993, S. III–130, bes. 125 f.

229 Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, S. V:53 f.



Abb. 85: Südliche Langhauswand,
Sockelzone: Spes

SPE DEPICTA SUB FIGURA
DESIGNATUR QUOD MENS PURA
SPE FULCITA NUMQUAM CURA
TERRHENORUM CLAUDITUR
SED A CHRISTO CORONANDA
SURSUM VOLAT SE BEANDA.
ET IN CELIS SUBLIMANDA
FORE FIRMA REDDITUR

(Durch die in solcher Gestalt gemalte Hoffnung wird dargestellt, daß ein reiner Geist, gestützt auf die Hoffnung, niemals von der Sorge um irdische Güter gefangen genommen wird, sondern, um von Christus gekrönt zu werden, in die Höhe fliegt, um sich zu beglücken – und in den Himmel sich erhebend, fest gemacht wird.)

An dem Lied ist manches neu: Weder das Fliegen noch die Krönung scheinen in Zusammenhang mit Spes vorher etablierte Sprachbilder gewesen zu sein; Mehr als sonst war der Verfasser der Texte um Originalität bemüht. Die skulptierte und von Giotto in Malerei wiedergegebene Allegorie, die Motive einer antiken Siegesgöttin, einer Nike, verwendet, setzt ganz auf das Wunder des Fliegens. Dabei scheinen es weniger die Flügel zu sein, die diese Bewegung ermöglichen, als der auf Christus und die Krone gerichtete Blick. Gegenüber den anderen Allegorien wirkt das wenig elaboriert. Indes hat die Personifikation auch so einen gewaltigen visuellen Kontext, und der ist das Gerichtsbild. Mit der diagonalen Flugbewegung griff Giotto die Körperhaltungen der fürbittenden Heiligen und Auferstandenen auf, die unweit von Spes in der linken unteren Ecke des Bildes an der Eingangswand erscheinen, ja, man kann sagen, der Schwung der Bewegung, der mit dem Flug der Spes beginnt, setzt sich fort bis zur fürbittenden Maria in der Aureole (Abb. 10, 7, Taf. I). Es ist, als würde Hoffnung ins Gerichtsbild einschweben, verschiedene Metamorphosen durchmachen und schließlich in Gestalt der Madonna della Carità sich anschicken, den Bildraum in Richtung Realraum wieder zu verlassen.

Damit stellt sich die Frage, warum es nicht Caritas war, welche nächst der Westwand ihren Standort erhielt: Ebenso wie Spes und mit nicht schlechteren Gründen hätten der Dichter und der Maler *ihr* Flügel verleihen können. Höchst sinnreich wäre sie um die Ecke ins Gerichtsbild hineingeflogen und wäre dann noch viel sinnreicher, und zwar ausgerechnet als Madonna della Carità, wieder aus ihm heraus auf den Betrachter zugetreten. Eine solche Plazierung hätte überdies der maßgeblichen Formulierung bei Paulus entsprochen: „Für jetzt bleiben Glaube,

Hoffnung, Liebe, diese drei. Doch am größten unter ihnen ist die Liebe.“ (1 Korinther, 13, 13). Daher wird *Caritas* an der Hauptkuppel von S. Marco in Venedig auch als *Mater Virtutum* bezeichnet.²³⁰ Das Programm der Arena-Kapelle folgt jedoch Paulus nicht, sondern behauptet: „Doch die Rettung bringende unter den Tugenden ist die Hoffnung.“ Damit greift der Allegorienzyklus das Thema der Zerknirschung auf, von dem her das Programm der Triumphbogenwand entwickelt wurde. Dort hatte sich der Stifter als einen zweiten Judas bezeichnen lassen. Im Zusammenhang dieses Gedankens aber kann es nur eines sein, was ihn vom ersten Judas und damit von einem Nicht-Erlösungsfähigen unterscheidet: Hoffnung. Wo Judas sich der Todsünde der Verzweiflung ergab, da setzt Scrovegni auf die Kardinaltugend der Hoffnung. Natürlich braucht es auch *Caritas*, aber da verlies sich der Stifter doch mehr auf die *Caritas Mariens* als auf den eigenen Tugendschatz.



Abb. 86: Nördliche Langhauswand,
Sockelzone: Desperatio

Wirklich steht der Stiftertugend *Spes* auf der palastseitigen Wand das Judaslaster gegenüber: die *DESPERATIO* (Abb. 86). Ebenso wie ihr Gegenstück ist diese Gestalt anschaulich mit dem Weltgericht verknüpft, nämlich mit den Erhängten in der Hölle und insbesondere mit dem erhängten Judas. Beide Allegorien gemeinsam binden die Serie fingierter Reliefs an das Gerichtsbild an. Von den wenigen monumentalen Tugenden- und Lasterzyklen, die wir kennen, sind etliche auf Gerichtsbilder bezogen, darunter der von Notre-Dame in Paris: Es handelt sich um eine naheliegende Ergänzung eines solchen Bildes. Die Darstellung der Tugenden und Laster gibt einem Gerichtsbild Nachdruck auf dem Feld des Didaktischen und Pastoralen. Der Weg durch den Paduaner Kirchenraum gleiche dem Tanz auf einem Seil, das zwischen den Tugenden und den Lastern gespannt sei, schrieb Peter Cornelius Claussen.²³¹ Um den rechten erzieherischen Effekt zu schmecken, muß man sich wohl vorstellen, auf dieses Seil zwischen *Prudentia* und *Stultitia* aufgestiegen zu sein und von dort in Richtung Weltgericht zu balancieren (Abb. 22), wobei der Blick, wenn er nicht auf Christus und die Madonna della *Carità* gerichtet ist, zwischen Himmel und Hölle hin- und hergeht, sowie zwischen der Allegorie der Hoffnung als der zentralen Erlösungsqualifikation und der Allegorie der Verzweiflung als dem definitiven Verdammnisgrund.

²³⁰ Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Bd. 1, 1, S. 186.

²³¹ Claussen, Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall?, S. 234.

Die Inschrift unter Verzweiflung ist in ihrer ersten Hälfte leserlich und lautet:

INSTAR CORDIS DESPERATI
SATHAN DUCTU SUFFOCATI
ET GEHENNE SIC DAMPNATI
TENET HEC FIGURA

*(Das Bild eines verzweifelten Herzens
durch Satans Antrieb erwürgt
und so in die Hölle verdammt
zeigt diese Figur.)*

Satan erscheint im Bild und zwar in einer Weise, die Zweifel aufkommen läßt, ob er der Wirklichkeitsebene der Reliefskulptur angehört oder ob er leibhaftig in der Malerei oder gar in der Realität gegenwärtig ist. Die Ordnung der Realitätsebenen wird durch seinen Auftritt gestört.



Er berührt die weiße Figur mit einer Art Reitgerte, was wohl als wörtliche Entsprechung zu „ductu“ gelesen werden darf. Auch die Frau ist eines zweiten Blickes wert: Anders als Judas und die anderen Gehenkten im Gerichtsbild hat sie Boden unter den Füßen. Zusammen mit den geballten Fäusten wird deutlich, was Giotto bzw. der von ihm zwischengeschaltete fiktive Bildhauer meint: Die Frau hat sich nicht erhängt, sondern sie ist wütend dabei, sich zu erwürgen. Diese schockierende Einsicht weist die Betrachter noch einmal darauf hin, was Satans Eingebung vermag.

Daß Giottos Entwurf ins Herz der Kirchenbesucher früherer Zeiten traf, zeigen die mutwilligen Beschädigungen im Bild: Satan ist teilweise weggekratzt, ebenso das Tuch, das die Frau statt eines Stricks verwendet, eine Improvisation, welche die Spontaneität ihres Tuns unterstreicht. Ihr selbst wurden die Augen ausgekratzt. Spes provozierte demgegenüber freundliche Reaktionen. In der gemalten Granitplatte, vor der sie erscheint, finden sich Wappen eingeritzt und zwei Fuit hic-Graffiti.

Bei INVIDIA haben sich nur der erste Vers des Liedes und einige Worte bzw. Wortfetzen erhalten (Abb. 87):

Abb. 87: Nördliche Langhauswand,
Sockelzone: Invidia

PATET HIC INVIDIAE

[...] MORS

[...] CECAE

Das belegt erstens, daß der Satz des Francesco da Barberino nicht aus der Inschrift zitiert war, denn er paßt nicht zu ihrem Rhythmus. Zweitens erfahren wir, daß die Figur blind zu denken ist. Aus dem Bild geht das nicht hervor, denn dort sind die Augen weggekratzt. Als Gegenüber der Caritas gewinnt die Allegorie eine weitere Ebene: Caritas gibt, Invidia grabscht; Caritas steht auf Geldsäcken, Invidia hält einen Beutel in der Hand; Caritas ist jung und schön, Invidia alt und durch sonderbare Merkmale entstellt. Schließlich: Caritas erschaut Christus, Invidia sah – nichts.



Abb. 88: Nördliche Langhauswand,
Sockelzone: Infidelitas

Blind ist auch die auf den ersten Blick heroisch schöne Figur der INFIDELITAS (Abb. 88). Auf sie hat der von Desperatio aufgestachelte Zorn der Gläubigen nicht mehr übergegriffen und so blieben die blicklosen Augen erhalten. Die Inschrift wurde einmal nachgezogen, was eine zuverlässige Lesung erschwert. Was zu entziffern ist, lautet:

INFIDELIS CLAUDICAT

YDOLA [...]

IN SE PEDI [...]

VISU TRADIT YDOLATRIA

„Wer ungläubig ist, hinkt.“ Der erste Vers hilft die Haltung der Frau verstehen: Kein pathetisches sich Winden, vielmehr ist gemeint, daß sie das linke Bein nachzieht. Glänzend ist der Einfall mit dem Idol, das die Personifikation ein wenig schief in der Hand hält und von dem sie zugleich in Richtung Höllenfeuer gezogen wird. Ob und wie der Götze im Lied aufschien, wüßte man gern. Allerdings handelt es sich um eine Vorstellung, die im visuellen Medium einen spezifischen Witz entfaltet und textlich eigentlich weder vorgegeben, noch wirkungsvoll nachbuchstabiert werden kann. Unklar ist die Bedeutung des Helms. Vielleicht soll er die Figur als Mitglied jener Truppe erweisen, über welche die gegenüberstehende und laut triumphierende Fides gesiegt hat.²³²

232 Vgl. R. Schumacher-Wolfgarten, „Infidelitas“ in der Arenakapelle, in: *Martin Gosebruch zu Ehren*,

INIUSTITIA ist eine von zwei männlichen Figuren unter den Allegorien (Taf X). Von ihrer Inschrift ist kein Wort mehr lesbar. Analogien zu Justitia sind der architektonisch gegebene Sitz – ein geborstenes Stadttor – und die Zweiteilung des Ensembles in Personifikation und Exemplum. Allerdings ist die Systematik durchgängig verwischt, und schon das kann als Kennzeichen von Ungerechtigkeit gelesen werden. Die Exempla – Raub, Vergewaltigung und Krieg – werden nicht in einem eigenen Relieffeld wiedergegeben, sondern tragen sich irgendwie zu Füßen des Thronenden zu, und aus diesem Bereich wuchern auch die jungen Bäume herauf, die für seit langem unbestelltes Land stehen, und verdecken die Hauptfigur teilweise. Es ist also Unordnung nicht nur dargestellt, sondern der Umgang, den der fiktive Bildhauer des Reliefs mit seinen Darstellungsmitteln pflegt, ist ebenso von Unordnung geprägt. Entsprechend rührt, was wir sehen,

an die Grenzen des im Relief wirklich machbaren. Ich glaube nicht, daß Giotto sie sich überschritten denkt, aber es scheint mir, als würde er sie bewußt problematisieren und zwar auf Kriterien wie Angemessenheit und Ordnung hin, die auch mit dem Konzept von Gerechtigkeit in Verbindung stehen. So gesehen eignet dem Bild etwas selbstreflexives, das freilich nicht in einem Diskurs von Kunst, sondern im moralischen Diskurs der Tugenden und Laster aufgehoben ist.

IRA, das Gegenstück zur Temperantia, ist ähnlich wie Spes wieder eine Figur, bei der Giotto mit einer einzigen den ganzen Körper beherrschenden Geste auskommt (Abb. 89). Es wird nicht erklärt, aus welchem Grund sie sich – wie in der entsprechenden Passionszene der über Christus empörte Kaiphas (Taf. VII) – mit aller Gewalt das Gewand zerreißt, und der Maler unternimmt auch nichts, die auffallende kompositorische Lücke zwischen Figur und Namensinschrift zu füllen, in welcher die Betrachter nach Attributen oder kommentierenden Motiven regelrecht auf die Suche gehen. Vermutlich fungiert die Leerstelle selbst als allegorisches Element. Das würde besagen: Zorn ist unbegründetes Handeln. Eine andere Leerstelle zeigt sich, wo das aufgerissene Gewand den Körper freigibt. Die Allegorie entblößt nicht Merkmale ihrer Weiblichkeit, sondern wieder – nichts. Dabei steht



Abb. 89: Nördliche Langhauswand,
Sockelzone: Ira

ed. F.N. Steigerwald, München 1984, S. 113–120: Die Gestalt wird von einer Personifikation der Synagoge abgeleitet. Das Idol, das sie in der Hand hält, sei kein Idol, sondern eine Darstellung Mariens. Die Lektüre krankt u.a. daran, daß der Kontext der Allegorie und die Inschrift weitgehend unbeachtet bleiben.



Abb. 90: Nördliche Langhauswand,
Sockelzone: Inconstancia

in Richtung Eingangswand versetzt. Von der Inschrift sind ein einzelnes Wort und ein Vers oder Versstück in der Mitte lesbar. Letzteres lautet:

GERENS PENNAS FATUUS

„Der Federn tragende Narr“ – diese Formulierung ist offensichtlich mit dem Bild und dem dort dargestellten Kopfschmuck verknüpft. Auch daß in der Rolle der Torheit ein Narr und keine Närrin auftritt, verbindet das Liedfragment mit dem Bild. Stultitia ist neben Injustitia die einzige männliche Personifikation in dem Zyklus. Das einzelne Wort, das auf den Vers folgt, lautet „LIGNUM“ und mag mit der hölzernen Keule zu tun haben, die der Narr schwingt. Gern wüßten wir, was dieser Gestus und das affektierte Winken mit der Linken meinen. Laut Selma

angesichts der wallenden Haare das Geschlecht der Figur außer Frage, und ebenso ist angesichts der Injustitia klar, daß Giotto zu einer männlichen Figur hätte greifen können, wenn es ihm um die Respektierung von Schamgrenzen zu tun gewesen wäre. Vermutlich steht die geschlechtslose Brust für eine Vorstellung wie Fruchtlosigkeit.

Von der Inschrift sind zwei einzelne Wörter lesbar: An einer Stelle HOMINEM, an einer anderen NEMINEM.

Fortitudo gegenüber tritt INCONSTANTIA auf, von deren Inschrift gar nichts überdauert hat (Abb. 90). Ein gleißend buntes Marmordreieck stellt eine schiefe Ebene dar, und die rast die Personifikation auf einer Art Diskus im Damensitz reitend hinab. Mit ausgebreiteten Armen versucht sie unwillkürlich das Gleichgewicht zu halten, aber dieses Verhalten ist natürlich falsch, denn so beschleunigt sie ihre Talfahrt nur. Die hohe Geschwindigkeit lesen wir an der hinter ihr herflatternden Stoffbahn ab, deren schematische Faltengebung gleichzeitig beglaubigt, daß wir es mit einem Relief zu tun haben.²³³

Und schließlich kommen wir bei STULTITIA an, die der Prudentia nicht exakt gegenübersteht (Abb. 91). Dort ist ja die Tür zum Palast mit der *Sapientia Saeculi* als Dekoration darüber. Die Narrheit ist etwas

²³³ Eine mögliche antike Vorlage bringt für die Figur ins Spiel: M. Gaggiotti, Un'insospettabile fonte d'ispirazione per Giotto: nota sul fregio della Basilica Aemilia. in: *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, ed. V. Casale u.a., Rom 1996, S. 11–21.



Abb. 91: Nördliche Langhauswand,
Sockelzone: Stultitia

Pfeiffenberger kommandiert der Narr entweder die anderen Laster, oder aber er wendet sich gegen das Weltgericht und das heißt gegen den richtenden Christus. Letzteres berührt sich mit einem Hinweis von Gosbert Schüßler, der französische Illustrationen zum 52. Psalm als Vergleich benannte.²³⁴ In einer Handschrift, die im späten, vielleicht aber auch schon im frühen 14. Jahrhundert in Padua aufbewahrt wurde, findet sich die Gestalt eines Narren in der Initiale D des Verses „Dixit insipiens in corde suo: Non est deus.“ Der wie Giotto's Narr unanständig leicht bekleidete Mann beißt in ein Brot und fuchtelt mit einer Holzkeule. Eher noch als ihm würde man der von Giotto entworfenen Personifikation zutrauen, daß sie in Richtung Eingangswand und gegen alle von Giotto dort (Abb. 7) mit großem Aufwand im Medium Malerei hergestellte Anschauung ruft: „Es ist kein Gott!“ Dazu paßt, daß der Blick gehoben und der Mund offen ist. Vielleicht war dort, wo offensichtlich Farbe weggekratzt wurde, die herausgestreckte Zunge zu sehen. Auf eine an die Adresse von Christus gerichtete Herausforderung weist auch das Hügelchen hin, auf das sich der Narr gestellt hat.

Wer im Rahmen einer Giotto-Monographie das Programm der Tugenden und Laster untersucht, steht am Ende vor der Frage, ob und wie sich das Vorgehen des Malers bei der Ausarbeitung der großenteils brillanten Visualisierungen beschreiben und einordnen läßt. Und das führt

weiter zu der Frage, ob man den Anteil der Person bestimmen kann, welche die Lieder verfaßt hat. Insgesamt erweisen sich die Texte nämlich nicht als Kommentierungen der schon vorliegenden Bilder, auch wenn sie das zuweilen vorgeben („Diese Figur der Caritas ...“). Vielmehr scheinen sie als Bildvorlagen konzipiert zu sein, die kraft ihrer poetischen Form als Bildkommentare quasi weiterverwendet werden können – aber eben nur für die Bilder, die sie hervorrufen hatten. Und Giotto hat die Texte zwar sicher malend nicht nachgebetet – das wäre angesichts der unterschiedlichen Struktur allegorischen Sprechens und allegorischer Bildlichkeit gar nicht möglich gewesen –, aber er hat doch, wo immer wir es nachprüfen können, Anregungen aus ihnen bezogen. Vielleicht hat er sie wirklich als Anleitungen zur Konzeption jener Bildhauerarbeiten aufzufassen versucht, die wiederum als Fiktionen seiner Malerei zugrundeliegen.

Es wäre interessant, mehr über den Autor der Lieder zu wissen. War es Scrovegni selbst, der als „Ritter“ potentiell auch ein „Dichter“ war? In diesem Fall würde man aber Verse in Volgare

²³⁴ Schüßler, Giotto's visuelle Definition der „Sapientia Saeculi“ in der Cappella Scrovegni zu Padua, S. 115.

oder in Französisch erwarten, der in Oberitalien beliebten Literatursprache.²³⁵ War es dann also Scrovegni geistlicher Führer, der Domherr, der im Weltgerichtsbild als Mit-Stifter seinen Auftritt hat? Oder war es jener in der Padua-Literatur oft genannte „theologische Berater“ (der mit dem Vorgenannten nicht identisch sein muß und am deutlichsten im typologischen Zyklus auf der palastseitigen Wand greifbar wird). Er besitzt kein empirisches Profil, und eigentlich haben wir es mit nicht mehr als mit einem unbeholfenen Begriff für die Spekulation darüber zu tun, was im Umfeld der Konzeption des Kirchleins an theologischen Texten bekannt gewesen sein kann.²³⁶ An dem Dichter fallen neben den theologischen Kenntnissen, zu denen die Vertrautheit mit der Tugendlehre des damals noch längst nicht heiligen Thomas gehört, weitere Kompetenzen auf. Da ist zum einen das Interesse am poetischen Ausdruck. Das weist auf Kultiviertheit im weitesten Sinn, was zu einem Domherrn nicht schlecht passen würde. Zum anderen scheint er über die Theologie und die Literatur in lateinischer Sprache hinausgehend belesen gewesen zu sein. Ohne die Lieder überhaupt zu beachten, haben Hans Belting und Johannes Tripps eine Stelle im Rosenroman des Guillaume de Lorris als ein mögliches Vorbild für Giotto's Zyklus der vierzehn fingierten Reliefs ins Spiel gebracht.²³⁷ Es handelt sich um ein damals höchst populäres Buch, von dem man annehmen darf, daß ein Scrovegni es gelesen hat oder sich hat vortragen lassen, das aber kaum zur üblichen Bildungswelt eines Klerikers gehörte.

Im *Roman de la rose* zeigt sich die höfisch ritterliche Kultur Nordostfrankreichs sowohl von ihrer feinsinnigen als auch von ihrer agnostischen Seite. Georges Duby charakterisierte den Inhalt so: „Das ganze Dekor ist dazu bestimmt, Kummer und Sorgen zu vertreiben. Die Sorgen der Armen. Die Angst vor dem Tod, vor der Leere, die sich auftut. Keine Spur von Religion. Man möchte meinen, die Priester existierten nicht.“²³⁸ Daß der Versroman nicht nur in den höfischen Gesellschaften Frankreichs, sondern auch in Italien beliebt war, zeigt eine italienische Übersetzung aus dem späten 13. Jahrhundert.²³⁹ Der Einfluß auf Dichter wie Dante und Boccaccio ist nicht zu überschätzen.²⁴⁰ Die Handlung ist ein Traum, den der Ich-Erzähler berich-

235 Vgl. B. Guthmüller, Die volgarizzamenti, in: *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, ed. A. Buck, Heidelberg 1989, S. 201–254, bes. 228–230.

236 Vgl. H.M. Thomas, Die Frage nach Giotto's Berater in Padua, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 63, 1974, S. 61–101. Thomas nennt den Namen des Ubertino da Casale.

237 Belting, *Das Bild als Text*, S. 34. Beltings Angabe, die einschlägige Stelle gehöre zur Fortsetzung des Romans durch Jean de Meun, ist irrig. J. Tripps, Giotto an der Mauer des Paradieses: Ein Interpretationsvorschlag zum Tugenden- und Lasterzyklus der Arena-Kapelle zu Padua, *Pantheon* 51, 1993, S. 188–196.

238 G. Duby, Der Rosenroman: Sozialgeschichtliche Hintergründe eines höfischen Traums, in: G. Duby, *Wirklichkeit und höfischer Traum: Zur Kultur des Mittelalters*, Berlin 1986, S. 65–102, bes. 80.

239 *The Fiore and the Detto d'Amore: A Late 13th-Century Italian Translation of the Roman de la rose*. A translation with introduction and notes by S. Casciani and Chr. Kleinhenz, Notre Dame, Ind. 2000.

240 L. Vanossi, *Dante e il „Roman de la Rose“: Saggio sul „Fiore“*, Florenz 1979.

tet. Er glaubt, frühmorgens erwacht zu sein und verläßt lustwandelnd das Haus und die Stadt (Übersetzung von Karl August Ott):²⁴¹

*Wie ich ein wenig weitergegangen war,
erblickte ich einen großen und weiten Garten,
ganz von einer hohen, mit Zinnen bewehrten Mauer eingeschlossen,
außen mit Bildern geschmückt, und eingemeißelt waren dort
viele kostbare Inschriften.
Die Bilder und Gemälde
an der Mauer sah ich mir gern an.*

Der Garten erweist sich bald als das Paradies der Liebe und die Bilder, die der Erzähler im folgenden mit Hunderten von Versen beschreibt, stellen elf – wenn man so will – Laster dar. Präsent gemacht werden mit ihnen jene Eigenschaften und Phänomene, die am Eintritt in den Garten und an einem glücklichen Leben hindern: Haß, Bosheit, Gemeinheit, Habsucht, Geiz, Neid, Traurigkeit, Alter, Zeit, Heuchelei und Armut. Was über die Bilder im einzelnen gesagt wird, ist eine Mixtur aus einer Charakterisierung dessen, wofür der Begriff steht, und aus Angaben über das Aussehen der an die Mauer gemalten Personifikationen. Kleidung, Physiognomie und Körperbau kommen zur Sprache. Oft überschneiden sich das Abstrakte und Anschauliche aber, so etwa bei *Haine* (Haß). Und an diesen Stellen entfaltet der Text einen irritierenden Glanz (der in der Übersetzung notwendig stumpf wird):²⁴²

*In der Mitte sah ich den Haß,
der wohl von Zorn und Streit
der Urheber zu sein schien;
zornig und streitsüchtig
und voll von großer Bosheit
war dem Aussehen nach dieses Bild;
er war auch nicht gut gekleidet,
sondern schien vielmehr ganz von Sinnen zu sein.
Mürrisch und durchfurcht*

241 „Quant j'oi un poi avant alé / Si vi un vergier grant e lé / Tot clos de haut mur bataillié / Portrait dehors e entraillié / A maintes riches escritures / Les images e les pointures / Dou mur volentiers remirai / Si vos conterai e dirai / De ces images la semblance / Si com moi vient en remembrance,“ Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*, ed. K.A. Ott, München 1976, Bd. 1 S. 84.

242 „Enz en mileu vi Haine / Qui de corroz e d'ataine / Sembla bien estre moverresse; / Corroceuse e tençonneresse, / E pleine de grant cuvertage / Estoit par semblant cele image; / Si n'estoit pas bien atornee, / Ainz sembloit fame forsenee. / Rechignié avoit e froncié / Le vis, e le nés secorcié; / Hisdeuse estoit e roilliee / Hisdosement d'une toaille.“ Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*, Bd. 1 S. 84.

*war sein Gesicht mit seiner Stupsnase;
häßlich war er und schmutzig;
und er war auf eine häßliche Art
in Lumpen eingehüllt.*

Bei *Vilanie* (Gemeinheit) kommt der Dichter auf den Maler zu sprechen und eröffnet eine weitere Ebene der Reflexion: die über die Gemachtheit der Bilder:²⁴³

*Der konnte sehr gut malen und zeichnen,
der dieses Bild zu machen verstand,
denn es sah wirklich ganz gemein aus.*

Bei *Avarice* (Geiz) spekuliert der Dichter über das Alter des geflickten Kleides und malt sich aus, wie viel Mühe Frau Geiz wohl aufwendet, um es zu schonen, damit sie nicht ein neues braucht. In solchen Wendungen verunsichert er den Leser wieder, ob wirklich von einem Bild oder doch von einer lebendigen Person die Rede ist. Spätestens hier fühlt man sich an eine ähnliche Irritationen vor Giotto's Allegorien erinnert.

Wenn sich Guillaume de Lorris dem Aussehen und der Interpretation der Bilder mit soviel Witz und Hingabe widmet, so hat das erstens damit zu tun, daß es sie nur literarisch gibt und die Beglaubigung ihrer materiellen Existenz herbeigeschrieben werden muß. Zweitens ist zu beachten, daß es sich um eine Schlüsselstelle des Romans handelt: Die Mauer mit den Bildern markiert die Grenze zwischen natürlicher und allegorischer Welt. Jenseits dieser Verse und dieser Mauer gibt es keine Wirklichkeit, keinen Zufall und keine bedeutungsfreien Zonen mehr. Vor allem existieren dort neben dem Erzähler keine Menschen, sondern nur noch Personifikationen, deren Vorposten in der realen Welt eben die gemalten Bilder sind.²⁴⁴ Es entspricht also einer liminalen Funktion, wenn das Raisonnement über das Wesen bestimmter Laster in den Versuch einer sprachlich virtuellen Sichtbarmachung und Konkretisierung übergeht.

Die Texte, die Guillaume zu diesem Zweck erschafft, ähneln in manchem den Lieder-Tituli der Arena-Kapelle. Da ist das komplizierte Verhältnis zu dem im einen Fall virtuellen, im anderen Fall zukünftigen, von Giotto zu malenden Bild. Dann ist da der Versuch, anschauliche Äquivalente zum Wesen der Eigenschaften zu finden, die nicht nur das einfache Aussehen, sondern auch das Verhalten, ja das Denken der doch als gemalt vorgestellten Personifikationen betreffen. Bei den Tituli liegt mehr Gewicht auf dem Tun bzw. dem Erleiden: Fliegen, Hinken, das Herz verschenken, erwürgt werden usw. Diese höhere Konkretheit ist sicher auch darin begründet, daß das visuelle Realwerden seiner Entwürfe für den Paduaner Dichter greifbar war. Insgesamt kann man die Laster-Beschreibungen des Rosenromans als eine Voraussetzung der Tituli verstehen. Und eine Art Vorstufe sind sie auch hinsichtlich der komplexen Medialität

243 „Mout sot bien poindre e bien portraire / Cil qui sot tel image faire, / Qu'el sembloit bien chose vilaine.“ Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*, Bd. 1 S. 86.

244 Jauss, Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia, S. 179.

der über den Tituli von Giotto gemalten Versionen. Anders als Tripps glaube ich zwar nicht, daß mittels der Scheinreliefs die Sockelzone der Arena-Kapelle analog dem Rosenroman als die Paradiesesmauer gekennzeichnet wird. Das ist schon deshalb unplausibel, weil Guillaume de Lorris eindeutig von gemalten Bildern und nicht von skulpturalen Arbeiten spricht und das Paradies des Romans ein explizit weltlicher Ort ist. Ich sehe die Phänomene eher in Parallele: Wie Guillaume de Lorris mittels der Gemäldefiktion die elf Laster einerseits prominent gegenwärtig macht und sie auf der anderen Seite aus der Handlung herausnimmt, so wird auch in Padua mittels der Relieffiktion eine intensive Form von Anwesenheit mit einer nicht weniger intensiven Form von Abwesenheit kombiniert. Und diese Differenzierung zwischen verschiedenen Arten von Präsenz bei der Repräsentation abstrakter Konzepte könnte eine Idee sein, die wirklich auf den Rosenroman zurückgeht.

Wenn der Rosenroman eine Quelle der Inspiration für den Verfasser der Inschriften war, so war er vermutlich auch für die Konzeption der medialen Erscheinung wichtig und damit als Anregung für eine Problemlösung des Malers. Das führt zu der Frage, ob man sich die Inschriften und Bilder nicht im Diskurs zwischen Auftraggeber, Dichter und Maler entwickelt vorstellen sollte. Ist das denkbar? Einmalig war ein derartiges Kollaborieren von Dichtung und Malerei jedenfalls nicht – auf einen ähnlichen Fall in Giottos Umfeld hat Hans Belting hingewiesen:²⁴⁵ Ein Dichter, der allegorische Bilder entwarf, die seine Texte ergänzen sollten, war jener Francesco di Barberino, dem wir die erste Erwähnung von Giottos *Invidia* verdanken (II d 1). Das Buch, in dem sie vorkommt und das den Titel *Documenti d'Amore* trägt, ist in seinen beiden frühesten Ausgaben, d.h. im (partiellen) Autograph und in einer vom Autor korrigierten Abschrift, mit zahlreichen, das eine Mal gezeichneten, das andere Mal mit nach den Zeichnungen in Deckfarben ausgeführten Allegorien geschmückt. Sie sind offenkundig von Giotto angeregt: Da gibt es eine stickende, statt einfach nur thronende *Industria*, eine *Patientia*, die Schläge erduldet, eine *Justitia*, die eine Waage bedient, eine *Constantia*, die sich weder durch Drohungen oder Geldgeschenke noch durch Flehen und musikalische Darbietungen aus der Reserve locken läßt, usw.²⁴⁶ Diese Bilder sind nicht eigentlich Illustrationen, sondern haben vorgeblich „den Zweck, den Autor zu einer Bildbeschreibung zu veranlassen und diese wiederum dient allein der verbalen Glossierung (*expositione lictere*) des literarischen Themas“ (Belting).²⁴⁷ Demnach sind hier wie in der Arena-Kapelle sprachliche und visuelle Dichtung nicht nur inhaltlich, sondern

²⁴⁵ Belting, *Das Bild als Text*, S. 34 f.

²⁴⁶ F. Egidi, *Le miniature dei Codici barberiani dei „Documenti d'amore“*, *L'Arte* 5, 1902, S. 1–20 und 78–95. D. Goldini, *Testo e immagini nei „Documenti d'Amore di Francesco da Barberino, Quaderni di Italianistica* 1, 1980, S. 125–138. M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, *Il Maestro del Codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Florenz 1981, S. 181–192. S. Partsch, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz: Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981, S. 79–87. V. Nardi, *Le illustrazioni dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino, Ricerche di Storia dell'Arte* 49, 1993, (Studi di miniatura, ed. A.R. Calderon Masetti), S. 75–91.

²⁴⁷ Belting, *Das Bild als Text*, S. 34.

auch der Entstehung nach verflochten, denn natürlich müssen Francescos Beschreibungen den Zeichnungen und Miniaturen der unbekanntenen Künstler vorangegangen sein.²⁴⁸ Man mag das vom Rosenroman her erklären. Aber das reicht nicht hin, denn Tatsache ist, daß dieser Autor, anders als Guillaume de Lorris, die Bilder real werden läßt.²⁴⁹ Im Grunde bleibt nur die Wahl, Francesco da Barberino und diejenigen, welche die Tugend- und Lasterlieder konzipierten, zu Exponenten derselben, uns sonst nicht recht greifbaren kulturellen Konstellation in Padua zu erklären, oder Francesco eben aus jener Situation herzuleiten, in der die Lieder und Allegorien der Arena-Kapelle entstanden sind.

Wer annimmt, daß in Padua Dichter und Maler zusammengearbeitet haben, kann damit die spezifische Vermischung professionell literarischer und professionell visueller Argumente, die sich ähnlich in den Inschriften und in den Bildern findet, wohl am einfachsten erklären. Dabei wäre der Schritt vom reinen Aussehen zum Handeln der Personifikationen die eigentlich gemeinsame und kreative Tat gewesen. In dieser Richtung hat Giotto dann malend noch weitergearbeitet, als die Gedichte schon fertig waren. Ein solches Weiterdenken kann an vielen Details aufgezeigt werden, die teils hier schon besprochen wurden. Am wichtigsten ist aber wohl die Lebendigkeit, die Giotto den Figuren und den auf engem Raum entwickelten Geschehnissen verlieh, und die Irritation, welche die Betrachter daraus empfangen, so daß sie mit den im selben Maß steinernen wie belebten Bildern lange nicht fertig werden.

GIOTTO IN PADUA

Die Grabeskirche des heiligen Antonius von Padua, unter Paduanern kurz der Santo, war um 1300 eines der großen Pilgerziele Oberitaliens und das nach Assisi wichtigste Heiligtum des Franziskanerordens. Laut zeitgenössischer Überlieferung (II b 1) malte Giotto in Padua auch für dieses Kloster. Zur Angabe des Riccobaldo Ferrarese tritt im mittleren 15. Jahrhundert die präzisierende Nachricht, er habe dort im Kapitelsaal (*Capitulum*) Werke hinterlassen (II g 3). Die Frage ist aber, ob diese Aussage zutrifft, oder ob Michele Savonarola nicht einfach etwas, was er gelesen hatte (die Riccobaldo-Stelle), mit etwas verknüpft hat, was er sah.

248 Wenn Francesco sich an einer Stelle selbst als den Schöpfer der Bilder bezeichnet (Egidi, *Le miniature dei Codici barberiani dei „Documenti d'amore“*, S. 2), so möchte ich das nicht wörtlich verstehen (anders als Partsch, *Profane Buchmalerei in der bürgerlichen Gesellschaft*, S. 79 f.). Die Zeichnungen seien Werke „eines in einem Bologneser Buchmalerateliers wohltrainierten Künstlers“, stellte Otto Pächt fest: O. Pächt, *Der Weg von der zeichnerischen Buchillustration zur eigenständigen Zeichnung*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 24, 1971, S. 178–184.

249 Daß Guillaume seine Bilder *nicht* real werden ließ, zeigt die Vielgestalt der Illustrationen zum Rosenroman, hinter der offensichtlich keine vom Autor betreute Redaktion eines bebilderten Textes steht: A. Kuhn, *Die Illustrationen des Rosenromans*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien* 31, 1913/14, S. 1–66.

Erhalten sind auf den Seitenwänden des Saals je eine Reihe mit Heiligen und Propheten, deren Bilder in eine fingierte Architektur eingefügt sind. Die Motive dieser Architektur sind teils von den Rahmen- und Sockelgefügen der Arena-Kapelle übernommen; das System insgesamt ist aber ein anderes. Für die Gesichter finden sich in der Arena-Kapelle Vergleichsmöglichkeiten, doch stehen die Figuren als ganze Giotto fern. Es handelt sich um Beispiele selektiver Giotto-Rezeption. Daneben finden sich auf der Rückwand des Kapitelsaals mittig Fragmente einer vielfigurigen Kreuzigung mit Reitern, flankiert von einem Franziskanermartyrium und einer Darstellung der Stigmatisation. Diese Bilder scheinen Giotto näherzustehen, sind aber im Detail vergleichsweise unattraktiv und jedenfalls spät: Es wurden Beobachtungen gemacht, die erlauben, sie an die giottesken Fresken im Querhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi anzuschließen und damit in die zwanziger Jahre zu datieren.²⁵⁰ Somit scheinen Giottos Arbeiten für den Santo – ob dies nun Fresken oder ob es ein oder mehrere Tafelbilder waren – verloren.²⁵¹

Ging Giottos Tätigkeit im Santo der Ausmalung der Arena-Kapelle voran? Wie schon andere vor ihr hat Francesca Flores d'Arcais erwogen, ob der Weg des Malers nach Padua nicht ein franziskanischer war, der „von Kloster zu Kloster“ führte: von S. Francesco in Assisi über S. Francesco in Rimini nach S. Antonio in Padua.²⁵² In diesem Fall müßte man annehmen, daß die Arena-Kapelle der Folgeauftrag der Tätigkeit im Santo war. Aber ebenso kann der Weg nach Padua durch die Familienverbindungen des Hauses Orsini vorgezeichnet gewesen sein. Hans Belting verdanken wir den Hinweis darauf, daß Scrovegnis zweite Frau Jacopina d'Este mütterlicherseits eine Orsini und also mit jenen Kreisen verwandtschaftlich verbunden war, die hinter Giottos römischen Aufträgen standen – eingeschlossen seine frühe Tätigkeit in Assisi, die, wie sich zeigen wird, mehr auf die Kurie als auf die Franziskaner ausgerichtet war.²⁵³ Schließlich ist zu beachten, daß Enrico Scrovegni und Giottos wichtigster Patron an der Kurie, Kardinal Jacopo Stefaneschi, einen gemeinsamen Freund hatten: Die Rede ist von Kardinal Nicolò Boccasini, der im Oktober 1303 mit Stefaneschis Stimme Papst Benedikt XI. wurde. Er zählte, wie wir hörten, Scrovegni zu seiner *Familia* und privilegierte die Arena-Kapelle mit einem Ablass, während Stefaneschi zu seinen engsten Vertrauten gehörte und im Juli 1304 in Perugia an sei-

250 Vgl. M. Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar – Giotto und seine Werkstatt in Rom. Das Altarwerk und der verlorene Christuszyklus in der Petersapsis, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30, 1995, S. 59–133, bes. 112–115. Margrit Lisner hat beobachtet, daß Figuren und Gruppierungen in der Kreuzigung des Kapitelsaals und im Kreuzigungsbild des assisanischen Nordquerhauses zusammenhängen. Die Reiter sind aus Pietro Lorenzettis Kreuzigungsbild im assisanischen Südquerhaus übernommen.

251 Zum Programm des Kapitelsaals: M. Seidel, Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 22, S. 185–252, bes. 233–239. Vgl. auch F. Flores d'Arcais, La presenza di Giotto al Santo, in: *Le pitture del Santo in Padua*, ed. C. Semenzato, Vicenza 1984, S. 3–13 und L. Bourda, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge 2004, S. 97 f.

252 Flores d'Arcais, Giotto, S. 128.

253 Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, S. 235.

nem Sterbelager stand.²⁵⁴ Neben der franziskanischen und der familiären Schiene gab es also auch eine kuriale, über die Giotto nach Padua vermittelt worden sein kann.

Untergegangen wie die im Santo sind auch die Malereien im Palazzo della Ragione, die Riccobaldo Ferrarese gleichfalls erwähnt: „pinxit palacio comunis padue“ (II b 1).²⁵⁵ Hier gibt es aber eine zuverlässige Nachricht aus dem frühen 14. Jahrhundert, die etwas über Art und Gegenstand der Bilder sagt (II g 1). In seiner *Visio Egidij* beschreibt Giovanni da Nono das 1306/07 errichtete Holzgewölbe über dem Hauptsaal des Palazzo della Ragione oder Salone, der das ganze Obergeschoß einnahm. Es sollte dem Großbrand des Jahres 1420 zum Opfer fallen. Laut Giovanni war die Konstruktion – gleich ihrem Wiederaufbau, der auf den erhalten gebliebenen Steinwänden steht, – eine gewaltige Zimmermannsarbeit, die einem umgekehrten Schiffsrumpf glich. Bleiglasfenster mit dem Paduaner Wappen waren eingesetzt. Am Ende sagt der Autor (im Futur, weil der Text als Zukunftsvision geschrieben ist):

Die zwölf Sternbilder und die sieben Planeten mit ihren Eigenschaften (proprietas) werden in diesem Gewölbe leuchten, auf wunderbare Weise hergestellt von Giotto, dem größten der Maler. Und in ähnlicher Weise werden im Inneren auch andere goldene Gestirne mit Spiegeln und andere Darstellungen leuchten.

Nimmt man diese Sätze wörtlich, so schmückten Giottos Bilder das Holzgewölbe.²⁵⁶ Es muß sich demnach um großformatige Tempera-Malereien gehandelt haben. Anders als im Fall der Tätigkeit für den Santo ist die zeitliche Abfolge mit den Arena-Fresken klar: Wenn das Gewölbe erst seit 1306/07 errichtet worden sein kann, können die Deckenbilder nur jünger als die Dekoration der Kapelle gewesen sein. Manche Forscher denken sogar an einen zweiten Padua-Aufenthalt des Malers. Auf einen solchen gibt es jedoch keine tragfähigen Hinweise.²⁵⁷ Statt

254 I. Hösl, *Kardinal Jacopo Stefaneschi. Ein Beitrag zur Literatur- und Kirchengeschichte des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1908, S. 21.

255 Grundlegend: G.F. Hartlaub, Giottos zweites Hauptwerk in Padua, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 4, 1950, S. 19–34.

256 Nicht wörtlich genommen wird der Text u.a. von Graziella Federici Vescovini, Eva Frojmovič und Dieter Blume, die voraussetzen, Giottos Bilder seien Fresken gewesen und hätten die Wandzone unterhalb des Gewölbes bedeckt. Deshalb vermuten sie auch, daß die dort heute vorhandenen Bilder noch Reste derjenigen Giottos enthalten. G. Federici Vescovini, Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova, *Labyrinthos* 9, 1986, S. 50–75. E. Frojmovič, Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59, 1996, S. 24–47. D. Blume, *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, S. 70–85. Aber selbst wenn Giottos Bilder sich wirklich an den Wänden befunden hätten, wären sie 1420 verlorengegangen. In einem zeitgenössischen Bericht heißt es nämlich, daß die Wände nach dem Brand nackt (*denudatus*) dagestanden hätten: Sicco Polentone, 10. Februar 1420, zit. nach. A. Barzon, *I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova*, Padua 1924, S. 7.

257 Zuweilen wird in diesem Zusammenhang A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padua 1623, S.

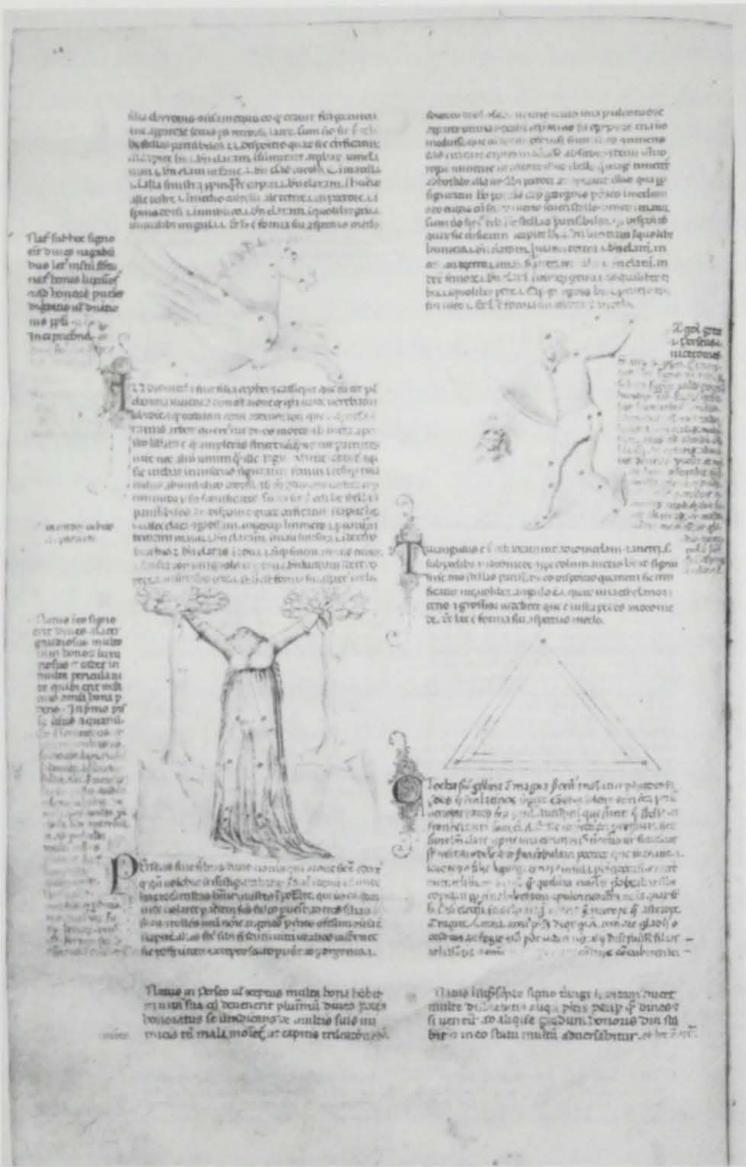


Abb. 92: München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 10268: Michele Scoto, Liber introductorius

von einem gewaltigen Umfang des Auftrags auszugehen – von einer Dekoration also, welche die Decke vollständig überzogen hat – kann man nach Giovanni's Text auch annehmen, daß Giotto's Werk aus einzelnen Bildern bestand, die zusammen mit den Sternen über die (mutmaßlich blau gestrichene) Wölbung ausgestreut waren. Ein solches Arbeitsvolumen aber läßt sich durchaus zwischen den Arena-Fresken und Giotto's Assisi-Aufenthalt von 1308 unterbringen.

Es liegt nahe, an einen regelrechten Folgeauftrag der Arena-Fresken zu denken: Über den Kapellenraum spannt sich ja ein gleichzeitig als Sternenhimmel und mit Bildern – Christus, Maria, Propheten – dekoriertes Gewölbe, das die Lösung im Salone inspiriert haben könnte und das im Trecento-Padua jedenfalls nachgebildet wurde²⁵⁸; darunter hatte Giotto in Gestalt der Tugen-

98 zitiert, wo es heißt, die Malereien im Palazzo della Ragione seien 1312 ausgeführt worden. Indes ist die Vorgeschichte der Angabe in den von Portenari benutzten Werken aufschlußreich: B. Scardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii*, Padua 1560, S. 201 f. sagt, die Malereien seien von Pietro d'Abano entworfen worden und der sei 1312 gestorben. Davon ist das andere herangezogene Werk abhängig: A. Riccobono, *De Gymnasio Patavino*, Padua 1598, Fol. 2. Dort heißt es, die Malereien seien von Pietro d'Abano „circiter“ 1312 entworfen worden. Hier zeigt sich einmal mehr, wie aus dem Nichts Gewißheiten entstehen. Zu Pietro d'Abano als Programmierer s.u.

258 Z.B. im Oratorio di San Giorgio beim Santo: Bourda, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, S. 124–130.

den und Laster Personifikationen gemalt, die ihren Urheber leicht als qualifiziert für die Visualisierung von Sternzeichen und Planeten erwiesen haben können. Eine ungefähre Vorstellung vom Aussehen solcher Bilder kann man sich anhand zweier Denkmäler machen: Im einen Fall handelt es sich um eine im Padua des frühen 14. Jahrhunderts illustrierte Handschrift des *Liber Introductorius* des Michael Scotus (München, Bayerische Staatsbibliothek, ms CLM 10268). Ein Bild etwa zeigt das Sternbild der Andromeda in einer Gestalt, die man unschwer von der *Desperatio*-Allegorie ableiten kann.²⁵⁹ Gerade die Unähnlichkeit des Dargestellten – im einen Falle eine Frau, die sich stranguliert, im anderen Fall ein Hermaphrodit, der an zwei Bäume gefesselt ist – unterstreicht, wie ähnlich die Mittel des Darstellens sind (Abb. 92, 86).

Das andere Denkmal sind die sieben Planetenbilder im Chor der Eremitani-Kirche, gemalt wohl von Guariento nach 1360. Es handelt sich um fingierte Marmor-Reliefintarsien in der Art der Allegorien in der Arena-Kapelle. Das reagiert auf die Position am Sockel der Dekoration und sagt sicher nichts über die Medialität der Planeten im Salone. Dafür können Aussehen und Verhalten der thronenden Gestalten und ihrer Begleiter – Allegorien der Lebensalter – durchaus von Giotto's Planetenbildern angeregt sein. Die Szene, wie Venus zwischen einem jungen Mann und einer jungen Frau thront, und diese beiden – durch die Göttin gleichsam hindurch – stauend nur einander sehen, besitzt eine emotionale Qualität, wie man solches ähnlich auch in der Arena-Kapelle trifft.²⁶⁰

Als „Programmierer“ der Bilder, der Giotto's allegorische Sprache in eine astrologische umgewandelt haben müsste, wird seit Scardeones Paduaner Geschichtswerk aus dem mittleren 16. Jahrhundert Pietro d'Abano genannt, der „paduanische Faust des Trecento“ (Aby Warburg).²⁶¹ Diese These liegt aus verschiedenen Gründen verführerisch nahe: Pietro, der 1303 aus Paris zurückgekehrt, seit 1306 an der Paduaner Universität lehrte, hat Giotto bekanntlich in einem seiner Werke erwähnt (II c 1). Er war ein berühmter Astrologe, und die Nennung der *Proprietates* bei Giovanni da Nono weist auf einen avanciert astrologischen Charakter der Bilder im Salone. Schließlich stand Pietro, nachdem er 1304 der Ketzerei angeklagt worden war, unter dem ausdrücklichen Schutz der Kommune – das heißt also jener Autoritäten, welche Giotto beauftragt haben müssen. Trotzdem ist die These nicht wirklich belegt. Dafür läßt sich zeigen, wie sie zustande kam: Pietro d'Abano wird nämlich schon im Jahr 1440 von Michele Savonarola als *Institutor* der Salone-Ausmalung benannt, aber eben nicht derjenigen Giotto's, sondern jener nach dem Brand von 1420 entstandenen. Was der Chronist sagen will, ist, daß den quasi unter seinen Augen gemalten Bildern mit dem *Astrolabium planum* eine astrologische Schrift des

259 U. Bauer, *Der Liber Introductorius des Michael Scotus in der Handschrift Clm 10268 der Bayerischen Staatsbibliothek München*. Phil. Diss., München 1983, S. 53–55.

260 Blume, *Regenten des Himmels*, S. 95–102. Der Zusammenhang mit den Salone-Fresken erklärt sich so, daß Guarientos Bilder als Vorlagen bei der Neuausmalung nach 1420 dienten.

261 A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in: A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (Gesammelte Schriften II), Berlin 1932, S. 459–481, bes. 465. Scardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii*, S. 200 f.

Pietro d'Abano zugrunde gelegt worden war. Und daraus wurde dann in einem zweiten Schritt bei Scardeone 1560 die Behauptung, Pietro d'Abano habe das Programm von Giotto's Bildern entworfen.²⁶²

Was bei kritischer Prüfung der einschlägigen Nachrichten und Vermutungen bleibt, ist die Einsicht, daß Giotto, wenn er im Salone Sternbilder malte, nicht als der uns vertraute Maler religiöser Historien tätig war, sondern als einer, der an die abstraktere Bildsprache der Allegorien angeknüpft und sie weiterentwickelt haben muß. Der Blick auf eine weitere Überlieferung zu Giotto's Paduaner Tätigkeit kann diesen Eindruck abrunden: Im mittleren 15. Jahrhundert führt Ghiberti als Paduaner Giotto-Werke die Arena-Kapelle an und die Dekoration des Salone, wie sie nach 1420 wiederhergestellt worden war; auf der Südwand hatte er dort die relativ leicht lesbaren christlichen Allegorien bemerkt (Kreuzverehrung, Anbetung des Lammes und Eucharistie jeweils mit alttestamentlichen Gegenstücken) und als „una storia della fede cristiana“ benannt.²⁶³ Auf dieses Detail sei hingewiesen, um zu zeigen, daß er wirklich über den Paduaner und nicht über einen anderen öffentlichen Palast spricht. Es geht nämlich um das Objekt, das in Ghiberti's Text zwischen Arena-Kapelle und Salone erscheint und das der Autor damit implizit in Padua ansiedelt: eine *Gloria mundana* (II a 4): „Von seiner Hand gibt es eine weltliche Glorie.“ Es wurden Versuche unternommen, dieses Werk Giotto's Spätzeit zuzuordnen und es entweder nach Mailand oder nach Neapel zu lokalisieren. Voraussetzung dafür wäre das Zusammenfließen verschiedener Überlieferungsstränge in Ghiberti's Text, wie solches typisch für Vasari's Text ist. Demgegenüber weist aber alles darauf hin, daß der Bildhauer-Humanist soweit möglich aus Autopsie und der lokalen mündlichen Überlieferung schöpfte. Es ist also wahrscheinlich, daß er die *Gloria mundana* in Padua gesehen hat und daß man ihm dort die Auskunft gab, es handle sich um ein Giotto-Werk. Letzteres muß nicht zutreffend gewesen sein. Das ganze sagt aber, daß sich die Paduaner an Giotto als einen Maler erinnerten, der Themen wie eben eine *Gloria mundana*, d.h. eine Allegorie des weltlichen Ruhmes, vielleicht auch der Eitelkeit gemalt hat.

Giotto hat während seine Paduaner Jahre zwei Formen visuellen Sprechens (weiter)entwickelt: Erstens eine erzählerische, welche vergangene (und zukünftige) Ereignisse für ein Publikum aus einer Beobachterposition heraus erlebbar machte und zwar so, daß sich Perspektiven auf das Selbst der Betrachter eröffneten. Zweitens eine allegorische, welche ähnliches bei abstrakten Konzepten leistete. Die Formel „visuelles Sprechen“ („visibile parlare“) stammt von Dante, der damit in der Göttlichen Komödie die nicht von Menschenhand gemachten Reliefs am Aufgang

262 Hartlaub, Giotto's zweites Hauptwerk in Padua, S. 28. Die Zusammenhänge zwischen Pietro d'Abano's Astrolabium Planum und den bestehenden Fresken hat untersucht: Federici Vescovini, Pietro d'Abano e il Salone di Padova.

263 Il Palazzo della Ragione, Venedig 1964, S. 81. Für Creighton Gilbert ist die Nennung dieses Themas ein Argument dafür, daß Ghiberti nicht den Paduaner Palazzo della Ragione, sondern den Florentiner Palazzo della Parte Guelfa meint, was erweisen würde, daß Ghiberti's Anordnung der Werke kein geographisches Konzept zugrunde liegt. C. Gilbert, The Frescoes by Giotto in Milan, *Arte Lombarda* N.S. 47748, 1977, S. 31–72, bes. 41.

zur Ebene der Hochmütigen charakterisiert (*Purgatorio* 10, 95). Die Bildwerke stellen Exempla der Demut dar – Historien als Allegorien eingesetzt: die Verkündigung an Maria, Davids Tanz vor der Bundeslade und Trajans Gerechtigkeit. Dante schildert Bilder, in deren Protagonisten sich die Betrachter einfühlen und hineinversetzen. Sie erleben die Gefühle der Dargestellten mit und vernehmen in sich deren Stimmen, etwa die dringlichen Worte der Witwe, die an Trajans Pflichtgefühl appelliert. Ich glaube nicht, daß der Dichter von Giotto's Fresken inspiriert war, eher von den Reliefs römischer Staatsdenkmäler und gleichzeitig von der antiken Textform der Ekphrasis, welche Bilder erzählerisch und oft unter Zuschreibung wörtlicher Rede in Sprache umsetzt.²⁶⁴ Aber es hätten eben auch Giotto-Bilder sein können, die Dante beschrieb, und wir fänden sie dann angemessen behandelt. Im Folgenden geht es zunächst um Giotto's Voraussetzungen für diese intensiviertere Form von Bildlichkeit und dann um seine Weiterarbeit an dem Konzept.

²⁶⁴ J. Shearman, *Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1992, S. 114. Vgl. J. Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*, München 2003, S. 11.

QUELLEN ZUR ARENA-KAPELLE

(bearbeitet von Michaela Zöschg)

Für Erläuterungen zu Variantenapparat und Editionsprinzipen, sowie für die verwendeten Abkürzungen siehe *Giottus Pictor* Band 1, S. 86 f. Als weitere Abkürzungen kommen hinzu:

ASP Archivio di Stato di Padova
ASV Archivio di Stato di Venezia
BCP Biblioteca Civica di Padova

Statutum Civitatis Paduae zur Feier des Verkündigungsfestes (1278)

(BCP, Volumen Statutorum Mag. Civit. Pad. Refformatorum sub anno 1420, BP 1236, fol. 304r-v)

A 1

Übersetzung S. 20–21

(*fol. 304r*) Potestate domino Matheo Quirino MCCLXXVIII ... Ad honorem omnipotentis dei et beatissime virginis Marie et omnium sanctorum, ut civitas Padue perpetuo in pacifico, bono et quieto statu conservetur, statuimus et ordinamus, quod anno quolibet de mense marcii in die festi anunciationis virginis Marie, vel in aliquo alio die uti placebit domino episcopo (*fol. 304v*) paduano, celebretur et fiat representatio salutationis angelice hoc modo videlicet, quod in ecclesia palacii iuris Padue hora medie tercie vestiantur duo pueri videlicet unus in formam angeli cum alis et lilio, alter in formam femineam virginalem habitum beatissime virginis Marie, ita quod unus eorum angelum Gabrielem, alter Mariam virginem representet. Et debeant in ecclesia catredali congregari dominus episcopus vel eius vicarius cum capitulo et clero paduano et cum omnibus et singulis fratribus religiosis conventuum de Padua cum crucibus suis et inde processionaliter venire ad palacium iuris comunis Padue. Et ibi debeat esse congregatus dominus potestas Padue cum omnibus iudicibus de curia sua et cum omnibus iudicibus et officialibus comunis Padue, et cum omnibus militibus, doctoribus et honorabilibus civibus Padue. Et facta omnium congregatione, poni debeant dictus angelus super una catreda et Maria super una^a) alia catreda honorabili ad hec deputata. Et sic super dictis catredis secundum

consuetudinem portari de dicto palacio usque ad Arenam, precedentibus tubatoribus comunis et clero paduano et sequentibus domino potestate et omnibus civibus ac cum gastaldionibus artium, artificibus et mercatoribus processionaliter. Et ibi in curtino Arene in locis preparatis et solitis, angelus salutet Mariam angelica salutatione. Et cetera fiant que ad representandam huiusmodi annunciationem introducta sunt et fieri solent. Et debeat hoc festum in venerationem haberi et fieri sine aliquibus comunis seu fratalearum expensis, salvo quod tubatores comunis et salariati de publico debeant in hoc festo sonare tubas et sonando associare angelum et Mariam de palacio ad Arenam sine aliqua solutione vel premio. Et dominus potestas debeat ordinare militibus suis, quod simul cum beroderiis diligentiam habeant, quod ex concursu gentium nichil sinistri occurrat.

a) in der Vorlage redundante Wiederholung *una*

Der Text ist zusammen mit anderen Verordnungen aus der Zeit des Podestà Matteo Querini (1277–78) im Statutenbuch von 1420 überliefert. Publiziert wurde er von Antonio Tolomei: A. Tolomei, *La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'Arena*, Padua 1880, S. 41 f.

Daß Prozession und Aufführung stattfanden, belegen zwei weitere Quellen: erstens eine Redaktion des Dekrets in den Statuten des Podestà Ongaro degli Oddi von 1298 (überliefert in der aktualisierten Fassung des *Statuto Carrarese* von 1362: BCP, *Statuta Comunis Paduae*, Statuto detto Carrarese, BP 1237, fol. 104r-v. M.V. Schwarz, Padua, *its Arena, and the Arena-Chapel: a liturgical ensemble*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 72, 2009, Appendix 2), zweitens Einträge von 1305 im Ausgabenbuch der Paduaner Domsakristei (vgl. A 10): C. Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova (25 marzo 1303–2003)*, Padua 2003, S. 49. Die häufig zitierte Angabe im *Codex Zabarella* von 1338 oder später, das „festum S. Mariae de Arena“ sei erst 1306 aufgekommen, ist demnach falsch: *Rerum Italicarum Scriptores*, ed. L.A. Muratori, Bd. 8, Mailand 1726, Sp. 419–444, bes. Sp. 427. Diese Nachricht erfuhr Verbreitung durch: B. Brunelli, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del XIX secolo*, Padua 1921, S. 15 und wird auch in einem der letzten Werke über die Arena-Kapelle wiederholt: V. dal Piaz, *La storia e l'architettura della Cappella*, in: *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. D. Banzato u.a. (Mira-bilia Italiae 13), Modena 2005, S. 19–44, bes. S. 29.

Padua, 6. Februar 1300

A 2

Kaufvertrag zwischen Enrico Scrovegni und Manfredo Dalesmanini über die Arena von Padua und benachbarte Grundstücke

(ASV, Archivio Privato Gradenigo di Rio Marin, Busta 247, Fasc. „*Documenti e Carte A usque Y*“ [rote Signatur Foscari], Dokument „A 1“)

Im Haus des *Enricus Scrovegni* in der *contrata Strate Maioris* in Padua bestätigt *Manfredus Dalesmaninis* vor Zeugen, von Scrovegni 4000 *librarum denariorum venetorum parvorum* erhalten zu haben und ihm dafür bestimmte Liegenschaften zu verkaufen: zum einen die Arena von Padua, die an allen Seiten, mit Ausnahme der Seite zu den Eremitani-Brüdern hin, von Mauern umgeben ist, inklusive folgender Bauwerke und Objekte darin: ein großes ummauertes Haus, das mitten in der Arena steht und über ein Obergeschoß (*una domo...solarata*), ein Ziegeldach sowie eine heizbare Stube (*stupa*) daneben und eine Loggia (*loça*) dahinter verfügt; ein einstöckiges gemauertes Haus mit großem Kamin und einer Kammer; zwei mit Ziegeln gedeckte Holzhäuser, das eine davon Pferdestall, das andere Küche, letztere nicht weit von dem Tor, das sich mitten in der Arena befindet; ein Turm (*doione*) mit Ziegeldach oberhalb des Tors zur Straße; ein gemauerter Turm mit Aufsatz, Ziegeldach und Tor oberhalb des Flusses; ein Kanal (*mareçana*) vor dem genannten Tor; die Weinstöcke und Obstbäume in der Arena und die Mauern, die die Arena umgeben. Die Grenzen des Arena-Grundstücks werden durch die Besitzungen der Eremitani-Brüder, des *Bagotus* und durch den Fluß definiert.

Des Weiteren werden dreiundzwanzig Grundstücke mit Gebäuden verkauft, sowie ein Garten und mehrere Felder, die teils als Gärten, teils als Ferkelweide dienen. Die Mieter oder Lehens-träger der Grundstücke werden namentlich genannt. Jede Parzelle schließt entweder direkt an die Arena an oder befindet sich in der *contrata Arene*.

Am selben Tag nimmt Enrico Scrovegni in Anwesenheit des Vorbesitzers und vor Zeugen das Erworbene in Besitz, indem er die Grundstücke abschreitet und die Tore der Arena sowie der anderen neu erworbenen Besitzungen öffnet und schließt.

[In] Christi nomine anno eiusdem nativitatis millesimo tricentessimo indictione terciadecima, die sexto intrante mensis februarii. Padue in contrata Strate Maioris super domum habitationis infrascripti domini Enrici Scrovegni. Presentibus dominis Alberto quondam domini Guillelmi de Malacapellis, Çenarino quondam domini Bernardi de Venetia, Francisco quondam domini Abbatis de Leonico, presbytero Martino fratre monasterii sancte Marie de Quarto de Silvaçano, Alberto dicto Berroderio [?] quondam Johannis de Laveçolo, Gerardino notario filio Nicolay de Meledo, Federico quondam domini Alberti qui fuit de Verona et stat Padue a sancto Nicolao, Marcho quondam Oliverii de Pernusium [?], Magistro Matheo medico quondam Martini de Strata Maiori, Tomaxio eius filio et magistro Antonio Barberio quondam Petri de eadem contrata testibus rogatis ad hec et spetialiter convocatis et aliis. Precio librarum quatuor millium denariorum venetorum parvorum bone et usualis monete, quos denarios et quod precium dominus Manfredus filius quondam domini Gueçili de Dalesmaninis guarentavit et confessus fuit se ibi manualiter

habuisse et recepisse ac in se habere a domino Enrico filio quondam domini Raynaldi Scrovegni de Padua, de quibus denariis et pretio ipse dominus Manfredus clamavit sibi solutum et plenam solutionem ac integram in se habere dixit. Renuncians exceptioni ac probationi non habite, recepte sibi que tradite, date et integraliter connumerate pecunie tempore huius contractus et omni spei future numerationis, et exceptioni doli mali et in factum conditioni sine causa vel ex iniusta causa rei fidei vel non vere aut simulate et rationi minoris etatis beneficio restitutionis et omnique alii suo iuri. Faciens eidem domino Enrico Scrovegno et suis heredibus per se suosque heredes finem et remissionem de dictis denariis et dicto precio ac pactum et promissionem de amplius non petendo, sub pena dupli dampnorum interesse et expensorum, credendo de quantitate earum soli eius verbo sine sacramento vel alia probatione, cum obligatione omnium suorum bonorum se pro dicto domino Enrico constituit precario possidere. Pro quo vero precio et nomine finiti ac conventi precii dominus Manfredus predictus de Dalesmaninis eidem domino Enrico Scrovegno dedit, vendidit, cessit, tradidit ac mandavit ad proprium et iure proprii Arenam muris circumdatam ab omnibus lateribus excepto a latere fratrum heremitanorum de Padua cum una domo intus magna murata et solarata coperta cupis cum stupa prope posita in medio ipsius Arene cum loça post ipsam domum, et una alia domo de muro sine solarario cum camino magno et camera, et cum alia domo de lignamine coperta de cupis pro stallis ab equis, et cum alia domo de lignamine coperta cupis ubi fit coquina non longe a porta que est in medio Arene, et cum uno doione coperto cupis posito supra portam a via, et cum alio doione murato et solarato coperto^{a)} cupis cum porta posito supra flumen, et cum mareçana supra flumen posita extra dictam portam, et cum vitibus et arboribus fructiferis in ipsa Arena positis et cum muris circa ipsam Arenam positis que Arena posita est Padue iuxta locum fratrum heremitanorum, iura Bagoti et flumen. Item unum sedimen cum domo murata de ante et de post in dicta contrata ex opposito Arene. Coherent [?] ei ab uno latere iura domini Orredici de Limena et de ante via. Item unum sedimen iuxta predictum cum domo murata de ante et de post cum curte coperta cupis, et via currit de ante. Item unum sedimen iuxta predictum cum domo solarata et murata de ante et de post et via currit de ante. Item unum sedimen iuxta predictum cum domo solarata, murata de ante et de post et via currit de ante. Item unum sedimen iuxta predictum cum domo murata circumquaque coperta cupis et solarata et via currit de ante. Item unum sedimen cum domo murata aturri cum aliis duabus domibus positum supra viam ex opposito porte Arene et supra viam eundo ad sanctum Thomeum. Item ab alio latere vie prope muros Arene unum sedimen cum domo plana de lignamine coperta cupis positum iuxta portam Arene in quo habitabat Omnebonus. Item unum sedimen cum domo plana de lignamine coperta cupis cum curte positum iuxta predictum versus septentrionem. Item unum sedimen iuxta predictum cum domo plana de lignamine coperta cupis cum curte. Item unum sedimen iuxta predictum cum domo de lignamine solarata coperta cupis, et tenetur ad feudum per magistrum Lazarium Çopeletum. Item unum sedimen cum domo de lignamine quasi nova coperta cupis iuxta predictum cum curte. Item unum sedimen de lignamine cum domo quasi nova coperta cupis cum curte iuxta predictum. Item unum sedimen cum domo de lignamine quasi nova coperta cupis

iuxta predictum cum curte. Item unum sedimen cum domo de lignamine coperta cupis cum curte iuxta predictum et tenetur iure livelli per Johannem magistri Enrigeti sartoris reddendo annuatim denarios quadraginta venetos grossos. Item tria sedimina cum domibus de lignamine copertis cupis cum curtis iacentia prope dictum sedimen et tenentur iure livelli per heredes quondam domini Petri Mucii reddendo annuatim denarios quadraginta venetos grossos. Item duo sedimina cum domibus de lignamine copertis cupis posita iu[x]ta dicta sedimina et tenentur iure livelli perpetualis per [...] ^{b)} Reddendo annuatim denarios trigintaquatuor venetos grossos. Item unum sedimen cum domo de lignamine coperta cupis cum curte iacente iuxta predicta sedimina. Item unum sedimen cum domo de lignamine coperta cupis cum curte iacens [?] iuxta predictum sedimen. Item unum ortum iacentem iuxta portam Arene qui tenetur per magistrum Albertonem muratorem. Item unum sedimen cum domo de lignamine coperta cupis cum curte positum iuxta murum Arene quod olim fuit feudum fratris Albrigeti et nunc tenetur ad feudum per Gibelinum quondam Pacis. Item unum sedimen cum domo partim murata et de lignamine coperta cupis positum iuxta ortum predictum qui tenetur per magistrum Albertonem muratorem quod sedimen tenetur iure feudi per Benedictum becarium. Item plura sedimina garba ubi solebant esse orti posita iuxta flumen versus porcilliam et iuxta Arenam mediante via qua itur ad flumen et iuxta Çiraldum notarium. Et forte alie etiam sunt coherentes. Et generaliter omnia iura, possessiones et bona circa ipsam Arenam in ipsa Arena et in dicta contrata Arene posita, que modo aliquo pertinuerunt seu pertinere possent ipsi domino Manfredo de Dalesmaninis sive que pertinuerunt seu modo aliquo pertinere potuerunt domino Gueçilo de Dalesmaninis patri suo tempore mortis sue exceptis duobus sediminibus cum domibus super positis, venditis et datis domino Orredico de Limena. Cum omnibus suprascriptarum possessionum venditarum domino Enrico predicto adiacentiis et pertinentiis, superioribus et inferioribus, stillicidiis et aqueductibus, viis accessibus et ingressibus, et cum omni iure et actione reali et personali, utili et directo, tacito et expresso sibi pro eis in integrum competentibus, ut amodo dominus Enricus Scrovegnus predictus et eius heredes ac habentes causam ab eo debeant et possint dictas possessiones iura et bona et quamlibet earum habere tenere et possidere, et omnem suam utilitatem et voluntatem inde facere ac dicere sine contradictione dicti venditoris vel suorum heredum aut alterius persone salvo iure predictorum livelliariorum et vassallorum et cuiuslibet ipsorum. Dicens et asserens dictus dominus Manfredus dictas possessiones, iura et bona vel aliquid ex eis nemini alii esse data, locata, livellata, infeudata, vendita, obligata seu modo aliquo vel ingenio obnoxia nisi domino Enrico predicto et ut ^{c)} superius dictum est et si aliter inveniatur sollempni stipulatione promisit dictus dominus Manfredus eidem domino Enrico ipsum dominum Enricum et eius heredes per se suosque heredes in vacuum et expeditam possessionem inducere et inductos manutenere suis omnibus expensis. Et insuper sollempni stipulatione promisit dictus dominus Manfredus per se suosque heredes eidem domino Enrico et suis heredibus guarentare et deffendere dictas possessiones, iura et bona cum ratione ab omni persona, collegio et universitate suis omnibus expensis tam si optinuerit quam si succubuerit in causa sub poena dupli dampnorum interesse et expensarum secundum quod possessiones, iura, et

bona predicta vel aliqua earum tempore aliquo fuerint meliorata aut plus valuerint sub extymatione in consimili loco arbitrio boni viri, et si possessiones bona seu iura predicta plus dicto precio valuerint seu tempore aliquo valere possent totum illud plus eidem emptori dictus venditor titulo donationis [...] ^{d)} inter vivos dedit, donavit et per speciale pactum et ex certa scientia remisit et refutavit, que donacio seu remissio revocari non possit aliqua ingratitude vel offensa magna vel parva iusta ^{e)} vel iniusta seu iusta que reduci valeat ad iniustam nec ob id quod non ^{f)} fuerit actis legitime insinuata coram pretore vel preside. Intendens nichilominus dictus dominus Manfredus de hiis facere et fecisse tot et tantas donationes ipsi domino Enrico in singulis quingentis aureis quod unaqueque donatio per se sit libere a iure concessa. Renuncians ^{g)} ipse dominus Manfredus super hoc legi codicis de donacione «siquis argentum» et legi pro redemptione captivorum et cuiuslibet alio iuri tam comuni quam municipali quo vel quibus in toto vel in parte posset aliquo tempore contrafacere vel venire. Et insuper dicto domino Enrico Scrovegno dedit dictus dominus Manfredus, cessit, tradidit et mandavit omnia iura omnesque actiones et rationes reales et personales, utiles et directas, tacitas et expressas que et quas habebat seu habere videbatur vel habere poterat in dictis possessionibus, iuribus et bonis et qualibet earum adversus quamlibet personam, collegium et universitatem, ut amodo ita possit se et iura predicta deffendere et manutenere, nec non pro eis agere, placitare, causari et experiri quem ad modum ipse dominus Manfredus facere posset seu poterat usque nunc constituens eundem dominum Enricum procuratorem et verum dominum ut in rem suam. Et denique eidem domino Enrico dedit licentiam et liberam bayliam intrandi tenutam et corporallem possessionem sua auctoritate de dictis possessionibus, bonis et iuribus et qualibet earum, constituens se pro dicto domino Enrico procuratore possidere, donec tenutam et possessionem adeptus fuerit corporalem, quam procurator possessionem ibi in continenti dominus Manfredus predictus eidem domino Enrico sponte remisit et refutavit. Predicta autem omnia et singula fecit dominus Manfredus Scrovignus ^{h)} predictus, dicens se habere annos viginti et faciens se maiorem annis viginti quinque et nullum habere curatorem generalem vel specialem, et sponte corporaliter iurando ad sancta dei evangelia tactis scripturis predicta omnia et singula perpetuo attendere et observare, et non contravenire ratione minoris etatis, deceptionis, simulationis vel fraudis nec aliqua alia ratione vel causa. Et quod beneficium restitutum in integrum minime implorabit.

Eodem die in contrata Arene presentibus dominis Lazario iudice quondam domini Amadini de Montissilicis. Alberto quondam domini Guillelmi de Malacapellis. Magistro Matheo ⁱ⁾ medico quondam Martini de contrata Strate Maioris. Daniele quondam domini Bonifacii de Verona, Guillelmo quondam domini Perini de Campedello et Marco quondam Oliverii de Pernium [?]. Testibus ad hec specialiter convocatis et aliis. Dominus Enricus Scrovignus predictus presente dicto domino Manfredo de Dalesmaninis et de eius voluntate et consensu ex vigore suprascripte venditionis eidem domino Enrico facte sua auctoritate intravit tenutam et corporalem possessionem dicte Arene cum domibus et edificiis in ea positis et de dictis sediminibus cum domibus et sine domibus possessionibus et iuribus omnibus superius nominatis eundo et redeundo per ipsam Arenam et sedimina ac per ipsas

possessiones et iura aperiendo et claudendo portas dicte Arene et hostia dictarum domorum animo apprehendendi tenutam et corporalem possessionem de hiis omnibus et singulis ac retinendi deinceps ut rem suam propriam.

Ego Dominicus Prosdocimi quondam filius [!] sacri palatii notarius hiis omnibus et singulis interfui et rogatus de voluntate parcium hec scripsi.

Ego Franciscus quondam domini Johannis de centenario et contrata sancti Nicolai notarius sacri palatii existens in officio comunis Padue ad discum Stanbechi coram discreto et sapienti viro domino Jacobo de Alvarotis iudice et officialis comunis Padue ad dictum discum Stanbechi, in potestate nobilis militis domini Gerardi Dabucella [?] de Tarvixio Padue honorabilis potestatis hoc instrumentum sumptum ex auctentico supradicti Dominici notarii scripssi et exemplavi ex auctoritate dicti iudicis nichil adens vel minuens quod sensum variet aut sententiam mutet nisi forte in puntis, silabis, literis vel compositione literarum.

Curente anno domini millesimo trecentesimo vigesimo primo indictione quarta die septimo mensis septembris Padue in comunis [?] palacio ad discum Stanbechi presentibus Petro notario quondam domini Paduani a sancto Çilio Antonio notario quondam domini Francisci a Prato notariis et sociis ad dictum discum et cetera. Et predictum verbum quod dicit ut cum mea propria manu addidi in cifra quia per herrorem obmiseram. Item aliud verbum quod dicit Mattheo addidi etiam in cifra cum mea propria manu quia per herrorem obmiseram.

- a) *coperto*: *to* über der Zeile nachgetragen
- b) vom Schreiber ausgelassene Stelle
- c) *ut* über der Zeile nachgetragen
- d) ausgestrichen und über der Zeile unleserlich wieder nachgetragen
- e) im Text steht fälschlicherweise *iuxta*
- f) *non* über der Zeile nachgetragen
- g) oder: *renunciavit*
- h) Name ist punktiert unter der Linie; der Schreiber hat den falschen Namen eingesetzt
- i) *Matheo* über der Zeile nachgetragen

Die wichtigsten Teile des in einer Kopie von 1320 überlieferten Vertrags hat Tolomei publiziert: A. Tolomei, *La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'Arena*, Padua 1880, S. 29 f. Allerdings ist seine Provenienzangabe ungenau („da pergamena esistente nell'Archivio Foscaro Gradenigo in Venezia“). Ein weiterführender Hinweis auf den aktuellen Aufbewahrungsort dann bei: F. Sardi und E. Piera Zanon, *Censimento dell'Archivio Gradenigo di Rio Marin*, in: *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, ed. G. Basile, Mailand 2003, S. 295–300, bes. S. 298.

Wichtig an dem Text ist auch, was bei aller Detailgenauigkeit *nicht* vorkommt: ein Vorgängerbau der Arena-Kapelle. Anders als manche Autoren annehmen, hat ein solcher nicht existiert.

A 3 Padua, 1303 (?)
 Inschrift (ursprünglich in der Arena-Kapelle)

Übersetzung S. 24

Hic locus antiquus^{a)}, de nomine dictus Arena^{b)},
 Nobilis ara Deo fit multo numine plena.
 Sic aeterna vices variat divina potestas,
 Ut loca plena malis, in res convertat honestas.
 Ecce domus gentis fuerat, quae maxima dirae,
 Diruta construitur per multos vendita mire.
 Qui luxum vitae per tempora laeta secuti^{c)},
 Dimissis opibus, remanent sine nomine muti.
 Sed de Scrovegnis Henricus miles honestum
 Conservans^{d)} animum, facit hic venerabile festum.
 Nanque^{e)} Dei matri templum solenne dicari
 Fecit, ut aeterna possit mercede beari.
 Successit vitiis virtus divina prophanis,
 Caelica terrenis, quae praestant gaudia vanis.
 Cum locus iste Deo solenni^{f)} more dicatur,
 Annorum Domini tempus tunc tale notatur:
 Annis mille tribus tercentum [!] Martius almae
 Virginis in festo coniunxerat ordine palmae.

- a) B: *antiquo*
- b) B: *Harena*
- c) B: *sequiti*
- d) A: *conservat*
- e) B: *namque*
- f) B: *solemni*

Die verlorene Inschrift ist in zwei unabhängigen Kopien überliefert. Die eine stammt aus dem 16. Jahrhundert: B. Scardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii et Claris Civibus Patavinis Libri Tres*, Basel 1560, S. 332 f. (= A). Zu dieser Zeit befand sich die Inschrift im Chor der Kapelle, denn Scardeone leitet die Wiedergabe des Textes so ein: «Ad aram vero maiorem est speciosum atque magnificentum sepulchrum in sublimi positum, cum hoc epitaphio: ...» Die andere Abschrift stammt aus dem 17. Jahrhundert: Padua, Archivio della Curia Vescovile, Fondo Cappella Scrovegni, Giuspatronati, fol. 96. Sie wurde von Claudio Bellinati als Faksimile publiziert: C. Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova (25 marzo 1303–2003)*, Padua 2003, S. 35 (= B). Damals war die Inschrift nicht mehr im Chor, sondern beim Hauptportal angebracht („iuxta porta ecclesiae S. Mariae de Harena“). Bellinati vermutet, sie habe sich auch ursprünglich

an der Fassade der Kirche befunden: C. Bellinati, *La cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'antifonario „giottesco“ della cattedrale (1306)*, in: *Da Giotto a Mantegna*, ed. L. Grossato, Ausstellungskatalog, Venedig 1974, S. 23–30 sowie C. Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto*, S. 36. Im 18. Jahrhundert war die Inschrift nicht mehr auffindbar: G. Rossetti, *Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture di Padova*, Padua 1765, S. 28.

Das genannte Datum (Fest der Verkündigung 1303 = 25. März 1303) bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Weihe des Grundsteins: C. Bellinati, *La Cappella di Giotto all'Arena (1300–1306). Studio storico-cronologico su nuovi documenti*, Padua 1967, S. 13–16 und C. Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto*, S. 32–42. Einen Hinweis auf eine solche Weihehandlung gibt die 1317 ausgestellte Stiftungsurkunde. Dort heißt es, zwei Gelegenheiten habe Scrovegni verstreichen lassen, die Kapelle mit Stiftungen zu versehen, die Grundsteinlegung und die Kirchweihe (A 13). Hierauf hat schon Supino hingewiesen: I. B. Supino, *Giotto*, Florenz 1920, S. 118.

Rom, März 1304

Ablaßurkunde Benedikts XI.

(Rom, Archivio Segreto Vaticano, *Registrum Vaticanum* 51, fol. 90r)

marginal: *ccclxxxii*

A 4

Papst Benedikt XI. gewährt allen, welche die Kirche *beate Marie virginis de caritate de Arena* im Verlauf eines Jahres an den Marienfesten Geburt, Verkündigung, Lichtmeß und Himmelfahrt besuchen, einen Ablass von einem Jahr und 40 Tagen, und jenen, welche die Kirche während der auf diese Feste folgenden acht Tage aufsuchen, einen Ablass von 100 Tagen.

Vite [perempnis gloria qua mira benignitas conditoris omnium beatam coronat aciem civium, supernorum a redemptis pretio sanguinis fusi de pretioso corpore redemptoris meritorum debet acquiri virtute inter que illud esse pregrande dinoscitur, quod ubique sed precipue in sanctorum ecclesiis maiestas altissimi]^{a)} collaudetur. Rogamus itaque universitatem vestram et hortamur in deo, in remissionem vestrorum peccaminum iniungentes, quatenus ad ecclesiam beate Marie virginis de caritate de Arena eisdem paduane imploraturi a deo delictorum veniam in humilitate spiritus accedatis. Nos enim, ut Christi fideles quasi per premia salubriter ad merita invitemus, de omnipotentis dei misericordia et beatorum Petri et Pauli, apostolorum eius, auctoritate confisi, omnibus vere penitentibus et confessis, qui dictam ecclesiam in nativitatis, annuntiationis, purificationis et assumptionis ipsius virginis festivitibus annuatim, unum annum et XL dies, per octo vero dies festivitates ipsas immediate sequentes venerabiliter visiterint, centum dies de iniunctis eis penitentiis misericorditer relaxamus. Datum Laterani, kalendis martii, anno primo. Ad perpetuam rei memoriam.

a) Die Eingangsformel ist im Register gekürzt: *Vite et ceterausque*.

Die Register Benedikts XI. wurden publiziert von: Ch. Grandjean, *Le registre de Benoit XI. Recueil des bulles de ce pape publiées ou analysées d'après le manuscrit original des archives du Vatican*, Paris 1905, bes. S. 294–295. Supino hat das Dokument für die Kunstgeschichte entdeckt: I. B. Supino, *Giotto*, Florenz 1920, S. 118. Zuweilen wird die Ausstellung der Bulle als Indiz für eine zügige Fertigstellung der Kapelle gewertet. Bruno Zanardi sieht in dem Datum 1304 sogar einen *terminus ante quem* für die Fertigstellung der Fresken: B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Mailand 2002, S. 198.

A 5 Padua, 9. Januar 1305

Petition der Augustinereremiten (Eremitani)

(ASP, Corporazioni Soppresse, Fondo Monasteri Padovani, Eremitani, Busta 63, Tomo 62: „Orto, et Fabrica della Foresteria nel Monastero dei RR. Padri Eremitani di Padoa“, fol. 305r-v)

Johannes a Soleis, Syndicus des Eremitani-Konvents von Padua, spricht in Anwesenheit von Zeugen beim bischöflichen Vikar *Gofredino Vicentino* vor, um eine vom Prior des Klosters schon einmal vorgetragene Petition erneut darzulegen: *Henricus Scrovegnus* habe in der Arena bei der dort erbauten Kirche einen neuen *campanile* errichtet, um darin große und neue Glocken anzubringen, was im benachbarten Kloster der Eremitani Unwillen hervorrufe. Der vormalige Bischof habe nur den Bau eines kleinen, nicht-öffentlichen Familienatoriums ohne Geläut und mit einem Altar genehmigt. Daß *dominus Henricus* trotzdem eine große Kirche und vieles andere in der Arena erbaut habe, zeuge nicht von Gottesliebe, sondern von Prunksucht, Eitelkeit und Zurschaustellung von Reichtum. Deswegen bittet der Prior des Eremitani-Konvents den Vikar nochmals, die Pflichten seines Amtes nicht zu vernachlässigen und den Mönchen Einsicht in die Baugenehmigung zu gewähren, damit sie diese überprüfen und *Henricus Scrovegnus* durch dieses Instrument kirchlicher Autorität auffordern können, sich an die mit dem Bischof vereinbarten Bedingungen zu halten.

(fol. 305r) In nomine dei eterni. Anno eiusdem nativitatis milesimo trecentissimo quinto, indictione termia, die nono mensis ianuarii, Paduae in episcopali curia ad discum ubi redditur ius per dominum vicarium domini episcopi Paduae. Praesentibus domino praesbitero Thomasino de Casali, domini Ugonis paduanae diocesis, domino Petro de Guastallo de contracta domi [?], domino Finesio quondam domini Bonfuoli de dicta contracta, Bonomino notario filio domini Bonaventurae notarii episcopalis curiae, domino Guidoto notario quondam Domini Cermalli de Tencarola, et Prosdocimo <...> de contracta Sancti Michaelis, fratre Nicolao Mascara, et fratre Johanne, Magistro ...^{a)} ordinis sancti Augustini de Padua, et aliis testibus rogatis et ad hoc spetialiter vocatis. Frater Joannes a Soleis syndicus et sindicario nomine capituli et conventus monasterii sanctorum apostolorum Philippi et Jacobi fratrum eremitarum sancti Augustini positi

Paduae in contracta quae vocatur Arena ...^{b)} infrascriptam appellationem, cuius tenor talis est: Coram vobis reverendo domino Gofredino^{c)} Vicentino vicario generali domini Pagani dei et apostolica gratia episcopi paduani ego frater Joannes a Soleis syndicus et sindicario nomine capituli, conventus et monasterii sanctorum apostolorum Philippi et Jacobi fratrum eremitarum ordinis sancti Augustini positi Paduae in contracta quae vocatur Arena ut continetur in publico instrumento scripto manu Fedrici notarii filii magistri Joannis, dico et propono quod cum prior dicti monasterii coram vobis conquestus fuisset, quod nobilis et potens miles dominus Henricus Scrovignus magnificus civis Paduae faceret de novo sive noviter aedificaret novum campanile in Arena et ecclesia ibi posita ad ponendas campanas magnas ac novas campanas in grave scandalum, damnum, ac praeiudicium et iniuriam fratrum et monachorum inhabitantium in loco seu monasterio praedicto et eius ordinis loci, capituli, conventus et ecclesiae romanae ac iurium eorumdem, et quod in Arena debet esse^{d)} parva ecclesia et non magna, cum uno altari in modum quasi cuiusdam oratorii, et non cum pluribus altaribus, et sine campanis, et campanile secundum modum et formam certos et contentos in instrumento concessionis factae praedicto domino Henrico per dominum episcopum Paduae qui tunc erat, quae concessionis forma sive modus fuit. Quod licitum esset praedicto domino Henrico sine praeiudicio alterius iuris in Arena sive in loco qui dicitur Arena aedificare unam parvam ecclesiam in modum quasi cuiusdam oratorii, pro se, uxore, matre et familia tantum, ad quam concursus non fieret populi, nec debebat ibi aedificare magnam ecclesiam, et alia multa quae ibi facta sunt potius ad pompam et ad vanam gloriam et questum quam ad dei laudem, gloriam et honorem, et de novo fiant, et fieri parentur contra contentam et concessionem domini episcopi^{e)} praedictam formam ac tenorem; quare (*fol. 304r*) supplicavit vobis prior praedictus nomine praedicto, quatenus ex officii vestri debito [!] dignaremini obviare praedictis, ac facere nobis exhibere instrumentum super huiusmodi concessionem domini episcopi factam praedicto domino Henrico factam, seu scriptum per dominum Bortholameum notarii domini episcopi Paduae, et diligenter ipsius instrumenti seu concessionis tenorem inspicere, et compellere praedictum Henricum per censuram ecclesiasticam ad observandum ipsius concessionis seu instrumenti tenorem ac pacta et conditiones et modos in eo contentos sive insertos, ac facere ipsi priori nomine quo supra dari et fieri instrumentum praedictum ac eius copiam.

- a) vom Schreiber durch Punkte gekennzeichnete Lücke
- b) vom Schreiber durch Punkte gekennzeichnete Lücke. Ronchi ersetzt: *presentavit*
- c) getilgtes, nicht zu entzifferndes Wort
- d) in der Vorlage *esset* mit getilgtem *t*
- e) *facta praedicto Domino Henrico* getilgt

Das in einer Kopie des 17. Jahrhunderts überlieferte Dokument wurde publiziert von: O. Ronchi, Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Cappella degli Scrovegni, *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova* 52, 1935/36, S. 205–211, bes. S. 210 f.

Die Urkunde ist doppelt wertvoll, weil sie unter dem Text von 1305 aufschlußreiche Einzel-

heiten aus Enricos Bauantrag überliefert. Dieser Antrag muß zwischen dem 6. Februar 1300 (A 2) und dem 30. März 1302 genehmigt worden sein, da es sich bei dem im Dokument erwähnten Bischof „qui tunc erat“ nur um Ottobono de'Razzi, den Vorgänger von Pagano della Torre, handeln kann. Ottobono wurde am 30. März 1302 von Papst Bonifaz VIII. zum Patriarchen von Aquileia ernannt, und war ab diesem Zeitpunkt wohl nicht mehr für Paduaner Bauangelegenheiten zuständig: E. Traversa, *Ottobono de'Razzi (1302–1315). Ein weiterer Beitrag zur Geschichte des Patriarchates von Aquileja*, Wien 1911, S. 14. Da Ronchi die Formulierung „E poichè costui [Bischof Ottobono de'Razzi] durò fino al 31 [sic!] marzo 1302“ wählte, ist die Annahme verbreitet, es handle sich bei dem Datum um Ottobonos Todestag. Vgl. etwa: U. Schlegel, Zum Bildprogramm der Arena-Kapelle, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1957, S. 125–146, bes. Anm. 1 und ebenso noch B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Mailand 2002, S. 198.

Claudio Bellinati gibt demgegenüber als *terminus ante quem* für die Genehmigung des Antrags den 9. April 1302 an, da Pagano della Torre an diesem Tag zu Ottobonos Nachfolger in Padua bestimmt wurde: C. Bellinati, *La Cappella di Giotto all'Arena (1300–1306). Studio storico-cronologico su nuovi documenti*, Padua 1967, S. 12. In der Tat mag Ottobono laufende Geschäfte bis dahin noch zuende geführt haben.

Oliviero Ronchi faßte als erster die „alia multa quae ibi facta sunt ...“ als Umschreibung für die Fresken auf. O. Ronchi, Un documento inedito del 9 gennaio 1305, S. 206. Die Befürworter der These, daß die Ausmalung der Kapelle 1304 schon vollendet gewesen sei, sind ihm darin gefolgt, so auch: B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini*, S. 198. Daran ist nichts zwingend.

A 6 Venedig, 16. März 1305

Beschluß des Maggior Consiglio der Republik Venedig

(ASV, Maggior Consiglio, Deliberazioni, Vol. Magnus et Capricornus, fol. 79v)

Enrico Scrovegni bittet den Maggior Consiglio der Republik Venedig um die Ausleihe von *pannis Sancti Marci* zur Weihe seiner Kapelle in Padua, was gegen Hinterlegung eines Pfands genehmigt wird.

Item cum ser Henricus Scrovegno intendat facere consecrari quandam suam capellam Paduae, et requisierit quod comedentur sibi de pannis sancti Marci, capta fuit pars quod possint comodari de dictis pannis dando bonus pignus^{a)} de hiis que dabuntur.

a) in der Vorlage redundante Wiederholung von *dando bonus pignus*

Der Text wurde von Pietro Selvatico aufgefunden und publiziert: P.E. Selvatico, L'oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova e i freschi di Giotto in essa dipinti, in: Ders., *Scritti d'arte*, Florenz 1859, S. 215–287, bes. 284.

Die Formulierung „de pannis Sancti Marci“ findet unterschiedliche Interpretation. Gängig ist die Lesart ist, Enrico Scrovegni habe Teppiche aus der Kirche S. Marco erbeten, welche zum Fest der Schlußweihe die noch nicht freskierten Wände bedecken oder die Kapelle zusätzlich schmücken sollten. Bellinati hingegen denkt sich *panni* als kostbare liturgische Gewänder und beruft sich auf einen ähnlichen Sprachgebrauch in den Ausgabenbüchern der Paduaner Dom-sakristei: C. Bellinati, La cappella di Giotto all’Arena e le miniature dell’antifonario „giottesco“ della cattedrale (1306), in: *Da Giotto al Mantegna*, ed. L. Grossato, Ausstellungskatalog, Padua 1974, S. 23–30, bes. S. 24 und Anm. 23. Sante Bortolami glaubt, es habe sich um eine wichtige Reliquie aus S. Marco gehandelt (Reste der Kleidung des heiligen Markus), die für die Weihe der Kapelle benötigt wurde: S. Bortolami, Giotto e Padova: le occasioni per un incontro, in: *Giotto e il suo Tempo*. Ausstellungskatalog, ed. V. Sgarbi, Mailand 2000, S. 22–35, bes. S. 23. Serena Romano schließlich nimmt an, die Textilien hätten Giottos fertige Fresken bedecken sollen, fiel der Weihetermin 1305 doch in die liturgisch bilderlose Fastenzeit: S. Romano, Giotto e la nuova pittura: Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento Italiano, in: *Il secolo di Giotto nel Veneto*, ed. G. Valenzano und F. Toniolo, Venedig 2007, S. 7–43, bes. S. 28.

Für die Chronologie der Kapelle ist das Dokument jedenfalls wichtig, weil es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Schlußweihe bezieht. Aufgrund der überlieferten Inschrift (A 3) dürfen wir annehmen, daß eine erste Weihe am Verkündigungstag 1303 erfolgte. Nachdem das Fest der Verkündigung in Padua Tradition besaß und mit der Arena verknüpft war (A 1), liegt die Folgerung nahe, auch die Schlußweihe zwei Jahre später habe am 25. März stattgefunden und der Stifter habe sich neun Tage vorher mitten in den Vorbereitungen befunden. Einzig C. Gnudi, *Giotto*, Mailand 1958, S. 106 setzt das in der Quelle genannte Datum des 16. März mit dem Weihedatum der Kapelle gleich.

Spekulationen zur musikalischen Gestaltung der Weiheliturgie von 1305: F.A. Gallo, Marchettus de Padua und die „franco-venetische“ Musik des frühen Trecento, *Archiv für Musikwissenschaft* 31, 1974, S. 42–56 und darauf aufbauend: E.M. Beck, Marchetto da Padova and Giotto’s Scrovegni Chapel Frescoes, *Early Music* 27, 1999, S. 7–23.

Padua, 8. August 1307

(ASV, Archivio Privato Gradenigo di Rio Marin, Busta 247, Fasc. „*Dokumenti e Carte A usque Y*“ [rote Signatur Foscari], Dokument „*M*“)

A 7

Paganus, Bischof von Padua, hat dem Propst und den zukünftigen Präpsten der Kirche *sancte Marie de Caritate* die Seelsorge derjenigen anvertraut, die innerhalb der Mauern der Arena und in ihrem Umkreis wohnen. Der Propst muß nun alle Aufgaben übernehmen, welche gegenwärtig die Geistlichen der Kirche *sancti Thome* in Padua erfüllen, zu deren Pfarrei die Arena gehört.

In [Christi] nomine anno nativitatis [eiusdem] millesimo [trecentesimo] [...] ^{a)} indictione quinta die martis [...] ^{b)} [domin]o magistri Fredi Cerdonis q[uo]ndam [...] ^{c)} clerico et [...] ^{d)}

[infra]scripti d[omini] episcopi et aliis. Venerabilis pater dominus Paganus dei et apostolica gratia episcopus paduanus discreto [vi]ro domino preposito qui nunc est et pro tempore fuerit in loco et ecclesia sancte Marie de Caritate^{c)} que est in Arena de Padua comisit curam animarum omnium habitantium in [ipsa] Arena intra muros et circuitum ipsius Arene, ut eorum possit confessiones audire, penitentias imponere, absolvere eisque sacramenta ecclesiastica m[inistrare] et hoc f[acere] q[uod] presente ibid[em] [...]f) clerico, capellano, et rectore ecclesie sancti Thome de Padua in cuius parrochia predicta Arena sita est. Predictis omnibus consentiente express[e] [...]g) [do] mino preposito qui est et pro tempore fuerit curam animarum nobilis viri domini H[enrici Scrovegni de Padua] [...]h) et sicut a iure permittitur: salvo semper omni iure maioris ecclesie pad[uanæ] [...]i) est [...]j) dominus [...]k).

Ego Bartholomeus filius quondam domini Federici a Lectis Domini Stefani comitis de Lomellis au[ctoritate] notarius [et] supra[dicti domini episcopi scriba predictis interfui ac de]l) mandato ipsius d[omini episcopi ac rogatus] hec scri[psi].

- a) Loch im Pergament
- b) ca. zwei Zeilen unleserlich
- c) ca. eine Zeile unleserlich
- d) ein oder zwei Wörter unleserlich
- e) Kopie des 15. Jahrhunderts: *Charitate*
- f) ein Wort verblaßt
- g) ca. eine Zeile zerstört
- h) ca. eine Zeile unleserlich
- i) drei Wörter unleserlich
- j) ein Wort unleserlich
- k) ein oder zwei Wörter unleserlich
- l) Rekonstruktion nach A 8

Kommentar s. A 8.

A 8 Padua, 2. August 1308

(ASV, Archivio Privato Gradenigo di Rio Marin, Busta 247, Fasc. „*Dokumenti e Carte A usque Y⁶* [rote Signatur Foscare], Dokument „*N⁶*)

Presbyter Bertholino, dem Kleriker der Kirche *sancti Thome* in Padua, wird im Bischofspalast vor dem bischöflichen Kaplan und weiteren Zeugen mitgeteilt, daß der Bischof die Seelsorge des *Henricus Scrovegni* sowie aller Bewohner der Arena und ihrer Umgebung dem Probst bzw. den zukünftigen Präbsten der Kirche *sancte Marie de Caritate* übertragen hat. *Presbyter Johannes*, Kaplan der Kirche *sancti Thome*, zu deren Pfarrei die Arena gehört, hat dieser Verfügung zugestimmt. Auch *Bertholinus* willigt ein.

In Christi nomine anno nativitatis eiusdem millesimo trecentesimo octavo indictione sexta die veneris secundo intrante augusto Padue in broylo episcopatus presentibus presbytero Symone de Venetia capellano infrascripti domini episcopi, magistro Paganino artis gramatice professore ac Oliverio notario quondam Antonii notarii veronensis et aliis. Presbytero Bertholino clerico ecclesie [sancti] Thome de Padua c[o]nstituto [...] ^{a)} venerabilis patris domini Pagani dei et apostolica gratia episcopi paduani cum exponeretur ei quod predictus dominus episcopus comiserat preposito qui est et pro tempore f[uerit] in ecclesia [sancte] Marie de caritate de Arena de Padua curam animarum nobilis viri domini Henrici Scrovegni et omnium habitancium in ipsa Arena intra muros et circuitum ipsius Arene quod p[re]sbyter Johannes capellanus predictae ecclesie sancti Thome in cuius parochia predicta Arena sita est predictis omnibus consenserat pro ut continet[ur] publico instrumento scripto p[er] me B[arth]ol[omeum] n[otarium] infrascriptum, et peteretur [ab] ipso presbytero Bertholino quod similiter consentiret predictis, ipse presbyter Bertholin[us] credens id quod dominus episcopus predictus fecit bene et rationabiliter factum esse ipsi comissioni cure animarum facte per dominum episcopum et omnibus que in predicto instrumento super hoc confecto continentur, expresse consensit et ea ibi bene placere dixit.

Ego Bartholomeus filius domini [Federici a Lectis Domini Stefani] ^{b)} comitis de Lomellis auctoritate notarius et supradicti domini episcopi scriba predictis interfui ac de mandato ipsius domini episcopi ac rogatus hec scripsi.

a) ein Wort unleserlich

b) Rekonstruktion nach A 7

Das Anwesen in der Arena wurde 1443 konfisziert und kam 1475 in den Besitz der Familie Foscari. Im frühen 19. Jahrhundert fiel es an die Gradenigo. Unter den Foscari wurde das im Palast und in der Kapelle bewahrte Archivmaterial zwei Mal kopiert. Die Kopien gingen ins Familienarchiv der Gradenigo ein (heute im ASV); ihre Catastici wurden 1988 publiziert: *Carte Foscari sull'Arena di Padova: La „Casa Grande“ e la Cappella degli Scrovegni*, ed. E. Bordignon Favero, Venedig 1988.

Daher waren die Dokumente A 7 und A 8 lange Zeit nur durch Einträge in diesen beiden Catastici von 1677 und 1715 (*Carte Foscari sull'Arena di Padova*, S. 55 und S. 80) bekannt. Claudio Bellinati (C. Bellinati, *La Cappella di Giotto all'Arena (1300–1306). Studio storico-cronologico su nuovi documenti*, Padua 1967, S. 18, bes. Anm. 48) fand Regesten in: *Sommario Cronologico 1878*, Sommario dei documenti, Rom 1874. Nach den dortigen Angaben datierte er A 8 auf den 8. August 1308 und daher A 7 in die Tage davor. Francesca Sardi und Evelina Piera Zanon wiesen auf Abschriften der Dokumente hin, welche sich im ASV, *Archivio Gradenigo di Rio Marin* befinden (ein loses Pergament in *Busta 360 bis*): F. Sardi und E. Piera Zanon, Censimento dell'Archivio Gradenigo di Rio Marin, in: *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, ed. G. Basile, Mailand 2003, S. 295–300, bes. S. 300. Die Kopien wurden unter Bischof *Jacobus Zeno* (1460–1481) durch den Notar *Bartholomeus Lupus* hergestellt. Das Pergament ist erheblich zerstört. So war es ein Glücksfall, daß sich schließlich die beiden Original-Urkunden fanden. Doch ist ihr Zustand ebenfalls schlecht. Vor allem A 7 ist fragmentiert. Der hier edierte

Wortlaut beider Dokumente ist ein Mosaik aus Originalen und Kopien und nicht frei von Unsicherheiten.

Eine Konjektur ist auch die Jahreszahl 1307 für A 7. Eines der Vorjahre als Ausstellungsdatum anzunehmen, würde bedeuten, daß sich der Vorgang unverständlich lange hingezogen hätte.

A 9 Padua, 13. Oktober 1309

Tausch von Patronatsrechten

(ASV, Archivio Privato Gradenigo di Rio Marin, Busta 205, Fasc. 28, Pergament 1)

marginal: spätere Hinzufügung der Buchstaben A, B, C, D zur Kennzeichnung der einzelnen Rechtsvorgänge innerhalb des Dokuments

Henricus natus quondam domini Raynaldi Scrovegni erklärt vor dem Bischof und vor Zeugen, die Tituli der Kirche oder Kapelle *sancta Maria in Arena* erweitern zu wollen, und überträgt daher sein Patronatsrecht an der Kirche *sancti Alberti de Vancio Storte* auf diese Kirche, die durch ihren Probst, den Presbyter *Thomasius*, vertreten wird. Dieses für die Arena-Kapelle neuerworbene Patronatsrecht tauscht *Thomasius* dann gegen ein Patronatsrecht ein, welches das Kloster *sancte Marie de Solesino* an der Kirche *sancti Thome iuxta Arenam de Padua* besitzt. Am selben Tag übergibt in dieser Kirche vor Zeugen *Marchesinus*, Prior von *s. Maria de Solesino*, dem Presbyter *Thomasius* die mit dem Patronatsrecht verbundenen materiellen Besitztümer von *sancti Thome*. Abschließend schenkt *Henricus Scrovegnus* dem Kloster *sancte Marie de Solesino* 200 *denari parvi* mit der Auflage, sie zu verwenden, um für den Prior und seine Mitbrüder ein Haus in Padua oder in der Vorstadt zu kaufen. Die Mönche versprechen, das Haus innerhalb eines Monats auszusuchen und zu erwerben.

Hoc est exemplum cuiusdam publici instrumenti [cui]us tenor tal[is] est. In Christi nomine anno eiusdem nativitatis millesimo trecentesimo nono, indictione septima, die lune terciodecimo intrante octubris, [Pa]due super episcopali pa[la]tio. Presentibus dominis fratre Johanne de Osenago, priore monasterii sancti Johannis de Viridaria paduani [?] et vicario infrascripti domini episcopi, Riçardo de Malumbris l[e]gum doctore, presbytero Falcho Veronensi officiante in ecclesia sancti Thome de Padua, Matterno de Oppreno mediolanensi canonico plebis de Buvolenta. Ac magistro Bartholameo filio quondam domini Federici a Lectis notario domini episcopi infrascripti, testibus et aliis. Nobilis vir dominus Henricus natus quondam domini Raynaldi Scrovegni patronus ecclesie sancti Alberti de Vancio Storte Paduane diocesis. Constitutus in presencia venerabilis patris domini Pagani, dei et apostolica gratia episcopi paduani [...]a anime sue comodum et salutem, intendens libenter ecclesiam sive capellam sancte Marie in Arena de Padua, ob devotionem et reverenciam ipsius gloriose [vir]ginis matris Christi honorare et iustis laudum titulis ampliare desiderans. Ibidem pro suorum remedio peccatorum. Sponte, libere et ex certa scientia titulo donationis et quocumque alio titulo, modo et iure quo melius valere

potest, donavit, dedit, cessit, tr[a]didit et mandavit domino presbytero Thomasio preposito dicte ecclesie s[ancte] Marie de Arena pro se et suis successoribus, ipsaque ecclesia sancte Marie recipienti [!] predictum ius patronatus, quod ipse habet, et habere dignoscitur in predicta ecclesia sancti [Al]berti de Vancio Storte et quidquid iuris ipse habebat, vel habere videbatur et poterat in ipsa ecclesia sancti Alberti, pretextu et ratione dicti patronatus, in ipsum prepositum recipientem, ut supra totaliter transtulit et concessit. Promittens firmiter ibidem dictam donationem et translationem iuris patronatus et omnia supradicta firma semper et rata habere, tenere et observare et non contrafacere vel venire aliqua ratione vel causa. Post hec vero supradictus dominus episcopus, considerans predictum, donationis et translationis iuris patronatus contractum, dei et beate Marie virginis laudem et honorem respicere et comodum animarum ipsi contractui et omnibus supradictis expresse consensit suam auctoritatem et decretum ipsis omnibus interponens.

Eodem die, loco et testibus. Religiosi viri dominus frater Marchexinus prior. Ac frater Matheus. Frater Luchas, et frater Prosdocimus, confratres et canonici monasterii sive canonice sancte Marie de Solesino paduane diocesis. Patroni ecclesie sancti Thome iuxta Arenam de Padua ex una parte^{a)}. Ac dominus presbyter Thomasius prepositus ecclesie sancte Marie in Arena de Padua patronus ecclesie sancti Alberti de Vancio Storte paduane diocesis pro ipsa ecclesia sancte Marie ex altera. Volentes et intendentes, ex certis causis iustis et rationabilibus, predictos suos patronatus et iura patronatus ad invicem prout a iure permittitur permutare et propter hoc in venerabilis pat[ri]s domini Paga[n]i, dei et apostolica gratia episcopi paduani, presenciam [!] constituti predictus prior de Solesino et predicti sui fratres et canonici, qui sunt et faciunt totum capitulum sive duas partes et ultra tocus capituli dicti monasterii de Solesino. Intentione et animo permutandi vicissim cum dicto domino preposito confitentes et asserentes presentem permutationis contractum rationibus certis et causis, conditionem suam et dicti sui monasterii respicere meliorem et ad ipsorum et dicti monasterii cedere utilitatem et comodum. Nomine permutationis et cambii et omni modo et iure nomine^{b)}, quo melius valere potest pro se ipsis et successoribus suis et dicto suo monasterio, dederunt, cesserunt, permutarunt et tradiderunt domino presbytero Thomasio preposito ecclesie sancte Marie in Arena predicte et suis successoribus et ipsa ecclesia sancte Marie recipienti ius patronatus quod ipsi habebant seu habere videbantur et poterant in supradicta ecclesia sancti Thome de Padua et quidquid iuris patronatus et presentationis clericorum et aliusmodi habebant quoquo modo in ipsa ecclesia sancti Thome. In predictum dominum prepositum recipientem pro dicta ecclesia sancte Marie in Arena libere et totaliter transtulerunt et adverso antedictus dominus presbyter Thomasius prepositus pro se et suis successoribus et pro dicta ecclesia sancte Marie in Arena pro utilitate et comodo suis et dicte sue ecclesie, nomine permutationis et boni cambii dedit, cessit, permutavit et tradidit omni iure et modo quibus melius fieri et valere potest, supradictis dominis priori et fratribus de Solesino pro se ipsis et suis successoribus pro dicta ecclesia recipientibus patronatum et ius patronatus quod ipse habet vel habere videtur et potest^{c)} in predicta ecclesia sancti Alberti de Vancio Storte et quidquid iuris in ecclesia ipsa habebat ratione patronatus et presentationis clericorum dicte ecclesie et quacumque alia

ratione et causa. In predictos priorem et fratres de Solesino libere transtulit et ad eos voluit decetero pleno iure spectare. Ut decetero ipsi permutationes et eorum successores predicta iura patronatus inter se ad invicem permutata, pro ut superius est expressum, possint et debeant habere, tenere, possidere vel quasi omnemque suam voluntatem et utilitatem facere secundum iuris debitum ex eisdem absque omni contradictione ipsorum et suorum successorum. Dantes et cedentes sibi ad invicem omnia iura omnesque actiones et rationes reales et personales, utiles et directas, que et quas quelibet ipsarum partium in re sic data et permutata pro invicem, possidere donec ipsarum rerum habebit seu habere videbit [!] et poterat. Constituentes se res ipsas et iura sic data et permutata pro invicem possidere donec ipsarum rerum sive iurium possessionem acciperint [!] corporalem, quam accipiendi et recipiendi deinceps sua propria auctoritate utraque pars una alteri licenciam plenam dedit. Promittentes sibi ad invicem ipse partes predictam permutationem per eas factam firmam semper et ratam habere, tenere, et inviolabiliter observare et non contrafacere vel venire aliqua ratione, modo vel causa, et ipsa iura sic inter se data et permutata deffendere et guarentare ab omni persona, parte collegio et universitate quantum est pro suo facto. Sub pena dupli tocius dampni interesse et expense^{d)} que et quas pars attendens contra parti [!] non attendentem faceret et substineret in iudici[o] seu extra pro predictis omnibus et singulis observandis, obligantes ad hec omnia sua et dictarum suarum Ecclesiarum bona. Et renunciari^{e)} antes ad huiusmodi firmitatem contractus exceptioni doli mali et infactum deceptioni, fictioni et fraudi, conditioni sine causa vel ex iniusta causa omnibusque aliis exceptionibus deffensionibus et iuribus quibus contravenire possent vel a predictis seu eorum aliquo se tueri. Ad hec presbyter Johannes capellanus et rector predicte ecclesie sancti Thome ibi ad presens, auditis omnibus et singulis suprascriptis ipsi permutationi et omnibus in suprascripto contractu contentis, libere et expresse consensit, absque preiudicio cuiuslibet iuris sui quod ipse habet in predicta ecclesia sancti Thome. Demum suprascriptis omnibus ut premittitur sollempniter adimpletis. Supranominatus dominus episcopus considerans et attendens predictum permutationis contractum bono animo fieri, et ad nullam ipsarum partium cedere lesionem ipsi permutationi et permutationis contractui et omnibus et singulis contentis in eo libere et expresse consensit, et ad eorum firmitatem et stabilitatem immobilem suam auctoritatem interposuit et decretum.

Eodem die apud ecclesiam et in ecclesia sancti Thome predicta. Presentibus presbytero Falcho Veronensi residente et officiante in ipsa ecclesia sancti Thome, Mundo quondam domini Aycardinelli de Aycardinelli, domino Daniele quondam domini Bonifacii de Verona habitante nunc Padue in contrata sancti Nicolai, Bonifacio Parmensi quondam domini Thomasii de Odis, Canducio quondam Cortesii de Bertenore. Ac magistro Bartholameo filio quondam domini Federici a Lectis notario domini episcopi infrascripti testibus et aliis. Inter supradictos priorem et fratres monasterii sive canonice sancte Marie de Solesino patronos ecclesie sancti Thome de Padua ex una parte. Ac dominum Thomasinum prepositum ecclesie sancte Marie de Arena patronum ecclesie sancti Alberti de Vancio Storte ex altera. De iuribus patronatum [!] ipsarum ecclesiarum factis et completis vicissim, permutationibus et ipsis iuribus patronatus sibi ad invicem permutatis, pro ut in

suprascripto instrumento permutationis facte ad invicem continetur expresse. Prenominatus dominus Marchesinus prior, tam ex commissione et auctoritate antedicti domini episcopi paduani sibi in hac parte concessa, quam ex sua propria auctoritate, et omni modo quo melius valere potest, ad predictam ecclesiam sancti Thome accedens supradictum dominum presbyterum Thomasinum prepositum sancte Marie pro ipsa ecclesia recipientem per hostia [!] et vectes hostiorum [!] ipsius ecclesie per pannos altaris maioris et funes campanarum, et alia iuxta morem induxit, eique tradidit corporalem possessionem vel quasi iuris patronatus ipsius ecclesie sancti Thome, quod ipsi prior et fratres et dictum suum monasterium de Solesino habebant, et habere consueverunt in ipsa ecclesia sancti Thome, ut ipse dominus prepositus sit et habeatur de cetero pro patrone ipsius ecclesie sicut ipsi prior et fratres sive monasterium ante permutationem predictam vere et legitime habeantur. Qui quidem dominus prepositus predictam possessionem iuris patronatus accepit et acceptavit pro ecclesia sancte Marie predicte.

Ego Bartholameus Cleregacius filius quondam domini Jacobi notarii sacri palatii, notarius et officialis episcopalis curie paduane, predictis omnibus et singulis interfui et de mandato supradicti domini episcopi rogatus hec scripsi et corroboravi meoque consueto signo et nomine roboravi. / Ego Vivianus filius domini Laçani notarii de superba de centenario et contrata Arene de Padua, imperiali auctoritate notarius et officialis episcopalis curie paduane. Autenticum supradicti instrumenti scripti per supradictum Bartholameum Cleregacium notarium, vidi, legi, et ascultavi et [...] quia una cum hoc exemplo inveni per omnia concordare, hic de mandato et auctoritate reverendi viri domini fratris Guffredi de Laude prioris sancti Laçari prope Paduam vicarius venerabilis patris domini Ildebrandini dei et apostolica gratia episcopi paduani, qui dictus dominus vicarius interloquendo pronunciavit in presencia infrascriptorum testium et mei notarii in quocumque loco et coram quocumque iudice huic exemplo sive transcripto fidem esse efficaciter adhidendam, exemplavi fideliter et transcripsi. Currente anno domini millesimo trecentesimo trigessimo secundo, indictione quintadecima, die mercurii vigesimo secundo, mensis ianuarii Padue in episcopali curia presentibus Francischo Alberti Tellaroli, Galuano filio Beldemandi dicti Belli, Bartholameo Porcelino quondam domini Jacobi Porcele, Donato quondam magistri Rugerii Antonio quondam domini Alberti de Guastalla, et ser Bonanimo quondam domini Bonaventure, omnibus notariis et officialibus dicte episcopalis curie paduane, testibus vocatis et rogatis et aliis.

Hoc est exempl[um] cuiusdam publici instrumenti cuius tenor talis est: In Christi nomine anno eiusdem nativitatis millesimo trecentesimo nono, indictione septima, die lune terciodecimo, intrante octobris [?] super episcopatu paduano. Presentibus dominis fratre Johanne de Osenago priore sancti Johannis de Viridaria vicario infrascripti domini episcopi, Riçardo de Malumbris legum doctore. Presbytero Falcho Veronensi officiante in ecclesia sancti Thome. Materno de Oppreno canonico plebis de Buvolenta. Ac magistro Bartholameo filio quondam domini Federici a Lectis notarii domini episcopi infrascripti, testibus et aliis. Nobilis vir dominus Henricus Scrovegnus, natus quondam domini Raynaldi Scrovegni, volens anime sue providere saluti et ad monasterium et locum sancte Marie

de Solesino paduane diocesis ordinis sancti Augustini [et] ad priorem et fratres ipsius loci specialem affectionem et devotionem dudum in animo suo gerens, religiosus viris domino fratri Marchesino priori ac fratribus Mapheo Luce et Prosdocimo confratribus et canonicis eiusdem monasterii, recipientibus pro se et suis successoribus et dicto suo monasterio pro suorum remedio [pe]ccatorum, donavit, et dono dare convenit et promissit usque ad unum mensem libras ducentas denariorum parvorum in utilitatem ipsorum fratrum et monasterio convertendas, specialiter pro emendo unam domum in civitate, vel suburbiis Padue, in qua prior et fratres monasterii, qui sunt et pro tempore erunt, cum venerint Paduam possint decenter desce[nd]ere et comode habitare. Qui quidem dominus prior et fratres donationem huiusmodi et obsequium graciosum acceptantes, ibidem firmiter promiserunt, predictam domum pro se et suis successoribus perquirere, invenire et emere infra unius mensis spacium in civitate Padua vel suburbiis, in qua poterunt descendere et morari decenter, eamque pro utilitate sua et comodo et dicti sui monasterii retinere.

Ego Bartholomeus Cleregacius filius quondam domini Jacobi notarii sacri palatii, notarius et officialis episcopalis curie paduane predictis interfui, et de mandato supradicti domini episcopi ac rogatus hec scripsi et coroboravi meoque consueto signo et nomine roboravi.

Ego Vivianus filius domini Laçani notarii de superba de centenario et contrata Arene de Padua imperiali auctoritate notarius et officialis episcopalis curie paduane. Autenticum supradicti instrumenti scripti per supradictum Bartholameum Cleregacium notarium, vidi, legi, et ascultavi, et quia una cum hoc exemplo inveni per omnia conco[rdare], hic de mandato et auctoritate reverendi viri domini fratris Guffredi de Laude prioris sancti Laçari prope Paduam, vicarii venerabilis patris domini Ildebrandini dei et apostolica gratia episcopi paduani, qui dictus dominus vicarius inter loquendo pronunciavit in presencia infrascriptorum testium et mei notarii, in quocumque loco et coram quocumque iudice, huic exemplo sive transcripto fidem esse efficaciter adhibendam, exemplavi fideliter et transcripsi. Curen[te] [!] anno domini millesimo trecentesimo trigesimo secundo, indictione quintadecima, die mercurei vigesimo secundo, mensis ianuarii, Padue in episcopali curia, presentibus Francisco Alberti Tellaroli, Galuano filio Beldemandi dicti Belli, Bartholameo Porcelino quondam domini Jacobi Porcele, Donato quondam magistri Rugerii, Antonio quondam domini Alberti de Guastalla [!] et ser Bonanimo quondam domini Bonaventure omnibus notariis et officialibus episcopalis curie paduane testibus vocatis et rogatis et aliis.

- a) ab *patroni* unterstrichen
- b) ab *Nomine permutationis* unterstrichen
- c) *te* von *potest* über der Zeile nachgetragen
- d) oder: *expensarum*
- e) oder: *renunciantes*

Das Dokument war bisher nur als Regest in den Katasterbüchern des Hauses Foscari von 1677 und 1715 greifbar: *Carte Foscari sull' Arena di Padova: La „Casa Grande“ e la Cappella degli Scrove-*

gni, ed. E. Bordignon Favero, Venedig 1988, S. 55 und S. 80. Es haben sich weitere vollständige Abschriften erhalten: ASV, Archivio Privato Gradenigo di Rio Marin, Busta 3 bis, Fasc. „*Arena Prepositura T. VII, Carte appartenenti alla Prepositura di S. Maria della Rena di Padova*“, 1r-2r; ASV, Archivio Privato Gradenigo Rio Marin, Busta 60, Fasc. 9 und Padua, Archivio della Curia Vescovile, Diversorium I, 2r-3r. Die hier verwendete Kopie ist wahrscheinlich die früheste erhaltene und unter Bischof *Ildebrandinus* im Jahr 1322 entstanden.

Wer die festgehaltenen Rechtsvorgänge verstehen will, muß wissen, daß Vancio Storte und Solesino im südlichen Padovano liegen, während die Kirche S. Tomio zwischen Arena und Stadtmauer stand. Die Parteien gewinnen bei dem Tausch, weil sie ihre Rechte an für sie günstigeren Orten ausüben können. Die am Schluß fixierte Stiftung behebt den einzigen Nachteil für die Mönche in Solesino, nämlich den, keine Unterkunft mehr in Padua zu haben. In Enricos Testament von 1336 werden die Tauschvorgänge bestätigt (A 17, fol. 5v).

Padua, 1309

A 10

Ausgabenbuch der Domsakristei: *Specimen Expensarum et Reddituum*

(Padua, Biblioteca Capitolare del Duomo di Padova, Diversa XI/41, fol. 51r)

Für das Fest der Verkündigung an Maria in der Arena hat die Domsakristei 12 *librae*, neun *soldi* sowie vier *denarii* ausgegeben. *Dominus Henricus* hat sich in einer früheren Abmachung verpflichtet, sechs einhalb *librae* davon zu übernehmen.

Item pro toaleis tribus a manibus grossos venetos novem.

Item pro piscidibus sex ad tenendum hostias que sepe franguntur et sciduntur soldos X.

Silicet denarios XX pro qualibet.

Item pro prandio facto sabato pentecosten illis officialibus quibus fieri consuevit illa die soldos XLV^a).

Item pro purgacione ecclesie, claustris et bapstisterii pro dicto festo pentecosten soldos X.

Item pro implendo fonte pro bapstismate soldos IIII^{or}.

Item illi qui portavit cereum ad fontem grossum unum, ut moris est.

Item pro aponendis paliis [!] per ecclesiam et deponendis postea pro festo sancti Danielis quinque soldos.

Item pro faciendo custodire dicta palia una nocte qua steterunt per ecclesiam denarios XX parvos.

Item pro conçatura porte çimiterii versus plateam magnam grossos venetos sex.

Item pro purgacione cororum superiorum denarios XVIII.

Item pro factura [librae] candelarum de nocte quas fieri feci de mense madii soldos tres.

Item pro salario sacrastie libras quadraginta parvorum. Et completus fuit annus ad introitum [?] madii nuper elapsi.

Item pro expensis factis pro festo [...] Marie et angeli quando fit festum anunciationis ad

Harenam libras XII, soldos novem et denarios quatuor de quibus dominus Henricus debet solvere libras sex et dimidium ut ipse promisit. Nam predictae expense per ordinem sunt scriptae super quodam folio bambacino.

Item grossos XVI, quos computavit abas dominus Boracius in racione pro usura domini quos fecit prestari presbytero Raynerio quos nunquam potui exigere ab eo.

Item grossos VIII [?] quos similiter pro eadem usura qui nunquam fuerunt computati michi.

Item pro usura domini presbyteri Nicolay similiter.

a) oder: XIV

Den für die Arena-Kapelle relevanten Absatz transkribierte zusammen mit den Angaben für die Jahre 1305 und 1307: R. Zanocco, L'Annunciazione all'Arena di Padova (1305–1309), *Rivista d'Arte* 19, 1937, S. 370–373, bes. S. 373.

A II Padua, 7. August 1310

Bischöfliche *oblatio* zugunsten der Eremitani von Padua

(Udine, Biblioteca Comunale „V. Joppi“, ms. *Fondo principale*, 1475, I, Note di Gabriele da Cremona, fol. 86r)

marginal: Oblatio facta per dominum episcopum fratribus heremitanis super facto Arene

Frater Iohannes, Prior des Klosters *Sancti Iohannis de Viridaria* und *vicarius* des Paduaner Bischofs, stellt vor Zeugen fest, daß die Kirche *sancte Marie de Caritate sita in Arena de Padua* dem Bischof von Padua unterstellt war und ist. Sollten *Henricus Scrovegnus*, *patronus* dieser Kirche oder die dortigen Kleriker dem benachbarten Kloster der Eremitani-Brüder Schaden zufügen, mögen diese ihre Beschwerden beim Bischof oder dem Diözesan-Ordinariat schriftlich vorbringen. Der Bischof hat sich bereit erklärt, die Rechte der Brüder, des Ortes und des Konventes zu schützen und jene zu beseitigen, die ihnen schaden.

Die septimo augusti, Padue in monasterio sive loco fratrum heremitarum. Presentibus fratribus Turpino monacho et Guillelmo converso monasterii sancti Iohannis de Viridaria paduano et Guillelmino filio quondam domini Beltrami de Osenago mediolanensi. Religiosus et providus^{a)} [?] vir dominus frater Iohannes prior monasterii sancti Iohannis de Viridaria predicti, vicarius venerabilibus patris domini Pagani dei et apostolica gratia episcopi paduani ex commissione^{b)} ipsius domini episcopi ad dictum locum pro infrascriptis verbis exponendis specialiter destinatus religiosus et venerabilibus viris dominis fratribus Henrico de Padua provinciali, Corradino de Mantua domini generalis [?] vicario, Jacobino de Mantua priori dicti conventus et Gregorio de Eugubio ibidem lectori ex parte dicti domini episcopi, exposuit et dixit notificans eis quod ecclesia sancte Marie de Caritate

sita in Arena de Padua ipsius domini episcopi erat et est et ad ipsum dominum episcopum institutio, correctio et ordinatio iure diocesano spectabat et spectat. Quare idem dominus vicarius dictos fratres sollempniter ex parte predicta requisivit, ut si dominus Henricus Scrovegnus ipsius ecclesie patronus vel capellani seu clerici eiusdem ecclesie in aliquo eisdem fratribus seu conventui et loco predicto iniuriarentur, vel aliqua sibi gravamina, iniurias vel molestias ex ipsa ecclesia inferri putarent, ad ipsum dominum episcopum tamquam ordinarium et loci diocesanum recursum haberent suas molestias et gravamina ac omnia de quibus conquererentur in scriptis tradentes eidem et quicquid aliud vellent dicere seu de iusticia petere. Cum dominus episcopus se paratum offerret dictos fratres, locum et conventum eorundem in suo iure conservare illesos, ac omnia gravamina, offensas et querimonia que sibi iniuste et indebite infererentur [!], tollere et ammovere eisque super omnibus antedictis plenariam iusticiam exhibere.

- a) *et providus* über der Zeile nachgetragen.
 b) *ex commissione* anstelle des getilgten *pro parte*

Kommentar s. A 12.

Padua, 13. August 1310

A 12

(Udine, Biblioteca Comunale „V. Joppi“, ms. *Fondo principale*, 1475, I, Note di Gabriele da Cremona, fol. 86r)

marginal: Oblatio et requisitio iterata predicta

Die *oblatio* vom 7. August wird bestätigt.

Die iovis XIII augusti, in capitulo fratrum heremitarum de Padua. Presentibus presbitero Petro Ragno et Jacobino de Modoetia canonicis ecclesie sancti Andree de Padua, Guillelmino filio quondam domini Beltrami de Osenago mediolanensi ac Nascinbene et Oliverio nunciis episcopalis curie paduane. Religiosus vir dominus frater Johannes vicarius antedictus predictam requisicionem et oblacionem fecisset iterato ad ipsum locum accedens^{a)} specialiter per ipsum dominum episcopum destinatus predictis dominis fratribus Henrico provinciali, Corradino vicario generalis et Jacobino priori pefatam oblacionem et requisicionem ex parte ipsius domini episcopi fecit dicens et^{b)} assignans eis terminum quod hodie et cras^{c)} per totam diem sua gravamina, iniurias, molestias et querimonia quecunque dicant et eidem domino episcopo tradant in scriptis, cum intendat ipse dominus episcopus dictos fratres iuxta debitum in suo conservare iure et gravamina quelibet ammovere.

- a) *predictam requisicionem et oblacionem fecisset iterato ad ipsum locum accedens* anstelle des getilgten *antedictum locum per* [?]

- b) *dicens et* über der Zeile hinzugefügt
 c) *ad dicendum et demonstrandum eius* [?] getilgt

Der Hinweis auf die Dokumente A 11 und 12 wird Claudio Bellinati verdankt. Siehe auch: C. Bellinati, *La cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'antifonario „giottesco“ della cattedrale* (1306), in: *Da Giotto al Mantegna*, ed. L. Grossato, Ausstellungskatalog, Padua 1974, S. 23-30, bes. S. 25. Bei der Ermittlung des Aufbewahrungsortes sowie bei der Transkription half Andrea Tilatti, Udine.

Fünf Jahre, nachdem die Mönche sich über Scrovegnis Bautätigkeit beschwert hatten (A 5), sichern sie sich gegen „Belästigungen“ ab. Das Verhältnis zwischen den Nachbarn scheint also über längere Zeit gespannt gewesen zu sein.

A 13 Padua, 1. Januar 1317

Schenkungsurkunde

(ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, Libro primo della Scuola di Santa Maria Annunziata dell'Arena, fol. 1r-3r)

marginal: *Jesus, Testamento del quondam Messer Henrigo Scrovino de beni stabili lassati alla giesia della Rena*

Da der *nobilis miles dominus Henricus Scrovegnus delarena* die von ihm zu Ehren der Jungfrau Maria, zum Wohl der Comune Padua sowie zum Seelenheil seiner Familie neu erbaute Kirche *sancta Maria de Caritate de Arena* weder bei der Grundsteinlegung noch bei der Weihe mit angemessenen Stiftungen versehen hat, macht er nun vor dem Bischof und anderen Zeugen im Bischofspalast von Padua eine ausreichend hohe Stiftung, um für ewige Zeit den Gottesdienst und den Unterhalt der Kirche zu sichern. Diese Stiftung muß auf immer im Besitz der Kirche bleiben und darf von niemandem verkauft, verschenkt oder in anderer Weise verändert werden.

Als Stiftung setzt Enrico Scrovegni alle seine Häuser in der *contrata* der Arena sowie verschiedene Besitzungen im Padovano ein. Diese Besitzungen hat er durch Kauf und Tausch erworben, Vorgänge, die im Dokument ausgewiesen sind.

Der Kirche soll ein Propst vorstehen. Enrico behält sich und seinen Erben aufgrund des Patronatsrechts vor, einen Kandidaten vorzuschlagen. Der Propst ist angehalten, auf seine Kosten drei weitere Priester, vier für den Gottesdienst geeignete Kleriker sowie vier Diener zu unterhalten und ihnen jährlich ihrem Rang entsprechende Gehälter zum Kauf von Kleidung, Schuhen und anderen Notwendigkeiten auszuführen, damit sie nicht aufgrund von Mangel ihre Pflichten vernachlässigen.

Die Spenden, welche der Arena-Kapelle zum Fest der Verkündigung und bei anderen Gelegenheiten gemacht werden, sollen geeignete, vom Propst berufene Personen einsammeln und verwahren. Diese Gelder sind ausschließlich für den Bauunterhalt, für notwendige Anschaffungen und für die Ausschmückung von Kirche und Sakristei einzusetzen.

Den Bischöfen von Padua oder ihren Stellvertretern wird zugesichert, daß sie in der Kirche Visitationen abhalten können, so oft sie dies für nötig halten. Diese Besuche sollen aber nicht mit finanziellen Belastungen verbunden sein.

Ein Propst, der sein Amt mißbraucht, ist zu entlassen. Der Nachfolger darf nur vom Stifter oder seinen Erben vorgeschlagen, und nur vom Papst, vom Bischof oder im päpstlichen Auftrag eingesetzt werden.

Sollte diesen Verfügungen nicht in allem entsprochen werden, behält der Stifter sich und seinen Erben das Recht vor, die Stiftung und die damit verbundenen Rechte zu widerrufen.

(*fol. 1r*) <...>^{a)}ec est copia cuiusdam dotationis instrumenti ex autentico instrumento exemplati et transumpti de comissione reverendi in Christo patris et domini domini Antonii Zeno egregii decretorum doctoris ac canonici papiensis et paduani dignissimi vicarii generalis reverendissimi in Cristo patris et domini domini Petri Donato dei et apostolicę sedis gratia dignissimi episcopi paduani, cuius tenor talis est et sequitur videlicet: <...>n nomine domini nostri Jesu Christi anno eiusdem nativitatıs millesimo tricesimo (!) decimo septimo, indictione quinta decima, die primo mensis ianuarii, Paduę in episcopali palatio, in camera venerabilis patris domini Pagani dei gratia episcopi paduani. Pręsentibus domino Corado de Concharezo archipresbytero maioris ecclesię Paduę, domino Alberto de Emselmis canonico Paduę, presbitero Joanne quondam Jacobini de Montemerlo qui fuit de Credula, Ugolino notario quondam domini Alberti de Garbione, domino Ugacione quondam domini Guilielmi de Mala Capella et Motonio^{b)} de Oppreno canonico sancti Augustini de Bovulenta, testibus rogatis et aliis. Ibiq; nobilis miles dominus Henricus Scrovegnus delarena de Padua natus quondam domini Rainaldi Scrovegni discrete et salubriter considerans se hedificasse ecclesiam sive capellam sanctę Marię de Caritate in civitate Paduę in loco sito de Arena, et quod fundatores et instit[ut]ores ecclesiarum ipsas dotare tenentur, quod si ommissum fuerit tempore primarii lapidis et tempore consecrandi, potest tempore quolibet suppleri, et ipsi ecclesię dos constitui et salubriter provideri. Nolens ergo pręfactam ecclesiam sive capellam Sanctę Marię de Caritate de Arena, quam ipse a primario lapide hedificari fecit et erigi in honorem et reverentiam pręfactę intermeratę virginis genitricis dei et domini nostri Jesu Christi honorem et bonum statum civitatis et comunis Paduę et animę sue suorumque prędecessorum remedium et salutem, dote destitui: cupiens et volens quod ibi deinceps perpetuo possit et debeat divinum officium congruum exerceri et fieri, ipsamque ecclesiam congrue et sufficienter dotare, ita quod luminaribus et ad vitam ministrorum sufficiat. Infrascriptas possessiones et bona instituendo assignavit, dedit, tradidit et concessit in dotem et possessionem liberam atque perpetuam (*fol. 1v*) secundum quod inferius declaratur, ad utendum et perfrundum decetero et utilia ipsius ecclesię libere veluti de re propria faciendum, ita tamen quod ipse possessiones et bona vel aliqua ipsarum possessionum et bonorum non possint neque debeant pignorari, obligari, vendi, donari, cambiari, alienari vel in alium quoquomodo vel titulo transferri, etiam cum licentia summi pontificis vel episcopi diocesani vel alterius cuiuscumque privilegiati vel prelati, sed ipse

possessiones et bona in perpetuum perseverent in dote prædicta ad usum presbiterorum et clericorum seu etiam servitorum suorum, qui dictæ ecclesiæ servient in divinis. Quod si forte in aliquo vel aliquibus contrafactum fuerit, quod factum sic fuerit, ipso facto et iure non valeat nec vigorem habeat. Sed ipsa vendita, ipse res vendite, alienate, pignorate vel obligate seu quocumque modo vel quocumque titulo translate in alium semper possint et debeant ad prædictam ecclesiam revocari per prepositum ipsius ecclesiæ et per heredes meos vel alterum eorum, quibus ex nunc manus iniunctionem concedo, et me pro eis possidere constituo, et præpositus vel alius talis, qui contrafecerit, privari possit et debeat, neque deinceps restitui, omni honore, officio, beneficio et comodo ipsius ecclesiæ et loci. In primis itaque dictus dominus Henricus constitutus in presentia reverendi patris domini Pagani dei gratia episcopi paduani dicens et asserens se alias quamdam dotationem vel dotationes fecisse et consignasse dictæ sue ecclesiæ non plene tamen sufficientes et ydoneas iuxta sue intentionis affectum, cum intentione tamen sive per permutationem ipsius assignatæ iam dotis sive per alium modum ydoneum suo loco et tempore dotes ipsi ecclesiæ consignare ydoneas secundum id quod gerebat in animo ac deliberaverat secum consignasse, itaque dicens quasdam domos in dicta contracta Arenæ sitas et quamdam possessionem, quam habebat et possidebat in terra et pertinentiis villæ Arquadæ diocesis Paduæ, que si quidem possessio Arquadæ data fuit Zamboneto et Francisco fratribus filiis olim domini Martini Canis de Padua pro tribus milibus septingentis et quinquaginta libris denariorum parvorum pro solutione et in partem solutionis pro villa et terra Braçoli diocesis Paduæ et pro eo quod habebant et possidebant in villa Campanæ et eius pertinentiis, (*fol. 2r*) quam possessionem Brazoli et Campanæ dicti Zambonetus et Franciscus eius frater habebant, tenebant et possidebant, que possessiones villæ Brazoli et Campanæ vendite fuerunt a dicto Zamboneto et Francisco fratribus domino Belcario legum doctori quondam domini Bartholamei de Padua de contracta maioris ecclesiæ Paduæ pro sex milibus libris denariorum parvorum ementi et agenti pro dicta ecclesia de Arena et de denariis ipsius ecclesiæ sicut scribitur in carta emptionis facta per Nogariam notarium quondam Guilielmi de Camponogaria, tamen secundum rei veritatem dicta possessio de Arquada data fuit ut dictum est pro parte solutionis pretii predicti dictæ terræ et possessionum Brazoli, residuum vero solutionis ipsius terræ Brazoli et possessionum, scilicet duo milia ducentis [!] et quinquaginta libræ [?] denariorum parvorum, factum fuit de denariis ipsius domini Henrici, ita quod ipsa terra et possessiones empte fuerunt de bonis et denariis ipsius domini Henrici, tamen et hoc cum intentione permutandi dictas villam Brazoli et possessiones, que erant apte episcopatu paduano, cum quibusdam possessionibus circa viginti mansos terræ arativæ prativæ quas dictus episcopatus habebat, tenebat et possidebat intra pertinentias terræ Noentæ et in Ponte Brentæ Noentæ, et in villis, terris Mortisii, villæ Muçæ, sancti Viti et earum pertinentiarum usque ad Pontem Brentæ de Vico Aggeris Campanæ Paduæ aptas ipsi ecclesiæ de Arena, que permutatio demum subsequuta est, ut instrumento permutationis ipsarum possessionum scribitur et continetur scriptum per dictum Nogariam notarium et subscriptum per Barufinum notarium dicti domini episcopi Paduæ, ipsam possessionem sitam ut dictum est a pertinentiis prædictæ terræ Noentæ usque ad dictum Pontem Brentæ de Vico Aggeris in

villis prædictis et earum pertinentiis secundum quod episcopatus habere, tenere et possidere consueverat. Dedit, donavit, tradidit et concessit libere et assignavit sue ecclesie prædictæ sanctæ Mariæ de Caritate de Arena exceptis quatuor mansis et dimidio sitis in contracta dicti Pontis Brentæ de Noenta ultra stratam versus Noentam, quos in cambium et permutationem recepit a domino preposito dictæ ecclesie de Arena pro quinque mansis terre vel circa, (*fol. 2v*) quos habebat in dicta terra Turis [!] et eius pertinentiis, ut continetur in instrumento permutationis scripto per Albertum notarium de Salgeriis, quam possessionem licet de bonis suis et asserit emptam, et verum est, et acquisitam dictæ ecclesie non vult ipse per se vel suos heredes per se vel alium ullo modo, ingenio sive forma posse aut debere, repetere et in se revocare neque repetere vel revocare intendit nisi secundum quod inferius scribitur, sed ipsa possessio cum omnibus suis iuribus prædictæ ecclesie semper debeat adherere sub hac tamen condicione et forma apposita, quod ibi debeat semper esse præpositus institutus per ipsum dominum Henricum vel per suos heredes presentatus, quam præsentationem præpositorum, qui instituendi in ipsa ecclesia fuerint iure et nomine patronatus in se suosque heredes aut cui iura sua concesserint, retinuit, retinet et retinere intendit, nec debeat aliquis institui nisi in præpositum, ita quod ibi sola sit institutio præpositi. Et ipse prepositus ad mensam suam et suis expensis tenere et habere debeat semper in ipsa Arena tres sacerdotes, ita quod sint quatuor sacerdotes cum ipso præposito, qui præpositus cum presbiteris, clericis et familiaribus ibi semper facere teneatur residentiam personalem, et quatuor clericos ydoneos ad divina officia in ipsa ecclesia celebranda, nec non et quatuor alios famulos ad ipsorum obsequia et servitia deputandos, et cuilibet dictorum presbiterorum teneatur et dare debeat annuatim et ad rationem anni libras viginti quatuor denariorum parvorum, clericis vero ac reliquis familiaribus libras duodecim denariorum parvorum pro unoquoque, ut ex eis possint sibi vestimenta, calciamenta et alia necessaria corporis emere et suam utilitatem facere, ne ob prædictorum necessitatem causam habeat ab officiis divinis vacandi et se ab obsequiis ipsius ecclesie amovendi. Oblationes vero que pervenerint ad dictam ecclesiam vel facte in dicta ecclesia et pro^{c)} ipsa fuerint tam in festo [annuntiationis]^{d)} quam aliis, dilligenter recolligi et conservari debeant per personas ydoneas ad hoc per præpositum ipsius ecclesie deputatas et in fabrica et necessitatibus et ornamentis ipsius ecclesie et sacristie distribui et expendi, nec in alium usum possint vel debeant ullo modo converti, super præfactis visitationem ipsius ecclesie committens reverendis patribus dominis (*fol. 3r*) episcopis paduanis vel ipsorum vicariis, qui pro tempore fuerint, aut cui hoc duxerunt committendum, eisdem cum omni reverentia et devota instantia supplicans quatenus talem visitationem tociens faciant vel fieri faciant, quotiens sibi visum fuerit opportunum. Et hoc sine gravamine expensarum ipsius ecclesie, ne forte ex negligentia vel ex alia causa eorum, qui in ipsa ecclesia pro tempore fuerint, defectum pati valeant in divinis. Et si aliquis præpositus contrafecerit neque se correxerit vel mendaverit infra terminum sibi a dictis dominis episcopis vel suis vicariis constitutum et assignatum, omnino privari debeat ac privetur et alius per eum vel suos heredes aut cui iura sua concesserint presentatus substituat ibidem, neque aliquis possit vel debeat præpositus ibi institui sive per dominum papam sive per paduanum episcopum vel suum superiorem

per legatum et de latere, nisi per ipsum vel per suos heredes aut cui cesserint iura sua fuerit presentatus. Et si contrafieret, vult quod talis institutio non valeat, neque talis etiam institutus admitti debeat. Et si aliquo casu contrafieret, vult ipso casu, quod ipsi [!] vel sui heredes vel cui cesserint iura sua ipsam dotem per eundem dictę ecclesię datam et assignatam in se possint totaliter revocare et revocent, et ipso iure et facto revocata sit et esse intelligatur, et ipso casu heredes sui habeant manus iniunctionem et se pro eis ex nunc possidere constituit, donec alius per ipsum vel suos heredes vel alium ius ab ipsis habentem presentatus fuerit institutus vel instituendus. Quibus omnibus et singulis prefactus dominus episcopus paduanus suam auctoritatem interposuit et decretum.

Ego Thomasinus quondam magistri Savini ab Agusellis sacri palatii notarius predictis omnibus rogatus interfui et hec scripsi.

- a) Lücke für eine Initiale
- b) Tolomei transkribiert *Antonio*. Es handelt sich jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach um *Materno de Oppreno, canonico plebis de Buvolenta* (siehe A 9)
- c) *pro* über der Zeile eingefügt
- d) Da das Testament von 1336 (A 17, fol. 5r) die Verfügung wiederholt, besteht kein Zweifel, daß der Kopist hier *annuntiationis* ausgelassen hat.

Transkription: A. Tolomei, *La Chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'Arena*, Padua 1880, S. 33–39. Zusammenfassung: C. Bellinati, Un inventario di beni mobili e immobili della Cappella Scrovegni all'Arena (1497), in: *Medioevo e Rinascimento Veneto. Con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padua 1979, Bd. 1, S. 471–497, bes. S. 472 f. Bellinati weist auch darauf hin, daß Enrico Scrovegni die Stiftungen mit einer Urkunde vom 23. September 1319 gegenüber *Raynerius*, dem *Praepositus* der Kapelle, bestätigte (A 14).

Es ist ungewöhnlich, daß die Hauptstiftung an eine Kirche erst Jahre nach der Weihe erfolgt. Scrovegni hält in der Urkunde zwar fest, daß er die üblichen Zeitpunkte versäumt hat, nennt jedoch keine Gründe. Interessant ist auch die Erwähnung der Spenden. Nachdem wir wissen, wie wichtig Prozession und Spiel am 25. März waren (A 1), daß Enrico sich mindestens 1309 an den anfallenden Kosten beteiligte (A 10), und daß auch die Weihehandlungen für seine Kirche wohl beide an diesem Tag stattfanden (A 3, A 6), wird nun deutlich, daß der 25. März für die Arena-Kapelle auch ökonomisch von Bedeutung war.

A 14 Venedig, 23. März 1319

Bestätigung der Stiftungen Enrico Scrovegnis für die Arena-Kapelle (ASV, Archivio Gradenigo di Rio Marin, Busta 60, Fasc.17)

Enricus Scrovegnus bestätigt in seinem Haus in Venedig, *contrata sancti Angeli*, vor Zeugen dem *Raynerius*, Propst der Kirche *sancte Marie de Caritate de Lharena*, die Stiftungen, die er [1317] gemacht hat. Es handelt sich um Besitzungen in Dörfern des Padovano (Torre, Noenta, Ponte di

Brenta, Vicobregano und Arquà) und in Padua (die Arena und Häuser im Arenaviertel). Stellvertretend nimmt *Angelinus*, Kleriker der Kirche *sancte Thome* in Padua, die Bestätigung entgegen.

In Übereinstimmung mit *Angelinus* formuliert der Stifter auch neue Bedingungen: zum einen, daß er selbst sowie seine Ehefrau Jacobina das Recht auf Nutzung der Besitzungen in und um die Arena anmelden können; zum anderen, daß diese Güter in den Besitz von Scrovegnis männlichen Nachkommen (sollte er solche hinterlassen) übergehen. Zuletzt weist der Stifter erneut darauf hin, daß er sich und seinen Söhnen die Ausübung des Patronatsrechts an der Arenakirche vorbehält.

Alle weiteren Stiftungen, welche in der Stiftungsurkunde enthalten sind, werden ohne nochmalige Wiederholung bestätigt.

In nomine domini dei eterni amen. Anno eiusdem nativitatis millesimo trecentesimo decimo nono, indictione secunda, die vigesimo tercio intrante mense septembris, Venetię in contrata sancti Angeli, in domo habitationis nobilis militis domini Enrici Scrovegni infrascripti. Presentibus sapientibus et discretis viris dominis presbytero Petro rectore et beneficiato ecclesię sancti Angeli de Venetia^{a)}, presbytero Maffeo rectore et beneficiato ipsius ecclesię <...> Bartholomeo dicto Rosso quondam [!] de Padua de contrata Strate Maioris, Paxino quondam Thebaldi de Brixia qui habitat Paduae in contrata Harenę et Francischino notario quondam domini Bosii a Rapa qui habitat Venetiis in contrata sancti Angeli, omnibus testibus rogatis et ad hec specialiter convocatis et aliis multis. Quamvis donatio omnis et totius possessionis quam nobilis miles dominus Enricus Scrovegnus quondam domini Raynaldi Scrovegni de Padua habet et possidet seu habere videtur et possidere vel quasi in territorio et districtu ville Turris paduanę diocesis et omnium (*fol. verso*) et singularum possessionum et bonorum et iurium, quas et que dictus dominus Enricus habet, tenet et possidet vel quasi, in contrata Pontis Brente de Noventa et in villa de Vicobregano et earum pertinentiis, et omnium et singularum possessionum et vinearum quas habet et possidet vel quasi in villa et pertinentiis Arquade paduanę diocesis cum una domo murata posita super plateam eiusdem ville Arquade, item totius Harenę cum circuitu ipsius et omnium et singularum domorum et terrenarum quas ipse dominus Enricus habet et possidet vel quasi in contrata ipsius Harenę facta per eundem dominum Enricum Scrovegnum Angelino clerico sancti Thomę de Padua stipulanti et recipienti vice et nomine discreti viri presbyteri Raynerii prepositi ecclesię sanctę Marię de Caritate de Lharena de Padua et suis successoribus, et pro ipsa ecclesia, et pro dote ipsius ecclesię sive dotacio facta de dictis possessionibus ipsi ecclesię, scripta per me notarium infrascriptum, sub precriptis millesimo anno, indictione, die, loco et in presentia testium predictorum legatur facta libere, pure, simpliciter et sine aliqua conditione voluit tamen dictus dominus Enricus et sic fuit in concordiam [!] cum predicto Angelino stipulante et recipiente nomine suprascripto ante dictum contr[actum] et in ipso contentum, sive tempore ipsius contentus, quod infrascriptę conditiones ibi intelligantur et vigorem habeant et habere debeant tamquam si ibidem forent appositę, scilicet quod ipse dominus Enricus Scrovegnus et uxor eius domina Jacobina filia olim bonę memorię domini et magnifici viri domini Francisci dei gratia Estense et Anchone [?] marchioni quoad vixerit ipse vel ipsa in vita sua habeant

usum et usu fructum Harenę in qua sita est dicta ecclesia, et habitationem ipsius Harenę et domorum et terreni in ecclesia ipsius Harenę positorum et redditus et obventus domorum extra Harenam in ipsa contrata Harenę positarum. Et si contingat ipsum dominum Enricum habere filium vel filios masculum vel masculos legitimum vel legitimos sibi superstitem vel superstitēs, in eo casu ipsa Harena et circuitus ipsius cum muris et domibus et terrene intra circum ipsius Harenę positis et omnes et singulę domus et terrenum extra Harenam in contrata ipsius Harenę positę libere et expedite sint et esse debeant ipsius filii sui vel filiorum suorum masculorum. Retento etiam sibi et dictis filiis suis masculis iure patronatus ipsius ecclesię de Harena. Ita quod per hęc reliqua omnia quę in p̄dicto instrumento donationis vel dotationis factę dictę ecclesię a dicto domino Enrico. Scriptę per me.

a) oder: *Venetiis*

Es handelt sich um eine neuzeitliche Abschrift. Weitere Exemplare befinden sich im ASV, Archivio Gradenigo Rio Marin, Busta 50, Fasc.17 und in Padua, Archivio della Curia Vescovile, Fonti mss. per gli Eremitani e la Cappella Scrovegni, Z/1, fol. 96v-98r.

Das Dokument basiert auf der Stiftungsurkunde von 1317 (A 13). Die hinzugekommene Klausel bezüglich der Nutzungs- und Besitzrechte in und um die Arena wird ihrerseits in das Testament Scrovegni aufgenommen (A 17). Auffallend ist, daß das Schriftstück im Wohnhaus Scrovegni in Venedig aufgesetzt wird. Albertino Mussato (*De Gestis Italicorum post Henricum VII.*, ed. L. Padrin, Venedig 1903, S. 170) berichtet von einem freiwilligen Exil Scrovegni in Venedig ab 1320, als die Carrara in Padua die Macht übernahmen (siehe auch Kommentar zu A 17). Sollte Scrovegni sich aufgrund der angespannten politischen Situation schon im Jahr zuvor mehr in Venedig als in Padua aufgehalten haben, würde das erklären, warum er die Stiftung modifiziert: Vor dem Hintergrund der entstandenen Unsicherheiten ist eine neue Interessenlage des Stifters gegeben.

Die beiden in der Quelle genannten Geistlichen *Raynerius*, Propst der Arena-Kapelle, und *Angelinus*, Kleriker von *Sancti Thome* (vgl. A 9) begegnen uns 1334 in einem Kassabuch Enrico Scrovegni wieder (A 16).

A 15 Padua, um 1320/25

Giovanni da Nono, *De Generatione aliquorum civium urbis Padue, tam nobilium quam ignobilium* (Padua, Biblioteca del Seminario, Ms. 11, fol. 43v-44r)

marginal: *Incipit liber IIII de origine Scrofeignorum*

(fol. 43v) Scrofeigni fuerunt villis [!] condicionis homines ante dominium Eęerino de Romano neque hoc habebant prenomen. Raynaldus, cui dicebatur [?] vulva scruffe fuit quasi [?], ut ioculator [?] et ut fertur, ibat de nocte per civitatem Paduam matutinando, ad instanciam nobilium et magnatum iuvenum paduanorum, qui ex usuris fecit vallorem quingentorum millium librarum. Hic Raynaldus desponsavit nobilem mulierem Capellinam de Malacapellis civitate Vincentiæ, ex qua genuit Manfredum primogenitum et

Henricum ex virtute unius mandragore. Henricus de Scruffegnis ex sorore Ubertini maioris de Carrara genuit duas filias, videlicet Capellinam et Agnetem. Capelinam utique dedit in sponsam Guidoni filio nobilis militis Nicolai de Lucio, inter quos secutum est divortium de voluntate^{a)} patrum, quia cum Henricus prole careret mascula, timebat ne Nicolaus de Lucio ipsum faceret venenari, sed tempore procedente Capellina nupsit Vinciguerra nobili comiti Veronensi quae in parvo tempore mortua est. Henricus de Scruffegnis, mortua sua prima uxore, desponsavit Johanam filiam nobilis Francisci marchionis Hestensis et fecit etiam fieri ecclesiam sancte Marie a Caritate in loco Arene quam emit a Manfredo filio naturali nobillius militis Guecilli de Dalesmaninis, de bonis nobilis militis Bardolonis de Bonacosis quondam domini civitatis Mantue qui per Boteselam fratrem suum fuit expulsus, cum vellet facere venire marchionem obiectem [?] in Mantuam, unde cum esset venet [?] infirmitate mortis oppressus. Henricum de Scruffegnis suum constituit fidei commissarium. Dedicavit enim Henricus se ordini fratrum sancte Marie a Caritate in loco Arene qui dicuntur fratres gaudentes, cui circa finem anni renunciavit. Hic factus ypotrica [!], quoscumque potuit conatus est decipere. Voluit enim decipere pontificem Benedictum de Tervixio qui eidem affirmabat ecclesiam nominatam (*fol. 44v*) fecisse de suis bonis, et proniam ille eloquens volebat aliquod suum magnum negocium optinere in maiori paduano consilio contra aliquos suos concives, aut contra quoscumque alios homines incipiebat lacrimari aliquantulum, et rigare oculos, ut viros^{b)} consulles Padue ad suam traheret voluntatem.

a) *pdu* getilgt

b) *consiliares* getilgt

Giovanni da Nono ist mit einem Auszug aus der *Visio Egidij Regis Patavie* (um 1319) auch in *Giottus Pictor* Band 1 vertreten (II g 1). Der 1346 verstorbene Richter verfaßte diese Beschreibung Paduas als Teil einer Trilogie. Zu dieser gehört noch eine Sammlung von Schlachtenberichten und Legenden berühmter Ritter sowie schließlich das Buch *De Generatione*. Dessen Datierung ist nicht gesichert. Nach P. Rajna, *Le origini delle famiglie padovane e gli eroi dei romanzi cavallereschi*, *Romania* 4, 1875, S. 161–183, bes. S. 166 entstand der Text zwischen 1325 und 1328, während G. Fabris, *La Cronaca di Giovanni da Nono*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 25, 1932, S. 1–33, bes. S. 25 einen *terminus ante quem* von 1337 vorschlägt. Neuerdings wird die Schrift in die Zeit zwischen 1318 und 1326 datiert: S. Collodo, Enrico Scrovegni, in: *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. D. Banzato, G. Basile u. a. (Mirabilia Italiae 13), Modena 2005, S. 9–18, bes. S. 9 und S. Collodo, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, in: *Il secolo di Giotto nel Veneto*, ed. G. Valenzano und F. Toniolo, Venedig 2007, S. 47–80.

Die größte Popularität erlangte *De Generatione* im 15. Jahrhundert, doch auch spätere Chronisten und Historiker griffen auf den Text zurück. Zahlreiche Kopien und Varianten werden in Paduaner Bibliotheken und Archiven aufbewahrt. Hierzu: G. Fabris, *La Cronaca di Giovanni da Nono*. Eine kritische Edition lieferte: R. Ciola, *Il „De generatione“ di Giovanni da Nono. Edizione critica e „fortuna“*, Tesi di laurea, Facoltà lettere e filosofia, Padua 1984–1985. Der Autograph ist verloren. Die hier wiedergegebene Passage folgt der ältesten bekannten Abschrift.

De Generatione stellt die Familien Paduas ihrem gesellschaftlichen Rang folgend vor. Dabei werden ihre (legendarischen) Ursprünge, ihre hervorragenden Persönlichkeiten und ihre Besitzungen behandelt. Da Nono unterteilt die Schrift in vier Bücher, wobei die ersten beiden den adeligen Familien und die anderen den nichtadeligen gewidmet sind. Beim Nichtadel unterscheidet der Autor wiederum zwischen den rechtschaffenen Familien, die sich ihrer bescheidenen Stellung bewußt sind (Buch III), und denen, die auf unredliche Weise Einfluß und Reichtum erlangt haben (Buch IV). Mit den Scrovegni beginnt programmatisch Buch IV und damit das Buch der Emporkömmlinge. Es liegt auf der Hand, daß der Autor bei der Zuordnung persönlichen Vorlieben und Abneigungen folgte. Das zeigt sich auch daran, daß seine eigene Familie und die Dotti, die Familie seiner Frau, besonders glänzend erscheinen. Vgl.: J. K. Hyde, *Padua in the Age of Dante*, New York 1966, S. 57 f.

Den Abschnitt über die Scrovegni leitet der Autor mit der Bemerkung ein, die Familie sei von niedriger Herkunft und vor der Herrschaft des Ezzelino da Romano (1236–59) namenlos gewesen. Dem ist entgegenzuhalten, daß der Name Scrovegni (in der frühen Form *Saurelli*) schon 1081 in Zusammenhang mit dem *Consiglio* von Padua fällt; 1106 scheinen Mitglieder der Familie zu den Magnaten der Stadt gehört zu haben. Seit 1146 bewohnten die Scrovegni Häuser in der Via Maggiore nahe dem Dom, und im 13. Jahrhundert gehörten zwei Familienmitglieder (Pietro und Guglielmo) dem Paduaner Domkapitel an: G. de Biasi, *La parabola della famiglia Scrovegni tra il 1256 e il 1420. Usura, prestigio sociale, esilio*, Tesi di laurea, Facoltà di magistero, Padua 1969–70. Zusammengefaßt: G. de Biasi, Scrovegni, in: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 5, Rom 1976, S. 103–104. Zuletzt: S. Collodo, Enrico Scrovegni, S. 10 und S. Collodo, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*.

Reginaldo, mit dessen Leben der Scrovegni-Abschnitt und Buch IV beginnen, war demnach Sproß einer Familie von beachtlichem Status. Wenn der Text uns glauben machen will, er habe „*ex usuris*“, also durch Wucher, und wie aus dem Nichts ein beträchtliches Vermögen erlangt, so entspricht dies schwerlich den historischen Tatsachen und hängt mit der berühmten Stelle der *Divina Commedia* zusammen, in welcher Dante den Reginaldo – aus Gründen, die wir nicht kennen – als den schlimmsten der Wucherer vorstellt (*Inferno*, XVII, 64–75). Diese Stelle ist Giovanni Da Nono sicher bekannt gewesen; schon 1313/14 war der erste Verweis auf das *Inferno* in den *Documenti d'amore* des Francesco da Barberino erschienen. Damals zirkulierte das Werk also bereits: A. Buck, ‚Die Commedia‘, in: *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, ed. A. Buck, Heidelberg 1987 (Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters X), Bd. 1, S. 21–165, bes. S. 30. Kohl und Collodo betonen, daß Reginaldos Reichtum, wo er nicht ererbt war, auf mehrere Umstände zurückzuführen ist: Zum einen erlebte die Stadt Padua in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einen Aufschwung und konnte ihren Bewohnern neue Möglichkeiten eröffnen; Reginaldo war damals in Nordostitalien, eingeschlossen seiner Heimatstadt, als Bankier tätig. Zum anderen pflegte er entsprechend der Familientradition gute Beziehungen zu den Bischöfen von Padua und erlangte so Pfründen im östlichen Padovano. Hierzu vor allem: B.G. Kohl, Giotto and His Lay Patrons, in: *The Cambridge Companion to Giotto*, ed. A. Derbes und M. Sarandona, Cambridge 2004, S. 176–196, bes. S. 178 f., S. Collodo, Enrico Scrovegni, S. 10 und S. Collodo, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, S. 56–62.

Da Nono berichtet, Reginaldo habe Capellina Malacapella geheiratet, Tochter einer Adelsfamilie in Vicenza. Weiter erfahren wir, der erstgeborene Sohn des Paares sei Manfredo gewesen. Richtig ist aber, daß der Erstgeborene Bellotto hieß. Er muß vor 1290 verstorben sein: G. de Biasi, Scrovegni, S. 103. Enrico, der andere Sohn, wurde laut da Nono mit Hilfe einer Mandragora (Alraun) gezeugt. Diese Wurzel war im Mittelalter ein beliebtes Aphrodisiakum, wobei die magische Kraft oft dem Einfluß des Teufels zugeschrieben wurde: P. Dilg, Alraun(e), in: *Lexikon des Mittelalters*, Band 1, München und Zürich 1980, Sp. 458–459. Der Autor fährt fort und berichtet, Enrico sei in erster Ehe mit einer Schwester des Ugolino da Carrara verheiratet gewesen. Später sollten die Carrara die Herrschaft in Padua übernehmen und Scrovegni ins Exil treiben (siehe Kommentar zu A 17). Laut da Nono hatte er aus dieser Ehe zwei Töchter (in Wirklichkeit waren es vier: A 17). Die eine, Capellina, habe er mit Guido de Lozzo verheiratet. Nachdem sie aber keine männlichen Nachkommen hatte, befürchtete Enrico – selbst noch söhnelos – angeblich, Nicolò de Lozzo, der Vater Guido de Lozzos, könne Anspruch auf das Vermögen der Scrovegni erheben und ihn gar vergiften; daher setzte er angeblich die Scheidung durch und verheiratete Capellina in zweiter Ehe mit einem Veroneser Grafen. Nach dem Tod seiner ersten Gemahlin heiratete Enrico selbst eine junge Frau aus dem Haus Este. Da Nono gibt den Namen Johanna an, richtig hieß sie Jacobina (vgl. A 14, A 17).

Es folgt der Bericht über die Stiftung der Arena-Kapelle (Übersetzung S. 28 f.). Angeblich hatte Scrovegni die Mittel dafür nicht rechtmäßig erworben, sondern den Umstand ausgenutzt, daß Bardolone Bonacolsi ihn als Testamentsvollstrecker eingesetzt hatte. Da Nono suggeriert, Scrovegni habe dieses Amt mißbraucht. Anschließend an diese Passage findet sich der in der kunsthistorischen Literatur so oft zitierte Satz, der einen Zusammenhang zwischen dem Orden der Cavalieri Gaudenti, der Arena-Kapelle und Enrico Scrovegni herstellt, auch dies eine Stelle, die Supino für die Kunstgeschichte entdeckt hat: I. B. Supino, *Giotto*, Florenz 1929, S. 137. Zu beachten ist, daß Überlegungen hinsichtlich einer finanziellen Beteiligung der Cavalieri Gaudenti am Bau der Kapelle von dem Text nicht gedeckt sind. Da Nono teilt tatsächlich eine andere dunkle Geldquelle mit, nämlich das Bonacolsi-Erbe.

Es ist interessant zu verfolgen, wie die beiden bei da Nono isolierten Angaben über Reginaldos Wuchersünden und Enricos Kapellenstiftung in den folgenden Jahrhunderten zueinander fanden: Die nach 1336 entstandene Redaktion einer Paduaner Chronik von 1335 sagt, Enrico (nicht Reginaldo) schmore in der Hölle und zwar, weil er durch Simonie Sündenablaß für seinen Vater habe erwirken wollen (Padua, Biblioteca del Seminario, Ms. 56. Vgl. S. Collodo, *Una società in trasformazione: Padova tra XI e XV secolo*, Padua 1990, S. 56–59); eine Bearbeitung von *De Generatione* aus dem 15. Jahrhundert (BCP, B.P. 1239/XXIX, fol. 25v) sagt: „Henricus [...] fecit fieri Ecclesiam S. Mariae Annuntiatae in loco Arenae [...] ob usuras patris sui Rainaldi narratur“, wobei die kausale Verknüpfung zwar hergestellt wird, der Autor aber explizit auf Hörensagen verweist. Erst im 16. Jahrhundert trat dann Gewißheit ein: „Huius [Reginaldi] filius Henricus Scrovinius pietate ductus, pro eripienda patris anima a poenis purgationis, et ad illius expianda peccata phanum pulcherrimum aedificavit in Arena“ (Bernardo Scardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii et Claris Civibus Patavinis Libri Tres*, Basel 1560, p. 332).

A 16 Venedig, 1334–1336

Ratio domine Leonoris

(aus dem „Kassabüchlein“ Enrico Scrovegnis: *Liber rationis omnium denariorum datorum et receptorum per nobilem militem dominum Enricum Scrovegnum in Venetiis factus, anno domini M^o III^c XXXIII^o, indictione [II], mense aprilis, die quinto intrante*)

(ASV, Procuratori di San Marco de citra, Commissarie, Misti, Busta 75, quaderno I, fol. 14r-v, fol 18r)

Presbyter Raynerius, Probst der Arena-Kapelle und *Presbyter Angelinus*, Kleriker von *sancti Thome*, fungieren als Geldboten zwischen Enrico Scrovegni in Venedig und seiner in Padua ansässigen Schwester *Leonora* bzw. seiner ebenfalls in Padua lebenden Nichte *Bonafemina*.

(fol. 14r) *Ratio domine Leonoris*

Domina Leonor soror mei Enrici Scrovegni missit michi per dominum presbyterum Raynerium prepositum Arene ducatos aureos triginta sex.

Item domina Jacobina uxor mea^{a)} habebat de denariis dicte domine Leonoris ducatos aureos centum sexagintaquatuor.

Ita quod in summa ego Enricus Scrovegnus de confinio sancti Mauritii habeo de denariis dicte domine Leonoris sororis mee ad rationem predictam ducatos aureos ducentos.

Quos debeo ponere in merchancias pro ipsa de sua voluntate et mandato bona fide de quibus iam investi in mercantiam rami centum ducatos.

Et de hiis omnibus feci et missi sibi unum scriptum per dictum dominum prepositum sigillatum meo sigillo, M^o III^c XXXIII^o, indictione II, die mercurii XXIII^o februarii. Quod scriptum debet michi reddere, quando sibi restituam dictos suos denarios.

Item habeo de denariis dicte domine Leonoris, quos michi missit per presbyterum Angelinum, [...] denarios dugentos [?] die martis duodecimo aprilis de millesimo trecentesimo [...]

Item habeo de denariis dicte domine Leonoris sororis mee, quos michi missit [per predictum] presbyterum Angelinum die mense et lesu[...] Centum ving [...] quos dictus [presbyter Angelinus...]

(fol. 14v) Et illos centum viginti octo ducatos [...] suprascriptus presbyter Angelinus nomine dicte domine Bonafemine possuit apud me Enricum Scrovegnum predictum [cum haec condicione] videlicet, quod si contingeret ipsam dominam Bonafeminam mori, ante quam restituerentur sibi dicti sui denarii, quod ego^{b)} Enricus debeam dare et distribuere dictos suos denarios post mortem suam pro anima sua sicut michi melius videbitur.

Item presbyter Nicolaus de Fosato et Enricus de Cremona et ego Rafaynus filius dicti Enrici.

Item restituo^{c)} ego Enricus Scrovegnus predictus die veneris vigesimo secundo aprilis, de millesimo trecentesimo trigesimo quarto, de denariis suprascripte domine Leonoris sororis mee per dominum presbyterum Raynerium prepositum de la Rena libras viginti et quinque parvorum.

Quos denarios contentor habere eo quod ipse dominus prepositus de denariis dicte domine Leonoris solvit pro me partim pro caso michi empto, et partim pro quibusdam instrumentis quorundam meorum iurium decimarum.

(fol. 18r) M^o III^c XXXIII^o, indictione secunda, die III^o, mensis octubris. Feci ego Henricus Scrovegnus rationem cum domina Leonore sorore mea de omnibus suprascriptis denariis in ratione suprascripta contentis tam de denariis domine Bonafemmine filie ipsius domine Leonoris quam etiam de denariis eiusdem domine Leonoris quos receperam. Quam rationem feci cum ipsa coram presbytero Raynerio preposito ecclesie sancte Marie de Larena de Padua et presbytero Angelino clerico ecclesie sancti Thome de Padua in domo mea Venetiis in contrata sancti Mauritii. Et facta omni ratione predicta cum ipsa domina Leonore sorore mea remanserunt apud me de prescripta ratione in eius presentia^{d)} et coram [?] predictis die predicta cancellata de denariis predicte domine Bonafemmine ducati de auro C et XXVIII ad rationem librae III et soldi III^{or} parvorum pro unoquoque.

Item de denariis dicte domine Leonoris sororis mee, cum denariis quos ipsa eadem die mihi dedit, librae mille parvorum in [?] ducatis et aliis denariis et ascendunt ad ducatos ad rationem librae III et soldi IIII parvorum pro ducato. Ducati CCC XII de [?] et medius ducatus.

Quos omnes denarios predicte domina Leonore et domina Bonafemmina eius filia ordinarunt et volunt distribui in pauperes Christi per dictos dominum Enricum prout melius sibi videbitur si contingerit eas de hac vita decedere ante quam eis fuerint restituti.

- a) über der Zeile nachgetragen: *uxor mea*
- b) über der Zeile nachgetragen: *ego*
- c) oder: *retribuo*
- d) *a* über der Zeile korrigiert aus *s*

Schon Tolomei zitierte aus dem sehr schlecht erhaltenen Buch: A. Tolomei, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova. Nuovi Appunti e Ricordi*, Padua 1881, S. 45 f. In den letzten Jahren ist es wieder in den Blickpunkt gerückt: S. Bortolami, Giotto e Padova: le occasioni per un incontro, in: *Giotto e il suo tempo*. Ausstellungskatalog, ed. V. Sgarbi, Mailand 2000, S. 22–35, bes. S. 28 und Anm. 20 sowie S. Collodo, Enrico Scrovegni, in: *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. D. Banzato u.a. (Mirabilia Italiae 13), Modena 2005, S. 9–18. Auch Bellinati weist in einer Fußnote zu Enricos angeblicher Tätigkeit als Wucherer auf die Einträge hin: C. Bellinati, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova (25 marzo 1303–2003)*, Padua 2003, S. 11, Anm. 1.

Die Transaktionen werden notiert und durch Streichung als erledigt gekennzeichnet. In der wiedergegebenen Passage interessieren vor allem die Nennungen von Raynerius und Angelinus, welche schon in einer Urkunde von 1319 gemeinsam auftreten (A 14).

Irene Hueck hat aus Enricos Exil ab 1320 auf einen *terminus ante quem* für bestimmte Veränderungen an der Arena-Kapelle geschlossen: I. Hueck, Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arena-Kapelle, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 17 (1973), S. 277–294, bes. 281. Demgegenüber zeigt das vorliegende Dokument, daß die Kommunikation – auch die

finanzielle – zwischen Venedig und Padua weiterhin funktionierte. Dies gibt Anlaß, die Datierung von Grabmal und Chor zu überdenken.

A 17 Murano, 12. März 1336

Testament des Enrico Scrovegni

(ASV, Procuratori di S. Marco de Citra, Commissarie, Misti, Busta 75)

Jede Seite des fünf Pergamentbögen umfassenden Testaments ist am Seitenende durch folgende Marginalie notariell beglaubigt: *Ego Raphaynus filius Henrici de Caresinis de Cremona nunc habitans Venetiis notarius sacri palatii hoc latus linearum viginti novem^a) rogatus publice scripsi*

Enricus Scrovegnus, nobilis milles, Bürger von Padua und Venedig, erstellt im Kloster *sancti Mathie heremitorum ordinis camadulensis* in Murano sein Testament. Als Zeugen sind Angehörige verschiedener Konvente aus Venedig, Padua und anderen Städten, alle im Kloster lebenden Mönche und Brüder sowie Mitglieder venezianischer Adelsfamilien anwesend.

Zunächst verfügt Enrico, daß – sofern der Tod ihn in Padua ereilt – sein Leichnam „bei und in“ der Arena-Kapelle begraben werden soll, und zwar in dem Grabmal, das er ebenso wie die Kirche dort aus eigenen Mitteln hat erbauen lassen. Für den Fall, daß der Testator an einem anderen Ort sterben sollte und aufgrund äußerer Umstände nicht in dieser Kirche beigesetzt werden kann, verfügt er, an seinem Sterbeort in der größten und ehrenvollsten Kirche begraben zu werden (mit Ausnahme von Venedig: hier wählt er das Kloster der Kamaldulenser). In jedem Fall dürfen seine sterblichen Überreste aber nur so lange außerhalb von Padua ruhen, bis die Überführung möglich ist. Um diese sicherzustellen, verspricht der Erblasser derjenigen Kirche außerhalb Paduas, in welcher er bestattet werden muß, 100 *libras* zum Zeitpunkt seines Todes, sowie weitere 100 *libras* nach erfolgter Überführung. Um die Kosten für Begräbnis und Überführung zu decken, setzt Scrovegni 100 Florin seines Vermögens aus.

Sodann bestimmt der Testamentsleger, daß alle Vermögenswerte, die er und diejenigen, die er beerbt hat, unredlich erworben haben, zurückerstattet werden müssen (Übersetzung S. 73). Hierfür sollen jene Erträge eingesetzt werden, welche die Besitzungen entweder in Viano oder in Noventa einbringen.

Als Wohnsitz für die Kleriker, welche die Arena-Kapelle betreuen, soll ein Haus erbaut werden. Als Standort wird ein Grundstück zwischen der Kirche, der Arenamauer und dem Eremitankloster bestimmt. Nach dem Tod des Testators soll es in den Besitz der Kirche übergehen. Die Mittel für den Bau sollen aus den Einkünften jener Besitzungen gewonnen werden, welche *Marsylius de Carraria* in den Städten Padua und Vicenza sowie im *Padovano* und *Vincentino* dem Besitz des Testators gewaltsam entrissen hat. Der Wert dieser geraubten Güter inklusive der erwirtschafteten Erträge aus den letzten acht Ernten beläuft sich nach Enricos Rechnung auf 25.000 Florin. Vorausgesetzt *Marsylius* zeigt Reue und erstattet diese Summe zurück oder es gelingt den Testamentsvollstreckern, eine Restitution zu erzwingen, sollen alle Legate und Verpflichtungen

zum Wohl der Seele des Testators, die Ausgaben für den Bau des Hauses in der Arena, sowie andere Legate und Almosenspenden aus diesen Mitteln bestritten werden. Wenn dies nicht der Fall ist, kommt es zu Änderungen in den Legaten, welche detailliert festgehalten werden.

Der Testator bestätigt alle zu Gunsten der Kirche in der Arena getätigten Transaktionen (Käufe, Schenkungen usw.) sowie ihre Besitzungen in den Dörfern des *Padovano*. Auch die Arena sowie seine Besitzungen in der *contrata Arene* vermacht er dem Institut der Arena-Kapelle, jedoch unter folgenden Bedingungen: Zeit seines Lebens hat er das Recht auf Nutzung dieser Liegenschaften; seine Frau *Jacobina*, sofern sie ihn überlebt und ein ehrenhaftes Leben als Witwe führt, erhält das Wohnrecht in einem Haus in der *contrata Arene*, welches man „*domus a scutelli*“ nennt; seine Söhne und Enkel können Anspruch auf die Besitzungen in der und um die Arena erheben. Ausgenommen von diesen Bedingungen ist der Platz, an dem das Haus für die Kleriker errichtet werden soll. Im Fall, daß der Testamentsleger keine männlichen Nachkommen hinterläßt, gehen alle Besitztümer in und um die Arena inklusive der dazugehörigen Rechte für immer an die Arena-Kapelle. Sollten diese Güter veruntreut werden, sind alle zu Gunsten der Kirche der Arena gemachten Legate und Verfügungen nichtig und werden der Verfügungsgewalt der Testamentsvollstrecker unterstellt, welche den Platz und die Güter der Arena zu Ehren Gottes und der Kommunen Padua und Venedig erhalten müssen, damit der Gottesdienst ununterbrochen fortgeführt werden kann. Wenn die Exekutoren dieser Forderung nicht genügen können, muß die Kirche dem Bischof von Padua unterstellt werden, der dafür Sorge zu tragen hat, daß die Arena als Kultort den Intentionen des Testators folgend erhalten bleibt.

Sollte jemand diesen Verfügungen entgegenhandeln und sogar der Gottesdienst darunter leiden, muß Strafe erfolgen. Der Bischof möge dafür Sorge tragen, daß die Kirche der Arena in Streitsachen gut vertreten wird.

Der Testator verweist an dieser Stelle auf die Stiftungsurkunde der Arena-Kapelle (A 13) und wiederholt die wichtigsten darin enthaltenen Punkte: Der Propst der Kirche kann aufgrund des Patronatsrechts nur von Scrovegni oder seinen Erben vorgeschlagen werden. Er soll auf seine Kosten zwei Priester, drei Kleriker sowie so viele Diener einstellen, wie die Ressourcen der Kirche es zulassen. Die Präsenz der Kleriker ist verpflichtend. Sie erhalten aber auf vorige Anfrage beim Bischof oder dessen Vikar die Erlaubnis, die Kirche und die damit verbundenen Pflichten zu verlassen, sofern dies notwendig ist. Für den Fall, daß Scrovegni keine männlichen Nachkommen hinterläßt, soll der Propst das Personal auf drei Priester, vier Kleriker sowie genügend zusätzliche Personen aufstocken. Die Kleriker der Arenakirche sollen nach der Augustiner-Regel leben und sind dem Bischof von Padua unterstellt. Die Spenden, welche die Kirche zum Fest der Verkündigung und an anderen Festen erhält, sollen von geeigneten Personen, die der Propst bestimmt, eingesammelt werden; sie dürfen nur zum Erhalt der Arena-Kapelle verwendet werden, außer das Gesetz sieht etwas anderes vor. Die Zelebranten dürfen keine öffentliche Kollekte veranstalten. Abschließend bittet Scrovegni die zukünftigen Bischöfe Paduas, diese Anweisungen zu überwachen, damit der Gottesdienst in der Kirche der Arena von ewiger Dauer sei.

Neben frommen Stiftungen zum Seelenheil Enrico Scrovegnis und seiner Eltern, welche die wichtigsten Klöster in Padua und Venedig (Dominikaner, Franziskaner, Augustinereremiten, Karmeliter, Serviten), sowie 40 Klöster, 100 Kapellen und verschiedene Kirchen in und um Pa-

dua und Venedig betreffen, folgen im letzten Teil des Testaments ausführlich dargelegte Legate, welche vor allem Scrovegnis Familie, z. B. seiner Ehefrau *Jacobina* sowie seinen Kindern aus erster und zweiter Ehe gelten.

Als Testamentsvollstrecker werden eingesetzt: *Domina Jacobina*, die Witwe des Testators, die Prokuratoren von San Marco in Venedig sowie die Söhne *Bertholameus* und *Ugolinus*, sobald sie das Alter von 20 Jahren erreicht haben.

Es siegeln: der Notar *Raphaynus* Sohn des *Henricus de Caresinis* aus Cremona, der Notar und Priester *Stephanus Silvo*, genannt *Petenello*, der Notar *Henrighus* Sohn des *Albertinus de Caresinis* aus Cremona und der Notar Thomas, genannt *Massolus*, Sohn des *Acurrolo* aus Fano.

(*Deckblatt*) Testamentum Domini Enrici Scrovegni

(*fol. 1r*) In nomine domini nostri Iesu Christi amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo trecentesimo trigesimo sex[to]. Indictione quarta, mense martii, die duodecimo intrante, quo die celebretur [!] festum gloriosi d[ei sanc]ti Gregorii confessoris. In monasterio sancti Mathie heremitorum de Murano ordinis camadulensis [et diocesis] torcellane in capitulo dicti monasterii. In presentia publicarum personarum scilicet mei Raph[ayni de Cre]mona notarii publici infrascripti spetialiter ibi vocati et rogati ab infrascripto testatore hoc s[uum testa]mentum scribere et conficere, et domini presbyteri Stefani Silvo dicti Petenello sancte Marie Jubanico de V[eneciis] et notarii Venetiarum similiter ibi vocati spetialiter et rogati ab infrascripto nobili millite domino E[nrico Scro]vegno testatore, ut secundum tenorem infrascriptum hoc suum scribat, corroboret et confitiat tes[tamentum], [...] me dicti Maxolli quondam domini Acurrulli de Fano notarii publici habitatotoris [!] Venetiarum et Henrici quondam [domini Alber]tini de Caresinis de Cremona nunc habitatoris Venetiarum notarii publici, ibi amborum s[peti]aliter voca[torum et roga]torum ab infrascripto testatore huic suo subscribere testamento, et etiam illud publi[ce] scribere et conficere [...] oportunum. Nec non presentia reverendi in Christo patris domini fratris Benedicti de Perusio dei gratia [...]censis et fratris Nicolai Allevutii de sancto Stefano de Perusio eius socii, fratris Petri de Clugia et [fratris] Pe[tri] de Anglia, omnium ordinis predicatorum, fratris Leonis [de] plebe saci [?] paduane diocesis ordinis [...]norum et fratris Dominici a Sancta Malgarita de Padua dicti ordinis, fratris Augustini de Malacapellis de Vincentia ordinis heremitorum sancti Augustini et fratris Marci de Alamanei dicti ordinis et venerabilis viri domini Benedicti pri[oris] monasterii sancti Mathie de heremitis de Murano et religiosorum virorum domini Anthonii, domini Thebaldi, domini [...], domini Johannis de Padua, domini Nicolai de Venetiis, domini Petri de Casentino, domini Francisci, domini Andr[ee de] Cremona, domini Andree de Venetiis, domini Laurentii de Prato, domini Guillielmi ravegnani, domini Johannis de Florentia, omnium monachorum et fratrum dicti monasterii sancti Mathie de Murano et domini Johannis de Ymola eiusdem ordinis [...]ventini prioris. Et etiam in presentia nobilium virorum domini Thome Trono, domini J[ohan]nis Cornario, domini P[e]tri Lauredino, domini Phylippi Barbarigo et domini Michaelis Justiniano, omnium honorabilium civium Venetiarum et presbyteri Ugucionis masionarii vincentini qui fuit de Carmeniano diocesis vincentine, Jacobi notarii quondam

Corradi de Barbarano diocesis vinctine et Phylippi de Malitiis quondam domini Engellerii de Malitiis qui fuit de Padua et nunc habitat Venetiis et aliorum quam plurium, omnium testium ibi spetialiter vocatorum et rogatorum a nobili millite domino Enrico Scrovegno quondam domini Raynaldi Scrovegni testatore infrascripto. Tenor autem et forma huius sui testamenti in omnibus et per omnia talis est, ut infra per ordinem est notatum. (*fol. 1v*) [De]bet unusquisque mortalís tanto consultius ad finem suum preordinandum intendere et ad rerum atque nego[tiorum] ad se spectantium dispositionem debitam et seriatam agendam dum tempus sibi conceditur quanto et terminum finis ipsius nescit, neque amplius illum potest ordinare post mortem vel si error in ipso contin[etur] [em]endare. Quod prudens et nobilis milles dominus Enricus Scrovegnus quondam domini Raynaldi [Scro]vegni civis Venetiarum et Padue sapienter considerans per dei gratiam compos mentis et corporis de suo [...] providere intendens ac de bonis, rebus, iuribus et negociis suis ordinare consulte ac quid post mortem [sua]m vult de ipsis fieri seriatim exprimere, neque etiam volens ab intestato decedere suum per nuncupationem [te]stamentum condidit in hunc modum sic dicens: Imprimis ego Enricus Scrovegnus quondam domini Raynaldi Scrovegni civis Padue et Venetiarum eligo mei corporis sepulturam apud [ecc]lesiam et in ecclesia sancte Marie de Caritate de Larena de Padua, scilicet in monumento in ipsa constructo [per me], quam ecclesiam et quod monumentum ego per dei gratiam feci de bonis propriis construi, si tempore mortis [mee] fuero Padue vel in quovis alio loco de quo tunc congruo modo valeat corpus meum ad dictam [ec]clesiam deportari. Si vero in loco decedere me continget, unde causa vel impedimento cogente obstante ipsum [c]orpus meum non posset vel non poterit tunc ad ecclesiam et sepulturam predictam defferri, eo casu in maiori [et] honorabiliore ecclesia eiusdem loci, in quo defunctus fuero, me iudico et ordino sepelliri, excepto quod [si] Venetiis vel in partibus Venetiarum fuero, tunc volo et ordino me sepelliri in monasterio sancti Mathie de Mura[no] cum hac conditione tamen, quod ubicumque corpus meum fuerit sepultum extra ecclesiam supradictam de [L]arena de Padua, volo quod hoc sit et intelligatur ad tempus quousque scilicet defferri et sepelliri poterit in dicta ecclesia de Larena. Ecclesie autem et loco ubi sepultus fuero, relinquo et dari iubeo de bonis meis libras centum parvorum tempore mortis me[e], et alias centum quando corpus meum restituetur et transferretur ad predictam ecclesiam de Larena. Quod rectores et presides illius ecclesie vel loci ubi sepultus fuero libere et sine contradictione aliqua seu impedimento, quandocumque per heredes vel fideicommissarios meos sive per prepositum dicte ecclesie de Larena fuerit requisitum, reddere, dare et restituere teneantur et debeant; quod si forsam [!] facere recusaverint vel per se aut per personam interpositam facere hoc modo aliquo contradixerint, privo eos et ipsam ecclesiam sive locum omni legato predicto, et si pars vel totum dictum legatum solutum foret, volo, quod repeti et exigi debeat per meos fideicommissarios et heredes quibus in casu predicto do, relinquo et potestatem tribuo totum id quod solutum fuerit ex dicto legato sive sit pars sive sit totum repetendi et exigendi cum effectu a predictis personis vel locis tanquam a non dignis et voluntatem meam non servantibus in hac parte. Expensas autem translationis corporis mei ad dictam ecclesiam de Larena et sepulture fiende ad tempus in

(*fol. 2r*) alio loco, ut dictum est, vel eciam in ipsa Arena, si illic primitus deditus fuero sepulture, committo et relinquo arbitrio dictorum commissariorum meorum de bonis meis fiendas, dum tamen summam centum florinorum vel ducadorum [!] aureorum et pretium non excedant. Et volo et ordino quod, si corpus meum in alio loco sepultum fuerit quam in dicta ecclesia de Larena, quam cito fieri poterit transferri debeat et sepelli in ipsa. Et ad ornatum sepulture ipsius de Larena in qua permanere intendo et corpus meum sepelliendi ibidem ut decet relinquo de bonis meis quantum videbitur commissariis meis si ader[unt] vel quibus hoc commiserint si eos contingerit non adesse. Item iubeo, volo et ordino quod omnia mea maleablata, siqua repertus fuero habuisse, nec fuerint restituta, et omnia maleablata quondam domini Ugolini avi mei ac patris mei domini Raynaldi Scrovegni, nec non fratris mei quondam domini Manfredi Scrovegni et Manfredi Novelli eius filii pro tertia parte me contingente hereditatum ipsorum et generaliter omnia et singula maleablata, ad que restituenda apparuerit me teneri de iure, reddi et restitui integre debeant cum omnibus expensis dicta occasione [!] factis omnibus iuste petentibus sine aliqua lite, querimonia, controversia, condicione, questione vel pacto. Salvo quod declarari possit sine strepitu et figura iudicii qui iuste veniant ad petendum vel qui invenientur habere debere secundum scripturam memorialis dicti domini Raynaldi olim patris mei. Ad quam quidem restitutionem faciendam spetialiter obligo, determino et relinquo redditus et proventus possessionis mee de Viano, donec de omnibus predictis maleablatis fuerit integre satisfactum. Quam possessionem licet tradiderim vel permutaverim pro villa de Noenta sub certis pactis et conditionibus observandis cum abate conventu et loco de Claravalle pro ut patet per publica instrumenta ut asseritur ipsique pacta et conditiones inita et in dictis instrumentis contenta non servaverint vel servare neglexerint, de sapientum consilio ad me ipsam de iure pro ut potui solempniter revocavi sicut contineri dicitur in duobus publicis instrumentis scriptis manu Guillielmi quondam domini Bernardi de Villa notarii, uno scilicet in millesimo trecentesimo trigesimoprimo, indictione quartadecima, die iovis decimoseptimo mensis ianuarii, et altero in millesimo trecentesimo trigesimo quarto, indictione secunda, die iovis duodecimo maii. Excepto tamen quod solutum et satisfactum repertum fuerit de predictis pro ut continetur in scriptura memorialis mei testatoris scripta manu Dominici notarii quondam Prosdocimi et fratris Thomaxii quondam magistri Savini ab Aguxellis olim prepositi ecclesie de Larena vel eciam magistri Facini quondam Ariberti sive in aliquibus aliis scripturis quibus fides merito possit acomodari. Item volo, iubeo et ordino quod pro habitatione prepositorum, presbyterorum, clericorum et servitorum sive fratrum predicte ecclesie de Larena edificari et construi debeat una domus in predicto loco Arene de consilio prepositi Arene, dummodo ille talis (*fol. 2v*) prepositus et prepositi fuerit et fuerint per me aut per heredes meos masculos vel ipsis non estantibus per infrascriptos meos commissarios debite presentatus et presentati et commissariorum meorum vel eorum quibus ipsi hoc committent, nisi ego prius fecerim ipsam edificari, ad quam edificandam et ad habitationem et usum et comodum predictorum prepositorum, presbyterorum, clericorum et servitorum sive fratrum ecclesie predicte ex nunc eligo, assigno et determino et post mortem meam relinquo ac deputari volo totum spacium et locum contentum in ipsa

Arena, intra hos confines [vide]licet, ab una parte murus in longum ipsius ecclesie, ex altera murus antiquus [!] ipsius Arene et ex duabus partibus murus qui est inter ipsam Arenam et fratres heremitanos, ex altera vero parte quantum extenditur tribuna eiusdem ecclesie dirrecte usque ad ipsum murum qui est inter dictos fratres et ipsam Arenam per longum. Expensas vero f[i]endas in edificanda et construenda domo predicta determino et volo esse debere in quantitate, modo et forma infradescriptis videlicet: Quod cum dominus Marsylius de Cararia quondam domini Petreçani de Carraria de Padua contra deum et iusticiam per violentiam et suam potentiam michi multis annis elapsis usurpaverit et occupaverit universaliter omnes meas possessiones, terras, villas, iura et bona quas et que habeo et ad me rationabiliter spectant in Padua et paduano districtu ac in Vincentia et vincentino districtu, et de illis ipse dominus Marsylius et sui factores pro eo semper postea continue habuerint et perceperint omnes redditus et proventus, sic quod illis computatis ad equam et debitam peccunie rationem cum multis animalibus sive bestiis bovinis quas habebam in villis meis et multis vegetibus quas similiter violenter accepit sive accipi fecit per factores suos usque in presentem diem in octo recoltis habuit et recepit^{b)} ipse dominus Marsylius et sui factores suo nomine ex dictis redditibus, dictis animalibus et vegetibus computatis valorem viginti et quinque millium florinorum sive ducatorum auri valentium pro quolibet eorum viginti quatuor venetos grossos in ratione trigintaduorum denariorum parvorum pro quolibet grosso, si unquam ad penitentiam perveniret adeo, quod ipse vel sui heredes vel alia persona pro eo daret et restitueret predictam peccunie [!] quantitatem infrascriptis commissariis meis sive quod per eos modo quocunque dicta summa peccunie exigeretur et haberetur ab ipso domino Marsilio vel suis heredibus vel in suis bonis in toto vel in parte in tantum quod omnia mea legata et dimissoria facta pro anima mea in hoc testamento contenta solvantur, post satisfactionem legatorum pro anima de dictis redditibus sic recuperatis et habitis, relinquo, volo, iubeo, ordino et determino dispensari debere de dictis redditibus sic recuperatis per commissarios meos in edificanda et construenda domo predicta ducentas libras denariorum venetorum grossorum. Item relinquo et dari iubeo et volo de dictis redditibus sic recuperatis nobili viro domino Phylippo Bellegno de Venetiis, cui multum teneor ex multis ac bonis et utilibus consiliis et suffragiis michi impensis per eum in meis oportunitatibus, centum libras denariorum venetorum grossorum. (*fol. 3r*) Item relinquo nobiles viris domino Paulo Bellegno filio dicti domini Philippi et domino Stefanello Bellegno nepoti dicti Philippi Bellegni de dictis redditibus post predicta centum libras grossorum. Item relinquo et volo, quod si domina Jacobina uxor mea petierit et habere voluerit dotem suam, quod sibi solvatur et satisfiat per commissarios meos de redditibus suprascriptis si tot habuerint quod predictis legatis et sibi satisfieri possit, sin autem rogo eam, ut sibi placeat, quod sibi satisfiat et solvatur de dote sua ex redditibus possessionum et villarum mearum Padue et paduani districtus cum illas filii et heredes mei poterunt possidere. Et bona et iura mea que sunt et fuerint Venetiis non impedire sibi, ad hoc ut mei et sui filii et heredes illa pro suo usu possint habere. Item relinquo, volo, iubeo et ordino, quod totum residuum ad predicta, predictorum reddituum hucusque habitorum, ut supra de dictis meis possessionibus et rebus per suprascriptum dominum Marsilium et

factores suos, et eciam quorumcumque aliorum reddituum et fructuum qui de cetero michi per violentiam accipientur ex suprascriptis possessionibus et rebus meis per dictum dominum Marsilium suosque [!] factores et heredes, et per quamcumque aliam personam, qui restituti vel recuperati fuerint, deveniat et devenire debeat in manibus infrascriptorum commissariorum meorum quos pro anima mea inter pauperes Christi dare et distribuere teneantur modo, forma et ordine infra in capitulo de dandis elemosinis declaratis. Si vero restitutionem vel recuperationem dictorum reddituum michi actenus acceptorum et qui michi de cetero acciperentur per prefatum dominum Marsilium vel per suos factores vel per quamcumque aliam personam de suprascriptis meis bonis et rebus contigeret per commissarios meos non haberi in totum vel saltem in tanta quantitate quanta oportuna foret ad solvendum legata et dimissoria facta pro anima mea et ad edificandum domum predictam et ad solvendum legata suprascripti domini domini Philippi ac filii et nepotis sui supracontenta, tunc in dicto casu relinquo ac dari et expendi solummodo volo et ordino in edificanda et construenda domo Arene predicta de bonis meis centum libras grossorum. Item in dicto casu irrito, casso et anullo legatum suprascriptum factum in personas suprascriptorum dominorum Pauli et Stefanelli Bellegno de centum libris grossorum. Item in dicto casu dico, volo et ordino quod omnia mea predicta legata et dimissoria facta pro anima mea in hoc testamento meo infra contenta et legatum domus Arene predictae edificande scilicet libre centum grossorum et legatum domini Philippi Bellegni suprascripti, quod est libre centum grossorum, debeant solvi et satisfieri solummodo de fructibus et proventibus possessionum et terrarum mearum Padue et paduani districtus, quas prefatus dominus Marsilius michi hodie detinet occupatas, in quatuor annis scilicet quartam partem dictorum legatorum in quolibet anno. Tunc et quando dicte mee possessiones et terre filiis et heredibus meis omnes vel maior pars earum fuerint restitute, et illas vel maiorem partem illarum poterunt possidere et ex illis (*fol. 3v*) fructus percipere et habere seu percipi facere et haberi. Item laudo, confirmo, ratifico et approbo omnem donationem, donationem, emptionem, cessionem seu concessionem quam feci, faciam seu fecero per me sive per quamlibet interpositam personam tempore mortis mee quam nunc eciam facio quam valere volo solum post mortem meam dicte ecclesie sancte Marie de Caritate de Larena de Padua, tam in rebus mobilibus quam immobilibus infrascriptis videlicet de tota possessione et territorio quam et quod ipsa ecclesia habet et possidet in villa et pertinentiis Turris paduane diocesis [!] que possessio est et esse potest campi centum vel circa cum edificiis et domibus et sediminibus ad dictam possessionem spectantibus et pertinentibus. Et de omnibus possessionibus, bonis, domibus, vineis et iuribus alias datis et assignatis dicte ecclesie in terra et districtu Arquade paduane diocesis que et quas nunc dicta ecclesia ibidem habet et possidet et que omnia cum omnibus iuribus suis habeat et possideat libere, pacifice et expedite, sed et circuitus et terras Arene ipsi ecclesie adiacentes cum domibus et cassis domorum intra et extra Arenam positas in ipsa contrata Arene ad me de iure spectantibus totaliter do, relinquo et assigno cum omnibus iuribus et pertinentiis suis predictae ecclesie de Larena. Istis tamen conditionibus apposis et adiectis videlicet, quod ego in vita mea pro meo usu retineo in me usum et usufructum et habitationem totius

quod intra circum predictam murorum et extra atque omnium predictorum in ipsa Arena vel in contrata ipsius Arene iacentium est. Item si domina Jacobina uxor mea vixerit post me et vitam honestam in viduitate servaverit, usum et usufructum quamdiu sic vixerit habeat cuiusdam mee domus quam habeo in dicta contrata Arene que appellatur domus a Scutellis, cui coheret a mane et a meridie via, a sero flumen civitatis Padue mediante quadam viatella et a nullora heredes quondam domini Bonacorsii Pelicariii. Et volo et iubeo filios meos Bartholameum et Ugolinum vel alios filios masculos ex legitimo matrimonio qui michi erunt tempore mortis mee superstites et postumum vel postumos vel etiam nepotes ex filiis meis legitime natos habere et possidere pleno iure dictas possessiones et domos intra Arenam et extra possitas [!] in eadem contrata excepto spacio illo quod relinquo et deputatum est constructioni domorum pro habitatione et usu prepositorum et ministrantium dicte ecclesie de Larena. Si autem contingat me filium vel filios, nepotem seu nepotes ex filio vel filiis legitime natos non habere sive habere contingerit et decesserint in pupillari etate vel etiam post pupillarem etatem non estante vel non estantibus ex eo vel ex eis superstitute vel superstitibus masculis vel postumis legitime et debito tempore natis, tunc ipsa Arena cum omni iure suo et cum domibus, terris et ediffitiis [!] supradictis intra vel extra Arenam positis cum omnibus iuribus et actionibus suis libere et expedite totaliter volo quod sint et esse perpetuo debeant ecclesie de Larena predicte. Ita tamen quod vendi, (*fol. 4r*) cambiari [!], permutari vel alio modo alienari non possint nec debeant in totum vel in partem vel aliquod ius alii vel aliis in predictis concedi, decernens ex nunc quidquid contra fieret vel factum fuerit irritum et inane reservansque michi et heredibus meis filiis et nepotibus masculis, vel illis non estantibus fideicommissariis meis manus iniunctionem siquid de predictis in aliquam personam fuerit alienatum vel quocumque modo translatum. Et si quis prepositus vel rector dicte ecclesie per se vel per alium hoc faceret vel facere atemptaret vel fecerit procedendo ad venditionem, donationem, dationem vel aliam translationem predictorum bonorum vel alicuius eorum, benificio ipso privetur secundum quod iura volunt et alius loco sui substituatur et nichilominus talis venditio, donatio vel quevis alia alienatio sic facta non valeat de iure vel de facto. Et dicta bona que forent taliter vendita, data, donata, alienata vel in alium translata volo et ordino quod perveniant et pervenire debeant in supradictos commissarios meos qui illa conservent. Hanc autem conditionem dicto loco de Arena et bonis sibi datis, concessis, legatis vel relictis apponens quod impetrari et obtineri per privilegium aut per quamcumque gratiam nullatenus possint a sede apostolica vel a legato apostolice sedis sive ab aliquo superiori a sede apostolica auctoritatem habente aliter quam superius dictum est. Et si contra factum fuerit volo, iubeo et ordino quod omne legatum et relictum per me quomodocumque dicto loco Arene sit cassum, irritum et inane, et pro non facto haberi debeat et censeri reservans atque concedens infrascriptis commissariis meis manus iniunctionem. Et volens quod quidquid de dicto loco et bonis foret taliter impetratum ipso facto perveniat et pervenire debeat in manus commissariorum meorum, qui illum locum et bona semper teneant et conservent ad honorem dei et communitatum Padue et Venetiarum, ita tamen quod ecclesia in divinis offitiis non paciatur defectum, iuxta ordinationem superius scriptam, quod si non facerent

vel contrafacere, volo et ordino quod cadant a dicto iure et eo casu ipse locus et bona perveniant et pervenire debeant in episcopatum et dominum episcopum [!] Padue qui pro tempore erit qui semper illum locum conservent et conservari faciant ad honorem dei et gloriose virginis Marie et ad divini officii et nominis cultum mei testatoris intentione servata et ad recreationem episcoporum ecclesie paduane. Laudo, insuper confirmo, ratifico et approbo omnem donationem, dationem, cessionem et largitionem quam feci, facio, faciam vel fecero sive per me sive per interpositam personam de paramentis, libris, crucibus, calicibus et quibuscumque aliis ornamentis dicte ecclesie de Larena vel cuicumque alteri ecclesie, monasterio, loco pio et ecclesiastico, ita quod de predictis bonis sic datis et largitis ut supra exprimitur predictis ecclesiis sive locis secundum formam huius mei testamenti nichil possit vel debeat repeti, exigi vel revocari quoquo modo per aliquos meorum heredum vel aliam quamcumque personam nec rectoribus, ministris et familiaribus ad cultum divinum et ad divina officia exercenda seu ad dictorum locorum oportuna (*fol. 4v*) servitia deputatis debeat irrogari vel fieri irrogetur vel fiat aliqua iniuria, molestia vel gravamen ab aliquo vel aliquibus meorum heredum vel quibus ex testamento vel alias de meis bonis contingeret vel posset contingere quo vel quibus divinus cultus ac divina officia impediri valerent. Et si per aliquem vel aliquos heredum meorum vel quibus de meis bonis contingeret vel posset contingere quocumque modo ut supradictum est fuerit facta vel irrogata indebite contra iura alicui vel aliquibus predictorum offensio, molestia, violentia, perturbatio vel gravamen per se vel per alium vel alios, ex nunc ordino, volo et iubeo quod faciens vel inferens, facientes vel inferentes predicta vel aliquod predictorum recipienti vel recipientibus predicta vel aliquod predictorum pene nomine obligetur convinci et conveniri possit ad penam centum florenorum auri solvendam sive sit ecclesia vel locus ecclesiasticus sive rector vel minister ecclesie vel ecclesiastici vel aliquis predictorum. Item si contingeret quod lix, questio, querimonia, contentio, controversia vel aliquod tale contingeret vel contingerit orriri [!] vel fieri inter meos heredes vel aliquem vel aliquos meorum heredum vel eorum ad quos mea bona vel de meis bonis spectaret vel deberet vel posset spectare ex una parte, et aliquam vel aliquas predictarum ecclesiarum sive locorum, sive rectorum vel ministrorum ipsorum, qui pro tempore fuerint, sive in agendo sive in deffendendo ex alia causa quacumque, rogo cum omni instantia et reverentia dominum episcopum paduanum qui pro tempore fuerit vel eius vicarios quatinus sumarie sine contestatione, questionis et litis de plano et absque strepitu et figura iudicii vel honore expensarum cognoscat et cognoscant, terminet et decidat vel terminet et decidat predicta, pro ut eis videbitur convenire. Et utraque dictarum partium stare et parare debeat iudicio et sententie predictorum, et non contrafacere vel venire dummodo talis sententia iusta et licita videatur. Item intendo, volo, mando et ordino quod dicta bona mea secundum veritatem dicte ecclesie de Larena data, donata et tradita, et supra in hoc meo testamento concessa et assignata in dotem sic data, donata, tradita ac concessa et assignata intelligantur eidem et sint sub hac conditione et forma apposita et adiecta que in instrumento dotationis ipsius ecclesie plenius continetur, si illud contingent reperiri, videlicet quod ibi debeat esse semper prepositus per me vel per meos heredes masculos presentatus, quam quidem presentationem

prepositorum in dicta ecclesia instituendorum iure et nomine patronatus in me meosque filios et heredes masculos perpetuo retineo et retinere intendo, et quod ipse prepositus sit sacerdos vel sacerdos^{c)} efficiatur infra annum postquam fuerit confirmatus, et quod ad mensam suam expensis et salariis suis ad cultum divinum et obsequia oportuna ipsius ecclesie et ministrantium ei habere et tenere debeat duos alios sacerdotes et tres clericos et familiares sufficientes pro ut facultates et redditus ipsius ecclesie poterunt suportare, ita quod in agendis divinis offitiis et servitiis oportunis eidem ecclesie pro ut decet semper honorabiliter satisfiat faciendo ibidem semper residentiam (*fol. 5r*) personalem, nisi forsitan necessitatis causa de licentia domini episcopi vel eius vicarii, prepositus, presbyteri vero et reliqui ministri de ipsius prepositi licentia, per decem dies vel plures, pro ut causa requireret et licentia absentandi per predictos concessa se ab ipsa ecclesia debeant absentare. Si vero michi filius vel filii aut nepos vel nepotes ex filio vel ex filiis meis legitimis et ex legitimo matrimonio nati non fuerint autem [!] si fuerint et sine filiis masculis legitime natis vel postumis infra debitum tempus legitime natis decesserint quandocumque, tunc volo, iubeo et ordino quod ipse prepositus ad mensam suam expensis et salariis suis ad divina offitia in dicta ecclesia exercenda habere debeat et tenere apud se tres sacerdotes et quatuor clericos et familiares sufficientes, ut subpetere congrue poterunt ipsius ecclesie facultates. Qui prepositus et locus exempti non sint et vivant secundum regulam sancti Augustini sintque^{d)} subiecti domino episcopo Padue secundum quod iura volunt et inferius continetur. Oblationes vero que pervenerint ad dictam ecclesiam tam in festo annuntiationis quam aliis diligenter recolligi debeant per personas ydoneas ad hoc per prepositum ipsius ecclesie deputatas, et in fabrica ornamentis et necessitatibus ipsius ecclesie et sacristie distribui et expendi, nec in alium usum converti nisi secundum quod iura volunt, dummodo in ipsa ecclesia celebrantes non se vertant ad populum pro oblationibus manualiter coligendis. Et cum omnia [!] devota reverentia et instantia supplico reverendis dominis episcopis Padue qui pro tempora [!] fuerint quatinus super prefatis, dumtaxat sine gravamine expensarum ipsius ecclesie, totiens facere vel fieri facere visitationem dignentur quotiens fuerit oportunum, ne forte ex negligentia vel ex alia causa aliqua pastorum et ministrorum iam dicte ecclesie ipsa pati defectum valeat in divinis. Item relinquo et dari iubeo de meis bonis conventibus fratrum predicatorum, minorum, heremitanorum et carmelitorum de Padua libras decem parvorum pro quolibet ipsorum conventuum, pro missis et orationibus dicendis pro anima mea. Item relinquo conventibus fratrum predicatorum, minorum, heremitanorum, carmelitorum et servorum sancte Marie de Venetiis libras decem parvorum pro quolibet ipsorum conventuum pro missis et orationibus dicendis pro anima mea. Item relinquo et dari iubeo de bonis meis viginti monasteriis de Padua et paduano districtu magis indigentibus centum soldos parvorum pro quolibet ipsorum. / Item relinquo viginti monasteriis de Venetiis et Venetiarum districtu magis egenis sicut videbitur commissariis meis soldos centum parvorum pro quolibet. Item relinquo quinquaginta capellis de Padua et de eius suburbiis, ut videbitur commissariis meis, scilicet capellanis illarum pro qualibet capella soldos viginti parvorum exceptis capellis sancti Nicolai et sancti Thome quibus relinquo pro qualibet^{e)} libras decem parvorum dandas et solvendas per commissarios meos,

vel per illos quibus hec commisserint, cappellanis et rectoribus qui pro tempore fuerint in eisdem capellis. Item relinquo quinquaginta capellis de Venetiis et districtu ut videbitur (*fol. 5v*) commissariis meis pro qualibet earum scilicet illarum rectoribus et ministris solidos viginti parvorum. Item relinquo ecclesie sancti Laurentii de Vale, sancti Eusebii paduani districtus libras quinquaginta parvorum dispensandas in paramentis et ornamentis altaris ipsius ecclesie per commissarios meos vel eos quibus hec duxerint committenda. Rogans humiliter omnes fratres, cappellanos, presbyteros et ministros dictorum locorum, monasteriorum et ecclesiarum, ut animam meam, et animas parentum meorum in suis missis et orationibus habeat [!] commendatas. Item relinquo loco et monasterio de hermitis de Murano libras quinquaginta parvorum pro anima mea tunc scilicet si me ibi seppeliri contingat. Item relinquo monasterio de la Celestia de Venetiis libras quinquaginta parvorum. Item relinquo ecclesie Aquilegie et pro ipsa ecclesia libras ducentas parvorum de quibus ematur una possessio quam melior poterit, que libere esse et respondere debeat eidem ecclesie. Item relinquo laborerio ecclesie sancte Marie de Camponogaria paduane diocesis libras quingentas parvorum ad parvos dandas et solvendas per commissarios meos quando dicta ecclesia relevabitur et in laborerio relevationis dicte ecclesie [!] sulummodo [!] dispensentur. Item relinquo, lego et dari iubeo de bonis meis monasterio sancte Marie de Solesino paduane diocesis libras ducentas parvorum de quibus emi debeat una domus in Padua vel in Burgis pro usu, descensu et habitatione fratrum eiusdem loci quando fuerit oportunum et sibi placuerit, que libere sit et pertineat ad monasterium ipsum, quia sic promisi per cartam quam reddere et restituere teneantur heredibus meis vel finem et remissionem facere de amplius non petendo. Quamquidem promissionem feci ratione cuiusdam permutationis patronatus ecclesie sancti Alberti de Vancioforte paduane diocesis, qui spectabat ad me, cum patronatu ecclesie sancti Thome de Padua, tunc ad locum predictum de Solesino spectante, ut in instrumento permutationis predictae plenius continetur. Que omnia legata volo ut solvantur secundum quod supra ordinavi in capitulo loquente de domino Marsylio de Carraria de violentia michi facta per ipsum retentionis possessionum mearum. Item si apparuerit me de iure teneri ad solvendum aliquod decimum in Venetiis, illud relinquo solvendum, si de iure solvi debebit. Item relinquo domine Jacobine uxori mee si vixerit in honesta et viduali vita cameram suam videlicet omnes suas vestes et pannos tam de lana quam de lino ac omnes çoias et ornamenta sua quas, quos et que habet et habuerit et paravero sibi in vita mea ad suum usum, comodum et ornatum cum toto lecto meo parato. Et cum ab ea nec pro ea nullam receperim dotem, rogo ipsam ut si aliqua iura dotis habet ratione alicuius carte dotis quam sibi ex mea liberalitate fecissem post mortem suam illa iura filiis meis et suis (*fol. 6r*) masculis si ei superstites fuerint aut ex eis descendentes legitimis et naturalibus vel illis non estantibus filiabus nostris relinquat, ultra ea que de ratione dicte dotis pro anima sua relinquerit et voluerit ordinare. Item relinquo filiabus meis domine Ursine uxori Bertholucii de Porçilis et domine Johanne uxori domini Marci Cornerio dotes suas, quas habuerunt et perceperunt in denariis et rebus aliis, et in hiis heredes michi instituo iubens ipsas de hiis fore tacitas et contentas. Item relinquo filie mee Caterine per me promisse dari in uxorem Paulo

Maureceno filio nobilis viri domini Çanini Maureceno de contrata sancti Antonini de Venetiis libras centum denariorum venetorum grossorum ad libras completas quas sibi daturus sum in dotem et pro dote dicte mee filie Katerine, et in hiis illam michi heredem instituo iubens ipsam de hiis fore tacitam et contentam. Item relinquo cuilibet alii mee filie quam deinceps de legitimo matrimonio habuero tempore mortis mee vel infra decem menses post mortem meam postuma vel postume si nascentur pro qualibet ipsarum libras centum denariorum venetorum grossorum ad libras completas easque eis assigno in dotem et pro dote, dummodo [?] fuerint legitimo matrimonio copulate, quod facere teneantur et debeant de consilio et voluntate matris sue domine Jacobine et fratrum suorum si fuerint in potestate sua et domini Phylippi Bellegno et domini Marco Cornario et Pauli Maureceno predictorum cognatorum suorum vel maioris partis ipsorum. Et si aliqua ipsarum contrafaceret, ei solummodo libras quingentas parvorum relinquo easque michi in hiis heredes instituo et iubeo eas esse tacitas et contentas. Ita tamen quod si aliqua vel aliquae predictarum filiarum mearum in pupillari etate decesserint vel decesserint, filius meus masculus vel filii mei masculi legitimi dirrecto eis succedant quos ex nunc eis heredes instituo. Quod si post pupillarem etatem vel postea quandocumque sine liberis decesserint eosdem filios per fideicommissum eis heredes substituo. In omnibus autem aliis meis bonis mobilibus et immobilibus et se moventibus ac iuribus et actionibus meis corporalibus et incorporalibus michi quocumque iure, modo et forma spectantibus tam in hereditatibus, bonis et iuribus domini Manfredi Scrovegni olim fratris mei, et quondam Manfredi Novelli filii sui et Raynaldi et Gaboardi fratrum et filiorum quondam domini Petri Scrovegni nepotis mei quam in aliis quibuscumque. Filios meos Bertholameum et Ugolinum et alium vel alios filium vel filios scilicet legitimos et naturales siquem vel siquos deinceps habuero et michi erunt tempore mortis mee aut postumus vel postumi nascentur infra decem menses a tempore mortis mee michi heredes equaliter instituo, ita tamen quod si aliquis vel aliqui predictorum filiorum meorum in pupillari etate decesserint vel decesserint superstitem vel superstitibus ei vel eis heredem vel heredes dirrecto substituo [!]. Si vero postea quandocumque sine legitimis et naturalibus filiis decesserint vel decesserint superstitem vel superstitibus eisdem per fideicommissum substituo, ita quod unus alteri cum filiis quoque alterius in (*fol. 6v*) stirpes succedat, intelligendo masculos tantum venire debere ad substitutionem predictam: gravo autem heredem vel heredes meos predictos et volo, mando et ordino, quod nullo modo vel ingenio in totum vel in partem possint vel debeant vendere, donare, cambire [!] vel alienare sive in alium transferre possessiones, rationes, iura et actiones, decimarum iura vel proprietatum que et quas habeo vel habuero tempore mortis mee in villis et pertinentiis Campinogarie, Burghimançi, sancti Brusonis, Pratimaioris, Braçoli, Campiverardi, Fosati, Nugete, Lagalte, Vicinovi et earum confinibus paduani districtus, sive per se sive per interpositam personam, decernens ex nunc quidquid contrafieret vel contrafactum fuerit irritum et inane et reservans atque concedens infrascriptis commissariis meis manus iniunctionem, volens quod in dictos commissarios meos dicto casu existente deveniat et devenire debeat omne illud et totum, quod de predictis venditum, datum, donatum aut quomodolibet alienatum vel in alium translatum

fuerit per dictos meos filios vel heredes. Ad hoc quod mea intentio et propositum valeat adimpleri quod est scilicet ut si contingat filios meos predictos vel ex se descendentes masculos legitimos et naturales post mortem meam quodcumque decedere, ita quod ex illis non remanserit ullus masculus legitimus et naturalis, dicte possessiones perveniant in manus, dominium et potestatem commissariorum meorum, ut ipsarum redditus et proventus inter pauperes per eosdem annuatim perpetuo dispensentur, ut infrascriptum est, salvo quod si comune Venetiarum illas in se suscipere voluerit et habere quod sibi liceat dicto comuni dictas possessiones et iura vendere, dare, tradere et concedere eo modo scilicet quo commissariis meis est per me infra concessum. Si vero filium vel filios non habuero masculum vel masculos de legitimo matrimonio vel eciam eorum filii decesserint absque filiis masculis legitimis et naturalibus, tunc relinquo dominabus Leonori et Beatrici sororibus meis et filiis quondam domine Adhelete et filiis quondam domine Constantie ac eciam filiis domine Aylixie quondam sororum mearum totum podere [!] et territorium, quod habeo in sancto Johanne de Larogna et eius pertinentiis sicut habebam, tenebam et possidebam tempore quo Vincentia extracta fuit de potestate et dominio paduanorum cum omnibus iuribus, rationibus et actionibus suis ita tamen quod dicte sorores mee et dicti filii et heredes quondam dictarum sororum mearum per hoc legatum et de hoc legato esse debeant tacite et contente, taciti et contenti et se tacitas et contentas, tacitos et contentos vocent de toto et de omni eo quod ad ipsas vel ipsos de hereditate paterna domini Raynaldi et de materna domine Cappelline olim parentum meorum^{f)}, tam iure hereditatis quam alicuius legati vel aliquo legatorum aliquorum aut quacumque alia ratione vel causa ad ipsas vel ipsos spectaret vel spectare posset sive quod ipse vel ipsi modo aliquo petere possent de predicta hereditate paterna vel materna. Quod si dicte mee sorores vel predicti filii predictarum dominarum sive aliqua vel aliquis vel aliqui ipsarum vel ipsorum contrafaceret vel contrafacerent petendo vel inquietando (*fol. 7r*) per se sive per alium de bonis predictis, ipso facto cadat vel cadant a predicto legato in hoc meo testamento sibi relicto et illud legatum eo casu transeat ad heredes meos. Item eciam dicto estante casu pro anima mea manumito [!] et libertatem do, tribuo atque concedo omnibus et singulis de masenadis meis ac ipsos dirrecto libertati restituo. De eo vero quod supra expressum et dictum est, in legatis per me relictis in omnibus partibus et locis ubi scriptum est libras denariorum parvorum nec aliter declaratum est, dico et declaro, quod ibi inteligatur denariorum parvorum ad parvos. Et sic iubeo et declaro et volo ubique intelligi nisi sit ibi aliter expressum. Et in omnibus aliis meis bonis cum filios masculos legitimos et naturales non habuero et michi non erunt vel legitime descendentes ab ipsis ut supradictum est, dictas filias meas Ursinam, Johannam et Caterinam et aliam quamlibet filiam meam quam de legitimo matrimonio deinceps habuero et michi erunt tempore mortis mee aut postume nascentur infra decem menses post mortem meam michi heredes equalibus portionibus instituo. Supradictis vero filiis et filiabus meis tutores do, relinquo et ordino dominam Jacobinam uxorem meam donec permanserit in honesta et viduali vita et dominos procuratores sancti Marci de Venetiis. Et siqua vel sique filiarum mearum in pupulari etate decesserit vel decesserint dirrecto sive post quodcumque sine liberis per fideicommissum unam alteri cum filiis

quoque alterius in stirpes substituo. Si vero omnes filie mee predictae sine liberis decesserint, tunc omnia mea bona ad manus commissariorum meorum perveniant et pervenire volo et ordino, qui mei commissarii ipsa bona mea regant et disponant et de ipsis faciant et ea distribuunt et reservent pro ut inferius declaratur. Commissarios autem meos relinquo, ordino et eligo dominam Jacobinam uxorem meam vidualiter et honeste vivendo et dominos procuratores sancti Marci de Venetiis super commissariis constitutos et filios meos Bertholameum et Ugolinum suprascriptos cum fuerint in etate viginti annorum volens et ordinans quod quidquid per maiorem partem ipsorum circa commissariam istam et executionem huius mei testamenti ordinatum fuerit fieri aut factum fuerit, valeat et teneat ac impleatur et fiat, ut si per omnes commissarios predictos in concordia ordinatum et factum fuisset. Et similiter in agendis tutelle filiorum et filiarum mearum volo fieri et servari. Qui mei commissarii liberam habeant licentiam et potestatem post diem mortis mee intrandi et accipiendi et accipi faciendi tenentam et possessionem omnium bonorum meorum quam eis ex nunc pro ut ex tunc concedo sua auctoritate sine licentia et parabola alicuius iudicis seu officialis sine questione et querela possidendi, tenendi et usufructuandi bona mea possessiones vel quasi distribuendi, vendendi, alienandi et comutandi omnia bona mea pro predictis omnibus et singulis atendendis et observandis et executioni mandandis et adimplendis liberam potestatem dando eisdem, quod omnia et singula supradicta possint facere et complere sine contradictione alicuius (*fol. 7v*) persone. Et si aliqua persona in hoc meo testamento scripta per se vel alium directe vel indirecte contradiceret vel contradicere vellet, impediret vel impedire vellet in toto vel in parte, ne omnia supradicta vel ne aliquod predictorum fiant vel fiat per supradictos meos commissarios, eum vel eos privo omni comodo mee hereditatis, et etiam hereditate mea si forsitam heres vel heredes mei hoc atemptare presumerit vel presumerint, et eidem vel eisdem hereditatem vel legatum vel fideicommissum dimissa auferro et in dictos commissarios meos devenire volo. Item casu estante superius dicto quod michi non essent filius vel filii masculi legitimi et naturales vel postumi, vel nepos vel nepotes ex filiis masculis michi heredes sicut predictum est, tunc volo et iubeo, quod predicti mei commissarii habeant, teneant et possideant totas possessiones meas, iura, rationes et actiones, decimas et iura decimarum et proprietatum omnium, qui, que vel quas habeo et possideo, sive habuero et possedero tempore mortis mee, et que ad me de iure spectant vel spectaverint in villis et pertinentiis Campinogarie, Burgimançi, sancti Brusonis, Pratimaiores, Braçoli, Campiverrardi, Fosati, Nugede, Lagalte, Vicinovi et earum confinibus paduani districtus, ita tamen, quod fructus, redditus et obventiones et omnis utilitas que ex predictis possessionibus provenient simul vel separatim vel alternis vicibus per supradictos meos commissarios in Christi pauperes integraliter dispensentur, secundum electionem per eosdem meos commissarios in civitate Venetiarum et Padue et earum districtibus faciendam de ipsis pauperibus et plus egentibus super hoc eorum conscientias honerando, hoc tamen addito, quod nomine elimosine vel quocumque pretextu vel colore quesito non possit uni pauperi ultra unum grossum venetum valentem trigintaduos denarios parvos de dictis fructibus elargiri, ac etiam hoc addito, quod illi pauperes qui habuerunt dictam elimosinam

uno anno de dictis fructibus et proventibus per se vel per alium ulterius illo anno habere non possint; quod si secus fecerint vel egerint decerno et precipio non valere, et per heredes meos esse ab ipsis commissariis et a quolibet possessore alio per iuris remedia repetendum. Aut si omnes filie mee decesserint sine filiis, et factis restitutionibus maleablatorum, et solutis omnibus predictis legatis, et integraliter omnibus satisfacto de bonis meis, ut supra expressum est, tunc omnia mea bona et possessiones que fuerint, volo, iubeo et mando, quod semper sint in manibus, dominio et potestate dictorum commissariorum meorum. Et illa bona et possessiones semper debeant per eos vel per alios qui eis succedant et qui pro tempore fuerint conservari et non distribui vel vendi aut donari seu modo aliquo alienari. Et si contra factum fuerit ex nunc decerno irritum et inane, et michi et cuilibet singulari vel universali successori manus iniunctionem reservo sed continue locari et affictari et regi et disponi pro ut eisdem commissariis meis videbitur. Redditi autem et obventus qui percipientur et haberi poterunt de ipsis possessionibus et bonis per dictos meos commissarios distribuantur et dentur pauperibus Christi pro anima mea sicut eis qui pro tempore fuerint videbitur expedire secundum quod superius est expressum, intelligendo illos pauperes Christi, quos ipsi commissarii mei duxerint eligendos, videlicet viduas, pupillos, orphanos et alias miserabiles personas. Ita tamen quod ultra unum grossum venetum valentem trigintaduos denarios parvos dare non possint pro unoquoque paupere, ut dictum est, et eciam illos religiosos et religiosas et clericos de dictis civitatibus Venetiarum et Padue et earum districtibus tam terrigenas quam forenses qui dictis commissariis meis videbuntur dummodo non possint habere nec dari eis debeat nisi grossus unus annuatim pro uno ut supradictum est, excludendo spetialiter ab hoc beneffitio hospitalarios sancti Johannis yerosolimitani et omnes alios privilegiatos. Salvo quod si aliquo tempore comune Venetiarum viderit et crediderit dictas meas possessiones esse sibi aptas et utiles et placuerit sibi eas in se suscipere et habere, et dare de camera de bonis et de peccuniis comunis Venetiarum in perpetuum commissariis meis omni anno, tantum quantum valerent redditus et proventus qui percipi et haberi possent tunc ex illis possessionibus et iuribus ipsarum dummodo tunc libere laborari et fructus colligi paciffice possint aliter vero sicut alias libere laborari et fructus colligi potuerunt. Quod tunc dicti mei commissarii licete [!] dictas meas possessiones cum omnibus iuribus spectantibus ad ipsas possint et debeant dicto comuni dare, tradere et concedere libere et expedite quocumque titulo apto et debito pro predictis, dummodo pro hoc habeant omni anno in perpetuum a comuni Venetiarum tantum in denariis quantum valuerit redditus eorum, ut supradictum est. Et ad hoc dictum comune se et sua bona et spetialiter nominatim possessiones predictas solempniter obliget penes commissarios meos qui denarii habiti a dicto comuni pro predictis redditibus, si hoc acceptaverit, in perpetuum distribuantur inter pauperes per dictos commissarios meos, ut superius est expressum. Item volo et ordino quod si in isto meo testamento seu in ista mea ultima voluntate aliqua dubietas vel obscuritas vel perplexitas appareret in dubium vel in ambiguo vel verbo vel sermone, prolato, oratione, dictione sive dicto circa mee mentis intentionem illa omnia declarari interpretari [!] debeant secundum quod iura volunt per dictos commissarios meos quam interpretationem [!] et declarationem ex nunc approbo et

assentio et meam ultimam voluntatem esse volo. Insuper dico, volo, iubeo et ordino hoc esse meum ultimum testamentum et meam ultimam voluntatem et quod valeat iure testamenti et ultime voluntatis. Et si iure testamenti et ultime voluntatis propter obmissas iuris solemnitates vel aliam causam non valeat, vel non valuerit, quod valeat iure codicillorum. Et si iure codicillorum valere non potest, valeat iure et nomine donationis causa mortis. Et si iure donationis causa mortis valere non posset, valeat iure donationis inter vivos quam tamen valere intendo tantum (*fol. 8v*) post mortem meam et non ante. Quam donationem facio infrascripto notario recipienti pro omnibus et singulis quorum interest vel interesse posset omni iure et modo quibus melius de iure valere potest. Cassando et irritando et annullando omne testamentum, omnes codicillos, omnes donationes omnesque alias ultimas voluntates quocumque nomine censeantur vel censi possent scriptum vel scriptos per manus Conradi notarii quondam U[...]nantii de Grimaldis, magistri Dominici notarii quondam Prosdocimi, Simeonis notarii, magistri Gerardi de Viano, Tomaxii notarii quondam magistri Savini ab Aguxellis et domini presbyteri Andree Docto plebani tunc sancte Marine et cancellarii domini ducis et comunis Venetiarum et nunc dei gratia reverendi episcopi clugiensis et Henrici notarii de Cremona et alterius cuiuscumque notarii. Et cassando et irritando et annullando omnes codicillos, omnes donationes et omnis alias ultimas voluntates quocumque nomine censeantur scriptos et scriptas manibus predictorum notariorum seu quorumlibet aliorum ac eos et eas confringo, casso et irrito. Et si in predictis testamento vel testamentis codicillo vel codicillis donatione vel donationibus causa mortis vel quacumque mea alia ultima voluntate continetur, quod predicta omnia vel aliquod predictorum non possint irritari, commutari, cambiari vel revocari, nisi certa solemnitate servata habendo memoriam de supradicta solemnitate vel solemnitatibus et non obstantibus aliquibus verbis derogatoriis hic specificatis vel non, volo hoc meum testamentum et hanc meam ultimam voluntatem valere et tenere, quemadmodum si predicta solemnitas vel predictae solemnitates esset vel essent seriatim per ordinem observate de verbo ad verbum. Preterea dico et protestor ego Enricus Scrovegnus testator suprascriptus ibi coram vobis reverendis patribus et religiosis ac nobiles viris dominis...^B testibus suprascriptis et coram notariis suprascriptis et infrascriptis, quod non intendo hoc meum testamentum a capitularibus et ordinamentis Venetiarum in parte aliqua discrepari. Et si inveniretur hoc meum testamentum seu aliquid vel aliqua in illo contenta ab ordinamentis Venetiarum discordare, illud vel illa ex nunc reduco et volo reduci ad concordantiam et conformitatem illorum volens ordinamenta et capitularia Venetiarum in hiis omnibus esse salva.

Ego Raphaynus filius Henrici de Caresinis de Cremona, nunc habitans Venetiis in contrata sancti Mauricii, publicus imperiali auctoritate notarius specialiter vocatus et rogatus a nobili millite domino Enrico Scrovegno testatore suprascripto huic suo testamento presens fui et illud bona fide et suo rogatu propria manu scripsi et publice roboravi meo signo appposito consueto. In presenti quoque latere sunt linee viginti una et dimidia de dicto testamento scripto; et scripsi duo testamenta suprascripti et eiusdem tenoris unum quorum apud dominos procuratores salvandum sancti Marci et alterum apud testatorem manendum et servandum positum et datum est.

(fol. 9r) Ego Stephanus Silvo dicto Petenello sancte Marie Jubanico presbyter et notarius comunis Venetiarum specialiter vocatus et rogatus a nobili milite domino Enrico Scrovegno [!] testatore suprascripto huic suo testamento presens fui et in testem me subscripsi et meum signum aposui consuetum, fui eciam rogatus a dicto testatore ut hoc suum testamentum scribam et in publicam formam reducam [?] secundum tenorem suprascriptum, millesimo, indictione, mense, die, loco et presentibus testibus et notariis suprascriptis.

Ego Henrighus filius quondam domini Albertini de Caresinis de Cremona nunc habitator Veneciarum in contrata sancti Mauritii notarius sacri pallacii specialiter vocatus et rogatus a testatore predicto huic suo testamento interfui et rogatus me subscripsi. Rogatus etiam hoc scribere testamentum si fuerit oportunum. Millesimo, indictione, mense, die, loco et presentibus testibus et notariis^{b)} suprascriptis.

Ego Thomas dictus Massolus quondam domini Acurroli de Fano, nunc habitator Venetiarum in contrata sancti Marciani auctoritate imperiali notarius, spetialiter vocatus et rogatus a testatore predicto huic suo testamento interfui et rogatus me subscripsi, rogatus etiam hoc scribere testamentum, si fuerit oportunum. Millesimo, indictione, mense, die, loco et presentibus testibus et notariis suprascriptis.

- a) Die angeführte Seitenzahl *viginti novem* ist abgesehen von der ersten (*viginti septem*) und der letzten Seite (*viginti una et dimidia*) für jede Seite gleich.
- b) *t* von *recepit* über der Zeile hinzugefügt
- c) redundante Wiederholung von *vel sacerdos*
- d) *t* von *sintque* über der Zeile hinzugefügt
- e) *pro qualibet* über der Zeile hinzugefügt. Der ausstellende Notar fügt diese Veränderung im Text am Seitenende an: *Ego Raphaynus filius Henrici de Caresinis de Cremona nunc habitans Venetiis notarius sacri palatii hoc latus linearum viginti novem rogatus publice scripsi et predictas dictiones scilicet pro qualibet interlineatas in vigesima septima linea quas per per oblivionem transmisseram propria[m] scripsi, addidi et ut supra interlineavi et signavi [?].*
- f) *meos* zu *meorum* korrigiert
- g) vom Schreiber eingefügte Punkte
- h) *et notarius* am Rand hinzugefügt

Irene Hueck hat die Teile des Textes, welche die Arena-Kapelle unmittelbar betreffen, transkribiert und publiziert: I. Hueck, Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arena-Kapelle, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17, 1973, S. 277–294. Benjamin G. Kohl übersetzte diese Passagen ins Englische und gab eine Zusammenfassung der übrigen Teile: B.G. Kohl, The Scrovegni in Carrara Padua and Enrico's will, *Apollo*, 142, 1995, S. 43–47 bes. S. 45 f. Claudio Bellinati resümierte wichtige Punkte: C. Bellinati, *Nuovi studi sulla cappella di Giotto all'Arena di Padova (25 marzo 1303–2003)*, Padua 2003, S. 11–16.

Ein großer Teil des Testaments ist der Arena-Kapelle gewidmet. Scrovegni legt Wert auf die Feststellung, er habe Kapelle und Grabmonument aus eigenen Mitteln erbaut. Sicher kannte er die Vorwürfe, das Geld für den Bau unrecht erworben zu haben (A 15). Eine wichtige Rolle in dem Text spielt auch der Umstand, daß Enrico keinen Zugriff auf seine Paduaner Besitzungen hat. Marsilio da Carrara (1294–1338) regierte Padua seit 1328. Er war in erster Ehe mit Bartolomea di Manfredo Scrovegni (gest. 1333), einer Nichte Enricos, verheiratet. Schon zu Marsilios Lebzeiten kursierte das Gerücht, er habe sie vergiften lassen, um eine politisch günstigere Ehe eingehen zu können: B.G. Kohl, *Padua under the Carrara 1318–1405*, Baltimore 1998, S. 50–61. Enrico seinerseits war durch seine erste Ehe mit den Carrara verbunden gewesen (siehe A 15). Als sie um 1320 die Herrschaft in Padua an sich rissen, ging Scrovegni nach Venedig ins Exil. Erst 1328 kehrte er - kurzfristig - zurück. Marsilio da Carrara forderte bei dieser Gelegenheit eine große Summe von ihm, angeblich das Erbteil aus seiner Ehe mit Bartolomea Scrovegni. Dabei trat er derart entschlossen auf, daß Enrico sich wieder nach Venedig zurückzog. Damals scheint Marsilio auf die Scrovegni-Besitzungen im Padovano und Vincentino zugegriffen zu haben: I. Hueck, *Enrico Scrovegni Veränderungen der Arena-Kapelle*, S. 281. Ein großer Teil der in Scrovegnis Testament festgehaltenen Legate gründet auf der Hoffnung, diese usurpierten Güter zurückzubekommen.

Daß das Vermögen im Exil geschrumpft war, zeigt sich an der modifizierten personellen Ausstattung der Kapelle: Anstelle von drei Priestern, vier Klerikern und vier Dienern (A 13) sind es nun zwei Priester, drei Kleriker und Diener „nach Kassenlage“.

Scrovegni hält die Zusatzbedingung aus dem Jahr 1319, Wohn- bzw. Erbansprüche in der *contrata* Arena stellen zu dürfen, in allen Details fest (A 14).

GIOTTO AVANT GIOTTO: WERKE VOR UND UM 1300

Ohne Stilkritik kann der „frühe Giotto“ nicht entworfen werden. Es gibt nämlich so gut wie keine Schriftquellen, die zuverlässige Schlüsse erlauben, was der Maler vor seinen Paduaner Jahren getan hat. Das gilt auch für die Stelle bei Riccobaldo Ferrarese: Die Aufzählung der Minoritenkirchen von Assisi, Rimini und Padua als Schauplätze von Giottos Tätigkeit fällt ins Jahr 1313 und demnach in die Zeit lange nach Vollendung der Arena-Fresken (II b 1). Daß ein Assisi- oder ein Rimini-Aufenthalt dem Padua-Aufenthalt *vorausgegangen* wäre, läßt sich dem Text also nicht entnehmen. Die Ausnahme ist das durch Giulio Mancini nach einer liturgisch-historischen Quelle überlieferte Datum 1298 für Giottos Mosaik im Atrium von St. Peter in Rom, die Navicella. Dieses Nachricht galt aufgrund der Untersuchungen von Lionello Venturi lange als nachweislich falsch, ist es genau besehen aber nicht (II b 5). Da die Angabe alleinsteht und sich einer Überprüfung entzieht, sollte man andererseits die Zuverlässigkeit nicht überschätzen. Auch für die Navicella ist das frühe Datum wenn überhaupt, dann nur mit formgeschichtlichen Argumenten zu sichern. Das Problem stellt sich so: Kann man zeigen, daß die Navicella und bestimmte andere Werke, bei denen Giottos Urheberschaft durch Schriftquellen überliefert ist, gleichsam als Vorarbeiten für die Fresken in Padua in Frage kommen?

Das heißt aber auch, daß es seriöserweise ohne historische (und d.h. letztlich urkundliche) Evidenz nicht abgeht, wenn man zum Bild vom „frühen Giotto“ etwas beitragen will. So taugt etwa die Madonna aus Ss. Lorenzo e Leonardo in Castelfiorentino (jetzt im dortigen Museo della Collegiata – Abb. 93) nicht als Mosaikstein zu diesem Bild, mag sie im Katalog der Florentiner Giotto-Ausstellung des Jahres 2000 auch als Nummer 1 erscheinen.¹ Nachdem die halbfigurige Tafel lange als Werk aus dem Umkreis des sienesischen Malers Duccio gegolten hatte, war es 1948 Roberto Longhi, der eine Gemeinschaftsarbeit von Duccio und Cimabue in ihr sah.² 1985 schließlich erkannte Luciano Bellosi, daß es sich nur um eine Gemeinschaftsarbeit von Cimabue und *Giotto* handeln könne. Der Lehrer habe die Marienfigur, der noch in der Werkstatt tätige Schüler das Kind gemalt.³ Über die Naivität, die hinter solcherlei Thesenbildung steckt, braucht nicht viel gesagt zu werden. Es sei auch nur am Rande vermerkt, daß Bellosi es nicht für nötig hielt, unstrittige Arbeiten von Giotto zum Vergleich heranzuziehen. Entscheidend ist hier, daß es zu dem Werk keine einschlägigen Urkunden oder frühen Texte

1 *Giotto: Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, ed. A. Tartuferi, Florenz 2000, S. 98–100 (L. Bellosi).

2 R. Longhi, Giudizio sul Duecento, *Proporzioni* 2, 1948, S. 5–54.

3 L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Turin 1985, S. 177 f.



Abb. 93 Castelfiorentino, Museo della Collegiata: Madonna (unbekannter Maler)

gibt, ja weder für Cimabue noch für Giotto und ebensowenig für Duccio eine Tätigkeit in oder für Castelfiorentino belegt ist. Es besteht also keinerlei Anlaß, die von Longhi und Bellosi mit Photos gelegten Patienzen in der von den Autoren als alternativlos erlebten Weise personalisiert zu lesen. Mein Vorschlag: Wir haben das Werk eines talentierten Malers vor uns, der Zugang sowohl zu florentinischen als auch zu sienesischen Vorbildern hatte und daneben noch Mustermaterial kannte, wie es ähnlich die Ornamentmaler in Assisi verwendeten (s.u.). Die Madonna gibt keinen Einblick in die geistige Werkstatt, aus der die Paduaner Fresken hervorgingen, zeigt aber, was ein anderer toskanischer Maler mit den um 1300 zur Verfügung stehenden Vorbildern anfang.

DIE ISAAK-BILDER IN DER OBERKIRCHE VON ASSISI

Als Vorstufen für bestimmte Arena-Fresken geben sich hingegen die beiden Isaak-Szenen am Obergaden der Oberkirche von S. Francesco in Assisi zu erkennen – da ist die Forschungsmeinung seit über einem Jahrhundert weitgehend einhellig. Die erste Szene zeigt, wie Jakob am Lager seines Vaters Isaak den Segen erhält (Taf. XI), die zweite, wie Esau, der Erstgeborene, zu seinem Vater kommt und der sich bewußt wird, daß er zuvor den falschen gesegnet hat (Gen. 27, 33 – Taf. XII: „Da entsetzte sich Isaak über die Maßen sehr.“) Das beide Male identische Haus Jakobs ähnelt dem gleichfalls doppelt verwendeten Mutterhaus der Maria in Padua nicht nur dem Aussehen, sondern auch der Funktion nach (Taf. V, VI). Daß ein fiktionales Bauwerk zweimal verwendet und damit die Einheit von Ort und Zeit im Erzählzusammenhang eines Bilderzyklus architektonisch definiert wurde, ist eine wohl mit diesen Bildern am assisanischen

Obergaden gemachte Erfindung, die in Padua zweitverwendet wurde.⁴ Jedoch sollte die Feststellung eines engen Zusammenhangs nicht blind für die Unterschiede machen: So haben wir es in den assisanischen Fresken weniger deutlich als in Padua mit einem Haus zu tun. Eher handelt es sich um einen das Bildformat weitgehend ausfüllenden, aus disparaten Architekturelementen zusammengesetzten Kasten, der die Figuren umgibt (oder sie rahmt). Mit einiger Zuspitzung könnte man von einer architektonisch instrumentierten Nische für das Bildpersonal sprechen. Und selbst da sind Abstriche zu machen, denn die Figurengruppe und der Kasten sind – verglichen wieder mit den Lösungen in Padua – nur oberflächlich aufeinander abgestimmt. Das läßt sich etwa daran zeigen, daß der Kasten ausweislich seiner rechten Außenwand gerade nur die Tiefe einer Türbreite besitzt, während sich die Figuren mindestens zwei Bettbreiten in die Tiefe staffeln, wobei – das machen die Vorhänge deutlich – dahinter noch zusätzlich Platz vorhanden ist. Die Figuren nehmen also ein Raumvolumen in Anspruch, das die um sie herum gemalte Architektur *nicht* hergibt. Darüber hinaus ist innerhalb dieser Architektur sogar noch ein Davor angegeben und tatsächlich ist das Motiv, das solches leistet (man kann ebensogut sagen: *nicht* leistet), von besonderem Interesse.

Auf den ersten Blick hält man die im Vordergrund plazierte Schreinerarbeit mit den gedrehten Stäben für einen Teil des Bettkastens. Doch ist der tatsächliche Bettkasten links zwischen dem genannten Gegenstand und den Laken gut zu erkennen. Rechts sind auch die tordierten Beine des Bettes zu sehen. Wie sie nebeneinander nicht nur hinter den Gegenstand, sondern bis hinter die vordere Marmorschwelle des Kastens herabreichen, weckt erste Zweifel daran, daß das Verhältnis von Vorder- und Mittelgrund entsprechend unseren (bekanntlich von der Renaissance und der Photographie geprägten) Vorstellungen systematisiert ist. Jedenfalls ist die Schreinerarbeit im Vordergrund ein Möbel für sich. Genau besehen handelt es sich um eine prächtige Sitzbank. Sie steht mit der Lehne zum Betrachter, so daß wir über sie hinweg die Figuren sehen, welche die Bank nutzen könnten, wenn sie auf die andere Seite von Isaaks Bett treten würden (um entsprechend der Bank gleichzeitig auf einen Bruchteil ihrer Größe zu schrumpfen). Durch die Verkleinerung markiert die Bank nicht wirklich eine Raumschicht vor den Figuren. Im Gegenteil: Sie führt einen eigenartigen Effekt herbei. Die Figuren und insbesondere Jakob werden nicht in die Raumtiefe verwiesen, sondern von unserem Blick über die Bank hinweg nach vorn gezogen und gewinnen so an Größe und Gegenwart. Es deutet sich an, wie die Dekoration aus Mobiliar und Architektur nicht so sehr Raum darstellt, sondern vor allem dazu da ist, die Präsenz der Figuren zu steigern.

Gerade das Verkleinern und die daran geknüpften Wirkungen zeigen auch den Abstand der Isaak-Bilder zu den Arena-Bildern und ebenso zur Bildlichkeit des neuzeitlichen Gemäldes. Was der Maler mit der Verkleinerung tat und womit er doch wohl den Bildbenutzern entgegenkommen und ihnen die Wahrnehmung der Figurengruppe empfehlen oder erleichtern wollte, ist für uns nicht auf Anhieb zu verstehen. Tatsächlich wäre es schon in den Paduaner Interieurs etwas

4 G. Pochat, *Bild – Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien 1996, S. 223 f. W. Kemp, *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 20–22.

Fremdartiges gewesen. Dabei ist zu bedenken, daß das Öffnen der Räume zum Betrachter hin, die sogenannte „Schauöffnung“, in der Arena-Kapelle oft mit einem irrationalen Zug verbunden ist.⁵ In der Tat läßt sich diskutieren, ob eine herausgenommene und durch ein Rahmenmotiv ersetzte Wand oder, wie in Assisi, eine geschrumpfte Sitzbank die radikalere Maßnahme in punkto Betrachterfreundlichkeit ist. Außer Frage steht jedoch, daß die Verkleinerung von Vordergrundmotiven in Padua keine Verwendung mehr fand und auf Dauer alle Akzeptanz verlieren sollte.

Das Paduaner Haus der Anna kann also als eine Fortentwicklung der Isaak-Behausung in Richtung neuzeitliche Bildlichkeit beschrieben werden. Bildformat und Architektur sind jetzt entkoppelt (etwa auch durch die stärkere Präsenz des Formulars am rechten Bildrand), Figurenraum und Architekturraum demgegenüber aufeinander abgestimmt (Taf. V, VI). Viel Aufwand wurde getrieben, um am Außenbau eine erhebliche Tiefe des Raums zu belegen und damit ein Paradox von Isaaks Raumkasten zu bannen: Man beachte nur die Einführung der Treppe, die nicht allein die Benutzbarkeit des Gebäudes, sondern auch Tiefe suggeriert. Die Proportionen der Figuren und Gegenstände im Innenraum sind einander angenähert, ihre Präsenz – ob Person oder Möbel – ist einheitlich. Durch die Loggia ist ein Außenbereich erschlossen und – in wenn auch unvollkommener Weise – mit dem Innenraum verknüpft: Im Bild der Verkündigung an Anna leistet die Verknüpfung eine geschlossene und zu niedrige Tür (durch welche die Magd aber wohl immerhin hören kann, was im Innenraum vorgeht)⁶; im Geburtsbild ist die Tür geöffnet, erhöht und wird von der Magd benutzt, ohne daß sie freilich wirklichen Anschluß an die Figurengruppe innen hätte.⁷ Insgesamt ist der „Wahrscheinlichkeitscharakter“ (Wolfgang Kemp) erhöht. Wir sehen aufgrund etwa des Ziegeldachs nicht nur eine Architekturschachtel, die gegenwärtig macht, was in ihr vorgeht, sondern eben so etwas wie ein Haus. Von der Idee her und in der Motivik ist dabei aber viel aus Assisi übernommen worden, so viel, daß die Betrachter die Unterschiede zwischen den Bildern oft kaum registrieren und viele Forscher die Kastenräume in Assisi durch die Paduaner Brille gesehen haben. So hat das Befremdliche an der Zwergenbank im Vordergrund m.W. bisher niemand thematisiert. Ebenso blieb unbemerkt, daß der Raumkasten aus einem anderen Kontext entlehnt und am Obergaden von S. Francesco in Zweitverwendung aufgebaut wurde.⁸

Der Thron Mariens in Cavallinis mosaiziertem Verkündigungsbild in S. Maria in Trastevere, Rom, steht vor einer Art Fassade, die aus Mikroarchitekturen zusammengesetzt ist (Abb. 94). Dieses Motiv reflektiert wohl die Erinnerung an die byzantinische Tradition des Verkündigungsbildes, die Maria als Tempeljungfrau zeigt und sie vor einer Architekturkulissee auftreten läßt, wel-

5 So die von Anna Rohlf von Wittich geprägte Terminologie: A. Rohlf von Wittich, Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 18, 1955, S. 109–135.

6 A. Schmarsow, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg 1928, S. 87.

7 A. Mueller von der Hagen, *Die Darstellungsweise Giottos mit ihren konstitutiven Momenten Handlung, Figur und Raum im Blick auf das mittlere Werk*, Braunschweig 2000, S. 46 f.

8 Auf Ädikulastrukturen in der älteren Malerei, welche die Lösung vorbereiten halfen, weist immerhin Roberto Salvini hin: R. Salvini, Bemerkungen über Giottos Frühwerke in Assisi, in: *Giotto di Bondone*, Konstanz 1970, S. 169–207.



Abb. 94: Rom, S. Maria in Trastevere, Apsis: Verkündigung (Pietro Cavallini)

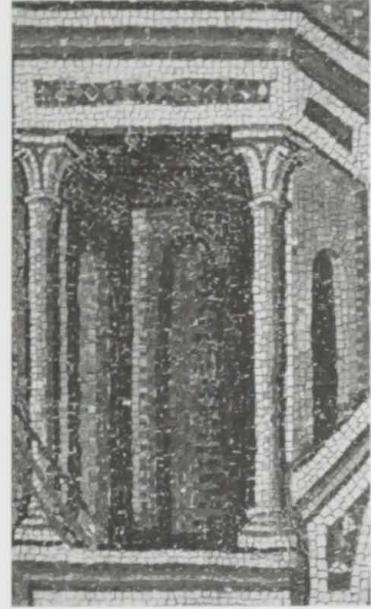


Abb. 95: wie Abb. 94, Detail

che den Tempel vertritt. Allerdings enthält Cavallinis Fassade keine Anspielung darauf, es könne ein benutzbares Gebäude gemeint sein. Sie ist ein Gebilde, das sich darauf beschränkt, das Bild zu schmücken und eine Kulisse für die Figuren herzustellen. Links und rechts oben fand je ein schräggestellter Kasten Verwendung, der nicht nur in der Projektion und in der Offenheit zum Betrachter, sondern Element für Element den Kästen in Assisi entspricht (Abb. 95): Dazu gehören neben den rundbogigen Seiten-„Türen“ auch die vorgestellten Säulchen, die ein inkrustiertes Gebälk mit einer kassettierten Unterseite tragen. Daneben fällt auf, daß Cavallinis Thronfassade als ganze mit ihren teils unter- und teils übersichtigen Perspektivangaben auf einen einheitlichen Betrachterstandpunkt hin kalkuliert scheint und damit die darstellungstechnische Beherrschung der Architektur sowohl in den Isaak-Szenen wie in Padua vorgegeben haben kann. Der Maler der Isaak-Bilder hat den Kästen eine Schwelle sowie die Giebel über den Seitenwänden hinzugefügt, das ganze „aufgeblasen“ und Einzelteile erzählerisch besetzt, so die Seitentür, durch die sich im zweiten Bild Isaak und seine Mutter Rebecca davonmachen. Daneben blieb manches gleich, und damit hängt der schon angesprochene Nischencharakter der Isaak-Räume zusammen.

Aber natürlich muß auch erwogen werden, ob es nicht Cavallini war, der den Kasten aus Assisi übernommen und zu einem Ornament verkleinert hat; schließlich sind beide Bildkomplexe, Cavallinis Mosaiken und die Isaak-Fresken, undatiert. Dagegen spricht, daß weitere Motive aus dem Mosaikzyklus von S. Maria in Trastevere in den beiden Isaak-Bildern anzutreffen sind. Dazu gehört die Zwergenbank: Im Vordergrund der Marientod-Szene steht eine solche, nur mit der Sitzfläche zum Betrachter hin gedreht (Abb. 96). Von größerer Bedeutung ist die Gruppe aus liegender Figur und Stehenden mit einem Vorhang und Architekturlulisse.⁹ Die

9 E. Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg 1924, S. 171 f. M. Meiss,



Abb. 96: Rom, S. Maria in Trastevere, Apsis: Marientod (Pietro Cavallini)

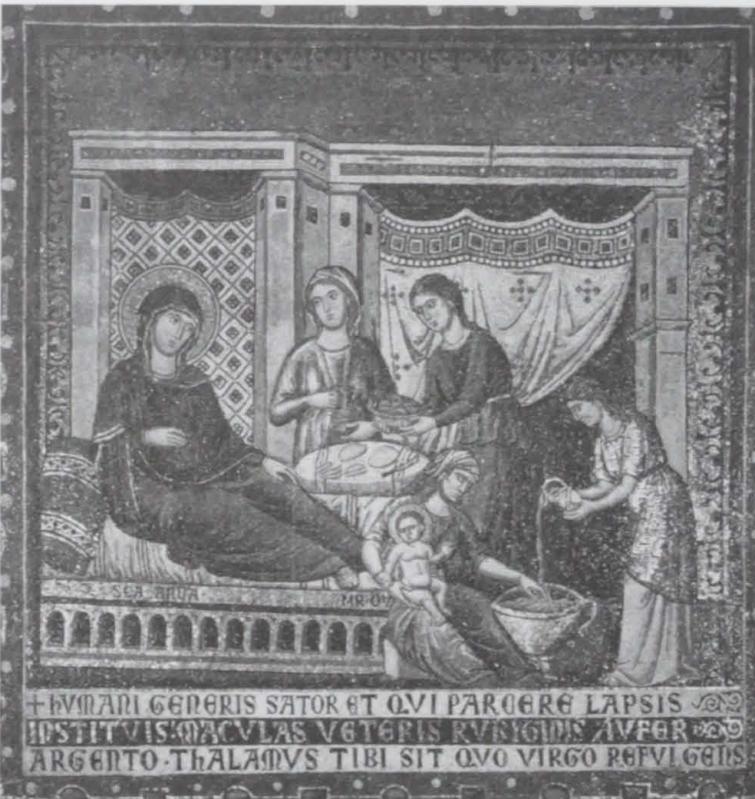


Abb. 97: Rom, S. Maria in Trastevere, Apsis: Geburt Mariens (Pietro Cavallini)

Rede ist von der Geburt Mariens, einem Bild, das als die wichtigste Voraussetzung für die Isaak-Fresken zu gelten hätte, wären in Assisi nicht die Raumkästen das signifikante Motiv (Abb. 97). Sieht man vom Bildelement des Kastens aber einmal ab, so zeigt sich, daß das Mosaik in der Tat bedeutend mehr bietet als eine mißverstandene byzantinische Bildformel plus „die bekannten Dekorationsstücke im Hintergrund“ (so Wolfgang Kemp).¹⁰ Es ist ein aus Figuren, Möbeln und Architektur zusammengesetztes und weitgehend durchorganisiertes räumlich erzählerisches System, das in der Zeit vor oder um 1300 seinesgleichen kaum findet – wenn nicht bei Giotto und im Bereich der Isaak-Fresken sowie in anderen Cavallini-Werken. Zu denken ist an das leider unvollständig erhaltene Bild mit Esau vor Jakob, das zu Cavallinis Langhausdekoration von S. Cecilia in Trastevere gehört.¹¹

Die beiden Isaak-Bilder wirken auf den ersten Blick so kohärent wie ausgereift und scheinen doch sorglose Kompilationen aus Motiven Cavallinis zu sein. Nicht die Vision eines Dramas in einem Zimmer liegt ihrem Konzept zugrunde, sondern die Einsicht in die Möglichkeit, aktuelle bildsprachliche Elemente in wenn auch improvisierter Form zusammenzuführen, nämlich die räumlich komponierte Figurengruppe mit Hintergrund, ein Vordergrundmotiv und den Architekturkasten. Dazu kam vermutlich die Einsicht, daß diese Kombination die Gegenwärtigkeit und Plausibilität des Gezeigten erhöhen und die Stringenz der visuellen Erzählung steigern, also dem Betrachter bei der Akzeptanz der Bilder helfen würde. Und das war es offenbar, was dann bei der Übertragung nach Padua in abgewandelter Form weiterverfolgt wurde. Symptomatisch ist, daß die Geschichte der „Schauöffnungen“ bei Cavallini nicht mit einer Schauöffnung, sondern mit dem Blick in eine Nische begann, und die Geschichte der „Handlungsöffnungen“ (gemeint sind etwa Seitentüren) nicht mit einer Handlungsöffnung, sondern mit einem dekorativen Rundbogen¹² (Abb. 95). Überspitzt gesagt: Die Kastenräume in Assisi und in der Folge Giotto's Paduaner Räume imitieren nicht erlebte Wirklichkeit, sondern variieren mit Blick auf die Wahrnehmung durch den Betrachter Spätdugento-Motive.

So ist die Untersuchung der Fresken am Obergaden in Assisi ergebnisreich, wenn sie auch nicht ganz der eingangs des Kapitels aufgestellten Forderung entspricht, es gelte die Vorformen der Paduaner Fresken im Bereich der für Giotto *gesicherten* Werke aufzufinden. Von der Quellenlage her gibt es Hinweise auf die Urheberschaft, aber keine klaren Indizien. Die Isaak-Fresken können, müssen aber nicht in Ghibertis „quasi tutta la parte di sotto“ eingeschlossen sein (II a 4). Das trifft nur zu, wenn man mit Christine Knapp Fengler „parte di sotto“ versteht als „den unteren (chorfernen) Teil der (Ober-)Kirche“.¹³ Jedenfalls blieben sie ganz anders als die Franzlegende an der Unterwand des Langhauses für Jahrhunderte im Giotto-Kontext unbeachtet. Henry Thode war der erste, der sie als Arbeiten dieses Malers und überhaupt als wichtige

10 Kemp, *Die Räume der Maler*, S. 45.

11 W. Paeseler, *Cavallini e Giotto: Aspetti cronologici*, in: *Giotto e il suo tempo: Atti del congresso internazionale (1967)*, Rom 1971, S. 35–44, bes. 37.

12 „Handlungsöffnung“ nach Kemp, *Die Räume der Maler*, S. 29.

13 Chr. Knapp Fengler, *Ghiberti's Second Commentary. The Translation and Interpretation of a Fundamental Renaissance Treatise of Art*, Ph. D. University of Wisconsin 1974, S. 103.

Monumente in Betracht zog.¹⁴ Seitdem gelten sie teils als Giotto-Werke, teils als Werke eines anonymen Isaak-Meisters, der dann so etwas wie Giottos Lehrer oder kongenialer Vorläufer war und dem einmal der in Florenz überlieferte Malername Gaddo Gaddi beilegt wurde.¹⁵ Daneben gelten sie teils als Werke Cavallinis.¹⁶ Auch wenn eine Anwesenheit Cavallinis in Assisi durch diskutable Schriftquellen (d.h. Schriftquellen vor Vasari) nicht belegt ist,¹⁷ erscheint diese Annahme weniger abwegig als viele andere Zuschreibungen auf dem Feld der frühen italienischen Malerei, denn Cavallinis gemalte Figuren in S. Cecilia in Trastevere (s.u.) teilen mit den Figuren in den Isaak-Bildern manches physiognomische Merkmal sowie die Art, wie aus relativ viel Schatten und relativ wenig Licht mit feinen Pinselstrichen das Inkarnat wirkungsvoll modelliert wird¹⁸ (Abb. 98, 99). Auch technisch hängen die Arbeiten zusammen: Cavallinis S. Cecilia-Bilder und die assisanischen Isaak-Szenen sind die ältesten bekannten Beispiele für das, was man *buon fresco* nennt, das Malen konsequent auf den feuchten bzw. feucht gehaltenen Putz.¹⁹ Aber natürlich sprechen all diese Merkmale nicht zwingend für dieselbe Künstlerhand, sondern können auch auf eine Art Schulzusammenhang verweisen. Das läßt sich besonders von der Freskotechnik her zeigen, die sich bald darauf auch in der Arena-Kapelle findet und durch Giotto zur Standard-Technik der Wandmalerei werden sollte. Der Befund der Cavallini-Nähe schließt Giottos Urheberschaft nicht aus. Im übrigen hat die Zuschreibung der Isaak-Bilder an Giotto seit der Restaurierung des Kreuzes von S. Maria Novella entscheidend an Plausibilität gewonnen. Ich werde daher in Zusammenhang mit diesem Werk auf das Problem der Urheberschaft zurückkommen. Zunächst gilt es, die Kontexte und den Umfang der Bildergruppe, die man neutral Isaak-Meister-Komplex nennen mag, zu bestimmen.

Der Kontext im engsten Sinn ist die Oberkirche von S. Francesco. Man denkt meist an sie als an eine Klosterkirche der Franziskaner, und gern werden ihre Fresken aus diesem Blickwinkel interpretiert, d.h. als ein franziskanisches Programm.²⁰ Das rechnet aber zu wenig damit, daß als Klosterkirche ausweislich eines zwar nicht erhaltenen, aber zuverlässig dokumentierten

-
- 14 H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin (2) 1904, S. 251–254.
- 15 F.J. Mather, *The Isaak Master: A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton 1932.
- 16 Die ältere Literatur zusammengestellt bei P. Hetherington, *Pietro Cavallini: A Study in the Art of the Late Medieval Rome*, London 1979, S. 157.
- 17 Man vergleiche die Zusammenstellung der Texte bei: B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Mailand 2002, S. 253 f.
- 18 O. Sirèn, *Giotto and some of his followers*, 2 Bde., Cambridge, Ma. 1917, Bd. 1 S. 9.
- 19 S. Romano, *Artista e organizzazione del lavoro medievale: appunti e riflessioni romane*, *Ricerche di storia dell'arte* 33, 1995, S. 5–20.
- 20 Das klassische Werk zur Ausmalung der Oberkirche ist: H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi: Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977. Bei Belting durchdringen die franziskanische und die papale Lesung einander. Trotzdem stellt das Werk den entscheidenden Durchbruch in Richtung der papalen Interpretation dar. Zuletzt und ganz anders: G. Ruf, *Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi: Ikonographie und Theologie*, Regensburg 2004.



Abb. 98: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, obere Nordwand: Jakob vor Isaak, Detail



Abb. 99: Rom, S. Cecilia in Trastevere, Westwand: Weltgericht, Detail (Pietro Cavallini)

Lettners ursprünglich die dem heiligen Franziskus geweihte Unterkirche diente. Dagegen hat sich für die Oberkirche, die Maria geweiht ist, die Bestimmung als *Capella papalis* überliefert. Überhaupt besteht der Gebäudekomplex in Assisi einerseits aus einem Franziskanerkloster, das die Gebeine des Ordensgründers hütete, und andererseits einem Palast, der es dem Papst erlauben sollte, nächst dem Grab des populärsten Heiligen seiner Zeit Hof zu halten.²¹ In diesem Rahmen war die Oberkirche ursprünglich dafür vorgesehen, der päpstlichen Liturgie zu dienen, d.h. den Grundsatz des *ubi papa ibi Roma* am Franziskusgrab rituell möglich zu machen. Unter den römischen Patriarchalbasiliken war am ehesten St. Peter das Modell: Wie der Papst in Rom in der Peterskirche „super corpus beati Petri“ (*Liber pontificalis*)²² zelebrierte, so konnte er in Assisi über dem Körper des heiligen Franziskus die Messe lesen. Dementsprechend besaß die Oberkirche ursprünglich nicht nur einen für die päpstliche Zelebration *versus populum* eingerichteten Altar im Zentrum der Vierung (d.h. über dem Grab) und – wie man erst seit kurzem weiß – eine *Schola cantorum* im Langhaus, sondern besitzt bis heute noch einen Papstthron im Apsisscheitel.²³

21 A. Monciatti, *Il palazzo Vaticano nel Medioevo*, Florenz 2005, S. 49–56.

22 *Le Liber pontificalis*, ed. L. Duchesne, 3 Bde., Paris 1955–57, Bd. 1 S. 312.

23 P. Theis, *S. Francesco in Assisi: Eine Palastkirche des Papstes zwischen Rom und Avignon*, Phil. Diss.

Auch die Bildausstattung ist weitgehend auf die Funktion als päpstliche Basilika abgestellt: Das gilt etwa für das nördliche Querhaus, durch das der Papst von seinem Palast her die Kirche betrat: Wenn wir der Überlieferung des frühen 16. Jahrhunderts und einer auf schmaler Basis agierenden Stilkritik trauen, so war es Cimabue, der die Unterwände mit einer Bilderfolge zu Wirken und Martyrium von Petrus und Paulus, den Gründern des römischen Bischofsstuhls, ausgemalt hat. Er griff dabei auf römische Modelle zurück, nämlich auf Vorlagen in der Art des uns zeichnerisch überlieferten Vorhallenzyklus von St. Peter und der Fresken der Capella Sancta Sanctorum beim Lateranspalast.²⁴ Nicht genug damit: In analoger Position, nämlich gleichfalls im Nordquerhaus, gab es in St. Peter in Rom einen Petrus-Zyklus.²⁵ Ebenso deutlich wird die Bezugnahme auf die Funktion einer päpstlichen Basilika am Obergaden des Langhauses: Zwei doppelreihige Zyklen, die jeweils von der Querhausecke zur Eingangswand verlaufen, stehen einander gegenüber; auf der Nordseite wird (beginnend mit der Erschaffung der Welt) das Alte Testament, auf der Südseite (beginnend mit der Verkündigung) das Neue erzählt. Dabei fällt innerhalb der neutestamentlichen Bilder ein Marienschwerpunkt ins Auge, der die Weihe der Kirche an die Gottesmutter reflektiert. Auf der alttestamentlichen Seite mag es – weniger deutlich – einen Akzent auf dem Thema der jüngeren bzw. kleinen Brüder geben (Jacob, Joseph, Benjamin), was auf die Franziskaner (*Fratres minores*) und die Weihe der Unterkirche an Franziskus anspielen würde.²⁶ Das ändert aber nichts daran, daß die Disposition im ganzen dem Obergaden von Alt-St. Peter in Rom entspricht und in vielen Kirchen wiederkehrt, die Alt-St. Peter nachahmten.²⁷ Was das Programm betrifft, so begegnen die Isaak-Bilder also in einem weniger franziskanischen als auf das päpstliche Rom ausgerichteten Umfeld.

Vom Papst war offenbar auch die Initiative für die Ausmalung gekommen. Eine erst jüngst für die Kunstgeschichte erschlossene Quelle aus dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts besagt, Papst Nikolaus IV. (1288–1292) sei als Auftraggeber von Malereien in S. Francesco auf-

Wien 2001. P. Theis, Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi oder *De missa pontificali*: Zur Ausstattung eines päpstlichen Sakralraums, *Römische Historische Mitteilungen* 46, 2004, S. 125–164. P. Theis, Visualisierung des Unsichtbaren: Päpstliche Liturgie in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, in: *Architektur und Liturgie*, ed. M. Altripp und C. Nauerth, Wiesbaden 2006, S. 53–61. Die Westung der Anklage und Zelebration *versus populum* ist auch der Grund, weshalb es weder in der Ober- noch in der Unterkirche auf dem Hochaltar ein Retabel gab. Vgl. D. Bode, Das verspätete Retabel: Überlegungen zur Funktion von Fresken und Tafelbildern in San Francesco in Assisi, in: *Curiosa Poliphili: Festgabe für Horst Bredekamp*, ed. N. Hegener u.a., Leipzig 2007, S. 139–147.

24 Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, S. 91.

25 A. Weis, Ein Petruszyklus des 7. Jahrhunderts im Querschiff der vatikanischen Basilika, *Römische Quartalschrift* 58, 1963, S. 230–270.

26 A. Neff, Lesser Brothers: Franciscan Mission and Identity at Assisi, *The Art Bulletin* 88, 2006, S. 676–706.

27 J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin und Wien 1918.

getreten.²⁸ Das kann nach Lage der Dinge nur die Dekoration der Oberkirche meinen. Der unter diesem Papst ebenso wie unter seinen Vorgängern und Nachfolgern für die Baupflege von S. Francesco wahrscheinlich zuständige Funktionär war, wie Hans Belting zeigte, Kardinal Matteo Rosso Orsini, der von 1279 bis zu seinem Tod 1305 als Protektor des Franziskanerordens amtierte. Er war nicht nur ein Neffe von Papst Nikolaus III. alias Giovanni Gaetano Orsini (1277–1280), sondern Sproß eines der großen römischen Adelgeschlechter und einer der wichtigsten Kurialen seiner Zeit.²⁹ Hinzufügen läßt sich, daß er sowohl mit Kardinal Jacopo Stefaneschi, dem Auftraggeber von Giotto's Navicella, als auch mit Enrico Scrovegni und dessen hochadliger Frau Jacobina d'Este verwandt bzw. verschwägert war.³⁰ Stefaneschi sollte die Inschrift an seinem Grab in St. Peter verfassen und sich auf diese Weise für die Förderung bedanken, die ihm durch Matteo Rosso zuteil geworden war.³¹ Sofern es wirklich dieser Prälat war, der die Ausmalung betreute – und darauf deuten mit einigem Nachdruck auch die (diskret plazierten) Orsini-Wappen in der Rom-Vedute am Vierungsgewölbe³² –, so lag es nahe, wenn die Künstler viel über päpstliches Zeremoniell und römische Dekorationsgewohnheiten lernen mußten. Gleichzeitig ist anzunehmen, daß sie verhältnismäßig wenig mit den Franziskanern und deren Frömmigkeit zu tun bekamen.

Schließlich scheint auch die Rekrutierung der Künstler in oder über Rom erfolgt zu sein. Zwar gilt Cimabue als Florentiner und hat seine Kunst wesentliche Wurzeln am Arno, aber die erste urkundliche Nachricht von ihm stammt aus Rom (1272).³³ Seitdem die Wandbilder der 1279 geweihten Capella Sancta Sanctorum in Rom freigelegt sind, ist auch klar, wie viel Cimabues Formensprache gerade diesem im päpstlichen Auftrag entstandenen Komplex zu verdanken hat: Sowohl die stereometrischen Architekturstapel als auch die raumbildende Verwendung von Landschaftsformationen sind dort vorgeprägt.³⁴ Das vereinzelte Auftreten spätbyzantinischer Architektur motive belegt, daß er auch spätere Impulse in der römischen Szene noch mitbekommen hat (s.u.).³⁵ Vor Cimabue war ein dem Stilbefund nach aus Frankreich oder England kommendes Atelier an den Oberwänden im Nordquerhaus tätig. Mit diesen Künstlern arbeitete einer zusammen, dessen Formenschatz, wie Irene Hueck erkannte, sich aus dem

28 D. Cooper und J. Robinson, Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi, *Apollo* 157, 2003, S. 31–35.

29 Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, S. 87–97.

30 S. Carocci, *Baroni di Roma: Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel duecento e nel primo trecento*, Rom 1993, S. 387–403.

31 R. Morghen, Il cardinale Matteo Rosso Orsini, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* 46, 1923, S. 271–372, bes. 366.

32 R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart u.a. 1966, S. 54 und (für einen Überblick über die ältere Geschichte der Deutung) Anm. 10 S. 223.

33 J. Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Wien 1888, S. 158–160.

34 S. Romano, Il Sancta Sanctorum: gli affreschi, in: *Sancta Sanctorum*, Mailand o.J., S. 38–125.

35 Hingewiesen sei z.B. auf ein Gebäude von U-förmigem Grundriß im (1997 zerstörten) Matthäusbild des Vierungsgewölbes. Zu diesen Architekturen siehe hier S. 234–237.

Rom des späten 13. Jahrhunderts speiste.³⁶ Dies und die römischen Motive in der Architekturdarstellung der „gotischen“ Maler, die denselben Hintergrund wie die entsprechenden Motive bei Cimabue haben, weisen darauf hin, daß die Werkstatt über Rom, wo sie sich personell und künstlerisch aufgefrischt hatte, nach Assisi gekommen war.³⁷ Im übrigen sind es die Präsenz französischer Prälaten an der Kurie – bis hinauf zu den französischen Päpsten Urban IV. (1261–64), Klemens IV. (1265–1268), Innozenz V. (1276) und Martin IV. (1281–85) – und die Pariser Universität als fast unvermeidliche Station auf dem Lebensweg eines Kurialen – auch Matteo Rosso Orsini hatte an der Sorbonne studiert –, welche in Italien die Berufung von Malern aus einem der Kernländer der Gotik am ehesten erklären.³⁸ Die Isaak-Fresken endlich schließen an einen Komplex an, welcher der am augenfälligsten von römischer Kunst geprägte Bereich in der Ausmalung der Oberkirche überhaupt ist.³⁹ Das geht so weit, daß man einen der wichtigen römischen Meister als Urheber benennen möchte, nämlich Jacopo Torriti. Er soll mit der Ausmalung von Gewölbe und Obergaden im Langhaus angefangen haben.

Wenn die Isaak-Fresken aber aus einer Kampagne hervorgegangen sind, die von Torriti oder einem ihm nahestehenden Maler begonnen wurde, und ihr Formenrepertoire gleichzeitig von dem anderen Großen der römischen Malerei des ausgehenden 13. Jahrhunderts profitiert, nämlich von Cavallini, dann ist klar, daß ihr künstlerischer Kontext nicht auf Assisi beschränkt ist, sondern Rom mitumfaßt. *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi* hat Carlo Volpe einen Aufsatz überschrieben, der, ähnlich wie es hier geschehen ist, die Geschichte der malerische Ausstattung in der Oberkirche als Vorgeschichte der Isaak-Bilder erzählt.⁴⁰ Ich möchte Volpes Formulierung entgegenhalten, daß, wo es um die Isaak-Bilder und überhaupt die Malereien in

36 I. Hueck, Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14, 1969, S. 115–144. Ergänzend: S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi: Pittori, botteghe, strategie narrative*, Rom 2001, S. 49–100.

37 Ich beziehe mich auf einen ungedruckten Vortrag von Antje Middeldorf-Kosegarten (*Bemerkungen zur ‚gotischen Werkstatt‘ in Nordquerhaus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, vorgetragen im Rahmen des Studententages für Pater Ruf in Assisi 1993). Middeldorf-Kosegarten sprach von „cimabuesken Türmchen“, die in der dekorativen Architekturmalerie über den Triforien statt Fialen verwendet wurden, und von einer „ebenfalls cimabuesken, charakteristisch multiperspektivischen Stadtarchitektur“ im Bild der Majestas Domini. Der Vergleich mit der Mitte der neunziger Jahre freigelegten Ausmalung der Capella Sancta Sanctorum zeigt indes, daß solcherlei Architekturdarstellung in Rom schon vor Cimabue gepflegt wurde. Im Kontext der gotischen Werkstatt sind die genannten Eigenarten leichter von Rom als von Cimabue her zu erklären.

38 J. Gardner, The French Connection: Thoughts about French Patrons and Italian Art, c. 1250–1300, in: *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250–1500*, ed. Ch. M. Rosenberg, Notre Dame (Ind.) und London 1990, S. 81–102. Morghen, Il cardinale Matteo Rosso Orsini, S. 275.

39 Joseph Strzygowski war der erste, der erkannte, wie eng die Obergadenfresken insgesamt mit der römischen Kunst verbunden sind: Strzygowski, *Cimabue und Rom*, S. 176 ff.

40 C. Volpe, La formazione di Giotto nella cultura di Assisi, in: *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Assisi (2) 1979, S. 15–59.

der Oberkirche geht, eine Kultur von Assisi nur als ein Ableger der künstlerischen Kultur Roms verständlich wird. Und Rom war damals ein Zentrum nicht nur der Kunstproduktion, sondern von Herrschaft wie seit der Antike nicht mehr und erst im 16. und 17. Jahrhundert wieder.

RÖMISCHE MALEREI IM LETZTEN JAHRZEHNT DES DUGENTO

Sicher ist nur ein Bruchteil dessen erhalten und dokumentiert, was im ausgehenden 13. Jahrhundert in Rom an Malerei entstanden ist; trotzdem fällt es schwer zu glauben, daß wir mit Torriti und Cavallini nicht die miteinander konkurrierenden Stars dieser Kunstszene kennen sollten. Daß Torriti ein Künstler war, dem die Zeitgenossen Außerordentliches zutrauten, steht außer Frage, denn mit den Apsismosaiken von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore hat er Aufträge von einem Umfang und einem Prestige erhalten, wie es wohl keine vergleichbaren gab (Abb. 100, 101). Hinzu kam das kleine, aber nicht minder prestigereiche Mosaik am Grab Papst Bonifaz' VIII. in Sankt Peter. Eigenartigerweise hat die Nachwelt die Erinnerung an ihn aber nicht gut aufbewahrt. Nicht sein Name, sondern der von Pietro Cavallini ist in die frühe Kunstliteratur, d.h. in die Texte vor Vasari, eingegangen. Wenn unsere Vorstellung von Torriti und seinem Oeuvre auf den drei Signaturen gründet, die er an den drei genannten Werken hinterlassen hat, sowie seinen Selbstbildnissen im Franziskanerhabit sowohl in S. Giovanni in Laterano als auch in S. Maria Maggiore, und somit ausschließlich auf Selbstzeugnissen, so basiert unsere Vorstellung von Cavallini und seinem Oeuvre auf einem kurzen Text über den Künstler

in den *Commentarii* des Lorenzo Ghiberti, ohne welchen die schmale Überlieferung von Primärquellen zu einem Mann namens „Petrus dictus Cavallinus“, der 1273 ein Erwachsener war, 1308 als Maler am Hof von Neapel arbeitete, sehr alt wurde und nie einen Hut trug, wohl kaum beachtet worden wäre.⁴¹ Von den aufgeführten Bilderkomplexen Cavallinis ist einer vollständig und sind zwei in Resten auf uns gekommen: Gut erhalten haben sich die sieben mosaizierten Bildfelder unter-



Abb. 100: Rom, S. Giovanni in Laterano, Apsismosaik (Jacopo Torriti)

41 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. L. Bartoli, Florenz 1998, S. 86 f. Zur gesamten Überlieferung: Hetherington, *Pietro Cavallini*, S. 3–7.



Abb. 101: Rom,
S. Maria Maggiore,
Apsismosaik (Jacopo
Torriti)

halb des Apsismosaiks in S. Maria in Trastevere (Abb. 39, 94–97, 105, 106), die laut Inschrift Bertoldo Stefaneschi, Bruder des Giotto-Auftraggebers Jacopo Stefaneschi gestiftet hat, und von denen Ghiberti ungeachtet Giottos Navicella-Mosaik erklärte, er habe „niemals Besseres in dieser Technik auf der Mauer zu Gesicht bekommen“;⁴² Fragmente sind von der Ausmalung der Kirche S. Cecilia in Trastevere geblieben (Abb. 9, 11, 99); transloziert und bis zur Unkenntlichkeit überarbeitet ist das Fassadenmosaik von S. Paolo fuori le mura. Daneben gibt es aus dem 17. Jahrhundert eine zeichnerische Überlieferung zu den von Ghiberti genannten Maleereien Cavallinis in S. Paolo: „alle Wände im Mittelschiff waren mit Geschichten aus dem Alten Testament bemalt.“⁴³ Nur ist in diesem Fall schwer zu entscheiden, welche der Zeichnungen Cavallini-Bilder festhalten und welche von ihnen Bilder aus einer frühmittelalterlichen – durch Cavallini unvollständig überlagerten – Vorgängerschicht der Ausmalung reproduzieren.⁴⁴

Die Formensprache der römischen Spätdugento-Malerei ist von zwei Tendenzen gekennzeichnet, die auch im Schaffen der beiden Hauptmeister zu greifen sind, allerdings in verschiedener Mischung und in einem verschiedenen Grad der Synthese: Die eine Tendenz ist die Antikenrezeption, die bis zur Antikenimitation oder dem versuchten Fortschreiben der Antike reicht. Diese Erscheinung ist in der mittelalterlich römischen Kunst in mehreren Zeitphasen

42 Ghiberti, *I commentarii*, ed. Bartoli, S. 87: „Ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio.“

43 Ebenda: „dentro nella chiesa tutte le pareti della nave di mezzo erano dipinte storie del testamento vecchio.“

44 St. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien und München 1964, Kat.-Nr. 590–670. J. Gardner, Gian Paolo Pannini, San Paolo fuori le mura and Pietro Cavallini: Some Notes on Colour and Setting, in: *Mosaics of Friendship: Studies in Art and History for Eve Borsook*, ed. O. Francisci Osti, Florenz 1999, S. 245–254.



Abb. 102: Rom, S. Maria Maggiore, Apsismosaik, Detail (Jacopo Torriti)



Abb. 103: Rom, S. Maria in Trastevere, Apsis: Geburt Christi, Detail (Pietro Cavallini)

zu greifen und auf besonders hohem Niveau in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.⁴⁵ Gute Beispiele geben Torritis Apsismosaiken. In die Kalotte von S. Giovanni in Laterano hat der Künstler in Gestalt des zentralen Christuskopfes ein Stück materielle Antike aus dem frühchristlichen Vorgängermosaik integriert und es mit einer ganzen Sammlung spätantiker Motive angereichert (Abb. 100): Gemmenkreuz, trinkende Hirsche, schließlich am Fuß eine von Eroten bevölkerte Uferlandschaft, die ihr Wasser aus den Krügen zweier Flußgötter erhält. Noch stärker der Antike verpflichtet wirkt das Apsismosaik von S. Maria Maggiore mit den von Vögeln

45 R. Krautheimer, *Rome: Profile of a City 312–1308*, Princeton 1980, S. 180–202.

besiedelten Akanthusranken als Hauptmotiv, zu dem auch hier die von Flußgöttern bewässerte Uferlandschaft tritt (Abb. 101, 102). Dort gibt es neben Wassersport treibenden Eroten diesmal sogar ein römisches Kriegsschiff unter vollen Segeln. Beide Mosaiken wollen offenbar gar nicht als neue Produkte in Erscheinung treten, sondern als Werke, welche die bis in frühchristliche Zeit zurückreichenden Kirchen in einer Weise komplettieren, die diese lange und nobilitierende Tradition nicht stört, sondern sie stärkt. Soviel programmatische Antike findet sich in keinem der erhaltenen oder überlieferten Cavallini-Werke, aber ein Motiv wie der flötenspielende Hirt im Weihnachtsbild von S. Maria in Trastevere (Abb. 103), ein Mosaik, von dem im Zusammenhang mit Giottos Paduaner Weihnachtsbild schon die Rede war, macht deutlich, daß auch Cavallini dieses Repertoire nicht fremd war. Um eine mögliche Vorlage zu benennen, sei auf die Miniatur Fol. 44 v. im spätantiken *Vergilius Romanus* verwiesen.⁴⁶

Die andere Tendenz ist die Rezeption spätbyzantinischer Malerei. Im Zusammenhang mit der Wiederherstellung des byzantinischen Reiches 1261 durch Michael VIII. Paläologos hatte sich im griechischen Raum eine Art Renaissance der Kunst ereignet, die auf spätantiken Vorlagen und solchen aus der Zeit der Jahrtausendwende fußte. So hatte der Osten plötzlich wieder neues Material zu bieten, das aufgrund der gemeinsamen antiken Fundamente zudem an die westlichen Traditionen gut anschlussfähig war. Daß die neue byzantinische Kunst in Rom nicht unbeachtet blieb, dafür mag auch Papst Nikolaus IV. gesorgt haben, der nicht nur die Apsismosaiken von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore veranlaßte, sondern vorher, in den Jahren 1272–1274, als päpstlicher Legat in Konstantinopel gelebt hatte.⁴⁷ Bei Torriti ist es vor allem die durch die Zeichnung und Beleuchtung der Gewänder definierte Plastizität der Figuren, die auf das Konto spätbyzantinischer Vorlagen geht. Ernst Kitzinger hat diese Phase der byzantinischen Malerei *Volume style* genannt, und in gerade diesem Sinn, so möchte man sagen, wurden die Vorlagen von Torriti gelesen und rezipiert.⁴⁸ Die Volumina lassen kein Raumerleben entstehen, fügen aber den einfachen und monumentalen Umrissen, wie sie der vorausgegangenen stadtrömischen Malerei entsprechen, haptische Qualitäten hinzu, so daß sich die Körper wie Relieffiguren aus dem Umfeld herauszuwölben scheinen. Auch Cavallinis Figuren profitieren von der spätbyzantinischen Körperlichkeit, hier kommen aber noch andere spätbyzantinische Motive hinzu, nämlich solche der Architekturdarstellung. Neben die menschlichen Körper treten insbesondere in den Mosaiken von S. Maria in Trastevere Baukörper, und in der Wahrnehmung des Betrachters fügen sich die organischen und die anorganischen Volumina zu mehr oder weniger kohärenten räumlichen Strukturen zusammen.

46 E. Rosenthal, *The Illuminations of the Vergilius Romanus. A Stylistic and Iconographical Analysis*, Dieticon und Zürich 1972, S. 73–79. Von einem byzantinischen Hintergrund des Motivs bei Cavallini ging Paul Hetherington aus: Hetherington, *Pietro Cavallini*, S. 17. Krautheimer dagegen sprach sich für eine spätantike Herkunft aus. Krautheimer, *Rome: Profile of a City*, S. 221.

47 Vgl. die Beiträge in dem Sammelband: *Niccolò IV: un pontificato tra oriente ed occidente. Atti del convegno [...] Ascoli Piceno 1989*, ed. E. Menestò, Spoleto 1991.

48 E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966, S. 248–258.



Abb. 104: Ohrid (Makedonien), Sveti Kliment, Westwand: Marientod (Eutychos und Michael Astrapas)

Bei den spätbyzantinischen Architekturdarstellungen handelt es sich um die phantastischen und manchmal fast bedrohlichen Baulichkeiten einer überdimensionalen Spielzeugwelt. Unter den erhaltenen Denkmälern byzantinischer Malerei treten sie in den Wandbildern von Sopoćani in Serbien, d.h. in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts,⁴⁹ zum ersten Mal im monumentalen Medium auf. In den neunziger Jahren sind sie dann voll entwickelt. Verwiesen sei auf die von den Malern Eutychos und Michael Astrapas aus Tessaloniki signierte Dekoration der Klemenskirche im makedonischen Ochrid (ab 1294/95 – Abb. 104).⁵⁰ Die Bauten be-

49 V. J. Djurić, *Sopoćani*, Belgrad 1963. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Mailand 1967, S. 298–300. R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien 4), Gießen 1976, S. 330–336.

50 H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin* (Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien 5), Gießen 1963, S. 22–25 und passim. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, S. 302 f. und passim.



Abb. 105: Rom, S. Maria in Trastevere, Apsis: Anbetung der Könige (Pietro Cavallini)



Abb. 106: Rom, S. Maria in Trastevere, Apsis: Darbringung (Pietro Cavallini)

stehen teils aus realen Motiven wie Giebel- und Pultdächern, Fenstern und Brüstungen, teils weisen sie völlig abwegige Elemente auf: funktionslose Riesenkonsolen (die man ebensogut Erker nennen könnte), überstehende Flachdächer (*Cantilevers*, wie sie nur mit Eisenbeton realisierbar wären), unbetretbare Pergolen, sonderbar verspielte Grundrisse (halbrund, u-förmig ...). Hat man sich eingesehen, so wird rasch klar, wozu diese fiktiven Baulichkeiten gut sind: Sie verräumlichen die Darstellungen.⁵¹ Der Herstellung einer erlebbaren Raumstruktur dienen insbesondere die Grundrisse und die vielen Kleinformen, die perspektivisch projiziert werden können. Die Vielfalt der Projektionen wirkt auf uns willkürlich, ja wirr, bricht aber doch die Bildfläche auf – falls es so etwas wie Bildfläche überhaupt gibt. Wollte man nämlich sagen, es werde Tiefe geschaffen, so wäre das zu wenig: Denn wie die Architekturelemente sich in den Bildraum hinein erstrecken, so scheinen sie betrachterseitig oft

über ihn hinauszugreifen. Sie rücken uns gleichsam auf den Leib. So wird die Bildebene nicht eigentlich durchsichtig (im Sinn von Albertis Fenstermetapher und im Sinn der Photographie), sondern ihre Existenz wird gar nicht erst vorausgesetzt. Dabei erhalten die gemalten oder mosaizierten Körper der Figuren ein stereometrisches Umfeld, das ebenso konkret ist wie sie selbst und das tendenziell die realen Körper der Betrachter mitumfaßt. Das ist etwas ganz anderes

⁵¹ Vgl. A. Stojaković, La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII^e siècle, in: *L'art byzantine du XIII^e siècle*, ed. V.J. Djurić, Belgrad 1967, S. 169–178.

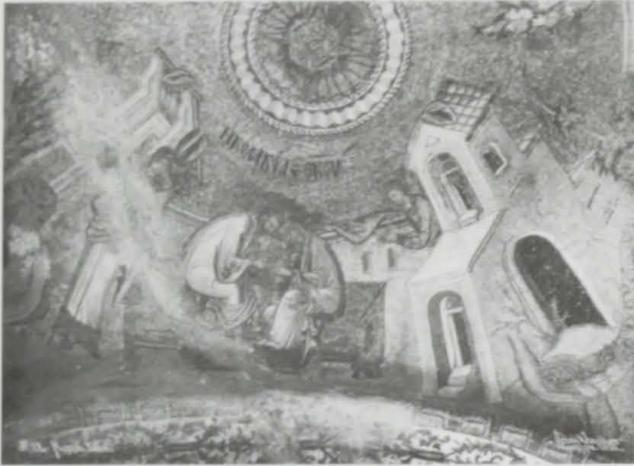


Abb. 107: Istanbul, Kariye Camii, Esonarthex: Anna und Joachim lieblosen Maria

als die mehr oder weniger flachen Kulissen hinter den Figuren, die vorher im Osten und Westen üblich gewesen waren. In Rom treten solche Kulissen als zierliche, weitgehend bildparallel aufgestellte Lauben und Apsiden auf, so auch bei Torriti in den Bildern am Kalottenfuß von S. Maria Maggiore.

Unter den von Cavallini verwendeten Architekturen steht das verspielte Bauwerk in der Anbetung der Könige mit seinen Erkerkonsolen und dem *Cantilever* den spätbyzantinischen Modellen motivisch am nächsten

(Abb. 105). Demgegenüber sind die Bauten im Darbringungs mosaik in der Komplexität reduziert und auf die Funktion als Begleiter der Figuren zurückgeführt (Abb. 106). Daneben erscheint die Projektion gegenüber den Modellen vereinfacht. Ein schräggestelltes Häuschen wie das hinter Maria und Joseph kommt etwa auch im inneren Narthex der Chorakirche vor (ca. 1315), doch führt es mit seinen Anbauten dort einen regelrechten Spagat aus, der den Betrachterraum mit der Bildtiefe verklammert (Abb. 107). Bei Cavallini steht es wie ein Gardist im zweiten Glied hinter den Figuren stramm. Ähnliches gilt für das ebenfalls aus der byzantinischen Bildwelt entlehnte U-förmige Gebäude rechts, das gegenüber seinen raumgreifenden Vorbildern wie domestiziert wirkt. So entsteht ein Appell an die Raumwahrnehmung, der sich aber weniger als im Osten aufs Körpergefühl des Betrachters bezieht, sondern mehr auf sein Auge. Ergänzend wird in den Bildern das Wiedererkennen von empirischer Wirklichkeit geübt. Im Fall des Darbringungs mosaiks zitierte Cavallini neben byzantinischen Architekturfiktionen einen Altarbaldachin mit Pyramidendach und Laterne, wie er als reales Ausstattungstück den Besuchern vieler römischer Kirchen begegnet sein dürfte.

Im Verkündigungs mosaik tauschte der Künstler die spätbyzantinischen Einzelheiten teils gegen solche aus der römischen Bildtradition aus (verwiesen sei auf die Apsis im Zentrum der Fassade, die ähnlich Torriti verwendet), teils auch wieder gegen solche aus der architektonischen Wirklichkeit des zeitgenössischen Rom. Von dorthier erklären sich die gotisierenden Kelch-Kapitelle an den vorgesetzten Säulchen und die mit *Opus sectile* eingelegten Architrave und Sockel (Abb. 94, 95). Es ist also das Repertoire der Cosmaten-Werkstätten, mit dem die byzantinischen Architekturfiktionen überformt werden. Nicht mehr phantastische Baukörper leisten in diesem Fall den Körpern der Akteure, Gabriel und Maria, Gesellschaft, sondern eine auf Zeitgenossenschaft mit dem Betrachter angelegte, nach Möglichkeit kohärente Struktur. Hand in Hand damit geht jetzt die Regulierung der Ober- und Untersichtigkeit im Sinn eines festliegenden Betrachterstandpunktes.



Abb. 108: Rom, S. Maria Maggiore, Langhaus, linke Hochwand, Szenen aus der Jakobs Geschichte

Grund zur Seite geraffte Vorhang, der Esau in einer Weise hinterfangen haben muß, wie ein Vorhang bei Cavallini die Mägde hinterfängt, ist doch hinreichend gut zu erkennen (Abb. 108). Was bei Cavallini der Raumkreation des „Isaak-Meisters“ voranging, ist also eine Syntheseleistung aus spätbyzantinischem, aktuell römischem und spätantikem Material, wie sie wohl wirklich nur in Rom möglich war.

DER ISAAK-MEISTER-KOMPLEX

In den Kirchen der Brüder, so läßt uns die aus Anlaß des Konzils von Vienne (1312) zusammengestellte und hier schon zitierte Verlautbarung des Franziskanerordens wissen, gebe es keine Ausmalungen von besonderem Aufwand, „außer in der Kirche von Assisi, und diese Malereien hat der Herr Nikolaus IV. zu machen befohlen aus Verehrung für den Heiligen, dessen Überreste dort begraben liegen.“⁵² Daß man sich an Nikolaus IV. als einen Auftraggeber für Fresken erinnerte, ist fraglos nicht so zu lesen, daß der gesamte Kirchenkomplex von Assisi unter diesem Papst dekoriert worden sein muß. Nicht einmal die ganze Oberkirche kann in den kurzen Jah-

52 F. Delorme, Notice et extraits d'un manuscrit franciscain, *Collectanea Franciscana* 15, 1945, S. 5–91, bes. 78: „... nec vidimus in ecclesiis fratrum sumptuositatem magnam picturam nisi in ecclesia Assisii, quas picturas dominus Nicolaus IV fieri precepit propter reverentiam Sancti, cuius reliquie iacent ibidem.“ Auf die Stelle wiesen hin: Cooper und Robson, Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi.

In jenem Bild schließlich, das die Geburt Mariens zeigt, tritt neben das nun fast gänzlich verwandelte spätbyzantinische Element der Architekturkörper und neben die Cosmaten-Motivik mit den vor eine mögliche Tiefe gespannten Vorhängen ein weiteres Motiv (Abb. 97): Es begegnet mit einer ganz ähnlichen Aufgabe im Rahmen der spätantiken Langhaus-Mosaiken von S. Maria Maggiore, und zwar in den Isaak-Szenen. Leider ist das zweite dieser Bilder, welches wie in Assisi den betrogenen Erstgeborenen vor Jakob zeigte, nur in seinen oberen Teilen erhalten, aber der vor einem dunklen



Abb. 109: Assisi, S. Francesco, Oberkirche: Eingangsjoch und Doktorengewölbe (Zustand vor 1997)

ren seines Pontifikats (1288–1292) ausgemalt worden sein. Am ehesten erinnerte man sich also an den, der mit der Ausmalung der Oberkirche beginnen ließ, nachdem die Ausstattung nach dem Einbau der Glasfenster im Chorpolygon seit den fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts stagniert hatte. Da Nikolaus der erste Franziskaner auf dem Stuhl Petri war, scheint es in der Tat plausibel, wenn unter ihm die lange vernachlässigten Planungen hinsichtlich einer Papstresidenz und einer Papstbasilika am Grab des Ordensheiligen wieder aufgegriffen worden wären. In diesem Fall wäre die Freskierung des Sanktuariums durch die gotische Werkstatt und Cima-

bue in die Jahre um und nach 1290 zu datieren. Um die Mitte der neunziger Jahre müßte dann die Ausmalung des Langhaus-Obergadens in Angriff genommen worden sein. Dazu paßt die Jahreszahl 1296, die sich als Putzritzung in jener Passage findet, welche den Laufgang des Langhauses mit dem des Nordquerhauses verbindet.⁵³ Allerdings kann ein solches Graffito kaum wie eine Bauinschrift gewertet werden, und um so dankbarer ist man daher für weitere stützende Datierungsmöglichkeiten.

Eine ikonographische Argumentation, die sich, soweit ich sehe, zuerst bei August Schmarsow findet:⁵⁴ Das Gewölbe des Ostjochs, das zu den jüngsten Teilen der Dekoration im Langhaus-Obergaden gehören muß, ist mit großen Figuren der vier lateinischen Kirchenväter bemalt (Abb. 109). Das sogenannte Doktorengewölbe bietet damit zwar nicht den ersten Auftritt dieser Personengruppe; etwa die Figürchen in den Ranken des Apsismosaiks von S. Clemente in Rom gehen den assisanischen Kirchenvätern eineinhalb Jahrhunderte voraus. Es handelt sich aber um den ersten wirklich monumentalen und exklusiven Auftritt, der die Vierheit von Gregor, Augustinus, Ambrosius und Hieronymus als Pendant oder Alternative zur Darstellung der Evangelisten empfiehlt – also durchaus eine neue Situation! Damit war eine reiche, bis weit in die Neuzeit virulente Tradition von architekturbezogenen Bildprogrammen begründet. Gleichzeitig ist auf die zentrale Rolle hinzuweisen, welche die *Doctores ecclesiae* im kirchenrechtlichen und dogmatischen Denken Bonifaz VIII. (1294–1303) spielten: „Leuchtende und brennende Lampen haben jene gleichsam auf den Kandelaber im Haus des Herrn gesetzt, so daß die Finsternis des Irrtums entwich.“ So Bonifaz im *Liber Sextus* (III, xxii), den er 1298 dem *Corpus juris canonici* anfügte.⁵⁵ Zwei Mal, 1295 und 1298, wertete der Papst die Position der heiligen vier im Festkalender auf und stärkte damit die Autorität des päpstlichen Lehramts. Natürlich kann weder das eine noch das andere Datum als *Terminus ad* oder *post quem* für die Gewölbeausmalung dienen. Plausibel ist aber, daß die Bildausstattung einer päpstlichen Palastkirche etwas von der Programmatik des jeweiligen Pontifikats reflektiert, und das heißt hier: Wenn die Bilder nicht auf die Rangerhöhung der Kirchenlehrer als auf eine Tatsache zurückgreifen, dann gehören sie zu jenem Bündel von Maßnahmen, mit welchem die Rangerhöhung im unmittelbaren zeitlichen Vorfeld propagiert wurde.

Die andere Argumentation ist motivgeschichtlich: In den Jahren von 1298 bis 1300 war ausweislich des Wappenschmucks die Sala dei Notari im Palazzo Pubblico des nahegelegenen Perugia dekoriert worden, und die dort tätigen Maler haben die am Obergaden von S. Francesco

53 E. Lunghi, *The Basilica of St. Francis in Assisi*, Antella 1996, S. 48.

54 A. Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende zu Assisi*, Leipzig 1918, S. 105. X. Barbier de Montault, Le culte des Docteurs de l'Eglise à Rome, *Revue de l'Art chrétien* 34, 1891, S. 275–290, bes. 276 f. D. Steger, Die bildliche Darstellung der vier großen lateinischen Kirchenväter vor ihrer Sanktionierung durch Papst Bonifaz VIII. im Jahr 1298, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 94, 1999, S. 209–227.

55 „Per ipsos praeterea quasi luminosas ardentisque lucernas super candelabrum in domo Domini positas (errorum tenebris profugatis).“ Zit. nach: Barbier de Montault, Le culte des Docteurs de l'Eglise à Rome, Anm. 1 S. 276.

verwendete Mischung aus Ornamenten, die teils bei den vorangegangenen Kampagnen in Assisi entwickelt, teils neu aus Rom importiert worden waren, wiederholt. So finden sich in beiden Dekorationen ähnliche Varianten der von Cimabue in Assisi eingeführten Doppelranke und des gleichfalls von Cimabue eingeführten perspektivischen Konsolenfrieses. Daneben findet sich auch manches Bildmotiv wieder.⁵⁶ Vermutlich wurde das hohe Niveau bei der Dekoration dieses Saals überhaupt nur möglich, weil Maler von der abgeschlossenen assisanischen Obergadenkampagne in den Dienst der Kommune Perugia wechselten.

Der Langhaus-Obergaden wurde demnach am ehesten in den Jahren zwischen 1294 (Beginn von Bonifaz' Pontifikat) und 1298 (Beginn der Arbeiten in der Peruginer Sala dei Notari) ausgemalt. Wie hat man sich das damals tätige Atelier vorzustellen? Und wie ging es zu, daß am Ende der Kampagne ein Qualitätssprung stand?

Der am Beginn der Kampagne im ersten Joch von der Vierung her entwickelten Disposition und Ornamentik blieben die Obergaden-Maler durchgehend treu, so viel sich innerhalb der Bilder auch verändern sollte. Da keinerlei Bruch zu bemerken ist, kann man sogar annehmen, daß die für die Zierformen zuständigen Maler von Anfang bis Ende der Kampagne dieselben waren und also mindestens ein Teil jener Werkstatt, die im ersten Joch begann und mit Torriti in Verbindung gebracht wird, auch im vierten Joch und an der Eingangswand noch am Werk war. Um auf die zu Beginn des Kapitels erwähnte Madonna von Castelfiorentino zurückzukommen (Abb. 93): Wenn Luciano Bellosi ihr Kind mit einem dekorativ eingesetzten Engel in einem der östlichen Gewölbejoche vergleicht und damit meint, eine Figur aus einem Bereich herangezogen zu haben, wo die Tätigkeit des jungen Giotto plausibel ist, so muß dem also entgegengehalten werden, daß es westlich davon im Gewölbe ganz ähnliche Engel gibt und die Muster nicht Giottos Besitz waren, sondern wohl aus dem Fundus der Ornamentmaler des Ateliers stammten. Das heißt, die Engel sind eher dem Torriti-Umkreis als speziell dem Isaak-Meister bzw. dem jungen Giotto zuzurechnen.⁵⁷ Das durchgängig verwendete breite Akanthusfries mit gegenständigen Büscheln, das die Malfläche an den Wänden nach unten, d.h. zum Laufgang hin abschließt und auch unterhalb der Isaak-Bilder auftritt (Taf. XI, XII), läßt sich tatsächlich in Verbindung mit dem Torriti-Atelier in Rom nachweisen: Es schmückt auch eine Fensterlaibung

56 Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, S. 172. Bellosi, *La pecora di Giotto*, S. 14–17. Die Angabe, in der Sala dei Notari seien auch Formen zu greifen, die exklusiv dem dekorativen Apparat der Franzlegende (Unterwand des Langhauses) zugeordnet werden können, trifft nicht zu. Die Konsolenfrieze in Perugia zeigen keine frontal gesehene Mittelkonsole wie über den Bildern der Franzlegende; es liegt demnach nahe, sie als von der Franzlegende unabhängige Fortentwicklungen der Konsolenfrieze Cimabues im Sanktuarium der Oberkirche zu lesen. Aber natürlich können die Peruginer Konsolenfrieze dann auf die der Franzlegende Einfluß genommen und zur Vereinfachung der Vorgaben Cimabues beigetragen haben. Zu der Ausmalung in Perugia zuletzt mit modifizierter Datierung auf 1298–1300: P. Scarpellini, *Osservazioni sulla decorazione pittorica della Sala dei Notari*, in: *Il Palazzo dei Priori di Perugia*, ed. F.F. Mancini, Perugia 1997, S. 211–233.

57 Bellosi, *La pecora di Giotto*, S. 177 f. *La basilica di San Francesco in Assisi*, ed. G. Bonsanti, Modena 2002, Basilica superiore, Nr. 1783–1796, bes. 1784 und 1789.

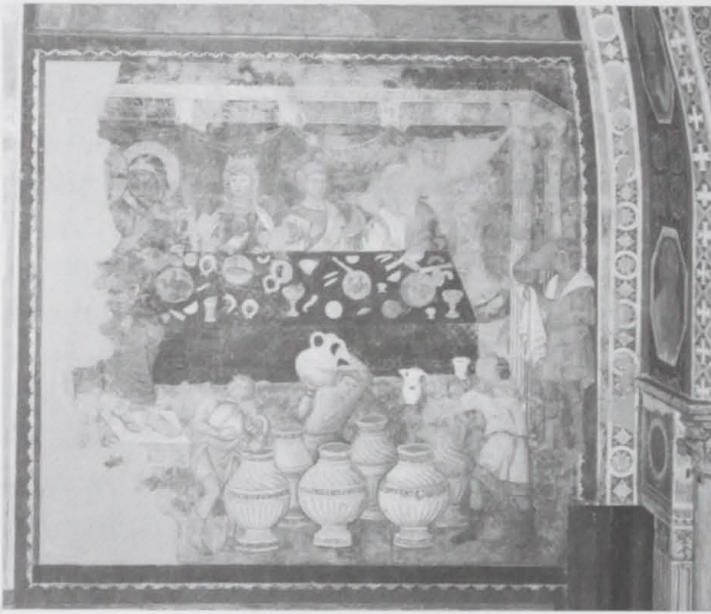


Abb. 110: Langhaus, obere Südwand, viertes Joch:
Hochzeit zu Kana (Torriti-Werkstatt)



Abb. 111: Obere Südwand, drittes Joch:
Gefangnahme Christi (Torriti-Werkstatt)

der Apsismosaizierung von Santa Maria Maggiore.⁵⁸ Darüber hinaus darf vor dem Hintergrund der durchgängig verwendeten Muster und wohl durchgängig tätigen Maler vermutet werden, daß die Kampagne als ganze zügig vonstatten ging.

Torritis Stil ist im ersten und zweiten Joch auf der Nordwand und am Gewölbe des zweiten Jochs anhand der Gesichtsformen Christi bzw. Gottvaters und Mariens gut zu erkennen. Das sah schon 1899 Max G. Zimmermann.⁵⁹ Wenn nicht der vielbeschäftigte Mosaizist nach Assisi gekommen war, dann arbeitete hier ein Künstler, den er ausgebildet hatte und der seine Musterkollektion verwendete. Da als gesicherte Torriti-Werke nur Mosaiken erhalten sind, wird sich das mit stilkritischen Argumenten nicht entscheiden lassen. Auf der schlechter erhaltenen Südwand des vierten Jochs tritt im Bild der Hochzeit zu Kana eine laubenartige Kullissenarchitektur auf, wie wir sie gleichfalls von Torriti und aus S. Maria Maggiore kennen (Abb. 110). Im dritten Joch auf der Südwand aber ist die Situation weniger klar. Dabei geht es mir nicht um das Bild der Gefangnahme, aus dem gelegentlich

58 *La basilica di San Francesco in Assisi*, Basilica superiore, Schede S. 464 f. (A. Monciatti).

59 M.G. Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I: Voraussetzung und erste Entwicklung von Giottos Kunst*, Leipzig 1899.



Abb. 112: Obere Südwand, drittes Joch:
Anbetung der Könige (Torriti-Werkstatt)



Abb. 113: Obere Nordwand, zweites Joch:
Vertreibung aus dem Paradies (Torriti-Werkstatt)

ein eigener „Maestro della Cattura“ herausentwickelt wurde, den seine Liebhaber dann zu einem Großen in der Malereigeschichte befördert haben⁶⁰ (Abb. 111). Wenn man sich vorstellt, daß ein begabtes Mitglied der (Pseudo)Torriti-Werkstatt von den Cimabue-Fresken des Sanktuariums profitiert hat (wie das die Ornamentmaler sicher getan haben), so scheint mir das Bild in seinen Schwächen (der wie ausgeschnittenen und eingeklebten Judas-Figur) und Stärken (den dramatisch drängenden Gruppen) hinreichend verständlich. Interessanter ist die Anbetung der Könige. Das Bild ist arg verblaßt, und doch ist unverkennbar, daß sich hinter Maria eine plastische Phantasiearchitektur spätbyzantinischer Provenienz aufbaut (Abb. 112). Hier tritt also ein Motiv auf, das weder aus dem Assisi-Fundus noch, wie auch schon Alessandro Tomei erkannt hat,⁶¹ aus dem Torriti-Atelier heraus erklärlich, im übrigen aber der visuellen Kultur Roms nicht fremd ist, sondern eben bei Cavallini vorkommt. Stellt man sich vor, daß die Gerüste Joch für Joch von der Vierung zum Hauptportal hin wanderten, und die beiden Wände oberhalb der Laufgangs – wahrscheinlich mehr oder weniger zeitgleich – jeweils von oben nach unten bemalt wurden (letzteres ist durch technische Untersuchungen gesichert),⁶² dann tritt mit den Baulichkeiten in der Anbetung der König ein Cavallini-Zug also schon relativ früh im Verlauf der Kampagne in Erscheinung. Vermutlich waren von Anfang an ein oder mehrere Mitarbeiter in dem Atelier tätig, die neben der Ausbildung im Torriti-Umkreis auch einen Cavallini-Hintergrund hatten.

60 F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Rom 1962.

61 Tomei, *Iacobus Torriti Pictor*, S. 67.

62 C. D'Angelo, S. Fusetti und C. Giantomassi, Rilevamento dei dati tecnici della decorazione murale della Basilica Superiore, in: *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, ed. G. Basile und P. Magro, Assisi 2001, S. 15–35, bes. Abb. 4.



Abb. 114: Obere Nordwand, zweites Joch: Esau vor Isaak, Detail

Im jetzt folgenden zweiten Joch arbeiteten an der Südwand Maler, die weitere Synthesen aus Torriti- und Cimabue-Zügen vorlegten, deren Bilder darüber hinaus aber wenig neues zu bieten haben (und sicher keine Werke des Sienesen Duccio sind, wie ein Roberto Longhi glauben wollte, der in S. Francesco offenbar keinen ausgemalten Funktionsraum, sondern ein auf Vollständigkeit angelegtes Pantheon der frühen italienischen Maler sah).⁶³ Wenig neues bietet auch das eine erhaltene Bild im oberen Register der Nordwand (Abb. 113). Die beiden unter diesem folgenden Bilder aber sind die in jeder Hinsicht auffälligen Isaak-Szenen. Nachdem die Arbeiter den Gerüstboden hier tiefergelegt hatten, setzte sich also der Cavallini-Fundus gegen den bisher zwar nicht hegemonalen, doch vorherrschenden Torriti-Fundus durch. Aber es geschah – auch in nahsichtiger Perspektive – noch mehr als die Ablösung des einen römischen Leitbildes durch ein anderes: Die malerische Durcharbeitung und damit die Präsenz der Darstellung ist unten ungleich dichter und reicher. Die Farbigkeit hat etwas funkelnendes. Ebenso erscheint der Entwurfsaufwand höher. Den in die Fläche gespreizten Figuren des oberen Bildes, das die Vertreibung aus dem Paradies darstellt, ist das zugrundeliegende Mustermaterial förmlich anzusehen. Die Überschneidungen lassen keinen Zweifel, daß der Maler die Umarbeitung der Vorlagen leichtgenommen hat. Hier zeigen sich mehr oder weniger dieselben Probleme, mit denen der sog. Maestro della Cattura immerhin rang.

⁶³ Longhi, *Giudizio sul duecento*, S. 36.



Abb. 115: Eingangsjoch:
Franziskus und Klara

Dagegen wirkt unten, in den Isaak-Bildern, jede Position und jede Geste wie eigens nach dem Modell geprobt und studiert. Der Gestus des Entsetzens, den Isaak im zweiten Bild mit beiden Händen – einer an den Körper gezogenen erstaunten Hand und einer vom Körper weggestreckten abwehrenden Hand – vollführt, ist ebenso neu und individuell wie von einem bislang unbekanntem *Understatement* und dadurch von Würde geprägt (Abb. 114). Jahrzehnte bevor Thode den Bildern einen besonderen Stellenwert in der Geschichte der Malerei zugesprochen hat, war es diese beredte Geste, die Crowe und Cavalcaselle auffiel und sie bei ihrem eilig beschreibenden Durchgang durch die Obergaden-Dekoration einen Moment innehalten ließ.⁶⁴ Auch im Erzählerischen gibt es jetzt ungemein durchdachte Motive: Man beachte in der ersten Szene die Magd, die Isaak stützt, mit einem Auge aus dem Bild herausblickt und, wie wir gewahr werden, jenes Wissen



Abb. 116: Rom, S. Cecilia in
Trastevere, Obergaden: Wen-
delsäule (Pietro Cavallini)

64 J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, Vol. I, London 1864, S. 216.



Abb. 117: Assisi, obere Nordwand, erstes Joch: Geschichte vom gestohlenen Becher

mit uns teilt, über das der Alte nicht verfügt (Taf. XI). Anders als wir könnte, ja müßte sie aber eingreifen.⁶⁵ Hier wird der Betrachter emotional provoziert, eine Möglichkeit, die auch der paduanische Giotto nutzt, um Erzählungen packend zu machen. Dieser Maler hatte mit den Cavallini-Mosaiken nicht nur originellere Vorlagen (und mit den Arena-Fresken eine berühmte Nachfolge), er arbeitete daneben entschieden selbständiger (auch unter weitgehendem Verzicht auf die Verwendung von Mustern), mit höherem Einsatz und inhaltsorientiert. Der Vergleich

⁶⁵ Kemp, *Die Räume der Maler*, S. 33 f.

erweist ihn nicht nur und nicht einmal primär als einen Neuerer, sondern als einen großen Meister unter lauter achtbaren Bilderproduzenten.⁶⁶

An die Isaak-Szenen läßt sich der gesamte Rest der Obergaden-Ausstattung anschließen. Und diese Flächen sind es denn auch, die man als den Isaak-Meister-Komplex ansprechen kann: die beiden Isaak-Bilder plus alles, was am Obergaden und Gewölbe zum Eingang hin darauf folgte. Es handelt sich um ursprünglich zwölf große Wandbilder, zahlreiche Heiligenfiguren und die vier Felder des sogenannten Doktorengewölbes. Die funkelnde Farbigkeit, der hohe Entwurfsaufwand, das an Cavallini orientierte Repertoire und die Zukunftsperspektive auf die Bilder der Arena-Kapelle bleiben bei im Detail manchmal schwankender Qualität gleich. Letzteres mag dadurch zu erklären sein, daß früher auf Torriti ausgerichtete Mitarbeiter weiterbeschäftigt, aber auf ein neues Leitbild verpflichtet wurden.⁶⁷ Das wird besonders bei den Heiligen am Eingangsbogen deutlich (Abb. 115): Franziskus, Klara, Rufinus, Benedikt, Dominikus und die anderen stehen dort unter gemalten Doppelarkaden, die von cosmatesken Wendelsäulen getragen werden; letztere sind ein Motiv, das Cavallini in den Langhausfresken von S. Cecilia in Trastevere für die Malerei erschlossen zu haben scheint und das als zukunftsweisend gegolten haben dürfte (Abb. 116). Konservativ nehmen sich dagegen die ebenso würdigen wie schematischen Gesichter aus, deren Physiognomien sich von denen in den älteren Obergadenszenen kaum abheben.

Wenn sich für die gesamte Kampagne sagen läßt, daß sie sich am ehesten zwischen 1294 und 1298 vollzogen hat, so kann die Zeitstellung jenes runden Drittels der Malereien, mit dem sie endet, über die Datierung der Cavallini-Mosaiken in S. Maria in Trastevere unabhängig festgestellt werden. Bekanntlich waren die Mosaiken für die Szenen nicht nur in dem aus spätbyzantinischen und cosmatesken Elementen gemischten Repertoire, sondern auch in Details wie den Raumkästen vorbildlich; wir dürfen also einigermaßen sicher sein, daß wirklich sie und nicht etwa andere Cavallini-Werke hinter den Bildern stehen. Und wie Giovanna Ragionieri zeigte, kann das von den Stefaneschi finanzierte trasteverianische Programm mit den Marienszenen unterhalb der Kalotte in den römischen Wettbewerb der Basiliken, Mosaiken und Stifterfamilien am ehesten als Reaktion auf das von Torriti ausgeführte und wenigstens in der Schlußphase von den Colonna getragene Marienprogramm in der Apsis von S. Maria Maggiore eingeordnet werden. Daraus aber ergibt sich als *terminus post quem* entweder 1294, 1295 oder 1296: In einem dieser Jahre hatte Torriti laut einer verstümmelt erhaltenen und in verschiedenen Varianten überlieferten Inschrift die Kalotte von S. Maria Maggiore vollendet und konnte die Szenen dar-

66 Das Emotionale haben vor Kemp besonders Millard Meiss und Alastair Smart herausgearbeitet: M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York 1962, S. 14. A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto: a study in the legend of St. Francis in the upper church of San Francesco*, Oxford 1971, S. 121.

67 Es gab auch die Auffassung, die Bilder im vierten Joch und im Eingangsjoch seien den Isaak-Bildern zeitlich vorangegangen. Daß „ein solches Hin und Her mit den Gerüsten“ unplausibel ist, versteht sich: R. Salvini, Bemerkungen über Giotto's Frühwerke in Assisi, in: *Giotto di Bondone*, Konstanz 1970, S. 169–207.

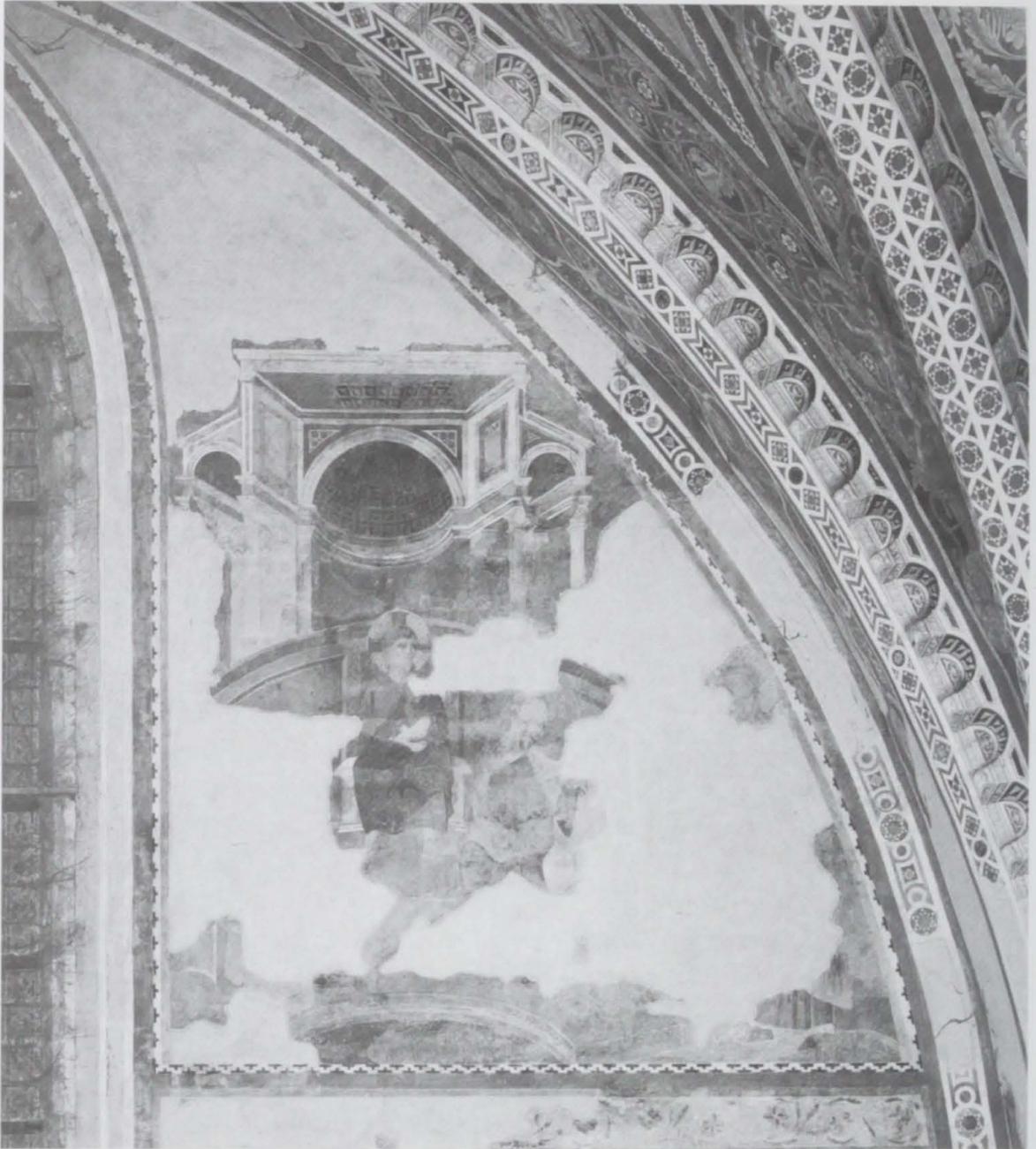


Abb. 118: Obere Südwand, erstes Joch: Der zwölfjährige Jesus im Tempel

unter in Angriff nehmen.⁶⁸ Bald darauf werden dann Cavallinis Szenen in S. Maria in Trastevere

68 G. Ragionieri, Chronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia* 3, 1981, S. 447–467, bes. 460. 1294: Diese Jahreszahl gibt die Beischrift einer Zeichnung nach dem Mosaik in Edinburgh: „fec. Nicola 4 dal 1288 al 1294“ (Nikolaus IV. regierte von 1288 bis 1292) (J. Gardner, Copies of Roman Mosaics in Edinburgh, *The Burlington Magazine* 115, S. 583–591, bes. Abb. 29). 1295: Diese Jahreszahl



Abb. 119: Arena-Kapelle,
nördliche Langhauswand:
Gebet der Freier

gefolgt sein,⁶⁹ die wiederum die darstellungstechnischen Voraussetzungen des „Isaak-Meisters“ bilden. In diesem Fall würden die Bilder des Isaak-Meister-Komplexes nahe an 1298 rücken und den Bildern der Arena-Kapelle um wenig mehr als ein Lustrum vorangehen.

Der Umgang des Malers mit Cavallinis Vorgaben läßt sich anhand des Bildes mit der Geschichte vom gestohlenen Becher (erstes Joch, Nordwand, unteres Register – Abb. 117) gut beurteilen. Den Hintergrund bildet eine deutlich untersichtig gegebene Phantasiearchitektur mit Erkern, Bögen, Cantilivers und Cosmatenornamentik, welche die byzantinisierenden Architekturen in S. Maria in Trastevere variiert. In der Kohärenz der Projektion entspricht sie der Fassade in Cavallinis Verkündigungsbild. So wird die Akzeptanz beim Betrachter gesteigert. Es entsteht etwas, in dem wir, sofern wir die gemalte Geschichte parat haben (Gen. 44), auto-

gibt eine Zeichnung der Bibliotheca Vaticana (Vat. Lat. 5408, Fol. 9 v. – 10 r. St. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien und München 1964, Abb. 277). 1296: Diese Jahreszahl ist durch eine Abschrift des 16. Jahrhunderts überliefert (Rom, Bibliotheca Angelica Cod. 1729. G.B. de Rossi, *Raccolta di iscrizioni romane*, *Bulletino di Archeologia Cristiana* 5, 1891, S. 73–101, bes. 95 f.). Die auf der Edinburger Zeichnung (s.o.) gleichfalls überlieferte Jahreszahl 1290 („Fra Jacopo Torrita 1290“) ist von beschränkter Relevanz, denn es ist durch eine erhaltene Inschrift gesichert, daß an dem Mosaik über die Lebenszeit Nikolaus' IV. hinaus gearbeitet wurde.

69 Für die obsolete, auf nicht nachprüfbaren Grundlagen beruhende Datierung der Cavallini-Mosaiken auf 1291 siehe Hetherington, *Pietro Cavallini*, S. 14 f. Für eine Datierung der Mosaiken nach 1296 spricht sich Joachim Poeschke aus, indem er das Stifterbild mit Torritis zeichnerisch überliefertem Mosaik am Grab Bonifaz VIII. vergleicht: J. Poeschke, *Per la datazione dei mosaici di Cavallini in S. Maria in Trastevere*, in: *Roma anno 1300*, S. 423–432. Mir scheint aber die Priorität von Torritis Bilderfindung nicht außer Frage zu stehen.



Abb. 120: Assisi, obere Südwand, erstes Joch: Beweinung Christi

matisch den Palast des ägyptischen Regenten Joseph erkennen – und darin, im „Wahrscheinlichkeitscharakter“, greift der gemalte Baukomplex über alles hinaus, was die Spätbyzantiner und Cavallini hinterlassen haben. Doch sind die Baulichkeiten mit der Figurengruppe so gut wie gar nicht verknüpft, und das kann sogar als ein Rückschritt gegenüber Cavallini und der spätbyzantinischen Malerei erlebt werden: Zwischen Palast und Personen ist eine Art Architektur-Paravent geschoben. Figuren und Bauten sind gleichermaßen eindrucksvoll, aber sie beeindruckt uns nicht gemeinsam, sondern jedes Element für sich. Die Bauten rücken dabei in die Tiefe, die Figuren aber scheinen auf uns zuzukommen. Ähnlich verhält es sich in der Szene



Abb. 121: Arena-Kapelle, nördliche Langhauswand: Beweinung Christi

mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel (erstes Joch, Südwand, oberes Register – Abb. 118). Die cosmatesk geschmückte untersichtige Apsisarchitektur mag von Cavallini hergeleitet sein (Fassade hinter dem Marienthron, S. Maria in Trastevere – Abb. 94), greift aber schon in der zentralisierten Projektion über dieses Vorbild hinaus und auf die Freierszenen der Arena-Kapelle vor (Abb. 119). Doch ist die Apsis in Assisi anders als in Padua mit der eigentlichen Szene nicht verknüpft. Die spielt auf einer vor die Apsis gestellten übersichtlich projizierten Priesterbank. Was die Verknüpfung von Architektur und Figuren angeht, so waren die Isaak-Bilder also ein Experiment, das Möglichkeiten eröffnete, die bei den auf sie in Assisi folgenden Bildern zunächst nicht weiterverfolgt wurden. Allerdings erweisen sich ja auch in den Isaak-Bildern bei eingehender Betrachtung die beiden Elemente – Figuren und Kulisse – weniger synthetisiert, als das eine Lektüre von Padua her erwarten läßt. Das raumgreifende Freisetzen der Figuren vor der Architektur, wie in der Becher-Erzählung praktiziert, kann demnach als eine authentische Alternative zu den Paduaner Lösungen bewertet werden.

Die größte Nähe zwischen einem Bild des Isaak-Meister-Komplexes und einem Bild in Padua (von den Kastenräumen abgesehen), herrscht beim Thema der Beweinung Christi (Abb. 120, 121), wobei an den nicht unerheblichen Größenunterschied zu erinnern ist: Die assisianischen Obergadenfresken messen ungefähr drei mal drei Meter, bedecken also mehr als die doppelte Fläche der Felder in Padua. Trotzdem ist das Konzept, wie mit der Fläche umgegangen werden soll, ähnlich.

Um mit einem Motiv zu beginnen: Da sind die sprechenden Fluggebärden der Engel. Sie haben ihre Vorgeschichte in Assisi, nämlich in Cimabues Kreuzigungsbildern im Sanktuarium, von wo sie ins Kreuzigungsbild der Torriti- bzw. Pseudo-Torriti-Werkstatt am Obergaden weiterwanderten. Am Beispiel dieses Motivs kann auch gezeigt werden, daß sich im Isaak-Meister-Komplex die von den Malern der Obergadenkampagne gepflegte Auseinandersetzung

mit Cimabues Kunst fortsetzte. In Padua hat Giotto die Engelskörper dann nicht nur verkürzt – man kann auch sagen, er habe die Engel entkörperlicht⁷⁰ – und damit auf ihre Ausdrucksdimension reduziert, sondern auch die Zahl der Engel und die rhetorische Kraft der Gebärden gesteigert. Sodann ist der räumliche Aufbau der Gruppen um den Leichnam in den beiden Bildern bemerkenswert ähnlich. Allerdings ist in der Beweinung von Assisi ein Bergrücken gliedernd zwischen die Figuren geschoben – ein Motiv, das in den Sancta Sanctorum-Fresken schon auftritt und in der Folge auch von Cimabue verwendet wurde. Giotto in Padua verläßt sich demgegenüber ganz auf das Zusammenspiel der Körper. Das kann er sich auch leisten, denn im Vergleich erweisen sich die Varianten der räumlichen Figurenaufstellung als breiter und besser beherrscht: Giotto in Padua vermag jeden Körper in jeder Position ins Bild zu drehen, ebenso jeden Kopf: Halbprofil gesenkt (die Frau hinter Maria), Dreiviertelprofil geneigt (Joseph von Arimathia), Fast-Profil gesenkt (Maria) usw. Alles ist möglich, ohne daß der Ausdruck leidet. Das scheint in Assisi immerhin gewollt, und insofern sind die Bilder auch in dieser Beziehung verwandt. Ähnlich ist schließlich die Bandbreite von Emotion. Sie reicht von greller Trauer bis zu einem abgeklärten Dabeistehen. Letzteres wird in Assisi wie in Padua durch den Demosthenes-Gestus der zu einem Steigbügel verschränkten Hände veranschaulicht.⁷¹ Trotz der prominenten antiken Wurzel ist er selten und schließt die beiden Bilder eng zusammen. In Padua ist die Verschiedenheit der Affekte allerdings mit der einheitlichen Ausrichtung auf Christus verschränkt. So wirkt das Bild konzentrierter, ohne aber schematisch zu sein.

Haben wir es mit einer reinen Perfektionierung des für Assisi erarbeiteten Entwurfs zu tun? Grundlegend anders ist die Präsentation des Leichnams. In Assisi wird so viel wie möglich von ihm gezeigt. Die Schräglage bietet ihn den Betrachtern regelrecht an. Um ein Objekt der Verehrung, so kann man sagen, hat der Maler eine Bilderzählung herumgebaut, wobei er sich auf die eine Generation ältere Vorlage im Langhaus der Unterkirche stützen konnte. Dort ist der Leichnam in einer Weise dargestellt, die kaum zufällig an die byzantinische Tuchreliquie erinnert, welche den Namen *Amnos Aër* (Tuch des Lammes) führt.⁷² Demgegenüber ist in der Arena-Kapelle der Leichnam durch die davor hockende und von hinten gesehene Frau teils verdeckt. Das in Padua an dieser und anderen Stellen so wichtige Motiv der Rückenfigur gibt es in Assisi nur ein Mal, nämlich in der Pfingstszene (Eingangswand), und dort ist es von der dargestellten Raumsituation her und nicht erzählerisch motiviert. Hand in Hand mit der künstlich verminderten Sichtbarkeit des *Corpus Christi* wird im Paduaner Beweinungsbild die Darstellung von Berührung wichtiger. An den Leichnam in Assisi fassen drei, an den in Padua fünf Personen. Insgesamt wird er in der Arena-Kapelle nicht zur Verehrung offeriert, sondern sein Kult wird mit handgreiflicher Intensität im Bild vollzogen. Das ist es, was das Bild den Betrachtern

70 C. Gilbert, *Personages in Giotto without Physical Bodies*, *Arte Medievale*, N.S. II, 2003, 2, S. 101–106.

71 M. Barash, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, S. 47–51. M.D. Edwards, *The Impact of Rome on Giotto*, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 79, 1990, S. 135–154, bes. 151 f.

72 H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 152–154.



Abb. 122: Assisi, Doktorengewölbe: Der Schreiber des heiligen Augustinus

erzählt, woran die Betrachter aber nicht teilnehmen können. Ihre Vertreter im Bild sind nicht wie in Assisi die, die den toten Christus unmittelbar umgeben, sondern die Dahinterstehenden mit ihren großen ergreifenden Gesten, die sich ihren Wunsch, dem Leichnam nahe zu sein, nur mit Mühe erfüllen können. Johannes beugt sich so weit vor, daß er die Arme zurückwerfen muß, um das Gleichgewicht nicht zu verlieren. Eine sprechende und unvergeßliche Geste

– ob sie nun antike Vorbilder hat, wie Alastair Smart glaubt,⁷³ oder nicht. Wenn in Assisi Nähe und Erreichbarkeit suggeriert wird – nicht zuletzt durch die rechte Hand Christi, die von uns gehalten werden will, wie Johannes dort die linke hält – dann geht es in Padua fast schmerzhaft um Nähe *und* Ferne. Gleichzeitig haben wir es in Padua mehr mit einem Bild im Sinn einer in sich abgeschlossenen Parallel-Wirklichkeit zu tun, das uns nicht als Mitwirkende, sondern als kontemplierende Beobachter will. So gesehen ist das Paduaner Bild keine geradlinige Fortentwicklung, sondern eine Modifikation. Und am besten läßt sich dies an der distanzierteren Betrachterkonstruktion ablesen.⁷⁴

Der größte Abstand zu den Paduaner Fresken ist in den Gewölbebildern des Isaak-Meister-Komplexes gegeben, im sogenannten Doktorengewölbe (dessen Ostkappe mit dem Kirchenvater Hieronymus beim Erdbeben von 1997 ebenso herabgestürzt ist wie Teile des Eingangsbogens). Die Differenz hat teils mit den Bildformaten und dem Goldgrund zu tun. Letzterer war von Cimabue als eine Art Mosaikersatz im Sinn einer Ergänzung der mosaizierten Schlußsteine am Vierungsgewölbe, dem sogenannten Evangelistengewölbe, eingeführt worden.⁷⁵ Damit war ein Standard gesetzt, hinter den man nicht zurückkonnte, wollte man die Kirchenväter mit den Bildern nicht ab-, sondern aufwerten. Der aus diesem Zusammenhang heraus geforderte Aufwand wird am Doktorengewölbe mit einer eigenartigen Umständlichkeit eingelöst: Der Kirchenvater und sein Sekretär sitzen jeweils auf hochelaborierten Substruktionen in einem ebenso prächtigen wie verschachtelten Konglomerat aus cosmatesk verzierten Architektur- und Möbelmotiven, dessen Entfaltung von der Dreiecksform des Bildträgers begünstigt, aber nicht unbedingt generiert wird (Abb. 109, 122). In der Konkretheit ihrer Darstellung beglaubigen sich die Teile im selben Umfang gegenseitig, wie sie einander in Frage stellen. Das schließt die Figuren ein. Nirgendwo in der westlichen Malerei ist die Eigenart spätbyzantinischer Architekturfiktion so deutlich reproduziert wie hier. Daraus ist wohl abzuleiten, daß der Maler zu diesen Mustern nicht nur aus zweiter Hand, nämlich über Cavallini, Zugang hatte, sondern auch direkt. Daneben fällt die uneinheitliche Projektion auf. Das ungeregelte Nebeneinander von übersichtlich und untersichtig wiedergegebenen Elementen dynamisiert die Bilder und öffnet sie zum Betrachter hin. Auch das weist hinter Cavallini zurück in die spätbyzantinische Bildlichkeit. Spätestens unter dem Doktorengewölbe wird unabweisbar: Der Isaak-Meister ist kein Paduaner Giotto *in nuce*, wie man bei oberflächlicher Betrachtung der beiden Isaak-Bilder glauben könnte, sondern zwischen dem einen und dem anderen liegt viel Orientierungsarbeit.

73 Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, S. 94 f.

74 Ähnliche Beobachtungen bei: M. Schwartz, Bodies of Self-Transcendence: The Spirit of Affect in Giotto and Piero, in: *Representing Emotions: New Connections in the History of Art, Music and Medicine*, ed. P. Gouk und H. Hills, Aldershot und Burlington 2005, S. 69–87.

75 M. Andaloro, Tracce della prima decorazione pittorica nella basilica di San Francesco ad Assisi, in: *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, S. 71–100, bes. 73–77.

DIE NAVICELLA: ÜBERLIEFERUNG

Wenn der Isaak-Meister der junge Giotto ist – und dafür spricht fast alles, außer den kleinteiligen, formenreichen Draperien, für die es in Padua nichts Vergleichbares gibt – dann war Giotto in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts ein Maler, der sich in Rom im Kräftefeld zwischen den wichtigsten Protagonisten der dortigen Kunstszene bewegte und in diesem Milieu seine Aus- oder Fortbildung erfuhr. Dabei muß man es weder als zwingend noch als sinnlosen Zufall bewerten, daß er zuerst ausgerechnet in Assisi greifbar wird. Mit der Aura des heiligen Franziskus oder der dortigen Tätigkeit seines legendarischen Lehrers Cimabue hat es jedenfalls nichts zu tun. Erstere Auffassung hat uns der deutsche Patriot und kosmopolitische Bildungsbürger Henry Thode hinterlassen, dem die Paarung Giotto/Franziskus als eine Art italienisches Gegenstück zu der ihm so teuren Paarung Bach/Luther vorschwebte,⁷⁶ die zweite entspricht dem Giotto der Erinnerung, wie er sich als Cimabue-Schüler im 16. Jahrhundert, in Billis Buch und bei Vasari, konstituiert hatte. In Wirklichkeit verhält es sich wohl einfach so: Ein großer Auftrag an einem wichtigen Schauplatz von Kult und Politik der Kurie, der aber außerhalb der Metropole lag, verschaffte jemandem, der in der Metropole selbst noch im zweiten Glied stand, eine Auftrittsmöglichkeit. Wenig später war die römische Szene dann nicht länger durch zwei, sondern durch drei Stars bestimmt. An die Seite von Torriti und Cavallini trat mit einem kolossalen und prominent plazierten Mosaik Giotto. Die sogenannte Navicella ist ein sicheres Werk des Künstlers. Eine frühe und mithin hochrangige Überrestquelle aus dem Umfeld des Auftraggebers sagt, daß das Bild von Jacopo Stefaneschi bestellt, mit 2.200 Goldgulden bezahlt und von Giotto ausgeführt wurde (I d 5). Das aus zweiter Hand überlieferte Datum 1298 ist demgegenüber problematisch. Immerhin kann man festhalten, daß es nicht, wie lange geglaubt wurde, auf eine Manipulation des frühen 17. Jahrhunderts zurückgeht (II b 5). Daneben paßt das Datum gut zur hier erschlossenen Zeitstellung des mit der römischen Kunstszene verflochtenen Isaak-Meister-Komplexes und ins Bild der römischen Kunstgeschichte vor und um 1300.

Das Werk, das einmal Giottos populärste Arbeit war und noch im 15. und 16. Jahrhundert Bewunderung auf sich zog – Leon Battista Alberti fand die Darstellung der Affekte vorbildlich, Vasari bestaunte die Plastizität des geschwellten Segels (vgl. II a 3, 10, II c 7, II g 4, 5) –, ist dem sukzessiven Neubau der Peterskirche im 16. und 17. Jahrhundert zum Opfer gefallen. Zwei alte Ansichten veranschaulichen seinen Standort: Ein Fresko im Appartement Julius' III. im Vatikan (um 1550) und der Stich des Natale Bonifazio, der die Versetzung des vatikanischen Obelisken dokumentiert (1586 – Abb. 123)⁷⁷, geben das Mosaik gerade deutlich genug wieder, um zu zeigen, daß es die obere Westwand der Kirche S. Maria in Turri einnahm, die so etwas wie die Torhalle zum Atrium der bekanntlich nach Westen ausgerichteten Peterskirche bildete. Wer St. Peter und das Grab des heiligen Petrus besuchen wollte, trat also unter der Navicella hindurch in den Vorhof ein. Die Navicella im Rücken bewegte er sich auf St. Peter zu und

76 Vgl. H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin (2) 1904, S. 572.

77 M. Pelc, *Natale Bonifacio*, Zagreb 1997, Nr. 16.



Abb. 123: Versetzung des vatikanischen Obelisks 1586: Einblick ins Atrium von Alt-St. Peter mit der Navicella (Stich von Natale Bonifacio, Ausschnitt)

entrisen hast, so reiße mich aus den Wogen der Sünde empor!“⁷⁸ Für Baronius war das Mosaik demnach ein Petrus-Bild und gab auf dem letzten Stück Weg zum Petrus-Grab Anweisungen für die Andacht. Wilhelm Paeseler hat die topographische Situation zeichnerisch wiederhergestellt, wobei eine Reihe von Details offenbleiben muß (Abb. 124). Die Größe des Bildes kann nach den überlieferten Maßen der Marienkirche rekonstruiert werden: es muß ca. 13 bis 15 Meter breit und 9 bis 10 Meter hoch gewesen sein, wetteiferte im Maßstab also mit einem großen Apsismosaik.

Nun zum Aussehen: Das im 17. Jahrhundert teils vielleicht aus originale Tesserematerial angefertigte „Remake“, das die Mittellünnette der Vorhalle von Neu-St. Peter schmückt, ist von

hatte sie schließlich vor Augen, wenn er das tat, was unter den St. Peter-Pilgern Sitte war und schon von Theologen patristischer Zeit vermerkt wurde, sich nämlich im Atrium oder unter den Arkaden der Vorhalle nach Osten umwandte und ein Gebet sprach.⁷⁸ Der Münchner Hofprediger Jakob Rabus berichtet von seinem Besuch am Petrusgrab im Jahr 1575: Die Pilger „kehren sich umb stracks gegen Aufgang der Sonnen und das Schifflein Petri, welches oben an der Wand mit geschmelzten eingelegten Steinen sehr herrlich und kunstreich anzusehen ist; vor dem kniet man nieder und tut sein Gebet oder sonst eine andere äußerliche Reverenz.“⁷⁹ Überliefert ist das Gebet des Kardinals Baronius aus dem späten 16. Jahrhundert: „Herr, wie du Petrus den Fluten

78 H. Köhren-Jansen, *Giottos Navicella: Bildtradition, Deutung, Rezeption*, Phil. Diss., Worms 1993, S. 130–134.

79 *Rom: Eine Münchner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575 beschrieben von Dr. Jakob Rabus, Hofprediger zu München*, ed. K. Schottenloher, München 1925, S. 25.

80 C.B. Piazza, *Efemeride Vaticana per i pregi ecclesiastici d'ogni giorno dell'augustissima Basilica di S. Pietro in Vaticano*, Rom 1687, S. 388: „Domine ut erexisti PETRVM à fluctibus, ita eripe me à peccatorum undis.“

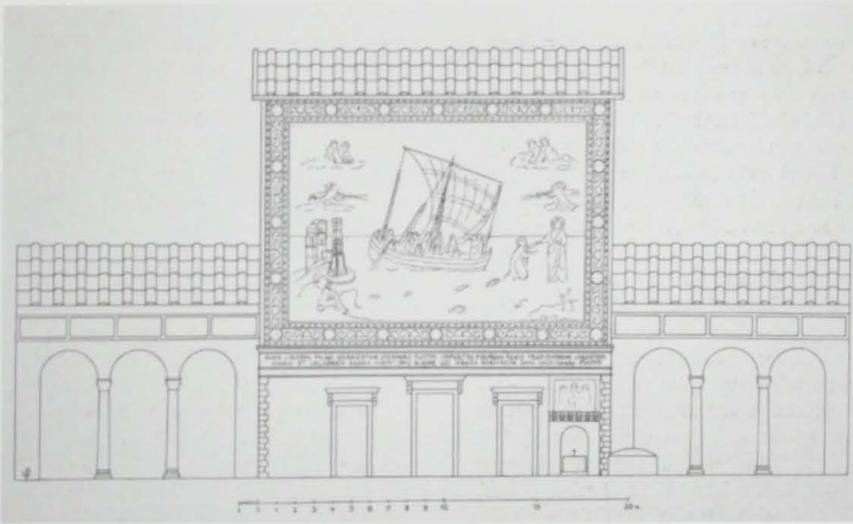


Abb. 124: Ostflügel des Atriums von Alt-St. Peter mit der Navicella (Rekonstruktion von Wilhelm Paeseler)

geringer Relevanz. Die beiden wichtigsten Quellen für die Gesamterscheinung des Bildes sind die Stiche von Nicolas Beatrizet (1559 – Abb. 125) und Mario Labacco (1567 – Abb. 126), die beide mit dem Anspruch entstanden sind, Reproduktionen des berühmten Kunstwerks (und nicht etwa Andachtsbilder und Wallfahrtsandenken) zu liefern. Abweichungen in den Proportionen belegen, daß die beiden Wiedergaben unabhängig voneinander sind.⁸¹ Welcher Graphik in welcher Hinsicht mehr zu trauen ist, dem seitenverkehrten und detailreichen Stich von Beatrizet oder dem seitenrichtigen und detailarmen von Labacco, müssen Einzelvergleiche mit anderen Nachbildungen erweisen. Dabei schneidet Labacco in den großen Strukturen überraschend gut ab. Die Übergröße von Christus und Petrus sowie die Verortung des Schiffes hinter diesen beiden und auch hinter der Gebäudegruppe dürften Giotto's Bild entsprechen. Das bestätigen zahlreiche Kopien, die in anderen Punkten ungenau oder unvollständig sein mögen. Für eine Vorstellung von der Gesamtkomposition halte man sich also an Labacco, reduziere vielleicht den Tiefenzug gedanklich ein wenig und kontrahiere leicht das rechte Drittel, so daß die Kartusche wegfallen kann. Wie nahe Petri Rücken dem Bug des „Schiffleins“ wirklich war, läßt sich aber wohl nicht mehr feststellen.

Der gravierendste, da inhaltsrelevante Fehler Labaccos ist wohl die Haltung der Christusfigur, dabei paßt sie so gut zur erzählten Geschichte. Matthäus (14, 22–31) teilt über Christi Tun nach der Bergpredigt mit:

81 Ich korrigiere hier die von mir früher vertretene Auffassung, derzufolge die Labacco-Kopie partiell von der Beatrizets abhängig sei: M.V. Schwarz, Giotto's Navicella zwischen „Renovatio“ und „Trecento“: Ein genealogischer Versuch, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 48, 1995, S. 129–188. Klar ist aber, daß die Grimaldi-Zeichnungen des frühen 17. Jahrhunderts und die Fresko-Kopie in der Capella di S. Maria dei pregnati in den Vatikanischen Grotten von Beatrizet abhängen und ihnen demnach kein eigenständiger Quellenwert zukommt. Dies hat Helmtrud Köhren-Jansen nicht erkannt: Köhren-Jansen, *Giotto's Navicella*, S. 250–253.



Abb. 126: Stich nach der Navicella (Antonio Labacco)

Es entspricht also durchaus dem neutestamentlichen Bericht, wenn sich Labaccos Christus dem Petrus zuwendet. Und doch ist es die frontale, Zwiesprache nicht zur Seite hin mit Petrus, sondern aus dem Bild heraus den Kontakt mit dem Betrachter suchende Haltung Christi, wie Beatrix sie wiedergibt und wie sie Baronius betend beantwortete, die in der Überzahl der anderen Kopien Bestätigung findet.

Wichtig ist insbesondere das Zeugnis der sogenannten Beretta-Kopie⁸² (Abb. 127). Es handelt sich um eine in den Einzelheiten originalgroße Reproduktion in Ölfarbe auf Leinwand, die der Maler Francesco Beretta 1628 angefertigt hat, als sich das Mosaik schon nicht mehr *in situ* befand und sein Verfall bereits weit fortgeschritten war. 1610 in Stücken von der Wand der zum Abriss freigegebenen Kirche und Türhalle gelöst, war es jahrelang eingelagert gewesen und schließlich 1617/18 auf der Nordseite des Petersplatzes über einem Brunnen neu installiert worden. Man hatte es dabei der Rahmenleiste beraubt, und auch das Bildfeld selbst noch rundum verkleinert. Große Partien, welche die Prozeduren nicht überstanden hatten, waren ergänzt worden. In der Höhe reduziert erscheint der Rumpf des Schiffes. Mit Sicherheit erneuert waren der gesamte Goldgrund und die gesamte Wasseroberfläche sowie Figur und Haupt des Petrus, die Gestalten auf den Wolken,

82 M. Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefeaneschi für Alt-St. Peter I: Das Mosaik der Navicella in der Kopie des Francesco Beretta, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 29, 1994, S. 45–95.

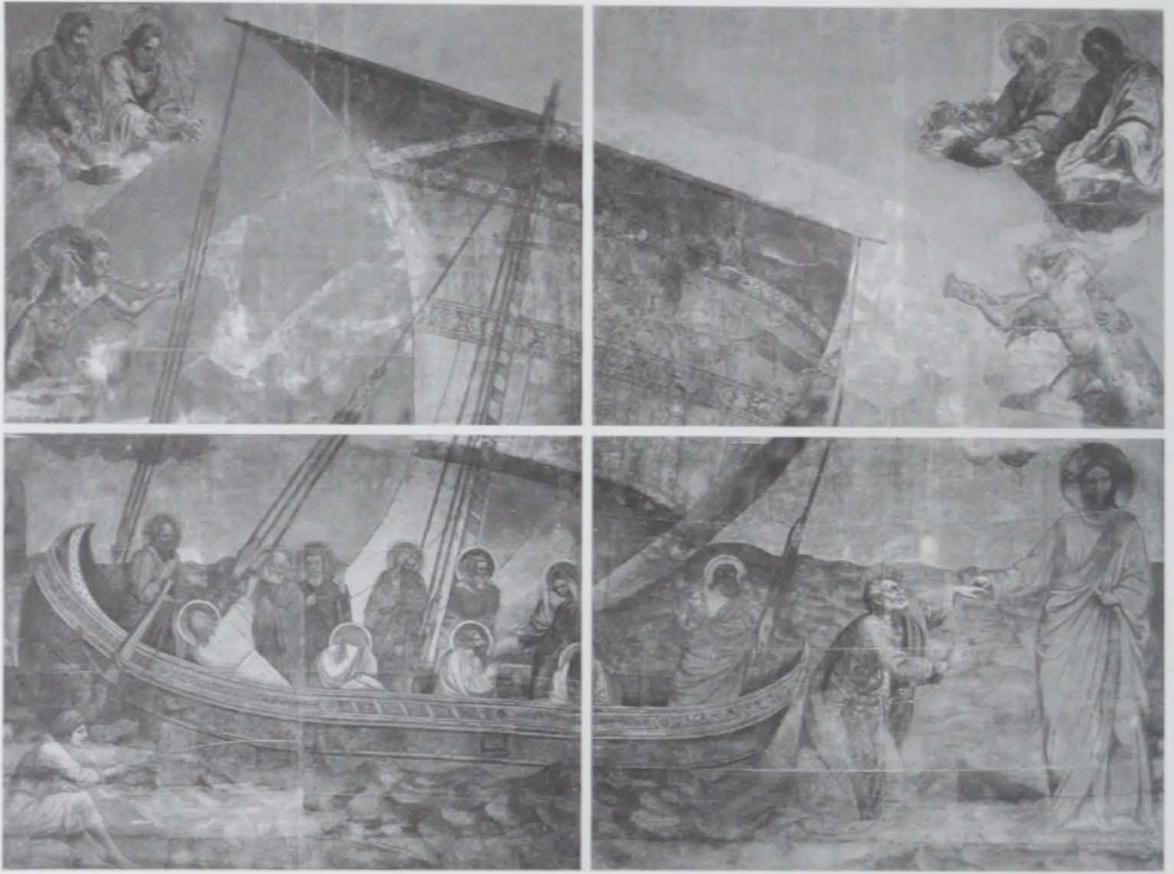


Abb. 127: Vatikan, Rev. Fabbrica di S. Pietro, Navicella-Karton (Francesco Beretta)

die Windpersonifikationen und der Angler. Diese Maßnahmen und weitere Ausflickungen, darunter die Füße Christi, Teile seines Gewandes und Teile der Gewänder einzelner Apostel sind durch die Schlußabrechnung des Restaurators (1618) dokumentiert.⁸³ Was damals nicht erneuert worden ist, kann bei Anfertigung der Beretta-Kopie aber Giotto-Bestand gewesen sein, und in diesen Zonen und Motiven würde die Kopie Giotto-Bestand relativ getreu wiedergeben, denn es ist anzunehmen, daß die Formen mit Hilfe eines Gerüstes abgepaust wurden. In der Tat ist etwa der erneuerten Petrusfigur ein barocker Stilhabitus ohne weiters anzusehen, nicht aber den Aposteln im Schiff und der Christusfigur. Die sehen eindeutig mehr nach Giotto als nach Reni aus. Dabei fällt die kleinteilige, formenreiche Faltenstruktur etwa im Gewand des Apostels am Bug auf, den der Restaurator von 1618 laut Abrechnung ohne Reparaturen übernommen und neu verlegt hat. Da möchte man sagen, daß diese Formen wiederum besser zum Isaak-Meister als zum Paduaner Giotto passen. Doch gibt es bei der Beurteilung der gemalten Kopie eines Mosaiks, das sich auf jeden Fall in äußerst schlechtem Zustand befand, und dem darauf basierenden Vergleich mit Wandmalereien sicher manche Unwägbarkeit.

83 A. Muñoz, I restauri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte Vaticane, *Bollettino d'Arte* II, 4 (18), 1924/25, S. 433–443, bes. 434, 436.



Abb. 128: Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 5407, fol. 58 (108): Stifterfigur der Navicella (unbekannter Zeichner)

mura erinnert. Daneben war der Kopf des Stifters nicht wie in den Stichen auf Christus ausgerichtet, sondern „betrachterfreundlich“ (jedoch nicht betrachterfreundlich in einer neuzeitlichen und für uns leicht hinnehmbaren Weise) aus dem Bild herausgewendet. Und so zeigt den Stifter auch eine außerordentlich qualitätvolle gezeichnete Kopie der Zeit um 1590, als das Bild noch an seinem Ort und besser erhalten war als zu Berettas Zeit (Vat. Lat. 5407, Fol. 58 r. – Abb. 128). Die zunächst falsche Beschriftung als Benedikt IX. geht auf Vasaris *Vite* in der Fassung von 1568 (siehe *Giottus pictor* Band 1, S. 83) und den Auftrag des Zeichners zurück, Papstbildnisse für eine kirchenhistorische Publikation zu sammeln, und muß nicht irritieren.⁸⁴ Mit der Korrektur des Namens hat sich dann jedenfalls das, was man in Rom wußte, gegen den in Florenz und im Medium der Kunstliteratur erdichteten Giotto der Erinnerung durchgesetzt.

Wir kennen den hochqualifizierten Zeichner nicht mit Namen, aber wir kennen eine Reihe von Kopien seiner Hand, zu denen die Vorlagen noch erhalten sind. Daher läßt sich sagen, daß er genau arbeitete. Was das Blatt über Haltung, Kleidung und Physiognomie der Stifterfigur

Jedenfalls lassen sich Christus und die Apostel im Schiff, was Farben, Haltungen und Gebärden angeht, nach der Beretta-Kopie wohl am besten beurteilen. Damit ist auch klar, daß wir uns Christus erheblich übergroß, in einem feierlichen Goldgewand und frontal vorzustellen haben. Er war aus der Erzählung herausgelöst und auf den Betrachter ausgerichtet – vergleichbar vielleicht dem Leichnam im Beweinungsbild von Assisi, ganz entfernt vielleicht auch der Madonna della Carità im Paduaner Weltgericht. Größe und Haltung der Stifterfigur scheinen in den Stichen gleichfalls nicht korrekt wiedergegeben, sondern neuzeitlichen Erwartungen angeglichen. Auf der Beretta-Kopie ist nur Stefaneschis Kopf vorhanden, aber winzig klein. Die Größendifferenz zwischen Christus und Stifter war extrem, und man fühlt sich fast an den insektengroßen Auftritt Honorius' III. im Apsismosaik von S. Paolo fuori le

84 St. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien und München 1964, S. 12.

mitteilt, dürfte Giottos Original ziemlich genau entsprechen. Allein die Höhe der Mitra kommt der Paramentenmode um 1600 und damit dem Publikationsprojekt entgegen. Hier ist die niedrige Mitra vorzuziehen, wie sie Beatrizet und Beretta überliefern. Eine Mitra durfte Stefaneschi seit seiner Promotion zum Kardinal 1296 tragen (zur Biographie s.u.). Im jugendlichen Habitus des Stifters finden das wahrscheinliche Geburtsdatum des Prälaten zwischen ca. 1260 und ca. 1270 und das für das Mosaik überlieferte Datum 1298 problemlos zusammen: Die Zeichnung stellt uns einen Mann vor, von dem schwerlich jemand sagen würde, er sei älter als 40.

War die Mosaikfigur ein regelrechtes Porträt? Der Mann auf der Zeichnung ähnelt dem Typ nach Scrovegni in Padua (Abb. 4); in allen physiognomischen Details ist er jedoch dezidiert verschieden. Daß man anhand der durch die Zeichnung übermittelten Angaben jemanden wiedererkennen könnte – Pietro d'Abanos Kriterium für ein Porträt –, erscheint möglich. Das heißt aber, daß Giottos erstes überliefertes Bildnis wohl nicht in Padua und in Scrovegnis Auftrag, sondern in Rom und in Stefaneschis Auftrag entstanden ist. Und das erscheint wiederum plausibel, denn in Rom hat Porträtkunst einen Kontext, der sowohl Tradition aus der Antike bezieht, als auch in der Gegenwart der Jahre um und vor 1300 besonders virulent war. In keiner Stadt wurden so viele Bilder lebender oder gerade erst verstorbener Personen hergestellt wie in den Ateliers jener Maler, Mosaizisten und Bildhauer, die für die Mitglieder der Kurie arbeiteten. Diese Porträts ordneten sich in eine viele hundert Jahre alte Gesellschaft von im Bildnis präsenten Päpsten und anderen Amtsträgern ein, wie es sie – außer vielleicht in Konstantinopel – nirgends sonst in der christlichen Welt gab. Unter ihnen mußten die zahlreichen Neulinge je ihren Platz finden und sich behaupten. Speziell Stefaneschis Auftritt am Vatikan ereignete sich im Schatten mindestens folgender Papstbilder: Gregor IX. (Fassadenmosaik von St. Peter), Innozenz III. (Apsismosaik von St. Peter), Johannes VII. (Mosaik im rechten Seitenschiff von St. Peter) und drei Mal Bonifaz VIII. (Liegefigur, Büste und mosaiziertes Bild).⁸⁵ Hinzu kam die vollständige Serie der Papstbilder in Medaillons, die in zwei Reihen das Langhaus umzogen, die eine Reihe frühmittelalterlich, die andere aus dem 13. Jahrhundert.⁸⁶ Und noch bevor Jacopo Stefaneschi am Vatikan durch Giotto sein Bildnis erhielt, hatte sich sein weit weniger aktiver und prominenter Bruder Bertoldo in S. Maria in Trastevere von Cavallini mosaizistisch verewigen lassen.⁸⁷ Das sind Bedingungen, die von denen der Bildnisproduktion etwa in Padua grundsätzlich verschieden sind. Von ihnen wird auszugehen sein, wenn im Schlußkapitel das Problem „Giotto als Porträtist“ zusammenfassend diskutiert wird (S. 582–586).

Soweit zu dem, was die Kopien des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts über die Navicella sagen. In der Substanz erhalten sind zwei Engelsmedaillons (Durchmesser der Tondi jeweils 65 Zentimeter – auch das belegt ihre Zusammengehörigkeit). Sie müssen Teile der 1617/18 aufgegebenen Rahmenbordüre gewesen sein, welche auf den Reproduktionen des Bil-

85 G.B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. II: Von Innozenz II. bis Benedikt IX., Vatikanstadt 1970, passim. *Fragments picta: Affreschi e mosaici staccati del Medioevo Romano* (Ausstellungskatalog), Rom 1990, passim.

86 Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts*, S. 71.

87 Hetherington, *Pietro Cavallini*, S. 20–22.



Abb. 129: Boville Ernica, S. Pietro Ispano, Engelsmedaillon von der Navicella (Zustand 1888)



Abb. 130: Dasselbe Medaillon wie Abb. 129 (aktueller Zustand)

des stets fehlt, aber auf den Veduten zu erkennen ist (Abb. 123). Der eine Engel gelangte in die Kirche S. Pietro Ispano in Boville Ernica. Eine beigegefügte Inschrift des frühen 17. Jahrhunderts weist ihn als Teil der Navicella aus. Der päpstliche Bibliothekar Enrico Stevenson fand das Mosaik in fast völlig zerstörtem Zustand und publizierte es so 1888 in einer photographischen Aufnahme nach einer Pause⁸⁸ (Abb. 129). Wenig später hat man das Fragment dann derart durchgreifend restauriert, daß der Engel seitdem als ein Werk der Zeit um 1900 zu gelten hat und nur noch sentimentalen Wert besitzt (Abb. 130). So wurde er dann von Muñoz zum zweiten Mal entdeckt und 1911 veröffentlicht.⁸⁹ Es sagt viel über die Kritikfähigkeit der Giotto-Forschung und die ästhetischen Sehnsüchte des modernen Giotto-Publikums aus, daß die Fin de siècle-Schönheit von Boville Ernica häufig als authentisches Giotto-Werk abgebildet und besprochen wird.

Das andere Medaillon verblieb am Vatikan. Es wurde 1618 in Torrigios Führer durch die Grotten von St. Peter zu ersten Mal erwähnt und als Teil der Navicella beschrieben.⁹⁰ 1924 ist es in beschädigtem Zustand unter seiner eigenen Settecento-Kopie zum Vorschein gekommen.⁹¹ Es gibt mehrere Photos, die das Stück zeigen, bevor Ergänzungen vorgenommen wurden (Abb. 131). Mit ihrer Hilfe läßt sich sagen: Der Engel, den wir auch heute noch in den vatikanischen

88 E. Stevenson, *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Bibliotheca Vaticana*, in: *Al Sommo Pontefice Leone XIII Omaggio Giubilare della Bibliotheca Vaticana*, Rom 1888, bes. S. 20 und Tav. V, 3.

89 A. Muñoz, *Reliquie artistiche della vecchia basilica vaticana a Boville Ernica*, *Bollettino d'Arte* 5, 1911, S. 161–182.

90 F.M. Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, Viterbo 1639 (3), S. 93.

91 Muñoz, *I restauri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte Vaticane*.



Abb. 131: Rom, St. Peter, Engelsmedaillon von der Navicella (Zustand 1924)



Abb. 132: Dasselbe Medaillon wie Abb. 131 (aktueller Zustand)

Grotten antreffen, gehört dem Gros seiner Substanz nach der Giotto-Zeit an. Die Tesseren sind so konserviert, wie sie im 18. Jahrhundert überdeckt wurden und 1924 ans Licht gekommen sind. Allerdings hat ein Restaurator 1983/84 zwei Hände, einen linken Arm sowie ein Kreuz hinzugemalt und die Draperie mit großzügigen Pinselstrichen in verschiedenen Grüntönen akzentuiert⁹² (Abb. 132). Man halte sich, wenn man den Engel beurteilen will, also an Photographien, die vor diesem Willkürakt aufgenommen wurden.

Erneut, wie schon bei den Draperie-Details in der Beretta-Kopie, fällt die Distanz zum paduanischen Giotto und eine relative Nähe zum Isaak-Meister, jetzt aber auch zu Cavallini auf. Man mag das durch die Tätigkeit eines Gehilfen erklären, und von Cavallini ausgebildete Mosaizisten standen in Rom als Helfer sicher lange zur Verfügung. Aber auch in Padua hat Giotto kaum jeden Kopf in den Rahmenstreifen selbst gemalt, und doch ist dort der Stil unverkennbar einheitlich und auf dem Stand – wenn auch nicht dem qualitativen Standard – selbst der am meisten durchgearbeiteten Teile in den wichtigsten Szenen. Wenn das Stück also ein Produkt aus dem Umfeld Giottos ist, dann aus dem Umfeld des vorpaduanischen Giotto.

Schließlich gehört zur Navicella-Überlieferung ein Bildtitulus. Die Verse „befanden sich einst mit sehr schönen Buchstaben, die von manchen kirchliche genannt werden, in Marmor eingelegt auf dem Fries der Tore unterhalb der genannten Navicella“, so vermeldet 1642 Sebastiano Vannini, dessen Angabe durch Quellen aus dem 16. Jahrhundert gestützt wird.⁹³ Der Text war

92 C. Kheel, Giotto's Navicella Byzantinised, *The Art Bulletin* 68, 1986, S. 384–385.

93 C. de Benedictis, La Vita del Cardinale Pietro Stefaneschi di Sebastiano Vannini, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Ser. III, 6, 1976, S. 955–1016, bes. 966: „... già con bellissime lettere, da alcuni chiamate ecclesiastiche, in marmo intagliati nel fregio delle

also nicht unmittelbar dem Mosaik zugeordnet oder ein Teil des Mosaiks, wie man zuweilen angenommen hat.⁹⁴ Vielmehr handelte es sich beim Träger der Inschrift um eine Art Cosma-tenarbeit und damit um ein architektonisches Element. Daß sich die Worte auf das Mosaik bezogen, ist vom Inhalt her jedoch plausibel. Als Verfasser kommt Jacopo Stefaneschi, der Stifter des Bildes, in die engste Wahl. Er ist mit verschiedenen literarischen Arbeiten hervorgetreten (einige davon werden uns im Zusammenhang mit Giotto's Polyptychon für St. Peter noch beschäftigen), und von ihm stammen mit ziemlicher Sicherheit die Bildtituli unter den von seinem Bruder veranlaßten Cavallini-Mosaiken in S. Maria in Trastevere.⁹⁵ Die vier Hexameter zur Navicella sind in mehreren nur unwesentlich differierenden Abschriften überliefert, deren älteste noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört, und lauten:⁹⁶

Quem liquidos pelagi gradientem sternere fluctus
Imperitas fidumque regis trepidumque labantem⁹⁷
Erigis et celebrem reddis virtutibus almum
Hoc iubeas rogitante, deus, contingere portum

Der antikisierende Charakter dieses Textes wird besonders deutlich, wenn man ihn mit den Tituli der Tugenden und Laster in der Arena-Kapelle vergleicht: Die kurzen, explizit rhythmischen und gereimten Verse dort geben sich ohne weiteres als Mittellatein zu erkennen. Demgegenüber könnte der Navicella-Titulus mit den langen Versen und dem impliziten Rhythmus als klassisches Latein durchgehen.

Für das inhaltliche Verständnis ist, wie so häufig, das Vorverständnis entscheidend: Soll man in den Worten eine politisch propagandistische Leistung erblicken? In diesem Fall mag die Übersetzung des ersten Verses von Arwed Arnulf willkommen sein: „Den du [Gott] anweist, schreitend die flüssigen Fluten des Meeres zu glätten.“ Setzt man nämlich voraus, das „schreitend glätten“ komme als eine poetische Umschreibung für den Gang über sturmbewegtes Wasser nicht in Frage, sondern sei mit einem Akzent auf *sternere* = glätten wortwörtlich zu nehmen, so kann man dieser sprachlichen Darstellung des Seewandels ein Abweichen vom biblischen Bericht unterstellen. Aus dieser Differenz kann wiederum das Recht abgeleitet werden, eine allegorische Ebene zu postulieren (also die Formulierung doch nicht wortwörtlich zu nehmen)

porte, che erano sotto la detta Navicella, ...“ W. Paeseler, Giotto's Navicella und ihr spätantikes Vorbild, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 5, 1941, S. 49–162, bes. 68.

94 So etwa: G. Cascioli, La Navicella di Giotto a S. Pietro in Vaticano, *Bessarione* 32, 1916, S. 118–138, bes. 131.

95 Hetherington, *Pietro Cavallini*, S. 26–28.

96 G.B. de Rossi, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae*, II, 1, Rom 1888, S. 323, 420.

97 Es wurde darauf hingewiesen, daß es aus einer Transkription des 16. Jahrhunderts auch die Lesart „labentem“ gibt: T. Leuker, Der Titulus von Giotto's „Navicella“ als maßgeblicher Baustein für die Deutung und Datierung des Mosaiks, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 28, 2001, S. 101–108, bes. 101 f. Da es sich nicht feststellen läßt, welche Lesart die richtige ist, und die Bedeutungsdifferenz gegen Null geht, möchte ich dieses Problem nicht weiterverfolgen.

und den Text wie folgt zu interpretieren: Von (oder richtiger: zu) Gott wird gesagt, er habe Petrus beauftragt, die Völker zu regieren; das Thema von Inschrift und Bild sind Primat und Weltherrschaft des römischen Bischofs. Wirklich kann „sternere“ in einem übertragenen Sinn als „befrieden“ verstanden werden. Und jene Fluten, in die Petrus sich wagt, deutete Bernhard von Clairvaux in *De consideratione* als die Welt und die Völker. Frieden in der Welt und unter den Völkern zu stiften, aber gehört in den einschlägigen Traktaten zu den legitimierenden Aufgaben des Papstes. Freilich scheint in diesen Texten das Verb „sternere“ keine Verwendung zu finden. Es ist also nicht etwa so, daß im Titulus ein Zitat steckt, das einen spezifischen Subtext aufruft. Und dort, wo der heilige Bernhard im mittleren 12. Jahrhundert die Fluten als die Welt und die Völker deutete, ging er von der Stelle Johannes 21, 1-8 aus, die erzählt, wie Petrus durch die Wasserfluten zum auferstandenen Jesus kam, den er vom Schiff aus am Ufer stehen sah. Dem Matthäus-Bericht, der weniger vom Wagemut als von der Not und Errettung des Petrus handelt, entnahm Bernhard nur das Motiv des „gradiens super aquas“ (des „Wandelns auf dem Wasser“). Bei Johannes ist nichts über die Fortbewegungsart des Petrus gesagt, so daß man ihn sich ans Ufer schwimmend oder watend vorstellt.⁹⁸

In Wirklichkeit hat es anders zu klingen als der Titulus, wenn ein marines Abenteuer des Petrus – sei es das von Johannes oder das von Matthäus überlieferte – im Rahmen einer Inschrift als Primatsargument verwertet wird. Dies mag eine Siegelinschrift Papst Viktors II. (1055–1057) illustrieren: „Der du für mich das Schiff verlassen hast, nimm den Schlüssel.“⁹⁹ Es geht um den Treuebeweis und die von dorthin begründete Auszeichnung des Apostels. Wie wenig Raum für Mißverständnisse die Formulierung in diesem Fall läßt, muß kaum ausgeführt werden. Ein markanter Unterschied zwischen den Texten besteht auch in der Sprechrolle: Nicht der Leser spricht zu Christus, sondern Christus zu Petrus. In der Tat kann die Rolle Petri nur autoritativ aus der Christusperspektive heraus begründet werden.

Wer im Text des Titulus eine propagandistische Leistung erkennen will (allerdings eine andere, nämlich eine zuerst von Luigi Chiappelli und später von Wolfgang Kemp für das Bild verfochtene),¹⁰⁰ mag sich den deutschen Wortlaut der letzten Zeile auch so zurechtlegen: Dem Petrus „befiel, oh Herr, in den Hafen einzulaufen, zumal dieser hier (sc. der kniend und betend dargestellte Jacopo Stefaneschi) inständig darum bittet.“ Da dies nun wirklich vom biblischen Bericht abweicht, ergibt sich die Möglichkeit, die Formulierung wie folgt zu interpretieren:

98 G. Köster, *Aquae multae – populi multi: Zu Giotto's Navicella und dem Meerwandel Petri als Metapher päpstlicher Herrschaft*, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 33, 1999/2000, S. 7–30.

99 „Tu pro me navem liquisti, suscipe clavem“. I. Herklotz, *Zur Ikonographie der Papstsiegel im 11. und 12. Jahrhundert*, in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*. (Fs. B. Brenk), ed. H.-R. Meier und C. Jäggi, Berlin 1995, S. 116–130, bes. 117. Herklotz setzt voraus, daß die Formulierung auf die Matthäus-Stelle zielt, was aber belegt werden müßte.

100 L. Chiappelli, *Nuovi documenti su Giotto*, *L'arte* 26, 1923, S. 132–136. W. Kemp, *Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30, 1976, S. 309–320.

Gott soll den (seit 1309) in Avignon residierenden Nachfolger Petri anweisen, nach Rom, das durch die Metapher des Hafens repräsentiert sei, zurückzukehren.¹⁰¹ In der Tat hat sich Stefaneschi in Avignon für die Rückkehr der Päpste nach Rom eingesetzt. Allerdings spricht nichts zwingend dafür, daß die Kurie überhaupt schon aus Rom weggezogen war, als die Navicella entstand. Im übrigen heißt „contingere“ nicht „einlaufen“ (im Sinn von: in einer spezifischen Weise – nämlich zu Schiff – irgendwo ankommen), sondern „erreichen“ (wie auch immer dort ankommen, wo man anzukommen begehrt). Und „jubere“ heißt nur in verengter Auslegung „befehlen“. *Georges ausführliches Handwörterbuch* bietet folgendes Bedeutungsprofil: „den Wunsch oder Willen zu erkennen geben, daß etwas geschehen möge.“ Dementsprechend war das Verb im klassischen Latein auch im Sinn von „genehmigen“ gebräuchlich. In späterer Zeit neigte es dann in gerade diese Richtung: Niermeyers *Mediae Latinitatis Lexicon Minus* gibt Belege für folgende Bedeutungen: „einverstanden sein, es für richtig halten“. Und der *Dictionnaire Latin-Français des auteurs chrétiens* von Albert Blaise offeriert unter anderen auch die Übersetzung „permettre“.¹⁰² Dies eröffnet einen Ausweg aus dem semantischen Konflikt zwischen den beiden Verben: Zwar ist es sinnlos, jemandem zu „befehlen“, er solle dort ankommen, wo er anzukommen begehrt – man kann ihm solches aber „erlauben“ oder „genehmigen.“ Da zu Stefanesis Ausbildung das Studium der Rechte gehörte, hätte die mit einem klassischen Latein und der Bedeutung „genehmigen“ verbundene fachsprachlich juristische Schattierung in der Diktion der Inschrift nichts überraschendes.¹⁰³ Ebensowenig wie die Primats-Propaganda ist die Anti-Avignon-Propaganda also in den Wortlaut des Titulus eingeschrieben; die erste Interpretation basiert auf einer spekulativen, die zweite auf einer manipulativen Textlektüre.

Wenn der Leser von dem Text hingegen eine spirituell poetische Aussage erwartet (nicht eben abwegig bei einem religiösen Historienbild), empfiehlt sich eine Übersetzung wie diese. Sie erlaubt es, den Titulus als Anleitung zu einem vertieften Erleben der im Bild erzählten Geschichte zu lesen:¹⁰⁴

*Den du rufst, daß sein Schritt des Meeres durchscheinende Wogen ebne,
Den du führst als einen Treuen, als einen vor Angst Wankenden aufrichtest,
Den du den Tugenden wiedergibst als einen vielbesuchten Heilswirker:
Weil er darum fleht, oh Herr, erlaube ihm, daß er den Hafen erreicht.*

101 Leuker, Der Titulus von Giottos „Navicella“.

102 J.F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, 2 Bde., Leiden (2) 2002. A. Blaise, *Dictionnaire Latin-Français des auteurs chrétiens*, Straßburg 1954.

103 I. Hösl, *Kardinal Jacobus Stefaneschi: Ein Beitrag zur Literatur- und Kirchengeschichte des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1908, S. 11.

104 Ich ergreife die Gelegenheit, die von Christiane Thur und mir erarbeitete Übersetzung, welche die erste deutsche Übersetzung des Titulus war, zu modifizieren: Schwarz, Giottos Navicella zwischen „Renovatio“ und „Trecento“, S. 139 f.

Die erste Zeile hält konform dem Matthäus-Bericht die Aufforderung an Petrus fest („Veni!“) und malt die Dramatik des Seewandels aus, wobei der Autor dem Leser mit *liquidus* die Bodenlosigkeit und mit *sternere* die sturmgepeitschte Unebenheit des Weges unter Petri Füßen bewußt macht. Die zweite Zeile besagt, daß Christus den Apostel bis zum Moment des Zweifels leitete und ihn dann rettete. Die dritte Zeile deutet letzteres als eine Rettung auch der Heiligkeit des Petrus, der eben nicht als ein notorischer „Kleingläubiger“ und Sünder in die Geschichte einging, sondern als einer, zu dessen Grab in Rom die Pilger strömen. Die letzte Zeile greift auf die erste und die Rede vom *pelagus* zurück und deutet den Seewandel in ein Bild von einem Lebensweg um, an dessen Ende die Seligkeit wartet. Diese wird durch den (im biblischen Bericht nicht genannten) *portus* allegorisiert, wie der *portus* etwa auch im 24. Kapitel der lange für einen Augustinus-Text gehaltenen *Meditationes* (nicht zu verwechseln mit den *Meditationes Vitae Christi*) die ewige Seligkeit verbildlicht: „Selig seid all ihr Heiligen des Herrn, die ihr das Meer der Sterblichkeit überquert und es verdient habt, in den Hafen der ewigen Ruhe, der Sicherheit und des Friedens einzugehen.“¹⁰⁵ Gleichzeitig wird im letzten Vers kenntlich, daß der Text in der Anredeform steht und daß es sich um eine Fürbitte handelt. Nun mag man diese Situation als paradox empfinden, denn natürlich hat Petrus die ewige Seligkeit spätestens mit seinem Martyrium erreicht, und so scheint es widersinnig, Gott noch um eine solche Zukunft des Heiligen zu bitten.

Andererseits zählt das Wissen um die heiligmäßige Zukunft des Seewandlers hier nur bedingt, denn der gesamte Text steht im Praesens und versetzt die Leser in die Gegenwart des Geschehens. Das entspricht der Anweisung, welche die *Meditationes Vitae Christi* zu der Matthäus-Stelle (wie ähnlich auch in vielen anderen Fällen) geben: „Stell dir ihn [Christus] und die Jünger genau vor während dieser Ereignisse, die sehr schön und erbaulich sind. Und du kannst auch die Tatsachen in sittlicher Hinsicht erwägen, denn in einer solcher Weise [wie erzählt] handelt geistlich der Herr an uns jeden Tag.“¹⁰⁶ Wer sich die Glaubenskrise des Petrus aber tatsächlich genau vorstellt und die Ereignisse vor den geistigen Augen miterlebt, tut mit einem Gebet für Petrus nur das Naheliegende. Und wer von solch mystischem Erleben ausgehend die Geschichte dann noch sittlich erwägt, und sich sagt, daß Straucheln und Gerettetwerden zu den notwendigen Erfahrungen jedes Gläubigen gehörten, kommt bei einem anderen Gebet heraus, nämlich bei dem des Kardinals Baronius: „Herr, wie du Petrus den Fluten entrissen hast, so reiße mich aus den Wogen der Sünde empor!“

105 *Patrologia Latina*, Bd. 40, Sp. 918: „Felices sancti Dei omnes, qui jam pertransistis hujus mortalitatis pelagus, et pervenire meruistis ad portum perpetuae quietis, securitatis et pacis.“

106 „Conspice bene ipsum ac discipulos in omnibus predictis, quia pulchra et devota sunt valde. In hoc igitur facto moraliter considerare potes quia Dominus quotidie nobiscum sic facit spiritualiter.“ *De Caulibus, Meditationes vite Christi*, S. 140.

DIE NAVICELLA: STEFANESCHIS STIFTUNG

Die signifikanteste Verbindung zwischen Navicella-Bild und Navicella-Inschrift ist der hier wie dort gleich konstruierte Rezipient: Schauend wie lesend sind wir auf Christus als auf ein fast unmittelbares Gegenüber verwiesen, erleben wir Seewandel, Glaubenskrise und Errettung des Petrus aus einer auf Christi Handeln fokussierten Perspektive. So sah das Bild auch der Verfasser des Eintrags im *Liber Anniversarium* der Peterskirche (mittleres 14. Jahrhundert, I d 5): Er sah „ein Bild aus Mosaik, das zeigt, wie Christus den heiligen Apostel Petrus, während er über die Fluten geht, mit der Rechten herauszieht, damit er nicht versinke.“ Er sah nicht: ein Bild aus Mosaik, das zeigt, wie *Petrus* über die Fluten geht und ... Wenn Stefaneschi der Verfasser oder Spiritus rector des Titulus war, dann war er vermutlich auch der, der die Pointe des visuellen Textes entwickelt hat. Was veranlaßte ihn zu seiner Stiftung, welcher Gebrauch des Bildes schwebte ihm vor, und warum beauftragte er Giotto?

Jacopo Stefaneschi entstammte einer in Trastevere begüterten römischen Adelsfamilie, die traditionell mit dem mächtigen Haus Orsini befreundet war, welches St. Peter als seine Familienkirche betrachtete.¹⁰⁷ Jacopos Mutter war eine Orsini. Sie war die Schwester des uns schon bekannten Kardinals Matteo Rosso: Ordensprotektor der Franziskaner und als solcher wahrscheinlicher Auftraggeber der Ausmalung der Oberkirche in Assisi, daneben auch Erzpriester von St. Peter. So lag es nahe, daß Stefaneschis erster Karriereschritt an der Kurie die Aufnahme ins Kapitel von St. Peter war. Dies geschah 1294 unter Coelestin V. (Juli bis Dezember 1294 Papst, † 1296), dem Einsiedlerpapst, dessen Geschichte Stefaneschi später schrieb. In diesem zweiundzwanzigköpfigen Institut gaben die Orsini und die mit ihnen verbündeten römischen Adelsfamilien den Ton an.¹⁰⁸ Ein Kanonikat am Petrusgrab (ähnlich wie auch ein Kanonikat an der Lateranskirche oder an S. Maria Maggiore) war nicht nur lukrativ und ehrenvoll, sondern auch ein erprobtes Sprungbrett in allerhöchste Ämter: Coelestins Nachfolger Bonifaz VIII. (1294–1303) hatte seine Laufbahn gleichfalls als Kanoniker von St. Peter begonnen. 1296 ernannte er Stefaneschi zum Kardinal, der aus dieser Position heraus 1304 um ein Haar Bonifaz' Nachfolger geworden wäre.¹⁰⁹ Als er den Kardinalspurpur anlegte, war Stefaneschi vielleicht

107 Carocci, *Baroni di Roma*, S. 423–431. M. Borgolte, Nepotismus und Papstmemoria, in: *Person und Gemeinschaft im Mittelalter. Karl Schmid zum fünfundsiebzehnten Geburtstag*, Sigmaringen 1988, S. 541–556, bes. 551 f.

108 A. Huyskens, Das Kapitel von St. Peter in Rom unter dem Einfluß der Orsini (1276–1342), *Historisches Jahrbuch* (Görres-Gesellschaft) 27, 1906, S. 266–290. R. Montel, Les chanoines de la basilique Saint-Pierre de Rome des statuts capitulaires de 1277–1279 à la fin du papauté d'Avignon, *Rivista di storia della chiesa in Italia* 42, 1988, S. 365–450 und 43, 1989, S. 1–49, 413–479. R. Montel, Les chanoines de la basilique Saint-Pierre de Rome (fin XIIIe siècle – fin XVIe siècle): esquisse d'une enquête prosopographique, in: *I canonici al servizio dello stato in Europa secoli XIII–XVI*, ed. M. Millet, Modena 1992, S. 105–118.

109 Früher nahm man 1295 für die Ernennung zum Kardinal an. Das richtige Datum 1296 verdankt sich den Forschungen von Arsenio Frugoni: A. Frugoni, La figura e l'opera del Cardinale Jacopo Stefaneschi, *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Ser. 8. Rendiconti. Classe di Scienze morali,

noch keine dreißig. Seine Zugehörigkeit zum Kapitel von St. Peter mag das gewesen sein, was ihn am meisten ausgezeichnet und dafür qualifiziert hat. Umgekehrt stärkte seine Erhebung in das damals aus wenigen Köpfen bestehende päpstliche Wahlgremium das Kapitel von Peter und das in diesem Institut präsente Adelsbündnis, auf das Bonifaz sich stützte.

Insgesamt hatte Stefaneschi allen Grund, sich mit „seiner“ Basilika zu identifizieren und die Investitionen in sein Seelenheil bevorzugt ihr zukommen zu lassen. In des Kardinals langem Leben sammelten sich über das Navicella-Mosaik hinaus umfangreiche Stiftungen an: Bilder, Paramente, Immobilien. Sie garantierten ihm ein ewiges Gebetsgedenken durch das Kapitel von St. Peter. Das Anniversarbuch des Kapitels spricht davon, daß der Todestag liturgisch zu begehen sei, sowie von drei Seelenmessen täglich am Altar der heiligen Laurentius und Georg (I d 5). Allerdings haben, wie das Anniversarbuch zeigt, andere, vielleicht wohlhabendere Kanoniker noch mehr finanziellen Aufwand getrieben und entsprechend mehr liturgische Gegenleistung erhalten. Ein objektives Zeichen seiner Anhänglichkeit an die Peterskirche und dafür, daß er in ihr einen heilswirkenden Ort sah, ist Stefaneschis Bestattung: Obwohl er sich seit 1305 überwiegend oder sogar ausschließlich in Frankreich – meist in Avignon – aufhielt¹¹⁰ und er annehmen mußte, er werde dort sterben, und obwohl seine höchste Würde, das Kardinalat, mit der römischen Titelkirche S. Giorgio in Velabro verknüpft war, wählte er sein Grab in der Peterskirche. Dabei fragt es sich nur, ob seine Gefühle mehr der Kirche und ihrem Kapitel galten, oder dem Titelheiligen. Als Kanoniker mindestens ideell am Petrusgrab dienend, durfte sich Stefaneschi unter dem besonderen Schutz des Erzapostels wännen. Jene Erfolge, welche die nüchternen Historiker wenn nicht Stefaneschis Fähigkeiten, dann seiner Abkunft aus dem römischen Adel sowie seinen gesellschaftlichen und institutionellen Verbindungen zuzuschreiben geneigt sind, mag der Kardinal selbst auf das Wohlwollen des heiligen Petrus zurückgeführt haben.

Die Rolle, die Petrus in St. Peter spielt, ist durch die von Bramante, Michelangelo und Bernini vorgenommene Inszenierung heute aufs Triumphale festgelegt und darauf, die Zentralfunktion des Papsttums in der postreformatorischen Restkirche zu markieren. Demgegenüber dürfte in der alten Basilika und in vorreformatorischer Zeit die Rolle von Petrus als einem „weitberühmten“ oder „vielbesuchten Heilswirker“ („celeber almus“, so der Navicella-Titulus) deutlicher geworden sein: Ein Heiliger, zu dessen unter dem Hochaltar bestattetem Leib Pilger aus aller Herren Länder kamen, weil sie sich von einem Besuch Heil versprachen und umfangreiche Indulgenzen damit verknüpft waren. Auch verfügte Petrus wie alle Heiligen über ein eigenes Profil von Hoffnungsträgerschaft: Niemand, der unter Christi Augen Sünden begangen hatte, erlangte vollkommener Vergebung. Dieses Profil wird besonders in dem Umstand greifbar, daß die Kirche während der Fastenzeit überfüllt war von Leuten, die am Grab des Apostel-

storiche e filologiche 5, 1950, S. 397–424, bes. 402–404. Die kurzfristig erfolgreichversprechende Kandidatur Stefaneschis auf dem Konklave von Perugia ist durch den Bericht des aragonesischen Gesandten bezeugt: H. Finke, *Aus den Tagen Bonifaz VIII.: Funde und Forschungen*, Münster 1902, S. 284, LXI f.

¹¹⁰ M. Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du moyen âge à la Renaissance II: De Rome en Avignon ou le cérémonial de Jacques Stefaneschi*, Brüssel und Rom 1981, S. 28, 43.

fürsten ihre Sünden beichten wollten. Die der individuellen Frömmigkeit zugewandten Aspekte von Petrus und seiner Grabkirche waren Stefaneschi schwerlich gleichgültig. Tatsächlich war die Betreuung der Pilger und Beichtenden die wichtigste pastorale Aufgabe des Kapitels von St. Peter und also auch Stefaneschi in seiner Funktion als Kanoniker.¹¹¹ Die Navicella machte aus der letzten Etappe vor dem Petrusgrab einen Mosaikenparcours, wie es in Rom keinen zweiten gab. Er hob an in dem karolingischen Mosaik mit dem thronenden Salvator an der Ostwand von S. Maria in Turri, setzte sich fort mit der Navicella an der Westwand derselben Kirche; dann folgte die von Gregor IX. (1227–41) grundlegend erneuerte Fassadendekoration von St. Peter, die den thronenden Christus zwischen Maria und Petrus sowie die 24 Ältesten zeigte, und schließlich das unter Innozenz III. (1198–1216) erneuerte Apsismosaik der Basilika, das über Grab und Thron des heiligen Petrus den Pantokrator zwischen Petrus und Paulus zeigte. Der heilswirkende Petrus als Ziel von Pilgerschaft und Auslöser von Sündenbekenntnis war jenes Petrus-Image, auf das der Kardinal aufbauen konnte, wenn er mit einer Bilderstiftung ein Gutes Werk tun wollte, das anderen und damit auch ihm selbst geistlichen Nutzen brachte.

Sofern man eine in diese Richtung weisende Petrus-Spiritualität des Auftraggebers voraussetzt, sind Funktion und Thema des Mosaiks klar. Ausgehend von der alten Sitte, daß sich die Pilger vor dem Betreten der Basilika umwandten und ein Gebet sprachen, beschreibt und instrumentalisiert das ihnen zu dieser Gelegenheit jetzt präsentierte Bild den Apostel als den klassischen heiligen Sünder, der beginnend mit der wiedergegebenen Geschichte immer neu die von Christus an ihn herangetragenen Erwartungen verfehlte – sich kleingläubig zeigte, zum Schwert griff, Christus in Serie verleugnete – und dem aufgrund seines Vertrauens Christus doch immer wieder vergab.¹¹² Im Matthäusbericht ist es der Ruf des Versinkenden „Rette mich!“, der den Glauben jenseits der Kleingläubigkeit belegt. Der mosaizierte Bildtext konzentrierte sich darauf, den Augenblick danach lebendig werden zu lassen: Noch steckt Petrus knietief im Wasser, aber Christus hat ihm auf seine Bitte hin schon die Hand gereicht. Dargestellt war demnach, wie Christus den Glaubensbeweis über den vorher erfolgten Unglaubensbeweis stellte und handelte. Und das ist es wohl, was den durchschnittlichen Gläubigen an der Geschichte tröstet und den Theologen fasziniert. Lehrhaft gewendet lautet die Botschaft: Sündenfälle heben die Beziehung zwischen Gott und Mensch nicht auf, entscheidend ist der Glaube. In der *Legenda Aurea* liest sich das so: „Denn kein Sünder soll verzweifeln, auch wenn er Gott dreimal verleugnete, wie es Petrus tat, sofern er sich wie Petrus zu Gott bekennt mit Herz, Mund und guten Werken.“¹¹³

Das Bewußtsein von diesem Aspekt der Petruspersönlichkeit gab Stefaneschi den Pilgern mit auf das letzte Stück Weg zum Grab. Die Inschrift, die materiell den ins Atrium führenden Toren, ideell aber dem Bild zugeordnet war, verknüpfte den Weg auf engste mit dem Bild. Dabei wollte Stefaneschi, so sagt der Text und so sagt die Inszenierung der Christusfigur, daß die

111 S. de Blaauw, *Cultus et decor: Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Vatikanstadt 1994, II, S. 743–751.

112 E. Dorn, *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters*, München 1967.

113 „... ut nullus peccator desperet etiam si tertio, sicut Petrus, deum negaverit, si tamen eum sicut ipse velit corde, ore et opere confiteri.“ *Legenda Aurea*, ed. Maggioni, S. 274.

Betrachter in ein möglichst unmittelbares Verhältnis zu Christus eintraten und gleichsam die Rolle des Petrus in seiner Hinwendung zu Christus nacherlebten und auf ihr eigenes Dasein bezogen. Das hat, wie schon die Lektüre des Titulus erwies, einen mystischen Zug, paßt aber insofern zum Auftraggeber, als wir aus Stefaneschis Testament von 1308 erfahren, daß er mindestens damals einen Franziskaner als Beichtvater hatte, dem mystisches Gedankengut jedenfalls nicht fremd gewesen sein kann.¹¹⁴

DIE NAVICELLA: GIOTTOS ERZÄHLUNG

Trotz der klaren Urkundenlage sind einmal Zweifel an Giottos Urheberschaft des Mosaiks laut geworden – und zwar mit guten Gründen. 1941 wies Wilhelm Paeseler darauf hin, wie wenig das Bild in die gängigen Vorstellungen von Giottos Kunst passen will und wie sehr es von einem spätantik-frühchristlichen Vokabular bestimmt wird:¹¹⁵ Das Meer, auffällig gebildet aus geringelten Wellen und Fischen dazwischen, findet sich ganz ähnlich auf antiken Fußbodenmosaiken wieder. Das Schiff, das die Apostel benutzen, ist ein antikes Schiff. Diese Behauptung hält den Forschungen zum antiken und mittelalterlichen Schiffsbau, die seit Paeselers Arbeit eingetreten sind, glänzend stand und läßt sich noch präzisieren: Es handelt sich um ein römisches Frachtschiff.¹¹⁶ Derselbe Schiffstyp begegnet auf frühchristlichen Jonassarkophagen, und mit diesen stimmen auch die Schräglage und die detailverliebte Darstellungsweise der Takelage überein (Abb. 133, 134). Auch die Windgötter der Navicella – halb Luft-, halb Meerwesen – sind antik oder doch antikisch. Beatrizet ist im Recht, wenn er sie mit Rückenflossen zeigt. Daß ein Paar solcher Wesen ein Schiff flankiert, kommt unter den Jonassarkophagen gleichfalls vor (Abb. 133). Demnach sind nicht nur Versatzstücke der Navicella frühchristlichen Ursprungs, sondern auch das Grundmuster der Komposition. Als ein weiteres Antikenzitat läßt sich der Angler lesen: ein im Altertum beliebtes Genremotiv. Ähnliches gilt für den Umstand, daß Giotto Architektur eingeführt hat. Ein Leuchtturm gehört zur Konvention des spätantiken Meeresbildes. Und schließlich kann sogar der Christusfigur ein spätantikes Vorbild zugeordnet werden. Noch vor Paeseler hat das Antonio Muñoz erkannt:¹¹⁷ Frontal, im Goldgewand mit Schriftrolle, Herrscher und Lehrer in einem, so tritt Christus auch in der Apsis von Ss. Cosma e Damiano (6. Jahrhundert) vor den Betrachter.

Einerseits kann eine solche Ansammlung antiker Motive kein Zufall sein, andererseits ging Paeseler fraglos fehl, als er in der Navicella ein spätantikes Bild sah, das Giotto nur restauriert habe: Keine der zahlreichen Kopien und Paraphrasen kann vor 1300 entstanden sein, und das

114 Es handelte sich um einen Pietro de Farnesio OFM, den Stefaneschi als einen von fünf Testamentsvollstreckern einsetzte: A. Paravicini Bagliani, *I testamenti dei cardinali nel Duecento* (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria 25), Rom 1980, S. 101.

115 Paeseler, Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild.

116 A. Göttlicher, *Die Schiffe der Antike*, Darmstadt 1985.

117 Muñoz, I restauri della Navicella di Giotto, S. 436.



Abb. 133: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek: Jonassarkophag



Abb. 134: Musei Vaticani: Jonassarkophag

spricht dafür, daß das Bild vor ca. 1300 einfach nicht existierte. In diesem Dilemma – antikisch ja, antik nein – gibt es nur eine Lösung: Giotto und Stefaneschi hatten für die Navicella eine Bildform gewählt, die Antike evozierte – vergleichbar Torritis Mosaik-Collagen aus antiken Versatzstücken für die Apsiden von S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano (Abb. 100, 101).

Was Giotto in Stefaneschis Augen für den Auftrag qualifiziert haben dürfte, war also nicht, daß er seiner Geburt nach Florentiner, sondern daß er seiner visuellen Kultur nach Römer war. Vielleicht war es dann aber doch eine gewisse Außensicht, die diesem Künstler den kreativen Umgang mit den Elementen der römischen Kultur ermöglichte. Soweit sich das nach den Kopien der Navicella beurteilen läßt, waren die verwendeten Bausteine visuellen Textes aus der Antike nicht wie bei Torriti nebeneinander vor den Goldgrund gefügt, sondern in einer auf den Bildgebrauch subtil abgestimmten Weise zusammengeführt. Dabei muß der Künstler frei mit ihnen umgegangen sein. So nur konnte aus dem zentralen Christus einer Apsis die zum Betrachter hin entrückte Hauptfigur einer Bilderzählung werden. Es sei darauf hingewiesen, daß auch Cavallini um dieselbe Zeit und gleichfalls in Stefaneschis Auftrag den goldgewandeten Christus von Ss. Cosma und Damiano verwendet hat, nämlich für das Apsisfresko in S. Giorgio

in Velabro, in der Titelkirche des Kardinals.¹¹⁸ Doch blieb der Römer so nahe an der Vorlage, daß die gesamte Komposition wie eine um die Silhouette der Hauptfigur herumgebautes Pasticcio wirkt und also nicht viel anders als Torritis Apsiden.

Hinzu kommt als Besonderheit Giottos die souveräne Integration spätbyzantinischen und empirischen Materials. Wie in den meisten Details, so dürfte der Beatrizet-Stich in der Wiedergabe des Hafenkompleses nah am Original sein (Abb. 125), und das gilt dann auch für die hintere Architektur, die in ihrer kleinteiligen Phantastik und in den verschobenen Perspektiven den Varianten byzantinischer Architekturfiktion bei Cavallini und im Isaak-Meister-Komplex ganz offensichtlich nahesteht. Dagegen wirkt der vordere Turm mit seinem geböschten Unterbau „real“. Die Blendbögen weisen als auf ein partielles Vorbild auf die Torre dei Conti, die Cimabue in seinem Rom-Bild am Vierungsgewölbe von Assisi als eines der römischen Wahrzeichen porträtiert hat. Vermutlich hatte Giotto also eine realitätshaltige Mischung aus spätbyzantinischen und aktuell römischen Motiven erarbeitet, wie sie weniger verdichtet auch in Cavallinis Darbringungs mosaik begegnet. Diese Mischung setzte Giotto an die Stelle des einsamen Leuchtturms, der zu den antiken Meeresbildern gehört. Zusammen mit der den Betrachtern zugewendeten Brücke, die den Blick in das Tor lockt, und dem Angler, der das Wort vom Menschenfischer Petrus reflektiert, entstand ein verheißungsvoller und ziemlich konkreter Ort, dessen Bild wohl mit dem letzten Vers des Titulus spielt: „Erlaube ihm, oh Herr, daß er den Hafen erreicht.“ Der spätbyzantinischen Elemente weitgehend entkleidet und in der Projektion systematisiert, begegnet das Motivgefüge aus Türmen, Felsen und Brücke dann in der Arena-Kapelle wieder: Ich meine die Goldene Pforte, vor der Joachim und Anna einander treffen (Abb. 45). Immerhin bewahren die verkleinerten Turmobergeschosse in Padua noch eine, wenn auch für sich allein kaum lesbare, Erinnerung an die byzantinische Vorgeschichte des Architekturbildes.

Den größten kunsthistorischen Ruhm an der Navicella genießt durch Leon Battista Albertis Beschreibung Giottos Darstellung der Apostel (II c 7):

Man preist das in Rom gemalte Schiff, worin unser etruskischer Maler Giotto elf Apostel setzte, die alle von Furcht bewegt sind, weil sie einen Gefährten über das Wasser gehen sehen. Und jeder einzelne von ihnen drückt mit seinen Blicken und mit seinen Gesten auf je seine Weise die Anzeichen für die Erschütterung seiner Seele aus, dergestalt daß jeder in einer je verschiedenen Bewegung und Haltung erscheint.

Jedoch ist an diesen Sätzen beileibe nicht alles richtig: Vertraut man den detailreichsten Kopien, dem Beatrizet-Stich und dem Gemälde Berettas (Abb. 125, 127), so sind es eingeschlossen den Apostel am Bug, der Andreas, der Bruder des Petrus sein mag,¹¹⁹ höchstens vier von den elf, die mit dem Seewandler fühlen und das zeigen. Die anderen fürchten sich offenbar nicht für Petrus, sondern weil sie sich in Seenot wissen. Einer handelt sogar dementsprechend und macht sich an der Takelage zu schaffen. Vermutlich will er das bis zum Zerreißen geblähte Segel einholen.

118 Hetherington, *Pietro Cavallini*, S. 66–72.

119 Lisner, *Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter*, S. 50.

In zwiespältiger Weise ausgezeichnet ist die Figur, die rechts neben ihm hockt und als einziger Seefahrer das Gesicht verbirgt. In der Abrechnung über die Restaurierung der Navicella-Ruine von 1618 heißt er „der Weinende“.¹²⁰ Margrit Lisner identifiziert ihn nach der Beretta-Kopie mit Thomas.¹²¹ Indes fällt auf, daß anders als bei Beretta in den Reproduktionsstichen des mittleren 16. Jahrhunderts, nämlich bei Beatrizet und Labacco, dieser Apostel als einziger keinen Nimbus besitzt¹²² (Abb. 125, 126). Vermutlich ist Judas gemeint, dessen Anwesenheit im Schiff fromme Leser des Neuen Testaments zwar gern verdrängen, aber doch voraussetzen müssen. Der Gestus veranschaulicht seinen notorischen Unglauben und seine später schicksalhafte Verzweiflung, die von der selbstverschuldeten Blindheit gegenüber dem Erlösungsangebot Christi herrührt. Sei es, daß die Vorlage im Zustand von 1628 bereits den Nimbus enthielt, sei es, daß es sich um eine Veränderung Berettas in Hinblick auf eine Weiterverwendung des Mosaiks handelte: Die Leinwand-Kopie, die in vielen kunsthistorischen Arbeiten das Original ersetzt, gibt einen korruptierten Apostelkatalog. Vielleicht sollte man auch von einem posttridentinisch korrigierten sprechen. Indem nämlich durch die Hinzufügung des Nimbus der unheilige Judas aus der Besatzung ausgemustert wurde, entstand der Bedarf nach einem Ersatzmann, und das machte die Einführung des heiligen Paulus als Steuermann möglich. Tatsächlich ist der Steuermann bei Beatrizet und in den anderen frühen Kopien kein Paulus-Typ. Ein solcher – strenger Blick, dunkler Bart und Stirnglatze – tritt erst in der Beretta-Kopie auf. Die anachronistische Anwesenheit des Paulus und seine Gewalt über das Ruder aber machen aus dem Fischerboot auf dem See Genesareth tendenziell ein Schiff der römischen Kirche und aus der erbaulichen Bilderzählung über Petrus ein päpstliches Programmbild.

Es haben also nicht alle Apostel Angst allein um Petrus, aber alle fürchten sich, und der Umstand, daß Giotto die unterschiedlich motivierten Ängste unterschiedlich artikuliert – bis hin zur Umsetzung in nautische Aktion einerseits und zur Selbstaufgabe des Judas andererseits – konstituiert die Erzählung des Bildes, die viel spannender und effektvoller, gleichzeitig auch viel weniger artifiziell war, als man das bei oberflächlicher Betrachtung der Überlieferung für möglich hält. Die action-Elemente – das geblähte Segel, das durchsichtige Meer, die feindseligen Wesen in der Luft – dürfen in ihrer Wirkung nicht unterschätzt werden. Doch entscheidend war die Umsetzung in sichtbare und Empathie herausfordernde Affekte. Die verschiedenen emotionalen Motive ließen die Pilger nicht nur um einzelne Apostel und insbesondere um Petrus bangen, sondern erzeugten ein Gespinnst von Reaktionen, welches das Drama gleichsam aus allen Blickwinkeln mitzuerleben erlaubte.

Albertis Beschreibung bleibt hinter dem tatsächlichen Potential von Giotto's Affektdarstellungen zurück. Besser als auf die Navicella paßt der Text auf Torritis um oder kurz nach 1296 entstandenen Marientod in S. Maria Maggiore (Abb. 135). Hier sind zwölf Apostel dargestellt,

120 Muñoz, *I restauri della Navicella di Giotto*, S. 434: „quello che piange“.

121 Lisner, *Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter*, S. 52.

122 Beatrizet hatte – irrtümlich wohl – zuerst einen Nimbus vorgesehen, dessen Kontur er bei der Ausarbeitung der Platte dann in der Draperie des dahinterstehenden Apostels verschwinden ließ. Der Zeichner Grimaldis, der sich auf Beatrizet stützte, fügte einen Nimbus ein (Vgl. Anm. 81).



Abb. 135: Rom, S. Maria Maggiore, Apsis: Marientod (Jacopo Torriti)

welche die variierenden Anzeichen von Erschütterung wirklich aus ein und demselben Grund sehen lassen: Sie trauern um die Muttergottes. Torriti griff bei dem Mosaik wieder (wie auch beim Weihnachtsbild) auf ein byzantinisches Bildformular zurück, dessen beste Ausfertigungen, darunter eine wohl im Konstantinopel des 10. Jahrhunderts gemalte Koimesisikone im Katharinenkloster auf dem Sinai, die Affektvarianten noch eindrucksvoller herausbringen und noch einmal besser Albertis Text entsprechen.¹²³ Nichtsdestoweniger könnte Giotto von Torritis Marientod und dessen byzantinischen Vorbildern profitiert haben, und zwar nicht erst, als an der Navicella arbeitete, sondern bereits für das Beweinungsbild in Assisi.

Für einen Zusammenhang zwischen Navicella und Marientod spricht unter anderem, daß sich ein Motiv in der Navicella am einfachsten von Torritis Mosaik her erklären läßt, nämlich die emphatisch auf das Geschehen weisenden nimbierten Greise auf den Wolken, die in allen Kopien bemerkenswert ähnlich erscheinen.¹²⁴ Es gibt keine Quellen, mit deren Hilfe man sie benennen könnte. Unter den Vorschlägen für eine Identifizierung, die gemacht wurden, erscheint mir immer noch am plausibelsten, was im 17. Jahrhundert der vatikanische Bibliothekar Josephus Maria Suaresius vorgetragen hat: Er wollte in den vier Gestalten die Evangelisten erkennen.¹²⁵ Allerdings wird die mosaizierte Geschichte, auf die sie hinweisen, ja nur von einem Evangelisten, nämlich von Matthäus, erzählt. Wenn also wirklich die Evangelisten gemeint sind, so muß ihre Anwesenheit noch anders als ikonographisch begründet sein. Und hier liegt es nun nahe, an Torritis Bild zu denken, wo an analoger Stelle Propheten auf Wolken

123 V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, S. 203.

124 W. Körte, Die Navicella des Giotto, in: *Festschrift W. Pinder zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1938, S. 223–263.

125 J. M. Suaresius, *Notitia musivo expressa opere naviculae in Basilica Sancti Petri* (Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 3084, Fol. 7r-9v.). Zit. nach: Köhren-Jansen, *Giottos Navicella*, S. 127.

erscheinen. Gemeint können nur Propheten sein, von denen sich behaupten läßt, sie hätten die Aufnahme Mariens in den Himmel vorhergesagt; gekrönt und mit einem *D* bezeichnet erkennt man auf der linken Wolke links den König und Propheten David. Das mag inhaltlich angehen, aber erneut möchte man sagen, daß das Motiv noch einen anderen als ikonographischen Hintergrund haben muß. In der Tat rührt Torritis Motiv von einem Mißverständnis seiner byzantinischen Vorlage her: Auch byzantinische Koimesis-Bilder – darunter die gewaltigen Wandbilder in Sopoćani und Ohrid (Abb. 104) – zeigen zuweilen über der Hauptszene Greise auf Wolken. Dargestellt sind die altgewordenen Apostel, die auf solch wunderbare Weise reisend aus ihren jeweiligen Missionsgebieten zum Sterbelager der Muttergottes eilen.¹²⁶ Diese Legende war im Westen weitgehend unbekannt, und so lag es nahe, wenn Torriti das Motiv in das Erscheinen von Propheten umgedeutet hat. Und diese Umdeutung wurde dann wieder von Giotto aufgegriffen und weitergesponnen, wobei die inhaltliche Besetzung Stefaneschi natürlich eingeleuchtet haben muß oder vielleicht sogar von ihm erdacht wurde – ob nun die Evangelisten gemeint sind oder nicht.

Torritis Koimesis von S. Maria Maggiore gehört also wohl mit in jenen umfangreichen römischen Fundus, aus dem Giotto das Material für die Navicella schöpfte. Zu dieser These passen auch die als „Syon“ und „Mons Oliveti“ beschrifteten Miniaturarchitekturen links und rechts hinten, die das Konzept von Giotto's spielzeuggroßem Hafen angeregt haben könnten, zumal „Syon“ mit einem Kryptoporträt der Engelsburg glänzt wie der Hafen mit einem Kryptoporträt der Torre dei Conti. Wenn der Zusammenhang richtig gesehen ist, dann hat Giotto das Artifiizielle und Schematische am Motiv der Affektvarianten aufgebrochen, indem er gleichzeitig die ihm vorgegebene Geschichte von Petri Seewandel und Rettung neu schrieb: Laut Bibeltext fürchten sich die Jünger vor Christus, dem vermeintlichen Gespenst, das über das Wasser kommt. Das wäre auf der Torriti-Grundlage leicht und wirkungsvoll zu machen gewesen (und hätte auch der Bildtradition des Seewandels Petri entsprochen).¹²⁷ Stattdessen entwickelt der Maler mit dem vorgefundenen visuellen Material die schon bekannte Neuinszenierung: Mitfühlen der einen Apostel mit Petrus, Furcht der anderen vor dem Sturm, daneben Verzweiflung und Aktion. So werden die alten Affektvarianten als Kontingenz menschlichen Verhaltens neu lesbar und erlebbar gemacht. Wie das auf Padua vorausweist, zeigt ein Seitenblick auf die Gruppe um den guten Hauptmann im dortigen Kreuzigungsbild (Taf. VIII, Abb. 61) oder ein Vergleich mit der Paduaner Auferweckung des Lazarus (Abb. 214). Auch dort begegnen Individuen, deren Verhalten nicht nach der Bilderzählung vorausberechnet werden kann und sich in ihr erschöpft, sondern tatsächlich emotional erscheint.

Giotto's Mosaik war also spannend anzusehen und forderte zum Miterleben heraus. Dabei war nicht zuletzt die Bereitschaft des Betrachters gefragt, sich auf die dargestellten Personen mitfühlend einzulassen. Wer das tat, wurde durch eine Reihe individueller Geschichten belohnt. Was ein neuzeitlicher Betrachter aber wohl vermißt hätte, war die Kohärenz. In der Rettungsaktion besaß das Bild einen Focus, in den gegenständigen Motiven, den Windgöttern und den

126 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Sp. 333.

127 Köhren-Jansen, *Giotto's Navicella*, S. 47–79.

„Propheten“, auch eine kompositorische Klammer, es mangelte ihm aber an einer durch Größenunterschiede konstituierten einheitlichen Raumstruktur: Klein (statt groß) im Vordergrund der Stifter und der Angler, dahinter dann ganz verschiedene Formate, wobei die Christusfigur das maßstäblich größte Element war und die Bautengruppe das mit großem Abstand kleinste, dabei aber sicher nicht als das am weitesten in der Raumtiefe situierte wahrgenommen wurde. Da wirkt Torritis Platzierung der Miniaturarchitekturen im Hintergrund seines Marientodes einleuchtender. Allerdings sei auch an die Zwergenbank in Assisi erinnert (Taf. XI, XII): Der junge Giotto hatte offenbar andere Vorstellungen von der Rolle von Formatunterschieden im Bild als der paduanische Giotto, als die Maler der Renaissance und als sie von der mechanischen Optik der Photokamera verkörpert werden. Denkbar scheint mir, daß das kleinformatige Umfeld die Hauptmotive, nämlich die Rettungsgruppe und das Schiff mit seiner aufgewühlten Besatzung, monumental und besonders präsent erscheinen ließ. Was Vasari über die Navicella schreibt, weist in der Tat in diese Richtung (II a 10): Das mit Mosaik gemalte geblähte Segel trete derart plastisch in Erscheinung wie kaum ein reales Segel („una vela, laquale ha tanto rilievo, che non farebbe altre tanto una vera“). Die Hauptgruppe scheint von einer Gegenwärtigkeit gewesen sein, welche die Grenze zwischen Betrachter- und Bildwirklichkeit geradezu verschwimmen ließ und innerbildlichen Verhältnissen keine Definitionsmacht einräumte.

DARSTELLENDEN UND DARGESTELLTES: DIE ALLEGORESE DER NAVICELLA

Wer Hans Beltings Ausführungen zur Navicella kennt, wird die hier vorgetragene Beurteilung einseitig finden. Für Belting ist das Mosaik ein oder das Gründungswerk einer allegorisch orientierten Bildlichkeit, welche er als typisch für das 14. Jahrhundert ansieht. Laut Belting war die Navicella zwar „noch“ keine „*allegorische Fiktion*“, d.h. sie war kein Handlungsentwurf, der exklusiv auf eine allegorische Lesung zielte (wie das Tun und Leiden der Tugenden und Laster in Padua); das Mosaik war durchaus die Erzählung einer erzählenswerten Geschichte. Doch: „Mit der Isolierung aus einem biblischen Zyklus und mit dem riesigen Bildformat, aber auch mit der Funktion als Fassadenbild wurde das Mosaik ein selbständiges Programmbild.“¹²⁸ Und diese Programmatik denkt sich Belting auf nicht-narrative Inhalte wie eben päpstliches Primat oder Anti-Avignon-Propaganda bezogen.

Daran ist sicher richtig, daß die Lektüre als eine mitreißende Erzählung nicht alternativlos war. Nur finde ich keinen tragfähigen Hinweis darauf, daß die Alternative in einer auf Abstrakta gerichteten Wahrnehmung des Inhalts bestanden haben muß. Anstelle dessen dürfte der Blick auf die Form der „andere“ relevante Blick auf das Bild gewesen sein. Ich komme jetzt noch ein-

¹²⁸ H. Belting, Das Bild als Text: Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder*, ed. H. Belting und D. Blume, München 1989, S. 23–63, bes. 42.

mal darauf zurück, daß das Mosaik als ein antikisierendes konzipiert war. Die antiken Elemente traten so konzentriert und explizit auf, daß sie Aufmerksamkeit eingefordert haben müssen – wenn nicht unter den Pilgern, dann aber unter denen, welche über die Kompetenz verfügten, antike Bilder zu erkennen. Die Rede ist von den Römern, denen die große Geschichte ihrer Vaterstadt etwas bedeutete. Neben dem Dargestellten, der Geschichte von Petri Seewandel, konnten sich diese Betrachter also der Anschauung des Darstellenden widmen, der aus antiken Elementen gefügten Bildstruktur.

Sobald dies erkannt ist, steht die Navicella in einem ebenso weiten wie spezifischen Zusammenhang. Antikisierend treten Kunst, Kultur und politische Theorie in der Stadt Rom einigermaßen kontinuierlich seit dem 11. Jahrhundert auf. Der Höhepunkt auf dem Feld der bildenden Kunst wird im späten 13. Jahrhundert mit Torritis Apsismosaiken für S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore erreicht, die mit der Navicella auch insofern verbunden sind, als dasselbe Paradox alle drei Werke prägt: Zu viele signifikant antike Einzelheiten haben sich zusammengefunden, als daß das jeweils Ganze eine antike Struktur sein könnte (Abb. 100, 101, 125–127). Es liegt nahe, Torritis Apsiden und Giotto's Navicella zusammenzufassen und sie als die ehrgeizigsten Vertreter dessen zu beschreiben, was man römische Renovatio-Kunst nennt. Vergleichbar sind auch die Orte, für welche die Bilder bestimmt waren: drei hochehrwürdige, im Altertum gegründete Basiliken, deren teils antike Bildausstattungen durch die pseudoantiken Mosaiken komplettiert werden. Die Vermutung drängt sich auf, daß Stefaneschis fromme Stiftung an einem Wettbewerb teilnimmt, der die adäquate und damit antikisierende Erneuerung der großen römischen Basiliken zum Gegenstand hat.

Wenn es einen solchen Wettbewerb wirklich gab, dann spielte in die Konkurrenz zwischen den Basiliken und den dort beheimateten Kapiteln auch eine Konkurrenz der Familien hinein. Nachdem St. Peter vom Pontifikat Nikolaus' III. (1277–1286), des Orsini-Papstes, der Stefaneschis Großonkel war, mächtig profitiert und die römische Bischofskirche am Lateran fast überflügelt hatte, kam es unter Nikolaus IV. (1288–1292) zu einer Gegenbewegung im Sinn der Lateranskirche und der mit dieser kultisch verschwisterten Basilika von S. Maria Maggiore. Das brachte nicht nur Torriti seine größten Aufträge, sondern begünstigte auch das Haus Colonna. Wie die Orsini das Kapitel von St. Peter dominierten, so waren die Colonna und ihre Freunde in den Kapiteln von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore heimisch.¹²⁹ Die Colonna hatten Nikolaus IV. durchgesetzt; in ihrem Schutz nahm der Papst bei S. Maria Maggiore, das als ihre Familienkirche galt, Residenz. Kardinal Jacopo Colonna war es, der nach Nikolaus' Tod für die Vollendung von Torritis dortigem Apsismosaik sorgte.¹³⁰ Sofern 1298 als Datum für die Navicella zutrifft, fällt Giotto's Tätigkeit an St. Peter in die Zeit des von der Orsini-Partei geführten neuerlichen Gegenschlages. Er bestand in so unterschiedlichen Unternehmungen

129 A. Rehberg, *Die Kanoniker von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore im 14. Jahrhundert: Eine Prosopographie*, Tübingen 1999. A. Rehberg, *Kirche und Macht im römischen Trecento: Die Colonna und ihre Klientel auf dem kurialen Pfründenmarkt*, Tübingen 1999.

130 J. Gardner, Pope Nicholas IV and the decoration of S. Maria Maggiore, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36, 1973, S. 1–50.

wie dem Skandal eines päpstlichen „Kreuzzugs“ gegen die Colonna, einer an die Substanz gehenden Reform des Kapitels von S. Giovanni in Laterano, die alte Besitzstände aufbrach, und der neuerlichen Privilegierung von St. Peter: Bonifaz VIII. erweiterte das dortige Kapitel und damit die kurialen Karriereperspektiven von Leuten aus dem Orsini-Umfeld. Durch die Bulle *Antiquorum habet fide* schließlich rief er das heilige Jahr 1300 aus, das St. Peter (und St. Paul vor den Mauern) verstärkt Pilger und also Einkünfte zuführte, aber (anders als die späteren heiligen Jahre) weder die Lateranskirche noch S. Maria Maggiore begünstigte.¹³¹ Kein Wunder, daß es sich Stefaneschi als Kanoniker von St. Peter nicht nehmen ließ, dem Anlaß eine Schrift zu widmen, seinen *Liber de centesimo seu iubileo anno*.¹³²

Während Stefaneschi den Petrus-Pilgern durch Giotto ein nützliches Bild auf den Weg gab und mit diesem guten Werk für sein Seelenheil vorsorgte, wetteiferte er also auch als Angehöriger des Orsini-Klans mit dem Colonna-Klan und als Mitglied des Kapitels von St. Peter mit den Kanonikern von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore. Man mag gegen diese These einwenden, daß die Navicella aufgrund ihres Standortes im Atrium kaum als eine Parallelaktion zu den Apsiden anschaulich werde. Andererseits war die Westwand von S. Maria in Turri der letzte um 1300 noch verfügbare Ort für ein monumentales Mosaik am Vatikan, der auf der Achse des Pilgerwegs lag und damit war seine Dekoration ein wichtiges und prestigereiches Unternehmen. Im übrigen gab es die antikisierende Bildsprache, welche die Verbindung zwischen dem Fassadenmosaik und den Apsiden herstellte.

Die Funktion dieser Bildsprache kann demnach als eine auch allegorische beschrieben werden: Sie macht Alter und Authentizität des Bildes zum alternativen Bildthema neben der Petrusgeschichte. Was dabei im Rahmen einer Giotto-Abhandlung interessanter scheint als die lokalpolitischen Implikationen, ist der bewußte Umgang des Künstlers mit dem Darstellenden, dessen Wahrnehmung bestimmte Kontexte und damit Bedeutungen zu erschließen vermag. Diese Verwendung der Form kehrt bei den Allegorien der Arena-Kapelle in eindeutig lesbarer Gestalt und radikalisiert wieder. Hier läßt sich der Umstand, daß man „uneigentliche“ Bilder, nämlich Bilder von (plastischen) Bildern vor sich hat, nicht ausblenden. Aber auch bei der Navicella kann das Schwanken der Wahrnehmung von der dargestellten Geschichte zur darstellenden Form für manchen Römer die Frage aufgeworfen haben, ob man es nun mit einem Bild oder mit dem Bild eines (antiken) Bildes zu tun hat.

DAS KREUZ VON S. MARIA NOVELLA: VORAUSSETZUNGEN

Das gigantische Tafelkreuz in der Florentiner Dominikaner-Klosterkirche S. Maria Novella (Taf. XIII) ist durch das Testament des Ricuccio di Puccio von 1312 und eine damit in Verbindung stehende Abrechnung von 1314 („crocifixo grande, che fece Giotto“) für unseren Maler gesichert (I

131 M. Maccarone, L'indulgenza del Giubileo del 1300 e la Basilica di S. Pietro, in: *Roma Anno 1300: Atti della IV settimana di studi [...] 1980*, ed. A.M. Romanini, Rom 1983, S. 731–752.

132 Jacopo Stefaneschi, *De centesimo seu iubileo anno*, ed. C. Leonardi, Florenz 2001.



Abb. 136: S. Miniato al Tedesco, Museo del Conservatorio: Tafelkreuz (Deodato Orlandi)

d 1, 2).¹³³ Ein *Terminus ante quem* läßt sich durch ein Tafelkreuz im Conservatorio di S. Chiara in S. Miniato unweit Florenz gewinnen (Abb. 136). Es kopiert Giotto's Kreuz nicht nur im Typus, sondern auch in signifikanten Details (den klar untersichtig gegebenen hängenden Händen und dem bis dahin auf Tafelkreuzen nicht üblichen Golgotahügel mit Adamschädel) und ist signiert: A.S. M.CCCL. DEODAT[us] ORLANDI. MEPINXIT. 1301 muß die Malerei am Kreuz der Dominikaner also vollendet gewesen sein oder doch soweit fortgeschritten, daß die neuartigen Züge die Aufmerksamkeit des wohl aus Lucca stammenden Deodato Orlandi oder seines Auftraggebers erregen konnten.¹³⁴ Im Mai 1301 gehörte Giotto in Florenz auch schon ein Haus, das in nächster Nähe des elterlichen Hauses in der Pfarrei von S. Maria Novella lag, wo die Familie vermutlich schon in der Zeit vor Giotto's Geburt ansässig gewesen war (I a 7, I c 1, 2). Ist Giotto unmittelbar nach Vollendung der *Navicella* in seine Heimatstadt zurückgekehrt, um sich dort nieder-

zulassen? Das Honorar für das Mosaik hätte dafür wohl ausgereicht, auch wenn in die Tasche des Künstlers sicher nur ein Bruchteil der von Stefaneschi aufgewendeten 2.200 Goldgulden geflossen ist (I d 5) – Gegenwert von vier bis fünf Häusern in Florenz, wie Giotto's Nachbarn eines besaßen (I a 7). Hat der Maler Hand in Hand mit seiner Niederlassung den spektakulären Auftrag für das Tafelkreuz in der Kirche jenes Klosters erhalten, wo man ihn sicher seit Kindesbeinen kannte?

133 Daß die Urheberschaft Giotto's dennoch zuweilen bezweifelt wurde (so durch Rintelen, Offner und Smart), geschah – da hat Ugo Procacci recht – in der Tat wider alle Vernunft: U. Procacci, Richard Offner: *Corpus of Florentine Painting* [...], vol. IV, VII, VIII, 1956–1958, *Rivista d'arte* 33, 1958, S. 121–139.

134 G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Mailand (3) 1993, S. 41. *Cimabue a Pisa: La pittura Pisana del Duecento da Giunta a Giotto*. Ausstellungskatalog, ed. M. Burrese und A. Caleca, Pisa 2005, S. 258 f. (A. d'Aniello). Zu Deodato Orlandi: G. Concioni, C. Ferri und G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo Lucchese*, Lucca 1994, S. 263 f.

Oder soll man annehmen, das Kreuz sei vor der römischen Zeit entstanden und es sei schon einige Jahre alt gewesen, als es bei Deodato oder seinem Patron Eindruck machte? Anders als man erwartet, hilft bei dieser Frage die Geschichte des zwischen 1246 und 1279 begonnenen und langsam voranschreitenden Baus von S. Maria Novella nicht wirklich weiter, denn, wie auch immer man es datiert, war das Kreuz vollendet, als die Ostteile der Kirche schon fertig waren, aber (lange!) bevor das Langhaus vollständig in Benutzung gewesen sein kann; an der Fassade wurde ab 1325 gearbeitet.¹³⁵

Durch die in den Jahren 1987 bis 2000 erfolgte Reinigung und Restaurierung der Tafel ist die Erhebung des Stilbefundes sehr erleichtert worden.¹³⁶ Und der zeigt nun, daß das Werk trotz der technischen Differenzen dem Isaakmeister-Komplex in Assisi denkbar nahesteht: Das gilt für die kostbare und gesuchte Farbigkeit (einschließlich der roten Schöpfe), die Physiognomik, die Projektionen der Gesichter, die Modellierung mit viel Schatten und wenig Licht, das formenreiche Plissee der Gewänder (Abb. 98, 146). Dieser Vergleich erhöht nicht nur die Wahrscheinlichkeit von Giottos Urheberschaft für die Malereien am Obergaden in Assisi, sondern legt auch eine ähnliche Datierung dieser Bilder und des Kreuzes nahe. Entscheidend für die Chronologie ist aber, daß die Büsten von Maria und Johannes am Kreuz nicht frei von Cavallini-Zügen sind. Im Gegenteil: Der Johannes ähnelt den jugendlichen Aposteln in Cavallinis Weltgerichtsbild in S. Cecilia in Trastevere brüderlich, erscheint mit seinen etwas kleineren Augen nur weniger ausdrucksorientiert (Abb. 99, 146). Er blickt gleichsam in sich hinein. Wenn man also dabei bleibt, daß (erstens) der Maler der Isaak-Fresken durch die Kunst Cavallinis geprägt wurde, und (zweitens) das Kreuz in Florenz vom selben Maler stammt, dann kann er das Kreuz nicht vor seiner römischen Phase gemalt haben, sondern es muß in diesem Fall nach seiner Rückkehr aus Rom bzw. Assisi und d.h. nach den Fresken entstanden sein.

Aber auch mit der Navicella läßt sich eine Verknüpfung herstellen. Es sei daran erinnert, daß die Draperien in den Isaak-Fresken jenen vergleichbar sind, die in der Beretta-Kopie der Navicella erscheinen. Das einzige erhaltene Stück Mosaik, der vatikanische Engel, enttäuscht aber, was die Gestaltung des Gewandes angeht: Es scheint zwar formenreicher angelegt als die Paduaner Gewänder, läßt sich aber doch schwer mit denen der Isaak-Fresken vergleichen. Nachdem nun durch Infrarot-Aufnahmen Giottos Unterzeichnungen am Kreuz sichtbar wurden, ist eine gemeinsame Ebene im Entwurf erkennbar geworden. Von der Vorzeichnung am Johannes her kann man mit Mosaiksteinen ebenso bei der Draperie des Engels herauskommen, wie mit Malerei bei den Draperien der Isaak-Fresken und des Kreuzes – jedenfalls wenn als Mosaizist am Navicella-Rahmen ein Mitarbeiter tätig war und nicht derjenige, der die vorgetragene Formensprache entwickelt hatte. Es spricht also viel dafür, die Croce Dipinta in die Zeit zwischen 1298 (Arbeit in Rom an

135 Zum Baubeginn: U. Kleefisch-Jobst, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva: Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien*, Phil. Diss. Münster 1991, S. 134. Zum Datum für die Fassade: St. Orlandi, *Necrologio di S. Maria Novella*, Florenz 1955, Bd. 1, S. 355.

136 Im folgenden Abschnitt stütze ich mich auf: M. Seidel, „Il crocifisso grande che fece Giotto“: Problemi stilistici, in: *Giotto: La Croce di santa Maria Novella*, ed. M. Ciatti und M. Seidel, Florenz 2001, S. 65–157.

der Navicella) und 1301 (Nachahmung des Kreuzes durch Deodato Orlandi) zu setzen und anzunehmen, es handle sich um das Werk eines aus der Ewigen Stadt heimgekehrten und von der dortigen Kunst geprägten jungen Meisters, den nicht zuletzt diese Prägung für seine Mitbürger und für die programmatisch kurientreuen Dominikaner interessant gemacht haben mag.

Als er seine Heimatstadt dann nach wenigen Jahren schon wieder verlassen hatte, um in Padua einen weiteren auswärtigen Auftrag auszuführen, wurde in S. Maria Novella in Gegenwart seines Kreuzes eine Predigt gehalten, deren Gegenstand ihn vom professionellen Standpunkt aus sicher interessiert hätte. Giordano da Rivalto, einer der großen Kanzelredner dieser Zeit, sprach zu Epiphania 1305 am Beispiel der heiligen drei Könige über die verschiedenen Medien der göttlichen Offenbarung.¹³⁷ An erster Stelle galt es, so Giordano, das Zeugnis der Heiligen Schrift zu würdigen, die autorisiert über die Könige und die anderen heiligen Personen berichtet. Aber:

Es ereignete sich noch ein anderes großes Zeugnis, das meint die ersten Gemälde von ihnen, die aus Griechenland kamen: denn die Gemälde sind das Buch der Laien und noch dazu allen Volks. Denn die Gemälde kommen ursprünglich alle von Heiligen her. Und da diese über das denkbar vollkommenste Wissen verfügten, machten sie die Gestalten der Heiligen wie sie waren, sowohl der Gestalt als auch der Beschaffenheit als auch der Art nach. Denn es begab sich, daß Nikodemus als erster auf einer schönen Tafel Christus am Kreuz malte in jener Gestalt und Art, die Christus besaß, so daß wer die Tafel sah, fast das ganze Ereignis vollständig sah, so gut war Christus abgemalt der Art und Gestalt nach. Denn Nikodemus stand am Kreuz Christi, als dieser ans Kreuz geschlagen und als er davon heruntergenommen wurde ... Die Heiligen haben diese Gemälde gemacht, um den Völkern eine leichter faßliche Kunde von dem Ereignis zu geben, so daß diese Gemälde und besonders die ganz alten, die vor langer Zeit aus Griechenland gekommen sind, allergrößte Autorität besitzen.

137 *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'Ordine de' predicatori*, ed. E. Narducci, Bologna 1867, S. 170 f.: „Avenne ancora un'altra grande testimone, cioè le prime dipinture che vennero di Grecia di loro; onde le dipinture sono libro de' laici ed eziandio d'ogne gente; perocché le pinture vennono tutte da' santi primamente: acchiocché se ne potesse avere più compiuta conoscenza, si faceano le figure de' santi prima come erano, e nella figura, e nella condizione e nel modo. Onde si truova che Nicodemo dipinse Cristo in croce in una bella tavola, primamente a quella figura e modo che Cristo fu, che chi vedea la tavola, si vedea quasi tutto l'fatto pienamente, tanto era ben ritratta, secondo il modo e la figura, chè Nicodemo fu alla Croce di Cristo, quando vi fu posto e quando ne fu levato: e quella è la tavola onde uscì poi quel bello miracolo, onde si fa la festa del santo Salvatore. Così altresì troviamo che santo Luca dipinse la Donna nostra in sua una tavola ritratta, tutto appunto com'era, la quale tavola è oggi in Roma, e serbasi con grande divozione. Faceano i santi quelle dipinture per dare più chiara notizia alle genti del fatto: sicchè queste dipinture, e specialmente l'antiche, che vennono di Grecia anticamente, sono di troppo grande autoritate.“

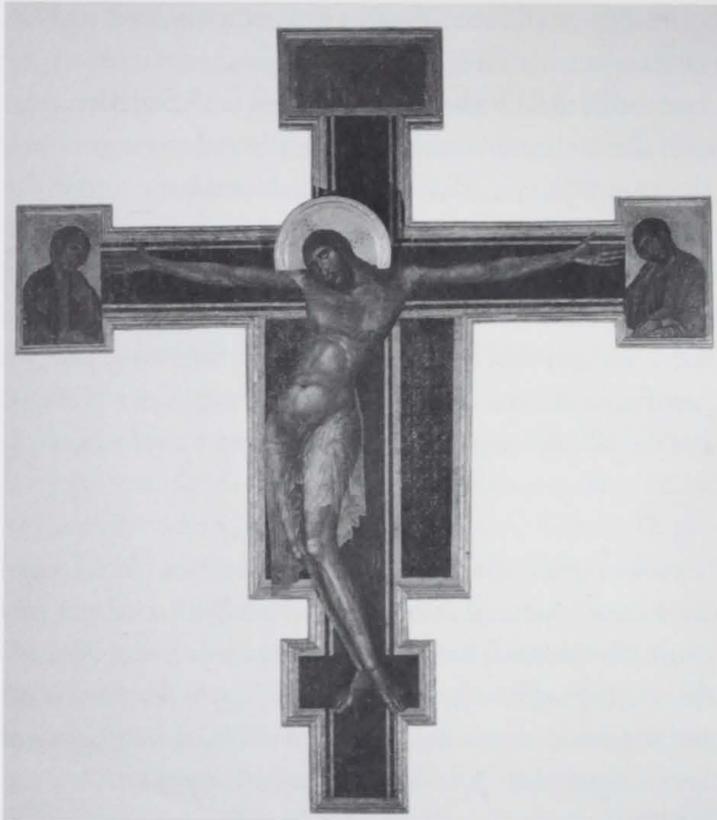


Abb. 137: Florenz, S. Croce: Tafelkreuz (Cimabue, Zustand vor 1966)

Nichts an dieser Argumentation war neu, weder die Charakterisierung der Bilder als Verkündigungsinstrumente für die Laien, noch die Zuschreibung einer besonderen Authentizität an Bilder, die aus dem christlichen Osten kamen und deren immer neu kopierte Originale als Produkte von heiligen Zeitzeugen, man möchte fast sagen von heiligen Photoreportern, angesehen wurden. Beim Bild des Gekreuzigten speziell stützte sich Giordano auf eine der Erzählungen zum Kreuzerhöhungsfest in der *Legenda Aurea*, die sich um eine wundertätige „imago domini crucifixi“ von der Hand des Nikodemus dreht.¹³⁸ Was Giotto mehr als das hätte fesseln müssen, war der Umstand, daß sich sein Kreuz in die Vorstellung, Reproduktion eines authentischen Prototyps zu sein, nicht ohne weiteres einfügte.

Stattdessen wären Giordanos Worte in S. Croce und in Anwesenheit des dortigen, damals gleichfalls noch relativ neuen Tafelkreuzes der richtige Text gewesen (Abb. 137).

Dessen Urheberschaft durch Cimabue ist trotz einer schmalen Indizienlage plausibel. Man kann die Argumente wie folgt zusammenfassen: Auf welcher Basis, wenn nicht auf einer mündlichen Tradition vor Ort, deren Qualität dann der zeitgleich in S. Croce verfügbaren Giotto-Tradition entsprochen haben müßte (II g 6), hätte Francesco Albertini in seinem Memoriale (1510) das Kreuz als ein Werk Cimabues bezeichnen sollen? Daraus ergibt sich als *Terminus ante quem* für das Kreuz der Tod Cimabues im Frühjahr 1302, bzw. schon der Herbst 1301, als der Maler Dokumenten zufolge in Pisa arbeitete.¹³⁹ Der wahrscheinliche *Terminus post quem* ist der

¹³⁸ *Jacobi a Voragine Legenda Aurea*, ed. Graesse, S. 608 f.

¹³⁹ L. Bellosi, *Cimabue*, New York u.a. 1998, S. 290–292.

Beginn des Neubaus von S. Croce im Jahr 1295.¹⁴⁰ Das Kreuz mit seinen Abmessungen von 3,90 mal 4,33 Meter wäre für die bescheidene Vorgängerkirche zu groß gewesen und – geht man von der naheliegenden Verwendung als Triumphkreuz aus – auch zu spät gekommen. Andererseits kann die Tafel in Neu-S. Croce kaum vor dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts installiert worden sein, denn bis dahin war noch kein Raum der Kirche liturgisch nutzbar. Es sei also davon ausgegangen, daß Cimabues Kreuz zwar für den Neubau bestimmt war; da das Triumphkreuz ein wichtiges Kultbild war – aus der Sicht der Laien sogar das wichtigste – und da es im Fall von S. Croce den Weihetitel der Kirche repräsentierte, wäre eine von der Baugeschichte her verfrühte Stiftung oder Auftragsvergabe in der Tat nicht erstaunlich. Bis der Neubau bezogen werden konnte, muß es aber provisorisch in Alt-S. Croce aufgestellt gewesen sein. Dort also, so nehmen wir an, befand sich Cimabues riesige Croce dipinta und wartete auf die Übertragung in die gigantische Franziskanerkirche, deren Ostteile sich langsam aus den Fundamenten erhoben, als Giordano in der gleichfalls noch unvollendeten, aber provisorisch bereits eingerichteten Dominikanerkirche am anderen Ende der Stadt seine Predigt hielt.

Anders als von Giotto's Kreuz läßt sich von dem Cimabues in einem übertragenen Sinn sagen, es sei aus Griechenland gekommen, und, wer wollte, konnte ihm via Byzanz wirklich eine Vorgeschichte bis in die Lebenszeit von Christus und Nikodemus zuschreiben. Der sonderbar elegante Hüftschwung, die wie gestisch ausgebreiteten Arme und geöffneten Hände, der zur Seite gelegte Kopf mit der Leidensformel der zur Mitte hin gespitzten Augenbrauen, das alles reproduziert bekanntlich die mittelbyzantinische Kreuzigungsikone und liegt gleichzeitig im *mainstream* der Kreuzigungsbilder Umbriens und der Toskana seit der Mitte des 13. Jahrhunderts. Für die Durchsetzung dieses Typus, die eine jahrzehntelange Hegemonie zur Folge hatte, war wohl das 1236 von Elias gestiftete und von Giunta Pisano gemalte Tafelkreuz für die Unterkirche von S. Francesco in Assisi entscheidend.¹⁴¹ Es ist nicht erhalten, doch spricht alles dafür, daß es einen byzantinischen Kruzifixus zeigte. Dabei kam der Typus, der eine ebenso mitreißende wie einprägsame Chiffre für Leiden gleich einer Tanzfigur vorführt, jener Passionsmystik entgegen, die besonders bei den Franziskanern heimisch war.¹⁴² Als einen „franziskanischen“

140 Für eine solche Datierung in die Spätzeit Cimabues hat sich zuerst Andreas Aubert ausgesprochen: A. Aubert, *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi: Ein kritischer Beitrag zur Cimabue Frage*, Leipzig 1907, S. 107. Demgegenüber hat Henry Thode eine frühe Ansetzung vorgeschlagen. H. Thode, *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII. Jahrhundert: Guido da Siena und die toscanische Malerei des 13. Jahrhunderts*, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 13, 1890, S. 1–24, bes. 16. Er ging dabei von einem auf 1288 datierten Kreuz des Deodato Orlandi in Lucca aus. Dies wird bis heute zuweilen vertreten, obwohl man doch sehen muß, wie sehr Thodes Kenntnis der Spätugento-Malerei hinter der heute verfügbaren Information zurückblieb und daß das, was sich ihm als stilistische Ähnlichkeit darstellte, für uns eine Frage des Typus ist.

141 D. Campini, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Mailand 1966. K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 158–167. S. Gieben, *La croce con Frate Elia di Giunta Pisano*, in: *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, Assisi 2001, S. 101–110.

142 Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, S. 480–482.

Typus darf man ihn trotzdem nicht ansprechen, denn Giuntas wenig später entstandenes Kreuz für S. Domenico in Bologna zeigt ihn ebenso wie manche andere Croce dipinta der vierziger bis neunziger Jahre, die weder in einer Franziskaner- noch in einer Dominikanerkirche heimisch war. Auch in die Skulptur sprang er über: Nicola Pisanos Kreuzigungsplatte an der Kanzel des Pisaner Baptisteriums präsentiert den byzantinischen Gekreuzigten in szenischer Verwendung und so deutlich als elegante Leidenspantomime wie nirgendwo sonst. So gab es um 1300 keinen Grund, im Cimabue-Kreuz von S. Croce ein exklusiv oder spezifisch franziskanisches Bild zu sehen, wohl aber eines, das auf Konsens und Herkommen gründete. Vor denen, die um seinen griechischen Hintergrund wußten, erhob es auch den von Giordano da Rivalto formulierten Anspruch auf Authentizität.

All das geht Giottos Kreuz ab, trotzdem dürfte es als eine effektvolle Antwort auf das andere konzipiert worden sein. So scheint schon in der Form und relativ sparsamen Bildausstattung der Tafel mit wenigen Halbfiguren Vergleichbarkeit mit dem Cimabue-Kreuz angestrebt. (Hier wie dort ist ein Medaillon mit Gottvater als Bekrönung verlorengegangen.) Ein verbindendes Element ist auch das transparente Lendentuch. Wie Anne Derbes zeigen konnte, hatte es Cimabue von einem byzantinischen Kreuzigungsbild übernommen.¹⁴³ Im Osten kam das Motiv vor, ohne die Regel zu sein. Bei Cimabue und in S. Croce ist es vom franziskanischen Diskurs über die Nacktheit her zu verstehen („Nudus nudem Christus sequere“¹⁴⁴), bei Giotto und im Kontext einer Dominikanerkirche aber als Bezugnahme auf das Kreuz von S. Croce. In den Maßen liegt das Giotto-Kreuz ein gutes Stück über dem anderen: Es mißt 4,06 mal 5,78 Meter. Wir haben es mit dem größten der italienischen Tafelkreuze zu tun, welches das bis dahin größte, nämlich das Cimabues, übertraf.

Wer diesen Wettbewerb verstehen will, sollte nicht die Konkurrenz der Orden und Ideologien in den Mittelpunkt rücken und mit einer dominikanischen Antwort auf ein franziskanisches Kultbild rechnen. In Konkurrenz standen zwei junge und wichtige Florentiner Konvente: Wie es um 1300 absehbar war, daß der Riesenbau von S. Croce den im Rahmen der Florentiner Bautradition schon übergroß angelegten Bau von S. Maria Novella überflügeln würde, so sollte wohl im Gegenzug das gigantische Giotto-Kreuz das gewaltige Kreuz von Cimabue in den Schatten stellen. Es ging um eine wirkungsvolle Präsentation der in den beiden Klöstern wartenden Angebote zur Seelenrettung und in der Folge um Zulauf, die Einwerbung von Stiftungen und das Florieren der Niederlassungen. Gerade daß die spirituellen Offerten und die Klientel im wesentlichen identisch waren, machte den Auftritt der Bilder so wichtig.¹⁴⁵ Was konnte Giottos Kreuz den heilssuchenden Florentinern bieten, das Cimabues Kreuz nicht bot?

143 A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, S. 27–34.

144 J. Châtillon, *Nudum Christum nudus sequere: Note sur les origines et la signification du thème de la nudité spirituelle dans les écrits de Saint Bonaventure*, in: *S. Bonaventura 1274–1974. Bd. 4: Theologia*, Assisi 1974, S. 719–772.

145 D. Lesnick, *Preaching in Medieval Florence: The Social World of Franciscan and Dominican Spirituality*, Athens, Ga. 1989. M.E. überschätzt dieser Autor die Differenzen.

DAS KREUZ VON S. MARIA NOVELLA:
EIN NEUES BILD FÜR DIE FLORENTINER

Es findet sich wohl kaum jemand, der Giotto's Kreuz das schönere nennt. Dagegen wird mancher Betrachter sich fragen, wie es zugeing, daß unter Giotto's Händen die von Cimabue durch Vereinfachung geschaffene harmonische Erscheinung des Tafelkreuzes in ein mehr von der Schreinerarbeit als von einem ästhetischen Konzept zusammengehaltenes Konglomerat von Bildern zerfiel – wobei wir durch die Untersuchungen anlässlich der letzten Restaurierung wissen, daß an der Schreinerarbeit noch getüftelt wurde, als sie schon im Bau war: Der Haupttabellone mit dem Velum wurde nach unten vergrößert, der Tabellone für die Füße tiefergelegt.¹⁴⁶ Die Konzeption war also nicht frei von Improvisation. Im folgenden gilt die Prämisse, daß dies nicht ein Versagen dokumentiert, sondern Giotto's Kreuz die Leiden Christi seinem Publikum grundsätzlich anders als bisher und argumentativ komplexer vermitteln wollte. Vielleicht darf man das Konzept, da sich ergab, ein medienbewußtes nennen.

Zu den erstaunlichen Umständen in der Forschungsgeschichte gehört, wie spät der spezifische Einsatz des Schriftmediums im Giotto-Kreuz, nämlich der Text auf dem Titulus, Aufmerksamkeit gefunden hat (Abb. 138). Anders als beim Cimabuekreuz handelt es sich um keine lateinische Inschrift, sondern um eine dreisprachige und zwar, so wurde 2001 festgestellt, um die früheste bekannte dreisprachige Kreuzesinschrift, die durchgängig korrekt ist. Mehr noch: Ein achtbarer älterer Versuch ist nicht bekannt, und es sollte über ein Jahrhundert dauern, bis es zu weiteren korrekten dreisprachigen Tituli kam.¹⁴⁷ Dabei ist ein dreisprachiger Titulus vom Bibeltext gefordert. Bei Johannes (19, 19–20) heißt es nämlich:

Pilatus aber schrieb eine Überschrift und setzte sie auf das Kreuz; und war geschrieben: Jesus von Nazareth, König der Juden. Diese Überschrift lasen viele Juden, denn die Stätte da Jesus gekreuzigt ward, war nahe bei der Stadt. Und sie war geschrieben in hebräischer, lateinischer und griechischer Sprache.

¹⁴⁶ C. Castelli, M. Parri und A. Santacesaria, *Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. Il supporto ligneo*, in: *Giotto: La Croce di Santa Maria Novella*, S. 247–272.

¹⁴⁷ G. Sarfatti, A. Pontani und St. Zamponi, *Titulus Crucis*, in: *Giotto: La Croce di Santa Maria Novella*, S. 191–202. G.B. Sarfatti, *Hebrew Script in Western Visual Arts, Italia: Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli ebrei d'Italia 13–14*, 2001 (In memory of Giuseppe Sermoneta), S. 451–547. Seidel, „Il cocifisso grande che fece Giotto“, S. 75 weist auf den dreisprachigen Titulus des Kreuzes von Giovanni Pisano in der Sieneser Opera del Duomo hin. Doch ist dort tatsächlich nicht mehr zu sehen als Reste einer griechischen Inschrift unter der dem neuzeitlichen Titulus INRI. Wie alt und von welcher Qualität der zugehörige hebräische Text war, läßt sich nicht feststellen. Vgl. G. Canocchi, M. Ciatti und A. Pandolfo, *La scultura dipinta: Nota su alcuni restauri, OPDRestauro: Quaderni dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze* 3, 1988, S. 29–41, bes. 33 und Fig. 3 S. 32.



Abb. 138: Florenz, S. Maria Novella: Tafelkreuz, Detail: Titulus

Dem Bericht war also der Wortlaut der Inschrift zu entnehmen. Die lateinische Version stand in der Vulgata zur Verfügung und die griechische überall dort, wo es ein griechisches Neues Testament gab und jemand griechisch lesen konnte, was in Florenz der Zeit um 1300 nicht häufig, aber denkbar war. Ein hebräischer Wortlaut der Inschrift existierte nicht. Er mußte durch Übersetzung erstellt werden. Wer verfügte über die dazu notwendigen Kenntnisse des Hebräischen? Im 13. und 14. Jahrhundert lebten in Florenz noch keine Juden.¹⁴⁸ Auch wurde festgestellt, daß die von Giotto reproduzierten Lettern nicht denen entsprechen, die von seinen jüdischen Zeitgenossen in Mittelitalien benutzt wurden. Grundlage der Kalligraphie ist die aschkenasische Quadratschrift, welche die Gemeinden in Frankreich, Deutschland, aber auch im Veneto verwendeten.¹⁴⁹ Am ehesten wurde die Übersetzung also von einem Christen besorgt, dessen Hebräisch auf einer nördlichen Lehrtradition beruhte.

Über Studien des Hebräischen speziell bei den Florentiner Dominikanern ist nichts überliefert, doch erklärte der Dominikanerorden auf seinem Generalkapitel in Piacenza 1310 die grundsätzliche Entschlossenheit, an seinen Schulen Hebräisch zu unterrichten.¹⁵⁰ Schon im 13. Jahrhundert galt unter wissenschaftlich arbeitenden Theologen eine mindestens passive Beherrschung dieser Sprache als notwendig.¹⁵¹ In der Person des Fra Ricoldo di Montecroce besaß der Florentiner Konvent einen Gelehrten, von dem Hebräischkenntnisse zwar nicht belegt sind, aber aufgrund seiner religiösen Weltläufigkeit erwartet werden dürfen. Zwischen 1288 und längstens 1301 hatte er als Missionar Mesopotamien, Syrien und Palästina bereist und in Bagdad den Koran studiert. Seine Arbeiten zur Theologie des Islam galten bis in die Reformationszeit als Standardwerke (siehe *Giottus Pictor* Band 1, S. 39). Interessanter Weise war er der geistliche Mentor jenes Ricchuccio di Puccio, der vor 1312 eine Lampe zur Beleuchtung des Kreuzes ge-

148 N. Ben-Aryeh Debby, *Jews and Judaism in the rhetoric of popular preachers: The Florentine Sermons of Giovanni Dominici (1356–1419) and Bernardino da Siena (1380–1444)*, *Jewish History* 14, 2000, S. 175–200, bes. 180.

149 Freundliche Auskunft von Karl-Georg Pfändtner.

150 C. Douais, *Essai sur l'organisation des études dans l'ordre des frères prêcheurs*, Paris und Toulouse 1884, S. 138, Nr. 6.

151 *The „Opus Majus“ of Roger Bacon*, ed. J.H. Bridges, London 1897, S. xlix.

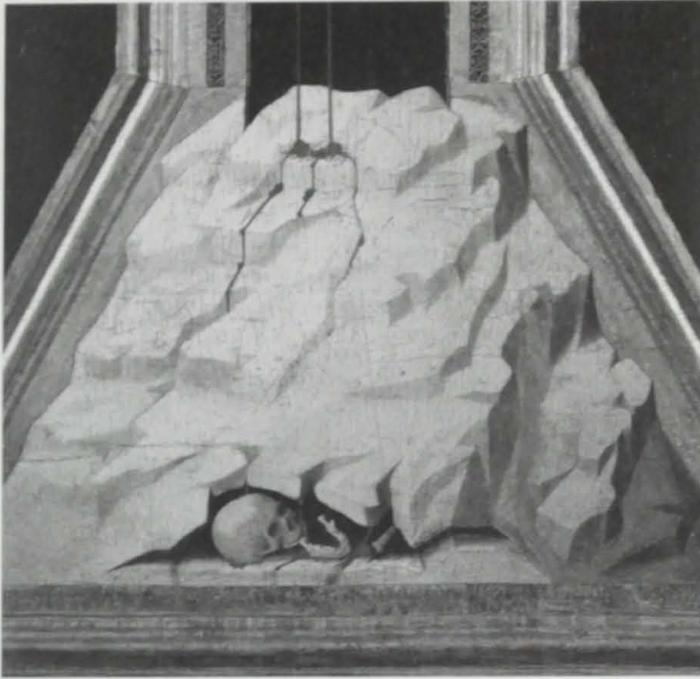


Abb. 139: Detail: Golgota

stiftet hatte und der in seinem Testament Mittel zu deren Betrieb hinterließ (I d 1).¹⁵² Aber ob nun Bruder Ricoldo oder ein anderer Dominikaner die hebräische Version beigesteuert hat, der Titulus läßt erkennen, daß Giottos Arbeit an dem Kreuz philologisch betreut wurde. Die Bemühungen stellten zumindest am Titulus eine neue Form von Wahrheit her. Wenn in diesem Fall das Bild keinen Anspruch auf Authentizität erhebt, so tun es die in der Tafel enthaltenen Annahmen über das Publikum. Indem die Inschrift die Existenz einer griechisch- und hebräischsprachigen Leserschaft als gegeben

annimmt, simuliert sie gleichsam das historische Golgota in der Kirche.

Aus dieser Perspektive stellt sich auch die Frage, ob es bei der Wiedergabe des Golgotahügels und seiner geradezu haptischen Inszenierung in einem eigenen trapezförmigen Bildfeld, das als Gegenstück zum roten Rechteckfeld der Inschrift in Erscheinung tritt, nur um einen physisch und visuell stabilen Fuß für das Kreuzobjekt ging, oder ob nicht vielmehr der heilige Schauplatz in möglichst eindringlicher, man möchte sagen ikonenhafter, Form präsent gemacht werden sollte¹⁵³ (Abb. 139). Technisch gesehen spricht manches dafür, daß der Golgota-Tabellone relativ spät ins Konzept des S. Maria Novella-Kreuzes fand – eine ad hoc gemachte Erfindung.¹⁵⁴

Für die Gestalt des Gekreuzigten selbst bediente sich Giotto eines nördlich der Alpen gängigen Typus, den man den „gotischen“ im Gegensatz zum dort gleichfalls bekannten „byzantinischen“ nennen mag. Als Beispiel sei ein Kanonblatt aus einem im Paris des mitt-

152 Wenn man Ricoldo als möglichen Verfasser der Inschrift ins Kalkül zieht, ist natürlich das Datum seiner Rückkehr von der Missionsreise ein wichtiges Faktum. Als Terminus ante quem steht der 10. Oktober 1301 fest, als er als Zeuge in Florenz auftritt: St. Orlandi, *Necrologio di Santa Maria Novella*, 2 Bde., Florenz 1955, Bd. 1 S. 310.

153 M. Ciatti, The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and the Trecento*, ed. V.M. Schmidt, New Haven und London 2003, S. 14–29, bes. 19.

154 C. Castelli, M. Parri und A. Santacesaria, Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. Il supporto ligneo, in: *Giotto: La Croce di Santa Maria Novella*, S. 247–272.

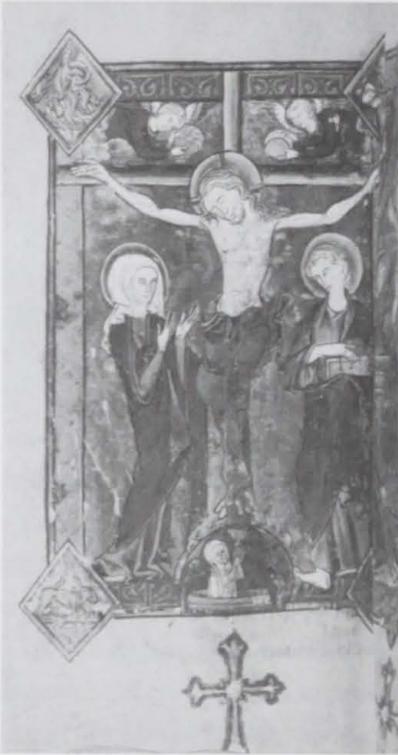


Abb. 140: Missale, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève Ms. 90, fol. 167v: Kanonblatt

leren 13. Jahrhunderts für die Kirche Sainte-Geneviève hergestellten Missale angeführt:¹⁵⁵ eingeknickte Hüfte, übereinandergengelagelte Füße, erschlafte Hände, dazu ein wie im Schlaf entspanntes Gesicht (Abb. 140). Giotto war weder der erste noch der einzige italienische Künstler seiner Zeit, der diesen Typus bearbeitete. Auf den byzantinischen Kreuzifixus an der Pisaner Baptisteriumskanzel hatte Nicola Pisano an der Sieneser Domkanzel einen gotischen folgen lassen; sein Sohn Giovanni verwendete dann nur noch den gotischen Typ.¹⁵⁶ In der Buch- und Tafelmalerei Umbriens der Jahre um 1300 wurde eine Reihe „gotischer“ Gekreuzigter beobachtet. Der Befund weist aber nicht auf ein von Giotto für Assisi geschaffenes Tafelkreuz, wie Luciano Bellosi meint, sondern belegt wenig überraschend die Aktualität von transalpinen Mustern auch bei anderen Malern.¹⁵⁷ Ebenso gibt es „gotische“ Gekreuzigte im Spätdugento-Rom: Verwiesen sei auf ein Kreuzigungsfragment, das zu dem von französischer Formensprache mitgeprägten Freskenzyklus von S. Agnese fuori le mura gehört.¹⁵⁸ Endlich zeigt auch das vielleicht einzige genuin römische Tafelkreuz, die ihrer Farboberfläche fast völlig beraubte Croce dipinta, die zur Ausstattung der Kirche S. Maria in Aracoeli gehörte, den gotischen Typus.¹⁵⁹ Ohne daß etwas anderes als der Typus vergleichbar wäre, kam auch in diesem Fall Giotto als möglicher Urheber in die Diskussion:

155 R. Branner, *Manuscript Painting in Paris During the Reign of Saint Louis: A Study of Styles*, Berkeley u.a. 1977, Abb. 283.

156 Max Seidel will Giottos Typus explizit von den Kreuzen des Giovanni Pisano ableiten: Seidel, „Il crocifisso grande che fece Giotto“, S. 74 f.

157 L. Bellosi, Un crocifisso di Giotto nella basilica superiore di Assisi, in: *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, Assisi 2001, S. 261–278. Das Datum 1297 spielt in Bellosis Argumentation eine gewisse Rolle. Es gründet auf einem angeblichen *Terminus ante quem* für das umbrische Missale in Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana (ms. Gadd. 7). Es sei darauf hingewiesen, daß dieser *Terminus ante quem* aus dem Fehlen des 1297 kanonisierten Ludwig von Frankreich im Heiligenkalender gewonnen wurde, und daß es sich dabei um ein höchst unsicheres Argument *ex silentio* handelt.

158 S. Romano, *Eclissi di Roma: Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifazio VIII a Martino V (1295–1431)*, Rom 1992, S. 35–46, bes. Abb. I, 2, 12. Vgl. auch S. 76 und Abb. I, 12, 1. Das dort besprochene Fragment eines Gekreuzigten in S. Marco, Rom scheint mir eher ins frühe Trecento zu gehören.

159 I. Toesca, Una croce dipinta Romana, *Bollettino d'arte*, Se. VI, 56, 1966, S. 27–32.

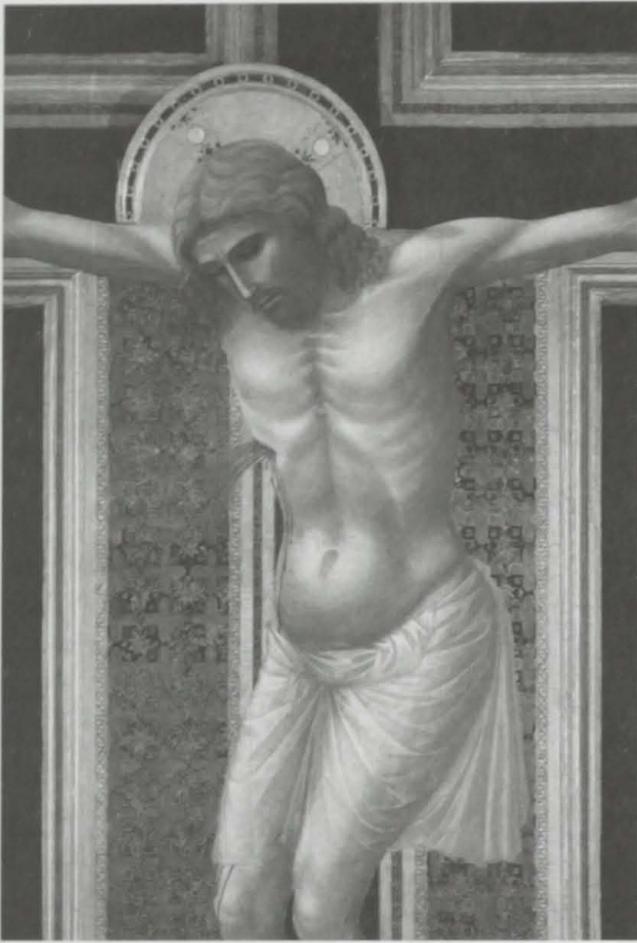


Abb. 141: S. Maria Novella: Tafelkreuz, Detail

Es handle sich um eine Art Vorstufe des S. Maria Novella-Kreuzes, meinte Pietro Toesca (1904).¹⁶⁰

Bei Giotto in S. Maria Novella war allerdings weniger das gotische Muster entscheidend, als das, was sich in Gegenüberstellung mit dem Cimabue-Kreuz daraus machen lies. Um es auf eine Formel zu bringen: Den pantomimischen (gestisch von seinem Leiden sprechenden) Körper löst ein anatomischer ab, einer, der sprachlos *ist*. Was nämlich an Ausdruck aufgegeben wird, stellt sich an Präsenz ein. Das einzige aktive Element und damit die einzige Gebärde, die verbleibt und an der leblosen Präsenz des Körpers partizipiert, ist der Blutstrahl.

Der gotische Typus mag für diese Wende weg vom Rhetorischen und hin zur (vielsagend) schweigenden Realität des Körpers prädestiniert sein. Doch entwickelte Giotto die Vorlage keineswegs geradlinig weiter. Wenn es zum gotischen Kruzifixus gehört, abgezehrt zu sein, so verfügt Giottos

Christus über eine volle und eindrückliche Körperlichkeit. Manches davon verdankt sich ausgerechnet Cimabues Vorlage: Zu den Auffälligkeiten am Kreuz von S. Croce, die sich weder von der byzantinischen Vorlage noch von Giunta Pisanos wegweisenden Bearbeitungen her verstehen, gehört der runde, durch die Beleuchtung geradezu erotisch inszenierte Bauch (Abb. 137). Die Plastizität dieses Bauches und der gesamten Körperformen verdankt sich wohl Erfahrungen mit dem *volume style* der spätbyzantinischen Malerei, wie sie Cimabue in Rom, aber auch in Florenz gemacht haben kann.¹⁶¹ Der Bauch kehrt beim Giotto-Kreuz wieder, wobei die Probleme der Projektion, die sich Giotto vom Vorbild her stellen, kaum zu übersehen sind: Wie den hochgewölbten Bauch eines zurückgelehnten Torso auf den nunmehr eingeknickten

¹⁶⁰ Häufig wird in diesem Zusammenhang auch die mosaizierte Kreuzigungsszene an der Kuppel des Florentiner Baptisteriums angeführt, allerdings läßt sich aufgrund urkundlicher Nachrichten und technischer Befunde zeigen, daß sie weitgehend das Produkt einer Restaurierung des 15. Jahrhunderts ist. Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 145 f.

¹⁶¹ Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 56–94.

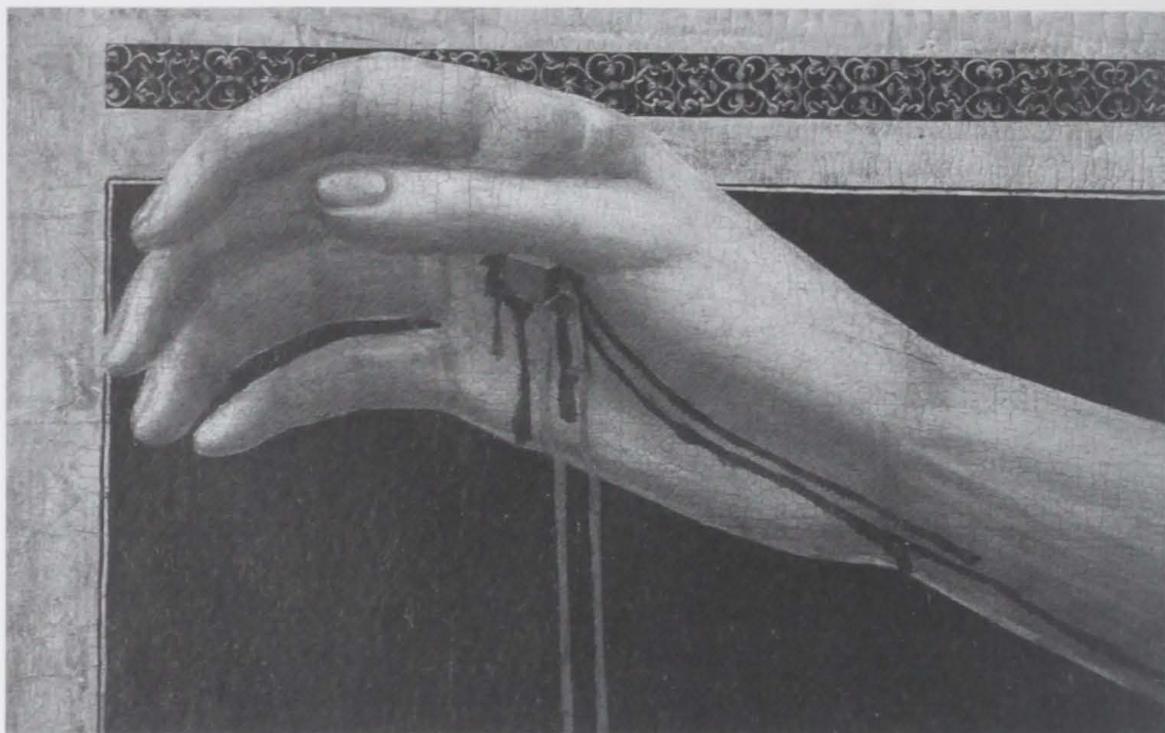


Abb. 142: Detail: rechte Hand

Leib übertragen? Das Ergebnis ist widersprüchlich und doch gewinnt Giotto's Christuskörper gerade an dieser Stelle eine haptische Qualität, welche die Wahrnehmung der gesamten Gestalt zu steuern vermag (Abb. 141).

An den Händen schlägt diese Qualität sogar in einen unabweisbar illusionistischen Effekt um (Abb. 142). Gestreckte und geöffnete Hände gehören zum byzantinischen Typus, und das wurde in Italien oft auf den gotischen übertragen, so bei den Pisani. Giotto übernimmt die hängenden Hände der gotischen Kruzifixe, und wandelt sie ab: Das, was sich als gestisch lesen läßt, wird eliminiert. Mittels einer Drehung um die horizontale Achse wird ein räumlicher Effekt eingeführt. Fast verdeckt der nach vorn genommene Daumen den Kreuznagel, der sich durch seine betont dingliche Darstellung aber visuell behauptet. Der Eindruck ist, daß wir die Hände von unten sehen. Und das wirkt geradezu bestürzend, wenn wir das Kreuz als ganzes tatsächlich von unten sehen. Der Effekt wird dadurch nicht widerlegt (was auch geschehen könnte), sondern verstärkt. Seit das Kreuz nach der Restaurierung in ca. vier Meter Höhe im Mittelschiff von S. Maria Novella etwas nach vorn gekippt aufgehängt wurde, erleben die Betrachter, wie sich die Hände aus der Malfläche geradezu lösen und zu einem Teil der außerbildlichen Wirklichkeit werden.

Die heutige Aufhängung dürfte der ursprünglichen immerhin nahekommen (Taf. XIII). Für ein Triumphkreuz war laut dem Liturgiker Wilhelm Durandus die Position „in medio ecclesiae“ obligatorisch.¹⁶² In größeren Kirchen bedeutete das eine Plazierung auf, über oder nahe

¹⁶² *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, ed. A. Davril und T.M. Thibodeau, Turnholt 1995, S. 24.

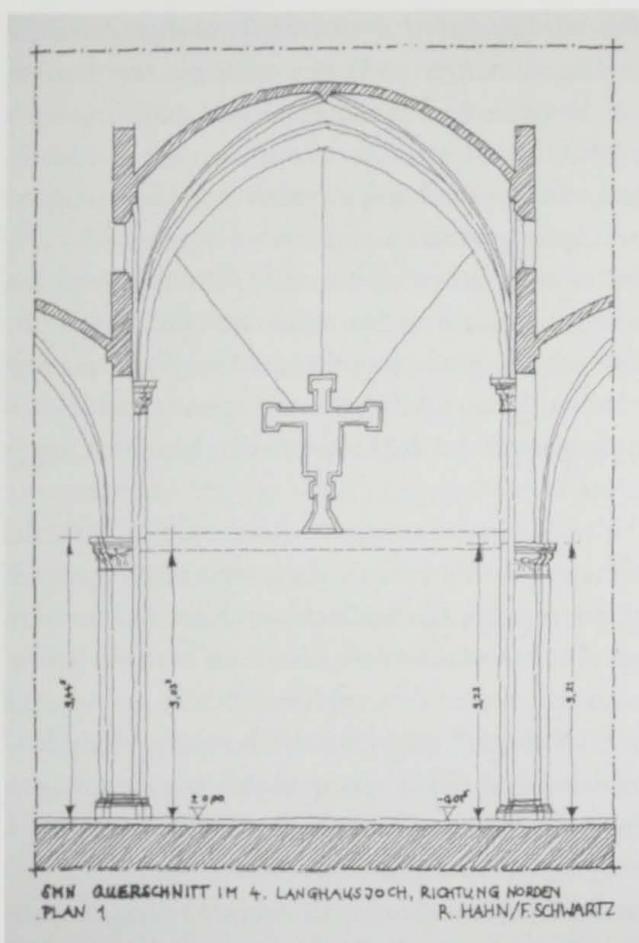


Abb. 143: Position des Tafelkreuzes in S. Maria Novella (Rekonstruktion Frithjof Schwartz)

können, der das Mittelschiff überspannte. Das Kreuz stand also nicht auf dem übrigens sehr mächtigen Lettner, sondern hoch über ihm auf einem Querbalken im Kirchenschiff¹⁶⁴ (Abb. 143). Auf dem Lettner selbst befanden sich Altäre, die ihrerseits mit Bildern ausgestattet waren. Darunter war rechter Hand auf dem Ludwigsaltar eine Tafel mit einem „San Lodovico“, die als ein Werk Giotto's galt. So im *Libro di Antonio Billi* und in der Folge bei Vasari nachzulesen (II a 6, 9, 10).¹⁶⁵ Ludwig von Toulouse wurde 1317 kanonisiert, und vorher hätte der Franziskaner

dem Lettner, so daß die Tafel das Langhaus beherrschte und als das wichtigste Kultbild der Laien fungieren konnte. Mindestens in der Dominikanerliturgie wurde es aber auch von den Mönchen genutzt, wenn sie nach dem Chorgesang ihr Chorgestühl hinter dem Lettner verließen und sich ins Langhaus begaben. Dann, so legt das *Ordinarium* von 1256 fest, sollten sie sich „verneigen vor dem Kreuz, das sich zwischen dem Chor und der Laienkirche befindet“.¹⁶³ Die Position zwischen dem zweiten und dem dritten Langhausjoch von Osten, wo in S. Maria Novella bis ins 16. Jahrhundert der Lettner stand, liegt liturgiegeschichtlich also nahe. Allerdings war es wohl ein Fehler, das Kreuz bis auf die Höhe der ehemaligen Lettnerplattform herabzulassen. Frithjof Schwartz hat auf etwas über neun Meter über Bodenhöhe, d.h. auf Kämpferhöhe der Arkaden, die Spuren von Einlassungen ausgemacht, die nur einem Triumphkreuzbalken gedient haben

163 „Omnes autem fratres egregiando [ex choro] inclinent ante crucem que est inter chorum et ecclesiam laicorum.“ *Ordinarium Ordinis Praedicatorum*, ed. L. Theissing, Rom 1921, S. 121.

164 F. Schwartz, In medio ecclesiae: Giotto's Tafelkreuz in S. Maria Novella, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54, 2006, S. 95–114. Zum Lettner: M.B. Hall, The Ponte in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, S. 157–173.

165 J. Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: A Historical, Architectural, and Artistic Study*, Edinburgh 1902, S. 120.



Abb. 144: Havelberg, Dom: Lettner und Triumphkreuz

schwerlich einen Altar an einem prominenten Platz in einer Dominikanerkirche erhalten. Der Lettner wie die ganze Kirche füllte sich also nach und nach mit Kultorten und -bildern, doch war das abzusehen, und entsprechend war es weise, das Triumphkreuz von Anfang an so zu plazieren, daß seine Wirkung davon nicht betroffen war. Eine ähnliche Situation – Lettner mit einem Triumphkreuzbalken hoch darüber – hat sich im Havelberger Dom (Brandenburg) erhalten (Abb. 144). Dort sind die geschnitzte Kreuzigungsgruppe und der Balken in den Jahren nach 1295 entstanden.¹⁶⁶

Es ist nicht anzunehmen, daß die luftige Höhe des Kreuzes in S. Maria Novella die von Giotto gemalten Hände weniger illusionistisch und den Bauch weniger plastisch wirken ließ. Eher kam es zu der Wahrnehmung, daß an dem auf Kämpferhöhe der Arkaden „schwebenden“, ursprünglich über sechs Meter messenden Kreuzobjekt, das man sich etwas nach vorn

geneigt vorzustellen hat (die drei Ringe für die Aufhängung sind auf der Rückseite erhalten), mit manchen Anzeichen von Präsenz ein riesiger, schwerer, toter Körper hing. Tatsächlich sind der Umriß des Kreuzobjekts und der Körper (ganz anders als beim Cimabue-Kreuz) kompositorisch entkoppelt, so daß wir den Körper unschwer als vom Bildträger gelöst erleben können. Wer sich das Erscheinungsbild vervollständigen will, beziehe die beinerne Lampe ein, die Ricuccio gestiftet hatte und die mit einer (gleichfalls erhaltenen) Öse unterhalb der Füße Christi an der Vorderseite des Kreuzes befestigt war. Mittels einer Kette konnte sie vom Lettner aus herabgelassen und mit Öl befüllt werden. Sie hat das Kreuz rund um die Uhr sichtbar gemacht, und ihr Licht dürfte auch der Modellierung zusätzliche Plausibilität verliehen haben.

Eine andere Frage ist, ob Giotto das Kreuz auch wirklich für die beschriebene Positionierung gemalt hat. Hier läßt sich nun doch von der Baugeschichte her argumentieren, so schlecht sie auch dokumentiert ist. Im Bereich des ehemaligen Mönchschor sind seit 1298 Bestattungen nachweisbar. Es handelte sich um Mitglieder reicher Familien, die sich von der Nähe zu den Geistlichen häufige und besonders wichtige Fürbitteleistungen versprachen. Damals muß der Mönchschor also unter Dach gewesen sein. Vielleicht war auch schon das Chorgestühl aufgestellt und wurde benutzt. Einen Lettner muß es noch nicht gegeben haben, solange westlich vom Mönchschor nichts stand, sondern der Kirchtorso, wie man wohl annehmen darf, mit einer Trennmauer schloß. Im rechten Seitenschiff des nach Westen anschließenden Joches befindet sich eine große Tür, welche den Haupteingang der Kirche von der Stadt und auch von Giottos Wohnung her bildete. Das zu diesem Portal gehörige Weihwasserbecken trug die

¹⁶⁶ H. Muether, *Der Dom zu Havelberg*, Berlin 1954.

Jahreszahlen 1300 (Sockel) und 1302 (Becken).¹⁶⁷ Somit wurde seit 1302 erwartet, daß an dieser Stelle Laien die Kirche und zwar den Raumteil westlich des Mönchschores betraten, und zu diesem Zeitpunkt war ein Lettner nun sinnvoll. Wenn sich also einerseits die Entstehungszeit des Giotto-Kreuzes auf die Jahre zwischen 1298 bis ca. 1301 einengen läßt, so kann andererseits festgestellt werden, daß in S. Maria Novella der gegebene Zeitpunkt für die Anschaffung eines Triumphkreuzes in die Jahre zwischen 1298 und 1302 fällt. Diese enge zeitliche Verzahnung macht es wahrscheinlich, daß Giotto die Croce dipinta für jene Aufstellung konzipiert hat, die ihr laut der Rekonstruktion von Frithjof Schwartz dann zuteil wurde. Es ist sogar anzunehmen, daß Giotto am Konzept der Aufstellung mitgearbeitet hat.

Hatte der Maler als Gesprächspartner nur die Dominikaner, oder gab es einen Stifter? In Frage kommt die Kommune, deren Lilienwappen jenen Scheidbogen im Gewölbe über dem Lettner zierte, den das Triumphkreuz zum Triumphbogen gemacht hatte. Allerdings hat die Kommune in den Jahren 1295, 1297 und 1298 Geld für den Kirchenbau bereitgestellt,¹⁶⁸ was das Wappen auch unabhängig von der Stiftung des Kreuzes rechtfertigen würde. Ebenso in Frage kommt die Laudesi-Bruderschaft. Sie hatte die sogenannte Madonna Rucellai für S. Maria Novella gestiftet. Das wissen wir, weil der auf 1285 datierte Vertrag der Laudesi mit dem Maler Duccio aus Siena erhalten ist.¹⁶⁹ Puccio di Ricchuccio war ein Mitglied dieser Bruderschaft und sorgte in seinem Testament bekanntlich für die immerwährende Beleuchtung der Madonnentafel wie des Tafelkreuzes vor. Ein Grund dafür könnte gewesen sein, daß ebenso wie die Madonnentafel auch das Kreuz für die Laudesi eine besondere Bedeutung besaß. Doch ob nun Laienstifter mitredeten oder nicht, müssen die spirituellen Interessen der Laien in dem Werk zum Tragen gekommen sein, denn auf den Laienbereich der Kirche war das Triumphkreuz ausgerichtet. Und dort verwandelte es den Kirchenraum in Golgota und machte den Gekreuzigten körperlich gegenwärtig, wo man bis dahin mit der Gegenwart eines Kreuzobjektes zufrieden gewesen war, das von Christus zwar ein authentisches, aber doch nur ein Bild zeigte.

Sucht man nach Worten, die zur überwältigenden Erscheinung des schweigenden Körpers passen, so bietet sich ein populärer Hymnus des Arnulf von Löwen (†1248) an, der den einen als ein Werk des Bernhard von Clairvaux, den anderen als eines des Bonaventura galt, die *Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis*, bekannt auch unter dem Titel *Salve mundi salutare*.¹⁷⁰ Der im Text als gegenwärtig gesetzte Leib des Gekreuzigten wird Körperteil für Körperteil – Füße, Knie, Hände, Seite, Brust, Herz, Antlitz – durchmeditiert und durchinterpretiert. So lauten zwei der zehn Strophen über die Füße (*Ad Pedes*):

167 Wood Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*, S. 117. W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main 1952, Bd. 3, S. 664–666.

168 Paatz, *Die Kirchen von Florenz* 3, S. 666.

169 J.I. Sarkowski, *Duccio di Buoninsegna: The Documents and Early Sources*, Athens, Ga. 2000.

170 *Patrologia Latina* 184, Sp. 1319–1324. Zu Arnulf von Löwen: *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon*, ed. K. Ruh u.a., Bd. 1, Berlin 1978, Sp. 500–502.

Clavos pedum, plagas duras.
 Et tam graves impressuras
 Circumplector cum affectu,
 Tuo pavens in aspectu,
 Tuorum memor vulnerum.

Dulcis Jesu, pie Deus,
 Ad te clamo licet reus:
 Praebe mihi te benignum,
 Ne repellas me indignum
 De tuis sanctis pedibus.

*(Die Nägel in den Füßen, die harten Schläge
 Und die schweren Striemen
 Umfasse ich voll Verlangen,
 verzagt bei Deinem Anblick,
 Deiner Wunden eingedenk.)*

*Süßer Jesus, gnädiger Gott,
 nach Dir rufe ich, der ich schuldig bin:
 Zeige Dich mir gnädig,
 stoße nicht mich Unwürdigen
 zurück von Deinen heiligen Füßen.)*

Es handelt sich um eine Form von Meditation, die den Figuren auf den Seiten-Tabelloni von Giottos Kreuz unmittelbar entspricht (Abb. 145, 146). Etwas zurückgelehnt sind Maria und Johannes in die Betrachtung des geopfertem Körpers versunken und machen ihn offenkundig zum Gegenstand ihrer ebenso schmerzlichen wie diskreten Reflexion. Besonders den Händen des Toten scheint ihr Blick zu gelten. Wie wir die Hände von unten sehen, so betrachten die beiden sie von oben, wobei sie die eigenen Hände still übereinandergelegt halten. Was sie in Giottos und des Publikums Vorstellung denken (und was von uns zu denken erwartet wird), dürften folgende Strophen aus der *Rhythmica oratio* umschreiben (*Ad Manus*):

Manus sanctae, vos amplector,
 Et gemendo condelector;
 Grates ago plagis tantis,
 Clavis duris, guttis sanctis,
 Dans lacrymas cum osculis



Abb. 145: S. Maria Novella: Tafelkreuz, Detail: Maria

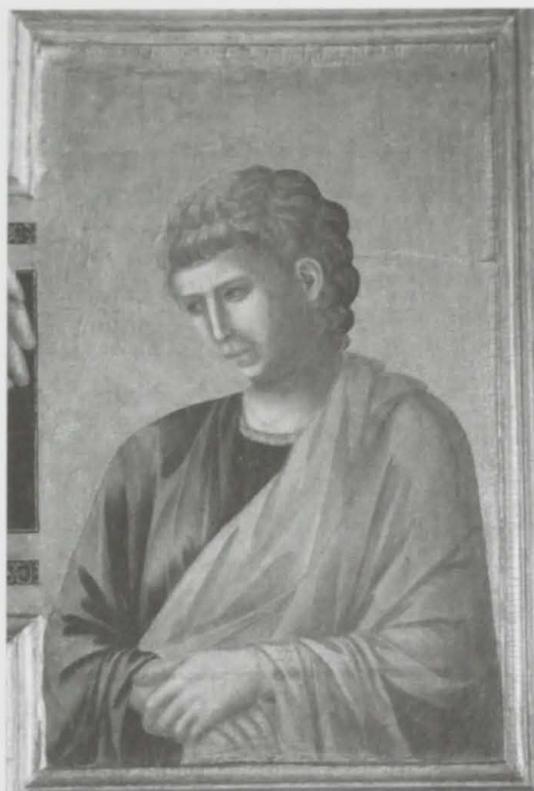


Abb. 146: Johannes

In cruore tuo lotum,
 Me commendo tibi totum:
 Tuae sanctae manus istae
 Me defendant, Jesu Christe,
 Extremis in periculis.

*(Ihr heiligen Hände, euch umarme ich,
 und klagend freue ich mich an euch.
 Dank sage ich den so schweren Schlägen,
 den grausamen Nägeln, den heiligen Blutstropfen,
 indem ich euch unter Tränen küsse.*

*Von Deinem Blut gereinigt
 Vertraue ich mich Dir ganz an.
 Deine heiligen Hände,
 sie mögen mich schützen, Jesus Christus
 in meiner letzten Not.)*

Dabei geben die Gesichter von Maria und Johannes kaum mehr als unverbindliche Verweise auf ein uns nur im einführenden Nachvollzug zugängliches Innenleben. Der einmal vorgeschlagene Vergleich zwischen der Marien tafel des Kreuzes und der Mona Lisa, einem Gemälde, das emotional ähnlich herausfordernd und uneindeutig ist, erscheint so gesehen nicht gänzlich abwegig.¹⁷¹ Übereinstimmend ist auch der sowohl von Giotto wie von Leonardo betonte Bildcharakter, der im Fall des Kreuzes mit dem Illusionistischen des Christuskörpers kontrastiert und eine distanzierte Form des Zugangs empfiehlt. Die maßstäblich relativ kleinen Tabelloni-Bilder mit den großen Goldflächen über den Köpfen treten hinter den Gekreuzigten, aber auch hinter den Titulus und hinter den Golgota-Felsen deutlich zurück. Das steht sehr deutlich im Gegensatz zum Kreuz von S. Croce, wo Cimabue die Tabelloni-Ikonen dem Gekreuzigten im Format und im Ausdruck möglichst angeglichen hat, so daß wir mit dem vergangenen Leiden Christi und der Trauer seiner Mutter und seines Lieblingsjüngers quasi simultan konfrontiert sind.

Es fällt auch auf, daß Giottos Ikonen der Innerlichkeit dem Maler Deodato Orlandi oder seinem Patron als einzige Elemente am S. Maria Novella-Kreuz nicht eingeleuchtet haben. Deodatos 1301 geschaffene Variante zeigt auf den Tabelloni gestikulierende Halbfiguren (Abb. 136). Mit dem Gestus der Maria, die mit ihrer Rechten auf die durchbohrte Rechte ihres Sohnes weist und dessen Handhaltung dabei in Umkehrung wiederholt, gelang dem Maler aus Lucca sogar eine brillante Neuformulierung. Dennoch macht die Gegenüberstellung vor allem die Besonderheit von Giottos Konzept deutlich: Seine Figuren sind gleichzeitig autonom und medial entrückt, Ikonen neben einem toten Körper. Damit sind sie weit offen für unsere Einfühlung, die uns aber nicht *ihr* Innenleben, sondern *unsere* Wahrnehmung des toten Christus erleben läßt.

DIE MADONNA VON S. GIORGIO ALLA COSTA

Wer sich fragt, was das höchstrangige künstlerische Ereignis im Florenz von Giottos Kindheit und Jugend war, das die Kunsthistoriker greifen können, wird wohl zu der Antwort finden: die Madonna Rucellai des sienesischen Malers Duccio di Buoninsegna (die den Florentinern seit dem späten 14. Jahrhundert als ein Werk des angeblichen Giotto-Lehrers Cimabue und damit als Werk eines Florentiners galt: II e 6).¹⁷² Sie war auch nicht nur ein spektakulär neuartiges, sondern daneben schlicht das größte Tafelbild in Florenz und in S. Maria Novella, bis Giottos Kreuz entstand (Abb. 147). Und wie Giotto mit seinem Kreuz die größte der zahlreichen mittelitalienischen Croci dipinte der Maleregeschichte schuf, so hatte Duccio 1285 mit dem Marienbild die größte der kaum weniger zahlreichen mittelitalienischen Madonnentafeln geschaffen. Über 6 Meter war das Giotto-Kreuz mit dem verlorenen Gottvater-Medaillon hoch, 4,50 Meter mißt die Madonna Rucellai. Was die beiden Kultbilder darüber hinaus verbindet, ist ihre Hei-

171 C. Saguar Quer, Los „Boni maestri di Leonardo“, *Goya*, 2002, S. 227–232.

172 H.B.J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto: A Historical Reevaluation*, University Park 1997, S. 64–78.

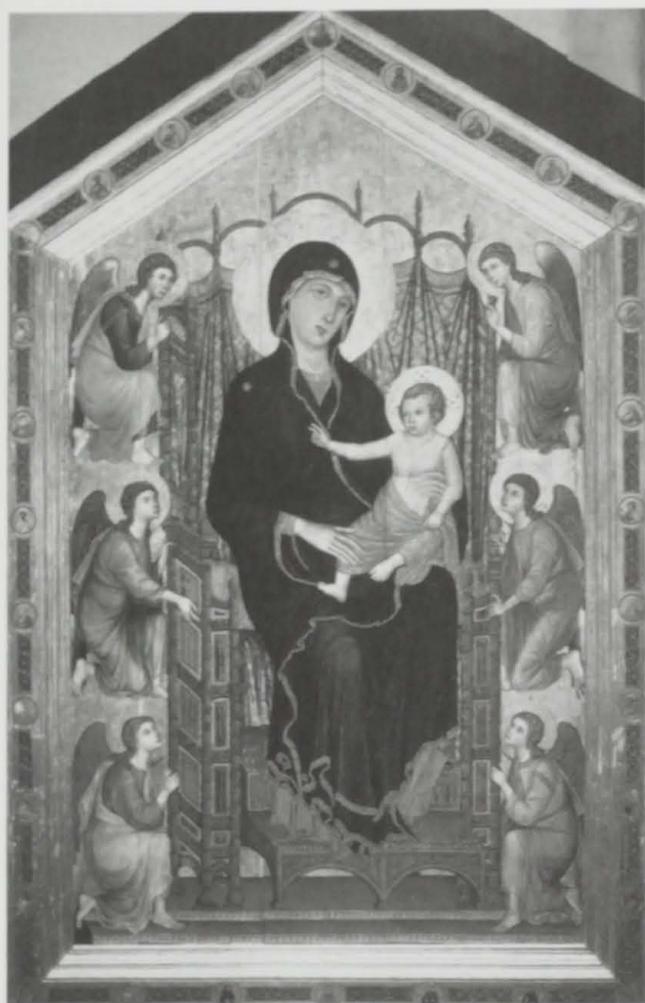


Abb. 147: Florenz, Uffizien, Madonna Rucellai (Duccio)

matlosigkeit im neuzeitlich umgestalteten Kirchenraum. Die Unmöglichkeit, dem Bild einen angemessenen Platz zu bieten, hat die Madonna, die zuletzt in der Cappella Rucellai aufgestellt gewesen war, 1948 schließlich aus der Kirche vertrieben, und viel hätte wohl nicht gefehlt, daß Giottos Kreuz ihr in die Uffizien gefolgt wäre.

Die Verwendung der im Verlauf des 13. Jahrhunderts immer häufiger und größer werdenden Madonnenbilder ist ein offenes Problem. Daß sie regulär Altäre schmückten, wie etwa Hellmut Hager und Henk van Os annehmen, erscheint inzwischen zweifelhaft.¹⁷³ Glaubt man Bram Kempers, so wurde wie Giottos Kreuz auch Duccios Madonnentafel als ein Lettnerbild konzipiert und verwendet.¹⁷⁴ Das paßt zu der gewaltigen Größe und zu dem Umstand, daß der Stifter des Bildes eine Laienbruderschaft war, die *Laudesi*. Vielleicht haben wir uns also Giottos Kreuz und Duccios Madonna Rucellai Seite an Seite hoch über dem untergegangenen Lettner vorzustellen,

beleuchtet jeweils mit Riccuccios Lampenöl (die Stiftung im Testament nennt wirklich beide Bilder als Nutznießer) und begleitet in diesem Fall von einem weiteren Bild, welches das ungleiche Paar zu einer Trias von Tafeln ergänzte ähnlich der, die in einem der Felder der Franzlegende in Assisi dargestellt ist (Abb. 174). Eine andere Möglichkeit ist, daß Duccios Bild dort seine

173 H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962. H. van Os, *Sieneise Altarpieces 1215–1460: Form, Content, Function*. Vol. 1: 1215–1344, Groningen 1984.

174 B. Kempers, *Kunst, Macht und Mäzenatentum: Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance*, München 1989, S. 59–64. Dieselbe These hat (ohne Kenntnis des genannten Titels) dann Bellosi noch einmal aufgestellt: L. Bellosi, The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and the Trecento*, S. 146–159. Stand der Forschung zur Madonna Rucellai: *La Maestà di Duccio restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 6), Florenz 1990.

Heimat hatte, wo es 1421 dokumentiert ist und wo es wohl Vasari noch sah: an der südlichen Querhauswand links neben der Cappella Rucellai und vor dem Eingang zur Gregorkapelle. Das würde das durch Stiftungen belegte Interesse der Laudesi für diese Kapelle erklären. Im Querhaus wäre genug Platz für die Versammlungen der Bruderschaft gewesen. Stellt man sich die Madonnentafel als Adressatin der von den Laudesi bei ihren Zusammenkünften gesungenen Marien-Hymnen vor, so wirkt diese Position auch günstiger als die in luftiger Höhe über dem Lettner.¹⁷⁵

Hat Giotto, als er das Kreuz konzipierte, mit der Madonnentafel gewetteifert? Daß sie in Florenz Maßstäbe gesetzt hatte, die den jungen Giotto nach Rom und Assisi begleiteten, und seine Interpretation der Malerei eines Torriti und Cavallini steuerten, ist anzunehmen. Inwieweit das dann um 1300 aber noch eine bewußte Auseinandersetzung war und auch so erlebt werden konnte, muß eine offene Frage bleiben. Als ein Indiz dafür kann man immerhin die Ornamentierung des Tabellum hinter Christi Körper ins Spiel bringen: Deutlicher als bei Cimabues Kreuz macht die purpurn-grün-golden gemusterte Fläche mit den hellen Säumen den Eindruck einer aufwendig gewebten Stoffbespannung.¹⁷⁶ Dies und das arabisch anmutende Sternornament erinnern an das Thronvelum der Madonna Rucellai. Wie bei der Madonna Rucellai gibt es auch arabisierende Pseudo-Inschriften als Zierleisten, die Giotto zur Dekoration der Rahmenleisten einsetzte.¹⁷⁷ Mit solchen Motiven ließ sich gewährleisten, daß das Kreuz an materieller Pracht gegenüber Duccios Bild nicht abfiel.

Einen Maßstab lieferte Duccios Tafel immer dort, wo es um das Medium der Madonnentafel ging, und dieser Maßstab galt auch für Giottos Marienbilder. Die Madonna aus der Kirche S. Giorgio alla Costa (Abb. 148) ist dokumentarisch eher schwach im Giotto-Oeuvre verankert, nämlich durch Ghibertis Nennung einer von Giotto geschaffenen „tavola“ in dieser Kirche (II a 4). Andererseits steht sie dem Kreuz von S. Maria Novella stilistisch so nahe, daß sie doch ohne Vorbehalt als ein Werk unseres Malers behandelt werden kann, und zwar als eines aus der vorpaduanischen Zeit. So wurde sie 1937 von Robert Oertel eingeordnet.¹⁷⁸ Die inschriftlich auf 1307 datierte Petrus-Tafel der Florentiner Kirche S. Simone ist ein offensichtliches Nachfolgewerk, was Oertels Ansetzung bestätigt¹⁷⁹ (Abb. 149).

Weder die Bedeutung der kleinen Stifts- und Pfarrkirche S. Giorgio, die auf dem linken Arnoufer im Schatten der hochmittelalterlichen Stadtmauer lag und an deren Stelle heute ein

175 I. Hueck, La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria, in: *La Maestà di Duccio restaurata*, S. 33–46. A Reisenbichler, *Madonna sancta maria che n'ai mostrato la via: Die großformatigen Tafelbilder der thronenden Madonna in der Toskana des Duecento*, Phil, Diss., Wien, 2006.

176 P. Bracco und O. Ciappi, *Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto: La pittura*, in: *Giotto: La croce di Santa Maria Novella*, S. 272–359, bes. 289 f.

177 M.V. Fontana, I caratteri pseudo epigrafici dall' alfabeto arabo, in: *Giotto: La croce di Santa Maria Novella*, S. 217–225.

178 R. Oertel, Giotto-Ausstellung in Florenz, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1937, S. 218–238.

179 A. Tartuferi, *Giotto: Guida alla mostra / Guide to the Exhibition. Itinerario fiorentino / Florentine Itinerary*, Florenz 2000, S.34.



Abb. 148: Florenz, Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte,
Madonna von S. Giorgio alla Costa



Abb. 149: Florenz, S. Simone, Petrustafel (unbekannter Maler)



Abb. 150: Florenz, S. Margherita in Montici, Madonna (unbekannter Maler)

barocker Neubau für ein 1530 dort eingerichtetes Nonnenkloster steht,¹⁸⁰ noch die Größe der Tafel machen es wahrscheinlich, daß Giotto in einen Wettbewerb mit der Duccio-Madonna ähnlich dem Wettbewerb mit Cimabue auf dem Feld der Tafelkreuze eintrat. Das Bild mißt im beschnittenen Zustand 1,80 Meter mal 90 Zentimeter, zeigt oben aber noch Spuren eines Giebels, den die originale Rahmenleiste ausbildete. Manches spricht dafür, daß die Madonnen-tafel in der Kirche S. Margherita in Montici unweit Florenz eine Bearbeitung von Giotto's Konzept ist und einen Eindruck vom unbeschnittenen Zustand des Bildes gibt (Abb. 150). Das würde bedeuten, daß die Tafel in der Höhe nicht viel über 2 Meter maß und damit kaum mehr als halb so hoch wie Duccios Gigantin. Mit Duccios Madonna ist sie aber doch verbunden, unter anderem durch das hier wie dort prächtig gewebte und grün dominierte Thronvelum mit pseudo-arabischer Inschrift-Borte.¹⁸¹

180 Paatz, *Kirchen von Florenz* 2, S. 162 f. G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine*, Florenz 1762, X, S. 241–248. G. Lami, *Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta*, Florenz 1758, II, S. 781, 1480.

181 *La Madonna di S. Giorgio alla Costa di Giotto*, ed. M. Ciatti und C. Frosinini, Florenz 1995, Abb. XII S. 51.

Geht man davon aus, daß Blicke und Gesten eine Art Text konstituieren, dessen Adressat der Betrachter ist, so teilen ihm Duccios und Giotto's Madonnen bis zu einem hohen Grad von Übereinstimmung dasselbe mit. Beidesmal trifft ihn etwas von unten der ernste Blick der Mutter. Sie hat dem Betrachter manches vorzuwerfen, weist ihn aber nicht auf ihren Sohn hin, der diese Sünden mit seinem Martyrium tilgen wird. (Sie vollzieht also nicht den bekannten Hodegetria-Gestus, wie ihn etwa Cimabues Madonna aus S. Trinita vorführt.) Vielmehr liegt die dezidiert feingliedrige Hand, man möchte sagen, besitzergreifend auf Christi Knie. (Sie hält also auch nicht den Fuß, wie auf den Madonnentafeln des Coppo di Marcovaldo, und ebensowenig nähert sich die Hand schützend Christi Oberkörper wie auf Duccios Maestà für den Sieneser Dom.) Christus seinerseits kümmert sich nicht um Maria, sondern spricht in angespannter Haltung. Das gestreckte rechte Füßchen belegt in beiden Bildern, daß das Kind nicht passiv stillsitzend wahrgenommen werden will. Während Duccios Christus aber mit ausgreifender Geste nach rechts einen Befehl zu geben scheint, fokussiert Giotto's Christus frontal den Betrachter und belehrt ihn. Auf Lehre deutet auch die Schriftrolle.

In beiden Tafeln haben wir es mit einer Mutter zu tun, die nicht mit uns paktiert, sondern uns die böse Rolle, das Opfer ihres Sohnes nötig zu haben, auskosten läßt. Daß die Menschen nicht nur einfach erbarmenswert, sondern auch undankbar – das vor allem! – und grausam sind, gehört zu den Topoi der Lauden, wie sie von Bruderschaften gesungen wurden.¹⁸² Diese Einschätzung bekommen wir bei Duccio wie bei Giotto zu spüren. Bei Giotto ist die Autonomie der Personen und die Konfrontation mit dem Betrachter aber noch ein Stück weitergetrieben. Dazu trägt die stärkere Frontalität des Madonnengesichts und das Verhalten Christi Entscheidendes bei. Ebenso wichtig ist aber die erhöhte Gegenwärtigkeit der Akteure. Bei Duccio ist die Präsenz der heiligen Personen eine von den Engeln programmatisch vermittelte. Sie präsentieren den Thron mitsamt den Thronenden, eine Inszenierung, die gut mit der Anbringung an einem Tramezzo-Balken hoch über den Köpfen der Gläubigen zusammengehen würde. Gleichzeitig suggeriert das Motiv eine Art Wunder. So kennzeichnete Duccio das, was ihm als Bild der Muttergottes überliefert wurde, sei es von seinen Lehrern, sei es vom heiligen Lukas, als ein göttliches Geschenk und verlieh ihm zusätzliche Authentizität. Demgegenüber ist Giotto's Darstellung als eine Gegebenheit an einem definierten Ort charakterisiert. Dies läßt sich am Thron ablesen, der weder herbeigetragen wird, noch herbeigetragen werden kann. Er ist nämlich keine Schreinerarbeit, wie in Florenz und der Toskana bei Madonnenthronen bis dahin üblich, sondern eine Architektur. Daß die beiden Engel ihn demonstrativ anfassen, beglaubigt nicht seine Existenz als ein vom Himmel gesandtes Möbelstück (wie in der Madonna Rucellai und ihren Nachfolgewerken), sondern beglaubigt eher die Präsenz der Engel im Hier und Jetzt der Liturgie vor dem Bild. Die von oben gesehenen weißen Marmorflächen der Seitenwangen führen uns nah an die Figuren heran. Der krabbenbesetzte Wimberg der Rückenlehne, der dem Maler so wichtig war, daß er das Auftauchen seiner Spitze über dem Nimbus von Maria

182 L. Boscolo, Echi degli impropri liturgici del Venerdì santo nel repertorio laudistico, in: *Il teatro delle statue: Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, ed. F. Flores d'Arcais, Mailand 2005, S. 161-188, bes. 172 f.



Abb. 151: Madonna von S. Giorgio alla Costa, Detail



Abb. 152: Rom, S. Maria del Popolo, Madonna (unbekannter Maler)

inszenierte, läßt an den Papstthron in der Apsis der Oberkirche von S. Francesco in Assisi denken. Jedenfalls ist ein gotisches, d.h. zeitgenössisches Prunkmöbel gemeint, das am ehesten als ein römischer Bischofsthron angesehen werden konnte. Die gemalten Cosmatenarbeiten, die ähnlich auch in den Bildern des Isaak-Meister-Komplexes in Assisi auftreten, verweisen unmißverständlich auf die Kunstfertigkeit speziell in Rom und im Dienst der Kurie.

Überhaupt kann man die Madonna von S. Giorgio als eine dezidiert römische Antwort auf die Madonna Rucellai charakterisieren. Daß Giotto einen architektonischen Madonnenthron verwendete, entspricht nämlich römischen Gepflogenheiten der Jahre um 1300. Verwiesen sei auf die von Cavallini freskierte Madonna am Grabmal des 1302 verstorbenen Matteo d'Acquasparta in S. Maria in Aracoeli und die gleichfalls freskierte Madonna im sogenannten Templum Divi Romuli, sowie auf das Madonnenmosaik in S. Crisogono und die durch einen Stich des 18. Jahrhunderts überlieferte Madonna am inschriftlich auf 1296 datierten Grab des Pandolfo Savelli in SS. Bonifazio ed Alessio.¹⁸³ Als römisch erweist sich aber auch der großflächig rund-ovale Gesichtstypus der Muttergottes mit den relativ weit geöffneten Augen, deren Blick mehr auf uns ruht, als daß er uns fixiert (Abb. 151). Mag Giottos Maria das Magische am Blick der Madonna Rucellai abgehen, so eignet der Kontaktaufnahme dafür Unmittelbarkeit; die Ausrichtung des Kopfes auf den Betrachter unterstreicht

183 S. Maria in Aracoeli: Hetherington, *Pietro Cavallini*, S. 59–65. Templum Divi Romuli, S. Crisogono und SS. Bonifazio ed Alessio: P.C. Claussen, *Die Kirchen des Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, Bd. 1, Stuttgart 2002, S. 382, 408 f. und 216–218.

das. Dahinter steht ein von Torriti verwendeter Madonnentypus, wie er etwa in der Marienkrönung von S. Maria Maggiore vorkommt, aber auch im Heiligengewölbe in Assisi und an der thronenden Madonna des Templum Divi Romuli, und wie er sich bis in die eine Generation ältere „Ikone“ von S. Maria del Popolo zurückverfolgen läßt, die zu den qualitativen Höhepunkten römischer Malerei des 13. Jahrhunderts gehört¹⁸⁴ (Abb. 152). Giotto's Mariengesicht ist stärker durchgearbeitet als die genannten, und wirkt daher plausibler. Aber es ist doch das römische Muster, das es von allem abhebt, was in der Auseinandersetzung mit Duccios von Byzanz her geprägtem Madonnenbild bis dahin in Florenz entstanden war.

Setzt Giotto kuriale Autorität gegen Lukas-Autorität beim Marienbild? Mag sein, daß es die von Giotto durch seine römische Tätigkeit erworbene Autorität war, die sein Bild als eine neue Alternative zu Duccio den Florentinern akzeptabel machte, doch scheint in dem Bild selbst nicht so sehr das Autoritätsargument eine Rolle zu spielen als vielmehr das Präsenzargument. Allerdings ging es nicht wie beim Gekreuzigten von S. Maria Novella nur um körperliche Präsenz, sondern auch um psychische Präsenz, die Gegenwart der Blicke also. Im heutigen, beschnittenen Zustand kommen die Figuren von Mutter und Kind auf den Betrachter regelrecht zu. Sofern die Madonna von S. Margherita in Montici im ganzen eine weitgehend getreue Kopie von Giotto's Bild ist, so kann dieser Eindruck ursprünglich noch stärker gewesen sein. Im Vordergrund zu Seiten des Throns stehen hier zwei kleine Heiligenfiguren, die im Format noch die Engel hinter dem Thron unterbieten (Abb. 150). Wenn es sie auch bei der Madonna von S. Giorgio alla Costa gab, so waren es wohl die heiligen Georg und Mamilianus, denn ursprünglich war die Kirche diesen beiden geweiht. Bei der Madonna in Montici entsteht durch den kleinformatig besetzten Vordergrund der Effekt, daß die hochheiligen Personen gleichzeitig fern und nah wirken, der Eindruck von Nähe sich aber durchsetzt und eine dynamische Komponente erhält. Dies erinnert kaum zufällig an die Zwergenbank in den Issakszenen sowie an den Angler und die Hafenarchitektur in der Navicella.

ZUSAMMENFASSUNG: VOM PRÄSENZEFFEKT ZUM BILD

Das Konzept vom Isaakmeister als Lehrer oder Leitfigur Giotto's ist insofern attraktiv, als es erlauben würde, sowohl den erheblichen Abstand der Isaak-Fresken zu ihrem Umfeld in Rom und Assisi als auch den um nichts geringeren Abstand dieser Fresken zum paduanischen Giotto auszumessen. Es wäre vom Stilbefund her aber nur plausibel, wenn man mindestens das S. Maria Novella-Kreuz von Giotto abtrennen und diesem Maler zuschlagen könnte, und das ist von der im Fall des Kreuzes sehr dichten historischen Evidenz her nicht möglich. Das Kreuz verklammert den Isaak-Meister-Komplex und das Giotto-Oeuvre. So sind wir statt mit einem großen anonymen Meister mit einem erstaunlich erratischen Frühwerk konfrontiert – im Detail der Formensprache erkennbar einheitlich, trotz großer technischer Bandbreite: Wandmalerei,

184 I. Hueck, Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14, 1969, S. 115–144, bes. 139–141.

Mosaik, Tafelmalerei. Es entstand innerhalb weniger Jahre vor und um 1300 teils für Auftraggeber an der Kurie, teils für solche in Florenz, wobei die Anforderungen kulturell bedingt weit auseinander lagen und Giotto darauf flexibel reagierte. Im Zweifel scheinen aber die römischen Standards die für ihn verbindlichen gewesen zu sein. Was sich an Lernerfahrung erkennen läßt, weist klar in die römische Malereiszene der neunziger Jahre. Doch nimmt sich alles selbständig genug aus – nicht nur im Vergleich mit Torriti, mit dessen Werkstattbetrieb Giotto als Person wohl verbunden war, sondern auch im Vergleich mit Cavallini, bei dem er manche entwicklungsfähige Anleihe machte.

Vor dem Hintergrund der römischen ebenso wie der Florentiner Kunstszene – für Florenz zu nennen wären neben dem, was Duccio dort hinterlassen hat, auch Cimabue und die jüngeren Mosaiken in der Kuppel des Baptisteriums von Cimabue, Corso di Buono und anderen – sind Giottos frühe Arbeiten am deutlichsten charakterisiert durch das Bestreben, den auftretenden Figuren eine bis dahin im Medium Malerei ungekannte körperliche Präsenz zu verleihen. Dazu trägt der kleinteilig formenreiche Faltenstil bei, der die Rundung der Leiber definiert, so daß sie nie „schwellend“ und phantastisch erscheinen, wie oft in der spätbyzantinischen Malerei. In welchem Ausmaß die Plastizität präzisiert werden kann, zeigt der Mantel der Madonna von S. Giorgio alla Costa, dessen haptische Gegenwärtigkeit kaum von den Draperiestudien eines Ghirlandaio oder Leonardo übertroffen wird. Es fiel leichter, an dieser Stelle von einer *skulpturalen* Qualität der Oberfläche zu sprechen, bestünde nicht die Gefahr, damit bestimmten Spekulationen über Giotto und den Bildhauer Arnolfo di Cambio oder über Giotto und die hochgotische Skulptur Frankreichs Nahrung zu geben.¹⁸⁵ Giotto ist sicher nicht durch Skulptur „beeinflußt“, er gibt seinen Gestalten aber eine Körperlichkeit, wie wir sie eher mit Skulptur als mit der Malerei dieser Zeit und insbesondere auch mit der Malerei des paduanischen Giotto assoziieren.

Über die Draperieformen hinaus wird diese Präsenz teils mit Mitteln herbeigeführt, die noch lange Verwendung fanden und uns daher gut verständlich sind, teils aber auch mit solchen, die heute fremdartig wirken, weil sie aus dem Giotto-Frühwerk nie herausfanden. Zu den leicht verständlichen und zukunftssträchtigen Mitteln gehört jene Systematik bei der räumlichen Projektion, die auf die Perspektive und die photographische Optik hinführen und dem Betrachter einmal einen fixen Platz im Verhältnis zur Darstellung zuweisen sollte. Die Grundlagen scheinen von Cavallini erlernt, dessen Voraussetzungen sich ihrerseits bis in die Fresken der

185 Giotto und Arnolfo: A.M. Romanini, Arnolfo all'origine di Giotto: L'enigma del Maestro di Isacco, *Storia dell'arte* 65, 1989, S. 5–26 und zahlreiche andere Beiträge derselben Autorin. Giotto und die hochgotische Skulptur: A.L. Romdahl, Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 32, 1911, S. 3–18, K. Bauch, Die geschichtliche Bedeutung von Giottos Frühstil, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7, 1953–1956, S. 43–64 und darauf aufbauend C. Gnudi, Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo gotico, in: *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale (1967)*, Rom 1971, S. 3–23. Differenzierter: G. Schmidt, Giotto und die gotische Skulptur: Neue Überlegungen zu einem alten Thema, *Römische historische Mitteilungen* 21, 1979, S. 127–144.

Capella Sancta Sanctorum zurückverfolgen lassen. Die hohe Schule der Anwendung war wohl die Auseinandersetzung mit spätbyzantinischen Architekturfiktionen, wie sie sich in geradezu ausgelassener Form am Doktorengewölbe in Assisi studieren läßt. Diese Strukturen fordern perspektivische Angaben in hohem Maß, sollen sie wirklich räumlich lesbar sein und entsprechend eindrucksvoll wirken. Wenn Giotto vereinzelt Realarchitekturen in solche Gebilde einflocht und auf Wiedererkennungseffekte spekulierte, so fußte das ebenfalls auf der römischen Kunst. Beispiele bei Cavallini und Torriti wurden genannt. Auch dies setzte sich in der Arena-Kapelle fort und gehört gleich der Perspektive zu den klassischen beglaubigenden Elementen in den visuellen Medien der Neuzeit.

Für Präsenz sorgt aber ebenso die Arbeit mit für unsere Begriffe unrealistischen Größen-differenzen, durch welche bestimmte wichtige Gegenstände eines Bildes dem Betrachter über einen definierten Vordergrund hinweg suggestiv nahegerückt werden (oder sollte man sagen: das Betrachterauge zu den Gegenständen hingezogen wird?) Im Fall der Isaak-Fresken und der Navicella bilden diese Phänomene – verkörpert in der Zwergenbank und im Spielzeughafen – einen kaum überbrückbaren Gegensatz zur Perspektive, wie wir sie vor dem Hintergrund der Renaissance-Malerei und der Photographie verstehen. Man mag von einem semantischen Zug sprechen („Bedeutungsperspektive“), darf aber nicht vergessen, daß das Ergebnis mehr visuelles Erleben – etwa von Nähe und Ferne, Intensität und Marginalität – als textlich formulierbare Bedeutung herstellt.

Noch unerwähnt blieb das Mittel der Beleuchtung. In den Isaak-Bildern hat Giotto überall dort mit Licht gehöhnt, wo es Formen gibt, die plastisch in Erscheinung treten können (Taf. XI, XII). Lichtregie in dem Sinn, daß der Maler bedacht hätte, wo eine Lichtquelle situiert sein könnte und wie sich dies auf die Erscheinung der modellierten Oberflächen auswirken müßte, gibt es nicht. Der Effekt ist der eines Reliefs aus Figuren und Draperie, das sich aus dem Schatten des Architekturkastens heraus in den hellen Kirchraum hineinwölbt. Ähnliches gilt für die Madonna von S. Giorgio alla Costa (Abb. 148). Dort sind alle betrachtornahen Strukturen hell gehöhnt und liegen in einem abgedunkelten Umfeld. Aus ihm erheben sie sich und ragen gleichsam in die Realwelt hinein. Beim Kreuz von S. Maria Novella scheint es eine Regie der Beleuchtung hingegen zu geben (Taf. XIII). Das modellierende Licht trifft auf den Felsen, den Körper und die Gesichter ziemlich konsequent von links. Interessanterweise ließ sich Giotto damit einen Effekt entgehen. Bei einem „in medio ecclesiae“ positionierten Triumphkreuz kommt das reale Licht (sehen wir von den wenigen gewesteten Kirchen ab) immer von rechts, nämlich von Süden, und so war es auch in S. Maria Novella. Der plastische Effekt könnte also – mindestens die Besucher der Giotto-Zeit und für die heutigen Betrachter – noch zwingender sein, wenn der Maler die natürliche Lichtsituation in der Kirche genutzt hätte. Allerdings entfalten das dramatische Helldunkel und der Schimmer auf den Inkarnatteilen auch ohne Anschluß an die reale Lichtsituation große Überzeugungskraft.

Insgesamt zielt Giottos Strategie am ehesten darauf, das Dargestellte dem Betrachter so vor die Augen zu bringen, daß es einen möglichst prominenten Platz in seiner Wahrnehmung einnimmt – einen Platz, der mit der Erscheinung der realen Dinge um ihn herum konkurriert. Damit kann man erklären, daß es dem Maler nicht genug war, reliefhafte Körper, die sich aus

der Bildebene vorwölben, zu entwerfen (wie sie für die spätbyzantinische Kunst und deren Rezeption insbesondere in Torritis Mosaiken typisch sind), daß er aber offenbar auch nicht anstrebte, die Figuren in einen eigenständig entworfenen Raum hineinzustellen, wie ein solcher später als perspektivischer Bildraum entstand. Vielmehr schuf der junge Giotto als gerundet definierte Körper einbettet in Raumsituationen, die von diesen Körpern her entwickelt oder ihnen untergeschoben sind. Ihr Verhältnis zum Realraum wurde kaum – allenfalls manchmal durch die Beleuchtung – problematisiert. Auf diese Weise hat der Betrachter als Gegenüber nicht ein Bild, sondern den gleichermaßen im Bild wie in der Wirklichkeit räumlich wiedergegebenen Gegenstand. Was der junge Giotto darstellt, besitzt also Präsenz, indem es an der Wirklichkeit, in welcher der Betrachter lebt, partizipiert – seine Wirklichkeit fortsetzt und ihn gleichzeitig in die vorgetäuschte Gegenwart der Bildgegenstände verwickelt.

Zu den grundlegenden Denkfiguren der christlichen Bilderlehre gehört es, den Unterschied zwischen Bild und Urbild als eine Differenz zwischen zwei Wirklichkeiten zu sehen. Das Bild ist real, insofern es von Künstlern bearbeitete Materie und etwas Darstellendes ist. Irreal ist das, was es zeigt – der Gegenstand, das Dargestellte. Das Urbild hingegen ist real als ein Teil von Gottes Schöpfung, wie sie teils dem vom Rezipienten bewohnten Diesseits, teils dem von den Heiligen bevölkerten Jenseits angehört. Zu Giottos Zeiten hat der Liturgiker Wilhelm Durandus diese Zusammenhänge in einem Merkvers über das Christusbild so formuliert:¹⁸⁶

Effigiem Christi qui transis pronus honora,
 Non tamen effigiem sed quem designat adora.
 Esse Deum ratione caret cui contulit esse
 Materiale lapis effigiale manus.
 Nec Deus est nec homo presens quam cernis ymago
 Sed Deus est et homo quem sacra figurat ymago.

*(Das Bild Christi ehre, der du vorübergehst, tiefgebeugt,
 Aber nicht das Bild sollst du anbeten, sondern den, den es bezeichnet.
 Es ist wider die Vernunft, wenn man sagt,
 Von Menschenhand geformter Stein sei Gott.
 Weder Gott noch Mensch ist das Bild, das du siehst.
 Doch Gott und Mensch ist der, den das heilige Bild darstellt.)*

Hätte Durandus nicht zu einem Bildbenutzer, sondern zu einem Bildproduzenten gesprochen, hätte er wohl sagen müssen: Veranschauliche, daß ein Bild ein Artefakt und nicht die heilige Person selbst ist! Andernfalls, so stellt sich Durandus vor, können die Betrachter nämlich in Gefahr geraten und den Abgrund zwischen der Unwirklichkeit der Darstellung und der Wirklichkeit dessen aus den Augen verlieren, das durch den Bildgegenstand dargestellt und bezeichnet wird.

¹⁸⁶ *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, ed. A. Davril und T.M. Thibodeau, Turnholt 1995, S. 35.

Eine andere wichtige Denkfigur der christlichen Bilderlehre ist die, daß die Bilder eine Funktion in der Verkündigung haben.¹⁸⁷ Um die Mitte des 13. Jahrhunderts bei Bonaventura liest sich das wie folgt:¹⁸⁸ „Die Einführung von Bildern in die Kirche geschah nicht ohne vernünftigen Grund, vielmehr waren der Gründe drei: Es geschah (erstens) wegen der Unbildung der einfachen Menschen, (zweitens) wegen der Trägheit der Affekte und (drittens) wegen der Schwäche des Erinnerungsvermögens.“ Wenig später präziserte Thomas von Aquin den zweiten der Bonaventuraschen Gründe so:¹⁸⁹ „Zur Erregung des Affektes der Andacht, der durch Gesehenes wirksamer stimuliert wird, als durch Gehörtes.“ Statt von „Erregung des Affekts“ könnte man auch von Intensitätserfahrung sprechen.

Bringt man beide Gedanken zusammen, so liegt die eigentliche Kunst der christlichen Bildproduktion darin, die Benutzer emotional zu „packen“ durch etwas, was in ihren Augen trotzdem ein Bild und also durch die visuelle Gegenwart nicht nur des Dargestellten, sondern ebenso des Darstellenden gekennzeichnet ist. Von diesen Anforderungen her läßt sich etwa die Dialektik des Cimabue-Kreuzes so kommentieren (Abb. 137): Authentisches Aussehen der dargestellten Person (auf der Grundlage, wie wir hörten, einer visuellen Dokumentation durch den heiligen Nikodemus), ans Herz gehende schöne Leidenspantomime – aber doch künstlich: eine kunstvoll bemalte Fläche. In der Wirklichkeit der Betrachter tritt sie weder als Gott noch als Mensch, sondern als eine Holztafel in Erscheinung, welche Vorstellungen über Gott und Mensch lediglich hervorruft und in die pastoral gewünschte Richtung steuert. Man kann das Kreuz als ein Bildobjekt beschreiben, in dem das Darstellende (Bildträger, Malerei, Vorlage) so gegenwärtig ist wie das Dargestellte (Christus). Und aus dem Rahmen dieses Diskurses scheint Giotto's S. Maria Novella-Kreuz (ebenso wie in unterschiedlichem Grad auch jedes der anderen frühen Giotto-Werke) herauszufallen. Das von unserem Maler vorgetragene einseitige (d.h. nur das Dargestellte behandelnde) Präsenz-Argument rührt an die sensible Grenzlinie zwischen der Wirklichkeit des Bildes einerseits und des Urbildes andererseits (Taf. XIII).

Allerdings ist dieses Präsenz-Argument auch dem theologischen Bilddiskurs nicht fremd: Bonaventura etwa fügt den oben zitierten Ausführungen über die Bilder und ihre Funktion hinzu:¹⁹⁰

187 Im folgenden stütze ich mich auf: F. Büttner, Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, ed. D. Peil u.a., Tübingen 1998, S. 195–213.

188 Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, in: Bonaventura, *Opera Omnia*. 10 Bände, Quaracchi 1882–1902, Bd. 1–4, bes. Bd. 3, S. 203 (lib. III, dist. IX, art. I, quaest. II): „... imaginum introductio in Ecclesia non fuit absque rationabili causa. Introductae enim fuerunt propter triplicem causam, videlicet propter simplicium ruditatem, propter affectum tarditatem et propter memoriae labilitatem.“

189 Thomas von Aquin, *Commentum in tertium librum sententiarum Magistri Petri Lombardi*, in: Ders., *Opera Omnia*, ed. S.E. Fretté, Bd. 9, Paris 1889, S. 155 (lib. III, dist. IX, quaest. I, art. II): „... ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis.“

190 Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, S. 203: „Propter affectus tarditatem similiter introductae sunt, videlicet ut homines, qui non excitantur ad

Die Bilder sind wegen der Trägheit der Gefühle eingeführt worden, damit nämlich Menschen, die zur andächtigen Hingabe an das, was Christus für uns getan hat, nicht angeregt werden, solange sie nur davon hören, doch immerhin dazu angeregt werden, wenn sie es in Figuren und Bildern gleichsam gegenwärtig (tamquam praesentia) mit körperlichen Augen erblicken.

Und Roger Bacon führt in seinem um dieselbe Zeit verfaßten *Opus Maius* aus:¹⁹¹

Wenn also kunstreiche Werk wie die Arche Noah, das Bundeszelt [...] und andere derartige Dinge fast zahllos Eingang in die Schrift gefunden haben, so ist es unmöglich den Sinn des Geschriebenen zu erfassen, wenn sich der Mensch diese Dinge nicht gemalt vorstellt, besser noch als körperliche Gebilde. [...] O welch unaussprechliche Schönheit der göttlichen Weisheit würde aufleuchten, welch unendlicher Nutzen sich ergießen, wenn diese geometrisch faßbaren Gebilde, die in der Schrift vorkommen, uns in körperlicher Form vor Augen gebracht würden. Wir würden dann nach der Ausmerzung des Übels in der Welt durch die Sintflut der Gnade zusammen mit Noah und seinen Söhnen und mit allen beseelten Wesen [...] in die Höhe emporgehoben. Wir würden mit dem Heer des Herrn in der Wüste das Bundeszelt bewachen.

Gerade Bacons Text macht auch deutlich, wie sich die Präsenz des Dargestellten mit einer Art von mystischem Erleben verbinden kann. Solches Erleben, das auf Unmittelbarkeit zielt, kann in zweierlei Weise provoziert werden, nämlich erstens, indem das Medium beschreibt, welche Inhalte es sind, die nachvollzogen werden sollen, und zweitens, indem der Anlaß für ein bestimmtes Erleben mit mehr oder weniger Intensität simuliert wird. Zur ersten Möglichkeit gehört ein erzählerisches Moment. So berichten die Christus-Johannes-Gruppen und Vesperbilder, die im 14. Jahrhundert nördlich der Alpen entstehen sollten und den Kunsthistorikern als Inbegriff mystischer Kunstübung gelten, von den Gefühlen der Akteure, die auf dieser Grund-

devotionem in his quae pro nobis Chrisus gessit, dum illa aure percipiunt, saltem excitentur, dum eadem in figuris et picturis tamquam praesentia oculis corporeis cernunt.“

191 *The „Opus Maius“ of Roger Bacon*, ed. J.H. Bridges, London 1897, Bd. 1 S. 210 f.: „Cum igitur opera artificialia, ut arca Noae, et tabernaculum cum vasis suis et omnibus, atque tempulum Salomonis et Ezechielis et Esdrae et huiusmodi alia pene innumerabilia ponantur in scriptura, non est possibile ut literalis sensus sciatur, nisi homo ad sensum habeat haec opera depicta, sed magis figurata corporaliter [...] O quam ineffabilis luceret pulchritudo sapientiae divinae et abundaret utilitas infinita, sic haec geometricalia, quae continentur in scriptura, figurationibus corporalibus ante nostros oculos ponerentur. Nam sic mundi malitia diluvio gratiae deleta, attolleremur in sublimi cum Noe et filiis et omnibus animantibus suis locis et ordinibus collocatis. Et cum exercitu Domini in deserto excubaremus circa tabernaculum Dei.“ Übersetzung: K. Bergdolt, Bacon und Giotto, *Medizinhistorisches Journal* 24, 1989, S. 25–41, bes. 35 f.

lage geistig nachgespielt werden können.¹⁹² Als Frühform läßt sich wieder das Cimabue-Kreuz verstehen, das drei Personen zeigt, die sowohl pantomimisch als auch physiognomisch und also auf breiter Grundlage nachvollziehbar vom Leiden sprechen. Hierher paßt im Sinn einer Perfektionierung auch das von Giotto – beginnend mit der Beweinung in Assisi und der Navicella – häufig gespielte Spiel mit den Affektvarianten, das Anweisung gibt, wie ein Ereignis in der Seele des Betrachters emotional umfassend nachmodelliert werden kann.

Anders demgegenüber das Kreuz von S. Maria Novella: Folgt man den Überlegungen bei Bonaventura und Roger Bacon, so provoziert Giottos Gekreuzigter frommes Erleben mittels seiner Gegenwart. Anders gesagt: Statt Leiden zu zeigen, konfrontiert die Tafel die Kirchenbesucher mit einem Körper und macht damit ihr erworbenes Wissen um dessen Leiden wohl in jenem Maß verfügbar und präsent, in welchem sie die Präsenz des Körpers im Raum fühlen.

Ein ähnliches Beispiel gibt das Zentralmotiv im Beweinungsbild in Assisi, das zwar, wie schon dargelegt, auf die byzantinische *Amnos Aër*-Tuchikone zurückgreift, aber den Verweis auf das Tuch vermeidet. So wird aus einem ebenso verehrungswürdigen wie authentischen Bild im Bild ein verehrungswürdiger Körper, der fast aus dem Bild gleitet und den Betrachtern wie zum Anfassen naherückt (Abb. 120). Auch diese Äußerung scheint von dem Gedanken an mystische Perzeption geleitet zu sein. Von einer mystischen Komponente im Navicella-Konzept Stefaneschis war schon die Rede: Ihr hat Giottos Bildkonzept durch die Übergröße der Christusfigur und ihre Ausrichtung auf den Betrachter geantwortet, so daß dieser die Rettung des Petrus als gegenwärtig und als etwas erleben konnte, das ihn selbst unmittelbar betraf.

Einmal ist das gewaltige mosaizierte Schiff gleichwie vom Stapel so aus dem Bildfeld gelaufen und hat sich auf den Schultern einer Mystikerin niedergelassen. Die Rede ist von Katharina von Siena, die in der Fastenzeit des Jahres 1380 wie so viele St. Peter aufsuchte, um zu beichten, und, als sie vor der Navicella ein Gebet sprach, genau diese Vision hatte. Mehr noch: Unter der Last des Schiffes brach sie zusammen und sollte sich davon nicht mehr erholen. Es war Millard Meiss, der die Kunsthistoriker auf die Überlieferung in den Viten der Heiligen hinwies.¹⁹³ Da zu Katharina Lebenszielen bekanntermaßen die Rückführung des Papsttums von Avignon nach Rom gehörte, lag der Versuch nahe, aus der Erzählung eine politische Botschaft und entsprechend späte Datierung der Navicella abzuleiten. Es ist aber klar, daß selbst wenn Katharina das Mosaik als ein politisches Programmbild gesehen hätte (wovon in den Viten keine Rede ist), damit nichts über Stefaneschis und Giottos Intention gesagt wäre. Was, wie ich meine, in den Bild aber angelegt war, das war jene Intensität des Erlebens, die über Katharinas Kräfte ging.

Die visuelle Sprache des jungen Giotto kann demnach mit bildtheologischen Kriterien diskutiert und als funktional bestimmt werden: Neben Angeboten des Nachvollzugs schuf sie Voraussetzungen für ein unmittelbares Erleben der Bildinhalte. Unmittelbar meint: Die Bildbe-

192 H. Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 464.

193 M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, S. 107. Die Textstellen sind dankenswerter Weise jetzt zusammengestellt und abgedruckt bei: Köster, *Aquae multae – Populi multi*, Anm. 15 S. 12.

nutzer müssen sich, um auf ihre Kosten zu kommen, kaum als Bildbenutzer verstanden haben; sie konnten den Umstand, daß sie Produkte eines Darstellens vor sich hatten, ignorieren; das Dargestellte trat ihnen als ein Bestandteil der Wirklichkeit entgegen. Mit dieser Taktik steht der junge Giotto nicht allein, vielmehr handelt es sich um ein Mittel, zu dem in der christlichen Kunst seit dem Hochmittelalter des öfteren und manchmal sogar mit noch mehr Entschiedenheit gegriffen wurde. Zu verweisen wäre hier auf die vollplastischen lebensgroßen Kreuzabnahme-darstellungen, die in Italien und Spanien massiert auftreten und wie Versuche wirken, das Geschehen nicht etwa zu verbildlichen, sondern als eine Art „Statuen-Theater“ nachzustellen (Vicopisano, Volterra, Tivoli usw.).¹⁹⁴ Ebenso könnte man den um 1250 entstandenen Gekreuzigten am Naumburger Westlettner nennen, der diejenigen, welche den Chor betreten wollen, dazu zwingt, sich mit der körperlichen Anwesenheit Christi zu arrangieren.¹⁹⁵ Daneben sei auf Kombinationen von Tafelbild und Skulptur hingewiesen, wie etwa das bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Marienbild von S. Maria Maggiore in Florenz einer ist: Eine als Hochrelief gearbeitete thronende Madonna dominiert die gemalten Szenen ihrer Umgebung und verweist diese im selben Maß in die Irrealität wie sie selbst sich in die Realität vorwölbt.¹⁹⁶ Schließlich kann hier auch die Marmormadonna von der Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio aus den Jahren unmittelbar vor oder um 1300 noch genannt werden: In diesem Fall kommt es allerdings nicht so sehr auf die plastische Erscheinung an – obwohl nicht viele rundplastisch statt als Reliefs gearbeitete Figuren in Tympana bekannt sind. Wirklich auffällig sind die eingesetzten Glasaugen. Mit ihrer Hilfe blickt die Muttergottes nicht wie eine Statue, sondern wie ein Mensch. Trotz der insgesamt wenig verfeinerten Gestaltung wirkt die Figur irritierend lebendig.¹⁹⁷

Das Besondere an Giotto ist erstens, daß er sich als Maler (und nicht als Bildhauer) um Unmittelbarkeit bemühte und entsprechend subtiler agieren mußte, zweitens, daß er Effekte von Unmittelbarkeit und von Bildlichkeit zu konfrontieren und gleichzeitig miteinander auszusöhnen verstand (so am Kreuz von S. Maria Novella den Körper Christi mit den Ikonen von Maria und Johannes – man könnte da allerdings auch von einer medial verschobenen Variante der Madonna von S. Maria Maggiore sprechen). Und drittens ist erstaunlich, daß er in der Arena-Kapelle dann in Distanz zu diesem Konzept ging.

194 *La deposizione lignea in Europa: L'immagine, il culto, la forma*, ed. G. Saponi und B. Toscano, Turin 2004. *Il teatro delle statue: Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, ed. F. Flores d'Arcais, Mailand 2005.

195 J.E. Jung, Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches, *The Art Bulletin* 82, 2000, S. 622–657, bes. 630–645 und M.V. Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult: Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien 2002, S. 25–64.

196 *L'„Immagine antica“ della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore: Studi e restauro*, ed. M. Ciatti und C. Frosinini, Florenz 2002.

197 *Arnolfo alle origini del Rinascimento Fiorentino* (Ausstellungskatalog), ed. E. Neri Lusanna, Florenz 2005, S. 242–244 (Neri Lusanna).

Zwar werden am dortigen Chorbogen Bereiche von unterschiedlicher medialer Qualität zusammengestellt (entfernt vergleichbar dem Kreuz von S. Maria Novella). Aber es ist klar, daß die illusiven Teile – die Himmelsöffnung mit dem thronenden Gottvater, die vorkragenden Erker und die Arkosolien – schon als Sonderformen verwendet sind (Taf. II); ähnliches gilt für die milden und disparaten Illusionismen des Weltgerichtsbildes (Abb. 7). In den meisten Szenen an den Wänden, in den „regulären“ Bildern, ist der Effekt einer körperlichen Direktbeziehung zwischen Bildgegenstand und Betrachter völlig aufgehoben. Dabei läßt sich auf eine Beobachtung Axel Romdahls zurückgreifend feststellen, daß dieses Konzept bei Beginn der Arbeit nicht fertig vorlag, sondern in der oberen Bilderreihe erarbeitet wurde:¹⁹⁸ Insbesondere auf der Seite zu den Eremitani hin gibt es Figuren und Gegenstände von fast skulpturaler Qualität, die keinen eigenen Bildraum benötigen. Zu denken ist etwa an das erste Bild mit dem Opfer Joachims, wo nur die abgeschnittene Ecke der Sockelplatte verhindert, daß die Scola Cantorum aus dem Bild heraus und mitsamt den ungemein prägnant durchmodellierten Figuren in die Wirklichkeit der Beschauer hinein gleitet (Taf. IV). Oder an den „Waschkelch“ in der Paduaner Mariengeburt, der im Niemandsland zwischen Bild- und Betrachterraum steht (Taf. VI). Diese Position ähnelt der eines Salbgefäßes im Ohrider Marientod-Fresko (Abb. 104) und gibt also wie durch einen Türspalt einen Blick auf das östliche Vorfeld der Giottoschen Bildwelt frei. Insgesamt spricht manches dafür, daß das neue Konzept einer distanzierten Bildlichkeit zu Beginn der Tätigkeit in Padua entwickelt oder wenigstens konzeptionell entschieden weiter vorangebracht wurde.

Es lohnt sich, in diesem Zusammenhang, ein weiteres Mal die Isaak-Bilder in Assisi (Abb. XI, XII) mit den Anna-Bildern in Padua zu vergleichen, die in einer eher frühen Phase der Arbeit an den Wänden entstanden sind (Abb. V, VI): Nicht nur sind die Paduaner Figuren nun zusammen mit den Gegenständen im Raum eines Hauses aufgehoben (statt ihn zu füllen oder zu sprengen), das Haus selbst ist jetzt auch im Raum eines Bildes aufgehoben (statt die Bildfläche zu öffnen). Zu diesem Eindruck trägt die Loggia bei, die den Hauptraum aus der Mitte verschiebt und dessen Öffnung vom Bildformat abkoppelt. Auch die Nutzung des hergebrachten Formulars spielt eine Rolle. In den Isaak-Szenen wird es nur in schmalen Streifen sichtbar; sein Verschwinden aus dem Bild scheint in greifbare Nähe gerückt. In Padua aber scheut sich Giotto nicht, uns unterhalb des Blaugrundes erhebliche Stücke von Bodenstreifen sehen zu lassen. Auf diese Weise wird das Haus zum Bildgegenstand und erhält denselben Status wie die Figuren. Wie Giotto das dann weiterentwickelt, indem er das Formular erneut verdrängt, ohne doch den Gegenständen ihre Unmittelbarkeit zurückzugeben, wurde schon beschrieben (S. 100–104).

Wie Giotto vom Konzept der Präsenz abging, läßt sich auch anhand des Motivs der Rückenfigur zeigen. Seit der Arena-Kapelle ist die Rückenfigur in der europäischen Malerei endemisch und etablierte sich mehr und mehr als ein vermittelndes Element: Vertreter des Betrachters im Bild. Zunächst aber war ihre Rolle eine distanzierende: Die in Padua dargestellten Szenerien spielen sich nicht so sehr vor den Augen des Betrachter ab, als vor den Augen jener Menschen, über deren Schultern er von außerhalb des Bildes blickt. Wie bereits ausgeführt, treten die ersten Rückenfiguren im Tempelgang Mariens auf (Abb. 44). Es handelt sich um zwei anonyme

198 Romdahl, *Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos*, bes. S. 4–9.

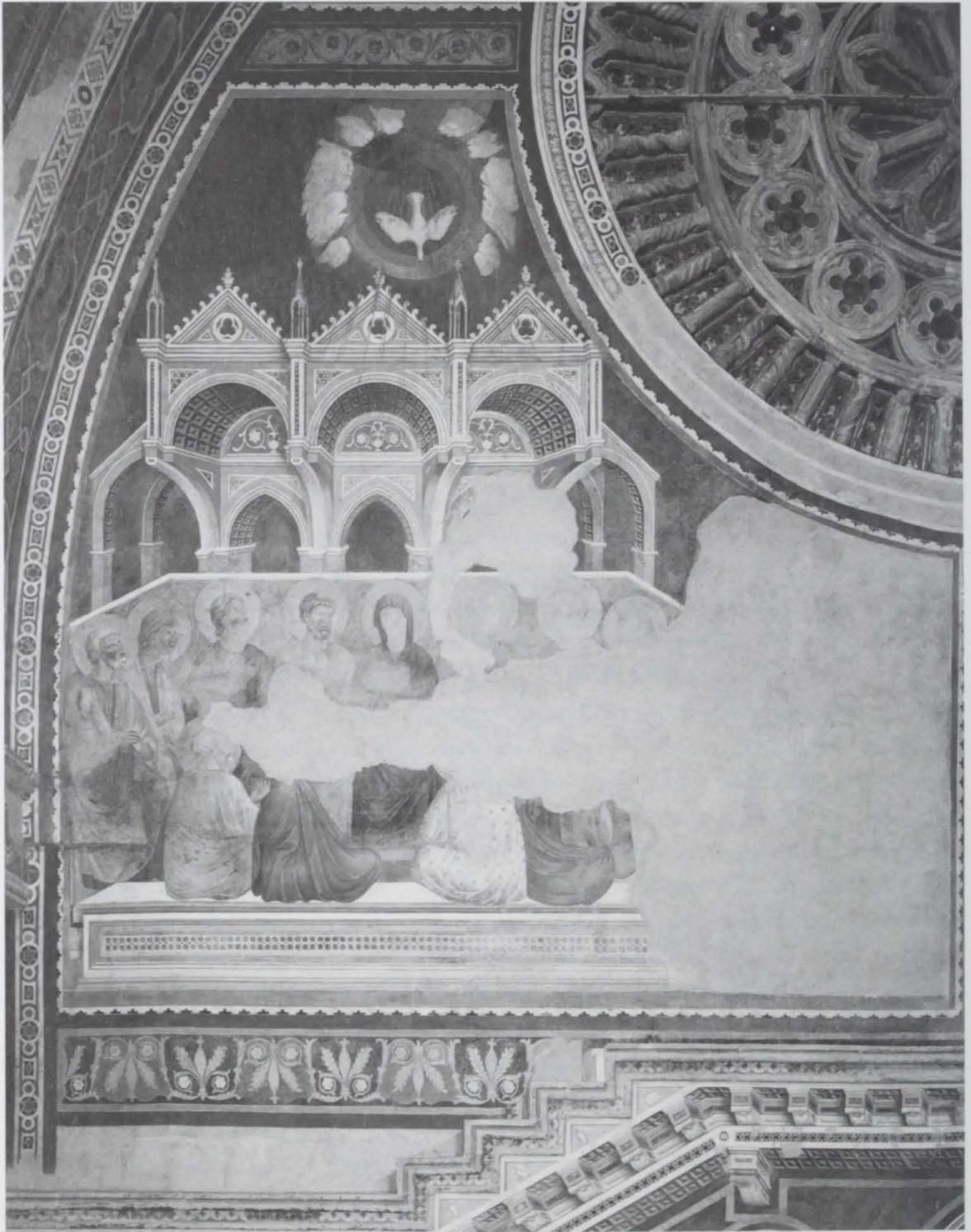


Abb. 153: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, obere Eingangswand: Pfingsten



Abb. 154: Assisi, S. Francesco, Oberkirche,
Chorpolygon: Todesankündigung Mariens
(Cimabue)



Männer, die sich über das Geschehen austauschen – und zwar in abschätziger Weise. Sie vertreten nicht die andächtigen Betrachter des Bildes, sondern jene Kräfte, die es zu dem dargestellten Vorgang nicht kommen lassen wollten. In Assisi, im „Isaak-Meister-Komplex“, haben diese Figuren keine wirklichen Voraussetzungen: Zwar sitzen im Vordergrund der Pfingstwundergruppe an der Westwand vier Apostel so, daß wir sie schräg von hinten sehen (Abb. 153), doch hatte der Maler hier bei der Präsentation von dreizehn Figuren offensichtlich mit Platzmangel zu kämpfen. Es handelt sich um eine Art Notlösung – inspiriert durch Cimabues Bild von Mariens Sterbelager im Chorpolygon der Oberkirche mit den gegenständigen Halbprofilen kauender Apostel im Vordergrund, die wiederum auf byzantinische Vorlagen zurückgreifen (Abb. 154). Die Rückenfiguren in Assisi sind auch anders inszeniert als später die in Padua.

Am ehesten geht das Motiv in der Arena-Kapelle auf Giottos römische Erfahrungen zurück.¹⁹⁹ In den Reliefs römischer Staatsdenkmäler aus der Kaiserzeit begegnen häufig Rückenfiguren, die sich ähnlich wie in Padua zwischen das Geschehen und den Betrachter schieben: etwa an der Traian- und der Marc Aurel-Säule (Abb. 155). Auch dürfen wir sicher sein, daß solcherlei Denkmäler für die Mitglieder des in Assisi tätigen Ateliers, aus dem der „Isaak-Meister“ herauswuchs, nichts Abgelegenes waren: Im Bild der Gefangennahme Christi finden sich korrekte römische Legionärshelme,

Abb. 155: Rom, Marc Aurel-Säule:
Der Kaiser im Feld

199 Und wohl doch nicht auf die gotische Skulptur, wie Gerhard Schmidt glaubte: Schmidt, Giotto und die gotische Skulptur: Neue Überlegungen zu einem alten Thema.

die nur nach einem Staatsdenkmal kopiert sein können (Abb. III). Die Rückenfigur ist ein aus der antiken Kunst übernommenes Motiv, das als ein solches gut ins Umfeld des jungen Giotto passen würde. Doch spielte es in Giottos Schaffen erst eine Rolle, als die römische Kunstszene für ihn kaum noch relevant war. Er brauchte die Rückenfiguren, als es ihm nicht länger auf die Präsenz seiner Hauptfiguren ankam, sondern als er zwischen ihnen und dem Betrachter eine Instanz schaffen wollte.

Die in den Rückenfiguren verkörperte Instanz markiert den einen Unterschied zwischen den frühen Giottowerken und den „klassischen“ Werken in Padua. Eine andere Markierung gibt das Auftreten der vom Bildrand überschrittenen Figuren. In den wenigen Fällen, in denen sie im Isaak-Meister-Komplex begegnen, ist ihre Aufgabe erzählerisch definiert: So verdrückt sich Jakob in der zweiten Isaak-Szene nicht nur aus dem Kastenraum, sondern gleichzeitig aus dem Bildfeld; Schulter und Heiligenschein sind vom rechten Rand angeschnitten. Und im Bild mit dem Verkauf Josephs hat der Maler die große Zahl der Brüder dadurch angegeben, daß er die Gruppe über den Bildrand scheinbar hinausreichen ließ (Abb. 156). In den Paduaner Bildern tritt das Phänomen der angeschnittenen Figur gleichfalls erzählerisch motiviert auf: So macht sich in der Gefangennahme Christi ein Apostel links aus dem Bild davon, und in der Kreuztragung kommen die Teilnehmer der Prozession gleichzeitig aus dem Stadttor heraus und ins Bild hinein (Abb. 157). Die Regel ist eine solche Funktion aber nicht. Dafür steht ein anderer Effekt im Vordergrund: Viele Paduaner Bilder werden durch das Motiv als Ausschnitte aus Strukturen gekennzeichnet, die über die Bildgrenzen hinausreichen und in den Bildern demnach nur zum Teil sichtbar sind. Der veränderte Umgang mit den Rückenfiguren und mit den angeschnittenen Figuren zusammengenommen sagt: Während der frühe Giotto das Dargestellte gleichzeitig in die Realität hinein und vor die Augen der Betrachter setzte, treten die Paduaner Werke als Aufbereitungen von visuellen Gegebenheiten in Erscheinung, die unabhängig von einem Betrachter existieren.

Der dritte und auf den ersten Blick auffälligste Unterschied ist die Darstellungsform der Kleider. Wenn der frühe Giotto besonders feine und formenreiche Draperien pflegte, deren schimmernd plissierte Bögen die Körper rundeten, so hat er in Padua die Erzeugung von Plastizität ganz dem Phänomen von Licht und Schatten auf den einfach gelegten Gewändern anvertraut. Gleichzeitig fand er jetzt zu einer Art Beleuchtungsregie: In den Szenen auf der eremitaniseitigen Wand kommt das Licht, das die Figuren trifft, überwiegend von rechts, in denen der palastseitigen Wand überwiegend von links.²⁰⁰ Mehr als zweifelhaft ist, ob man von einem durch das große Fenster der Eingangswand einfallenden West- oder Abendlicht sprechen und daraus auf Elemente einer illusionistischen Strategie schließen soll. Als Gegenbeleg ist das Kreuz von S. Maria Novella anzuführen, bei dem Giotto die Richtung der Beleuchtung gemessen an den realen Gegebenheiten kontrafaktisch gewählt hat. Entweder hat er dort den realen Lichteinfall nicht mitbedacht, oder er berief sich auf die Erfahrung, daß der diffuse Lichteinfall in einem dämmrigen Innenraum die Wahrnehmung der Betrachter wenig beeinflusst; weder unterbindet er Präsenzeffekte noch wirkt er sich wirklich förderlich aus. Hinweisen muß man daneben auf

²⁰⁰ P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven 1987, S. 43.



Abb. 156: Assisi, obere Nordwand, erstes Joch: Verkauf Josephs

Cavallinis Mosaiken in S. Maria in Trastevere: In allen Szenen sind die Figuren und ebenso die Architekturen konsequent und deutlich von links bestrahlt. Auch das wäre wieder kontrafaktisches Nordlicht. Worauf es hier ankommt ist, daß Giotto's vereinheitlichte Lichtführung in Padua nicht voraussetzungslos und keine für die Arena-Kapelle gemachte Erfindung ist, sondern, daß er erneut an Cavallini anknüpfte und aus römischen Erinnerungen schöpfte. Mag das Licht in den Arena-Szenen aus derselben Richtung kommen, so bleibt es doch Licht *in* den Bildern und ist keine Simulation von realem Raumlicht.



Abb. 157: Arena-Kapelle,
nördliche Langhauswand:
Kreuztragung

Sowohl die Vereinfachung der Draperien als auch die Vereinheitlichung der Beleuchtung erleichtert die Lektüre des Dargestellten im Sinn einer alternativen Wirklichkeit. Schließlich hatte für die Deutlichkeit des Darstellens von Plastizität der Preis einer hohen Präsenz des Darstellenden gezahlt werden müssen: Es ist nicht leicht, die elaborierten Draperien der älteren Werke abzulesen, ohne ihre Schönheit zu bewundern und dabei ihre Künstlichkeit zu bemerken. Gleichzeitig endet mit der neuen Darstellungsweise der Gewänder aber auch das mystisch aufgeladene Nahverhältnis von Betrachter und dargestelltem Körper. Die neuen Gewandfiguren gliedern sich in die Bildwirklichkeiten ein. Sie bedrängen den Beschauer nicht, während er frei die Entscheidung trifft, ob er sich mehr für die Dinge und Personen in den Bildern oder die Dinge und Personen in der Welt interessieren soll.

Wie Präsenzerfahrung ein Aspekt mystischen Erlebens ist, so gehört auch die Entscheidungssituation zwischen der Wahrnehmung von Welt und der Erfahrung des Heiligen dazu. Von dem Dominikaner Heinrich Seuse (1295–1366) stammt das Wort, es komme darauf an, „daz man bild mit bilden us tribe.“ Statt sich dem Phänomen Welt auszuliefern, soll der Fromme aus Bildern Christi und der Heiligen erfahren, was „über alle sinne“ ist (*Vita* LIII).²⁰¹ Für Seuse (aber sicher nicht nur für ihn) gehörte Bildbetrachtung „zu den Strategien des sozialen Rückzugs, um ein Leben der Innerlichkeit einzuüben“ (Thomas Lentjes).²⁰² So gesehen wäre es abwegig, Giottos in Padua vollzogene Hinwendung zur Konzeption autonomer Bildwelten als eine

²⁰¹ Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, ed. K. Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 191.

²⁰² Th. Lentjes, Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: *Ästhetik des Unsichtbaren: Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, ed. D. Ganz und Th. Lentjes (KultBild 1), Berlin 2004, S. 13–73, bes. 23.

Profanierung des religiösen Bildes zu lesen. Vielmehr realisierte er damit ein neues Angebot für intensives Bilderleben. Anders als in der Frühzeit des Malers konkurrieren die Personen und Gegenstände in den Bildern nicht mehr mit den Personen und Gegenständen in der Welt, sondern die Beschauer haben die Wahl und können sich entweder ganz der Betrachtung der einen Gruppe oder ganz der Betrachtung der anderen überlassen. Wer sich aber für die Personen und Gegenstände in den Bildern entscheidet, dem kommt Giotto weit entgegen und erlaubt ihm, in den gemalten Welten mit seinen in der Welt erworbenen Kompetenzen zu operieren.

AUSBLICK: DIE KREUZE IN RIMINI UND PADUA

Giottos Tätigkeit in oder für S. Francesco in Rimini ist durch Riccobaldo Ferrarese bezeugt und muß also vor 1313 liegen (II b 1). Erhalten ist in der schon im 15. Jahrhundert durchgreifend überarbeiteten Kirche nur ein Werk, das in Frage kommt, und vielleicht war es wirklich nur dieses eine, das Giotto dort hinterlassen hat: ein großes Tafelkreuz – genauer gesagt der Kernbestand eines solchen (mit den Maßen 430 mal 303 Zentimeter), ohne die Tafeln mit den Trauernden, ohne Golgota-Hügel und ohne die Bekrönung (Cimasa) mit dem Bild Gottvaters. Letzteres hat aber in Privatbesitz überlebt²⁰³ (Abb. 158, 159).

Im Zusammenhang mit der ums Jahr 2000 erfolgten Untersuchung der Croce dipinta von S. Maria Novella hat sich gezeigt, daß das Rimineser Kreuz dem Florentiner in den Details außerordentlich ähnlich ist, so ähnlich wie wiederum das Tafelkreuz aus der Arena-Kapelle (Abb. 160 – 223 mal 164 Zentimeter) dem Rimineser.²⁰⁴ Interessanterweise ähnelt das Paduaner dem Florentiner aber kaum. Man möchte das Rimineser demnach als eine Art Durchgangsstufe ansehen. Und in diesem Fall verspricht es eben einen wenn auch nur schlaglichtartigen Einblick in den so schwer nachvollziehbaren Prozeß, in dessen Verlauf aus dem „Isaak-Meister“ der Paduaner Giotto wurde.

Natürlich wäre in diesem Zusammenhang ein äußerer Datierungsanhalt wünschenswert. Die von einem „Johannes Pictor“ signierte Croce dipinta der Kirche S. Francesco in dem Städtchen Mercatello sul Metauro (Umbrien, Abb. 161) ist eine getreue Nachbildung des Rimineser Giotto-Kreuzes – neben dem Kreuz im Museo Civico in Rimini eine von zweien, welche die Riminieser Malerei und dem Stilbefund nach vermutlich sogar derselbe Maler Giovanni hervorgebracht hat. Sie würde einen *Terminus ante quem* liefern, wäre das Datum der Inschrift nur eindeutig lesbar. Jedoch läßt sich nicht unterscheiden, ob es sich bei dem mittleren Zeichen um

203 Federico Zeri hat das Fragment identifiziert: F. Zeri, Due appunti su Giotto, *Paragone* 85, 1957, S. 75–87.

204 Zum Tafelkreuz der Arena-Kapelle mit der älteren Literatur: *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, ed. D. Banzato, G. Basile u.a. (Mirabilia Italiae 13), Modena 2005, S. 291–293 (Banzato). Das Kreuz ist zwar in keiner frühen Quelle erwähnt; daß es zu Giottos Arbeiten für Scrovegni gehört, ist aber vorauszusetzen.



Abb. 158: Rimini, S. Francesco, Tafelkreuz



Abb. 159: Privatbesitz: Cimasa des Rimineser Kreuzes

ein V oder ein X handelt, ob also 1309 oder 1314 gemeint ist.²⁰⁵ Immerhin harmoniert auch die Lesung „vor 1314“ mit der Nachricht bei Riccobaldo Ferrarese, und immerhin geben uns die beiden Kopien eine Vorstellung vom Aussehen der Tabelloni-Figuren. Sie entsprachen nicht den gänzlich in sich gekehrten Trauernden des S. Maria Novella-Kreuzes. Vielmehr stützte Johannes den Kopf in die Rechte und ähnelte mit diesem Gestus nicht nur Cimabues Johannes am S. Croce-Kreuz, sondern auch dem Johannes von Giotto's Kreuz für die Arena-Kapelle. Maria ist demgegenüber nicht eindeutig überliefert: Das Kreuz im Museo Civico in Rimini zeigt sie als eine Art Spiegelung von Johannes, was dem Muster des Cimabue-Kreuzes folgt.²⁰⁶ Die qualitativ höherstehende Kopie in Mercatello zeigt, wie sie die Hände ringt und entspricht mit diesem ungewöhnlichen und wirkungsvollen Gestus dem Kreuz der Arena-Kapelle (Abb. 161). Denselben Marientyp treffen wir auf der Croce dipinta der Kirche S. Lorenzo in Talamello bei S. Marino an, die zuweilen gleichfalls dem Maler Giovanni zugeschrieben wird und jedenfalls ein Reflex, wenn auch nicht wie die beiden anderen Kreuze eine auf Wiedererkennbarkeit hin angelegte Kopie des Giotto-Kreuzes ist.²⁰⁷

Jüngst hat Alessandro Volpe einen anderen *Terminus ante quem* vorgeschlagen, der von diesen Beobachtungen ausgehend diskutiert werden kann. Volpe wollte einen Reflex des früher in einer Londoner Privatsammlung aufbewahrten und nun verschollenen Cimasa-Salvators des Rimineser Kreuzes im Weltenrichter einer auf das Jahr 1300 datierten Bildinitiale des Rimi-

205 C. Volpe, *La Pittura Riminese del Trecento*, Mailand 1965, S. 71 (Nr. 13).

206 Volpe, *La Pittura Riminese del Trecento*, S. 72 (Nr. 17). A. Volpe, *Giotto e i Riminesi: Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Mailand 2002, S. 88–100.

207 *Il Trecento Riminese: Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, Ausstellungskatalog, ed. D. Benati, Mailand 1995, S. 168 f.

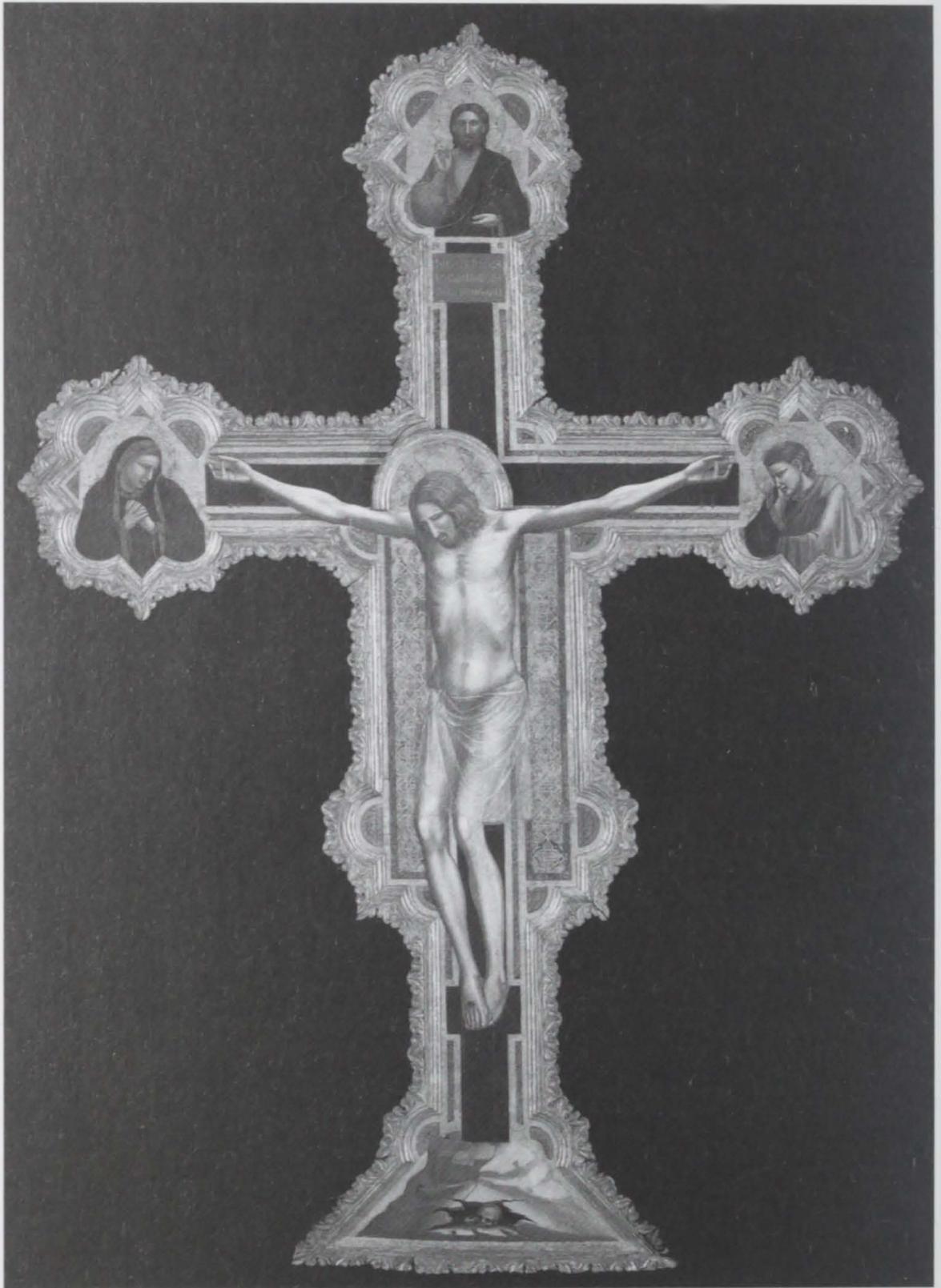


Abb. 160: Padua, Museo Civico: Tafelkreuz aus der Arena-Kapelle



Abb. 161: Mercatello, S. Francesco: Tafelkreuz
(Giovanni da Rimini)

neser Buchmalers Neri erkennen, welche die Deesis zeigt.²⁰⁸ Wirklich ist das in Rede stehende Christusgesicht für Neri da Rimini ungewöhnlich intensiv mit Licht und Schatten modelliert. Andererseits erinnert die ovale Kopfform mehr an Cavallini als an das eckige Christusgesicht auf dem ehemals Londoner Fragment.²⁰⁹ Und die Neris Richter zugeordneten Halbfiguren von Maria und Johannes sind zwar sicher von einem Tafelkreuz übernommen, aber nichts spricht dafür, daß es eines war, das Giotto gemalt hat: Die Maria mit ihrem hinweisenden Gestus hat nämlich weder mit der auf dem Kreuz im Museo Civico überlieferten Version etwas zu tun noch mit der plausibleren auf den Kreuzen von Mercatello und Talamello. Dafür zeigt Neri 1314 geschaffene Wiederholung der Deesis-Initiale in einem Chorbuch für Bologna dann die händeringende Maria und damit einen Typus, der wohl wirklich auf Giottos Maria vom Rimineser Tafelkreuz zurückgeht.²¹⁰

So bleibt, um eine Datierung nahe an den Jahren zwischen 1298 und 1301 zu belegen (was wiederum der Datierungsspielraum des Florentiner Kreuzes ist), wirklich nur der Hinweis auf die fast schon an Identität grenzende Ähnlichkeit des Kopfes des Gekreuzigten von S. Maria Novella und auf die praktisch übereinstimmende Behandlung der Hände – wobei aber auffällt, daß der Kopf eine Idee weniger ins Profil gedreht und eine Idee weniger gesenkt ist, also gleichsam enger am Bildträger anliegt. Und ebenso sind die Hände eine Idee weniger nach vorn gedreht, liegen also gleichfalls enger am Kreuz an (Abb. 162, 142). Ein feiner Unterschied macht sich daneben am Verhalten des aus den Nagelwunden austretenden Bluts bemerkbar: Im Fall des S. Maria Novella-Kreuzes fließen zwei Rinnsale frischen Bluts aus dem Handteller, im Fall des Rimineser Kreuzes fließt eines davon unsichtbar hinter dem Handrücken herab und tritt erst unterhalb der Hand auf dem Kreuz in Erscheinung. Auch das zeigt, daß der Zusammenhang zwischen Gekreuzigtem und Kreuz, zwischen dem präsentierten Körper und dem Bildträger, in

208 Volpe, *Giotto e i Riminesi: Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, S. 24.

209 Vgl. G. Dauner, *Neri da Rimini und die Rimineser Miniaturmalerei des Trecento*, München 1998, S. 77–83.

210 Volpe, *La Pittura Riminese del Trecento*, S. 70 (Nr. 7), Abb. 10.

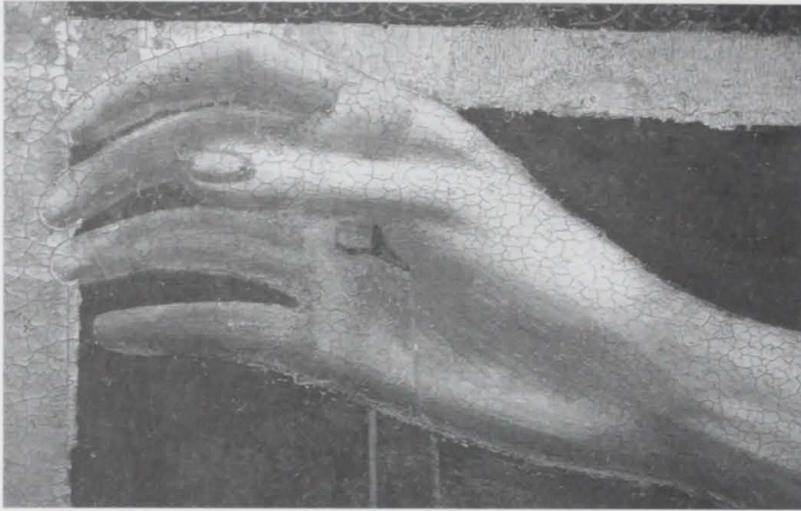


Abb. 162: Rimini,
S. Francesco: Tafelkreuz,
Detail

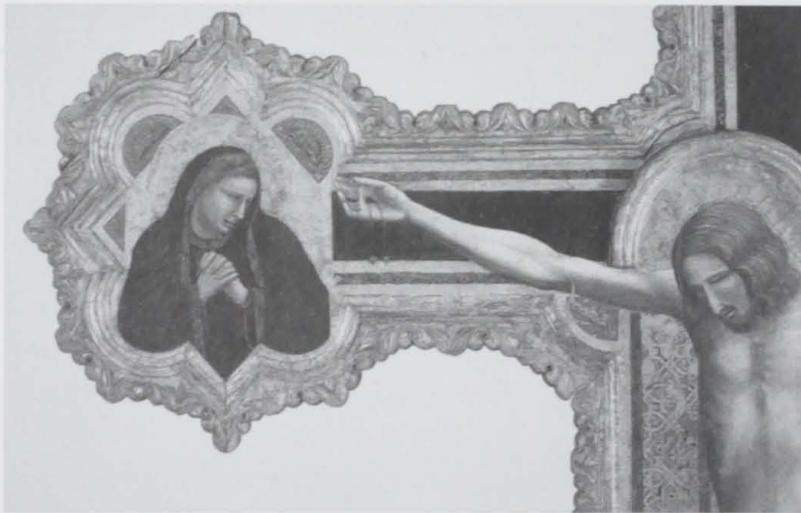


Abb. 163: Padua, Museo
Civico: Tafelkreuz aus der
Arena-Kapelle, Detail

Rimini als deutlich enger vorgestellt ist. Und um eine Datierung des Rimineser Kreuzes nahe an 1303/05 (d.h. an der Arena-Kapelle) glaubhaft zu machen, bleibt nur der Hinweis auf den in Rimini wie am Paduaner Kreuz mehr gestreckten Leib, dessen Oberkörper nicht in den Raum fällt, sondern vor dem Balken aufrecht steht, sowie auf die beidemal gleiche Stellung der Beine, die gegenüber der Florentiner Lösung eindeutig verbessert, da glaubhafter ist (Abb. 158, 160, Taf. XIII). Auch die Behandlung der dekorativen Details und der Wiedergabe etwa des Suppedaneums sowie des Titulus stimmen überein und heben sich vom S. Maria Novella-Kreuz ab. Soweit könnte man die Folge der drei Kreuze als eine geradlinige Entwicklung beschreiben, die zu einer eher bildgemäßen Erscheinung derselben Figur des Gekreuzigten führt.

Davon hebt sich die Konzeption der Hände am Paduaner Kreuz ab (Abb. 163): Die Handflächen werden dem Betrachter entgegengedreht wie die Hände an den byzantinisierenden Kreuzen, gleichzeitig sind die Finger aber schmerzhaft angezogen, wie bei den gotischen Kreuzen, wobei der kleine Finger besonders deutlich in Erscheinung tritt und fast den Daumen berührt. Es entsteht eine Zone von gestischem Ausdruck, in die manches von der sonst redu-

zierten Präsenz zurückkehrt und die auch im Widerspruch zur übrigen Erscheinung des toten Leibes steht. Von starker Rhetorik sind ebenso die Trauernden auf den Tabelloni. Anders als am Kreuz von S. Maria Novella beschreiben die Haltungen und Gesten die Gefühle ebenso expressiv wie genau. Dem Betrachter wird die dort geforderte Introspektion also abgenommen. Wie bei Cimabue – aber subtiler – wird uns wieder souffliert, was wir zu fühlen haben, und so war es, nach den Kopien zu schließen, auch am Rimineser Kreuz. Schließlich kann man noch das Paduaner Cimasa-Bild mit dem Rimineser vergleichen (Abb. 160, 159) und dabei fällt die in Padua in Schulterhöhe erhobene und den Betrachtern zugedrehte Segenshand auf. Wer vor dem Paduaner Kreuz steht, wird gleichzeitig klarer angesprochen und in eine untersichtige Position verwiesen. Hier zeigt sich, wie die im ganzen stärker bildhafte Ausrichtung mit neuen, allerdings doch inselhaften Elementen von Präsenz kombiniert werden konnte.

DAS ASSISI-PROBLEM (ASSISI 1308)

Nachdem er mindestens noch 1307 in Padua tätig gewesen war (S. 19, 160, II g 1), muß Giotto vor 1309 wieder in Assisi gearbeitet haben; das sagt uns eine Urkunde vom 4. Januar dieses Jahres (I a 9). Woran er gearbeitet hat, geht aus dem Dokument jedoch nicht hervor.

LITURGIE IN DER DOPPELKIRCHE

Wer verstehen will, welche Aufgaben im Assisi des Jahres 1308 auf einen Maler warteten, sollte beachten, wie damals die Nutzung des Kirchenkomplexes von S. Francesco neu organisiert wurde. Die aus archäologischer Sicht auffälligste und von der Forschung längst registrierte Maßnahme war die Entfernung des Lettners aus der Unterkirche.¹ Sie geschah nicht erst im 16. oder 17. Jahrhundert, als die Lettner üblicherweise verschwanden, sondern eben in dieser Zeit: Die in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhundert errichtete Tribüne der Stanislauskapelle greift in jenen Bereich über, wo sich ausweislich eines hochgelegenen Sakrariums vorher einer der Lettneraltäre befunden hatte.

Dieser Altar spielte im Leben der heiligen Angela von Foligno eine Rolle: Am 1. August des heiligen Jahres 1300 wollte sie gemeinsam mit neun ihrer geistlichen Söhne die Kommunion empfangen „an dem Altar, der sich auf dem *pulpitum* rechts in der Kirche des heiligen Franziskus befindet.“² Der Lettner hat demnach bis 1300 oder länger – wenn auch ausweislich der Stanislaus-Tribüne nicht wesentlich länger – gestanden. Das genauere Datum seines Abbruchs ist schwer zu ermitteln. Die mit Cosmatenarbeit gezierten Marmorplatten, -schwelle und -stürze, die in der Brüstung der Stanislauskapelle und in der Sockelinkrustation der Magdale-

1 B. Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francesco in Assisi I: Einleitung. Die Baugeschichte der Kirche. Architektur und Skulptur. Kunstgewerbe*, Berlin 1915, S. 146 f.

2 „In festo sancti Petri ad Vincula, quando volebam communicare in missa quae debebat ab uno vestrum dici ad altare quod est in pulpito a latere dextero ecclesiae beati Francisci, tunc subito dictum fuit mihi: Ecce frater talis venit; et hoc dixit de uno filiorum qui novem eramus circa eam ante illud altare.“ *Il libro della Beata Angela da Foligno: Edizione critica*, ed. L. Thier und A. Caluffetti, Grottaferrata 1985, S. 624. Auf die Stelle in Angelas Vita wies Irene Hueck hin: I. Hueck, Der Lettner der Unterkirche von S. Francesco in Assisi: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 28, 1984, S. 173–202. Die Datierung des Ereignisses ins Jahr 1300 nach: M.J. Ferré, Les principales dates de la vie d'Angèle de Foligno, *Revue d'Histoire Franciscaine* 2, 1925, S. 21–35, bes. 29.

nen-Kapelle zweitverwendet wurden und die Irene Hueck für Spolien des Lettners hielt, hatten sicher nicht zum Lettner in der Unterkirche, sondern zur *Schola cantorum* in der Oberkirche gehört (s.u.). Trotzdem müssen sie in diesem Zusammenhang beachtet werden, denn auch die Beseitigung des Sängerkhore war eine Maßnahme, die letztlich nur im Rahmen einer Umnutzung der gesamten Doppelkirche sinnvoll gewesen sein kann.

Insgesamt stellt sich der Vorgang so dar: Indem aus der Unterkirche der Lettner verschwand, wurde aus einer kombinierten Konvents- und Pilgerkirche ein überwiegend oder ganz den Pilgern und ihrer Seelsorge überlassener Raum. Wie der Lettner den Chordienst der Brüder vor Störungen geschützt hatte, so hatte er gleichzeitig den Zugang zum verehrten Grab limitiert. Hand in Hand damit wurde aus der Oberkirche die *Schola cantorum* entfernt, und so verwandelte sich eine reine Papstkirche in eine kombinierte Papst- und Konventskirche, wobei die Funktion als Konventskirche und damit als der unumgänglich notwendige Ersatz für die den Pilgern geöffneten Chorteile der Unterkirche fraglos überwog.

Der Hintergrund für die Umnutzung war wohl ein realistischer Interessenausgleich zwischen einer pilgerschaftlichen Nutzung einerseits und einer päpstlich zeremoniellen andererseits. Dabei ist erstens zu bedenken: Der Pilger waren viele. Das hatte nicht zuletzt mit dem wohl von Honorius III. (1216–1227) gestifteten und von allen folgenden Päpsten immer weiter vermehrten Ablass zu tun, der Assisi zu einer der großen Wallfahrten Italiens machte. Nach mehrjähriger Vorbereitung konnte er 1310 nach dem Muster der römischen Jubiläums-Indulgenz von 1300 als ein vollkommener Ablass neu publiziert werden. Der sogenannte Ablass von Portiuncula verlieh einer Pilgerfahrt nach Assisi eine Attraktivität, wie sie nur eine Reise nach Rom oder ins Heilige Land noch hatte.³ Zweitens ist zu beachten: Der Papst kam viel seltener nach Umbrien als man sich das im mittleren 13. Jahrhundert beim Bau von Kirche, Kloster und Palast wohl vorgestellt hatte. Und wenn er kam, dann hielt er – ungeachtet des Franziskusgrabes – lieber im urbanen Perugia Hof als im kleinen Assisi. Seit 1265 hatte kein Papst mehr in der Oberkirche zelebriert.⁴ So lag es nahe, daß der Orden den gewaltigen Raum mitzunutzen begann: Das älteste einschlägige Dokument stammt von 1304 und besagt, daß dort die Tertiaren ihre Gelübde ablegten.⁵

Ein Zeitpunkt, zu dem die Verantwortlichen diesen aus franziskanischer Sicht teils angenehmen, teils unangenehmen Wahrheiten ins Auge geblickt und innenarchitektonisch gehandelt haben könnten, ist die Phase, nachdem Matteo Rosso Orsini im Herbst 1305 in Perugia verstorben war. Als Ordensprotektor war er nicht nur für die Beziehungen zwischen Orden und Kurie zuständig gewesen, sondern mit Sicherheit auch für die Baupflege von S. Francesco. Die Aus-

3 St. Brufani, Il dossier sull'indulgenza della Porziuncula, in: *Assisi Anno 1300*, ed. St. Brufani und E. Menestò, Assisi 2002, S. 209–247. A.J. Minnis, Reclaiming the Pardoners, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 33, 2003, S. 311–334. Die vorangegangenen Ablassgewährungen und -bestätigungen bei: G. Zaccaria, Diario storico della Basilica e Sacro Convento di S. Francesco in Assisi (1220–1927) I: Duecento, *Miscellanea Francescana* 63, 1963, S. 75–141.

4 A. Potthast, *Regesta Pontificum Romanorum*, Berlin 1875, S. 1564.

5 G. Zaccaria, Diario storico della Basilica e Sacro Convento di S. Francesco in Assisi (1220–1927) II: Il Trecento, *Miscellanea Francescana* 63, 1963, S. 290–323, bes. 291 (Nr. 144).

gestaltung der Oberkirche als Papstkirche hatte mit unter seiner Obhut stattgefunden (S. 229). Auf diesen Mann, der den Franziskanern nahestand, aber ein Mann der Kurie war, folgte mit Kardinal Giovanni Minio di Muravalle (auch Murovalle, Murrovalle) ein Ordensprotektor, der zuvor als fünfzehnter Nachfolger des heiligen Franziskus das Amt des Ordensgenerals ausgeübt hatte und ebenso dezidiert ein Mann des Ordens war.⁶ Er wäre plausibel als jemand, der Ordensinteressen vor (obsolete) Kurieninteressen gehen ließ und die Oberkirche zu einer Adaption für die Nutzung durch die Brüder freigegeben haben könnte.

BOTTEGHE UND CANTIERI

Das Dokument von 1309 gibt nicht nur einen zeitlichen Anhalt für Giotto's zweiten Assisi-Aufenthalt, sondern verschafft auch Einblick in die Umstände seines damaligen Schaffens. Es handelt sich um eine Art Quittung (I a 9): „Palmerinus Guidii“ zahlte in Assisi einen Kredit zurück, den er zusammen mit dem vor dem Notar nicht anwesenden Giotto aufgenommen hatte. Ein Maler mit dem wenig verbreiteten Namen Palmerino wird uns durch verschiedene Urkunden in Assisi und Gubbio greifbar: So signierte er 1336 ein verlorenes Fresko in S. Chiara in Assisi („Palmerinus de Assisi“). 1321 hatte er in Gubbio den Vertrag zur Herstellung eines Wandbildes im Palazzo dei Consoli unterschrieben – damals Sitz der Stadtregierung –, das die Muttergottes und die Stadtheiligen zeigen sollte („Palmerinus pictor“). Reste haben sich erhalten. Man nimmt sie ungern zur Kenntnis (und mancher, der sich mit der Figur des Palmerinus beschäftigt hat, versucht sie wegzuarargumentieren)⁷; das Fragment läßt nämlich auf ein über das Handwerkliche kaum hinausreichendes Niveau des Malers schließen (Abb. 164). Irgendwann zwischen 1314 und 1340 war er auch in einer Marienbruderschaft in Gubbio eingeschrieben („Maestro palmerino de Maestro guido“). 1307 – also kurz vor seiner Zusammenarbeit mit Giotto – trat „Palmerinus pintor“ in Assisi als Zeuge auf. 1301 wurde „Palmerinus Guidii“ in Gubbio als Einwohner registriert.⁸ Die früheste Nachricht stammt von 1299. Am 6. April wurde „Palmerinus pictor de Senis“ einer Ordnungswidrigkeit beschuldigt. Mit Gegenständen aus seinem Besitz soll er die Straße vor seinem Haus in Assisi blockiert haben.⁹

6 J. Moorman, *History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517*, Oxford 1968, S. 589–591. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storica-ecclesiastica*, Bd. 45, Venedig 1847, S. 180.

7 So auch Elvio Lunghi: E. Lunghi, Palmerino di Guido, in: *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, Mailand 1986, Bd. 2 S. 647. Urkunde und Zuschreibung: E.A. Sannipoli, Palmerino di Guido, *L'Eugubino* 32, 1982, S. 12–13.

8 V. Martinelli, Un documento per Giotto ad Assisi, *Storia dell'arte*, 1973, S. 193–208. G. Manuali, Aspetti della pittura eugubina del Trecento: Sulle tracce di Palmerino di Guido e di Angelo di Pietro, *Esercizi* 5, 1982, S. 5–19.

9 *Le carte duecentesche del Sacro Convento di Assisi*, ed. A. Bartoli Langeli, Padua 1997 (Fonti e studi francescani V), S. 340–342 doc. 175.



Abb. 164: Gubbio, Palazzo Ducale: Madonna mit Heiligen (Palmerino di Guido)

Was kann in der Zeit vor 1299 einen Maler aus Siena fort nach Umbrien geführt haben? Einerseits stieg damals in Siena Duccio zum Malerei-Hegemonen auf und das hat seine dortigen Kollegen sicher unter Druck gesetzt, andererseits lockte während der neunziger Jahre in Assisi das Großprojekt der Ausmalung der Oberkirche von S. Francesco, von dem im vorangegangenen Kapitel ausführlich die Rede war. Es sei also angenommen, daß Palmerino an der Obergaden-Kampagne teilgenommen hatte, die unter Giotto's Leitung wohl 1298 oder in einem der Jahre davor zum Abschluß gekommen war. Longhi, Toesca und Previtali haben geglaubt, sienesische Stilspuren in den Obergadenfresken identifizieren zu können, und haben ihre Beobachtungen mit Namen wie Duccio und Memmo di Filippuccio personalisiert.¹⁰ Mir geht das zu weit, doch sei nicht ausgeschlossen, daß es einen dünnen verbindenden Faden zwischen dem Obergadenatelier in Assisi und der Sienesischen Malerei um 1300 wirklich gibt. Dieser Faden könnte mit der Person des Palmerino zu tun haben.

Während der erfolgreiche Giotto dann nach dem Abschluß der Kampagne Assisi verließ und in Rom, Florenz und Padua malte, blieb Palmerino und expandierte geschäftlich ins vollends provinzielle Gubbio. Und als Giotto 1308 erneut in Assisi zu tun hatte, konnte er sich dabei auf den vor Ort etablierten alten Kollegen stützen. Daran ist unabhängig von der Person des Palmerino die Einsicht wichtig, daß es in Assisi ein Künstlermilieu gegeben zu haben scheint, an dessen Konstituierung der junge Giotto mitgewirkt hatte. Als Exponenten dieses Milieus denke ich mir auch jene nur durch ihre hinterlassene Arbeit greifbaren anonymen Maler, welche – wohl in Zusammenarbeit mit aus Rom gerufenen Künstlern – die Dekoration der Sala dei Notari im nahen Perugia besorgten und dort viel Material vom assisanischen Obergaden verwendeten (siehe S. 240 f.). Wie sie aus Assisi kamen, können sie nach Abschluß der Peruginer Kampagne auch wieder in Assisi zur Verfügung gestanden haben.

Damit war das Assisi des Jahres 1308 für Giotto aber ein gänzlich anderer Ort als das Padua des Jahres 1303. Alles, was es in Padua nicht gegeben hatte, gab es ein paar Jahre später in Assisi:

¹⁰ Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 48–53. Zu den Memmo-Zuschreibungen: H.W. Krufft, Giovanni Previtali: *Giotto e la sua bottega*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32, 1969, S. 47–51, bes. 48.

Ein auf Giotto's Stil – wenn auch nicht in seiner neuesten Erscheinungsform – eingestimmtes Publikum und Künstlerkollegen, deren Ausbildung mit Giotto's eigenem Hintergrund verknüpft war und die sich auf Giotto's Kunst als Kontext und Leitbild einstellen konnten. Wenn Giotto im Zusammenhang mit dem Paduaner Auftrag gezwungen gewesen war, eine Bottega aus dem Boden zu stampfen, so war in Assisi die Situation eine andere.

Im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zu Assisi hat Bruno Zanardi als eine Alternative zu dem unter Kunsthistorikern etablierten Begriff *Bottega* den Begriff *Cantiere* (Baustelle, Werft) eingeführt.¹¹ Ich verstehe ihn so: Es handelt sich um eine Gruppe von Künstlern und Handwerkern, die sich für einen bestimmten Auftrag zusammenschließen. Während man in eine Bottega in jungen Jahren eintritt, um von einem Meister zu lernen und sie nach Jahren als ein Konkurrent dieses Meisters wieder zu verlassen, formieren sich die *Cantieri* je nach Auftragslage, bestehen aus Personen, die ihre Professionalisierung als abgeschlossen ansehen und scharen sich nicht unbedingt um künstlerische Führerfiguren. Jeder bringt ein, was er kann und was der Ausführung des Projekts dient. Dabei einigt man sich formsprachlich nach Möglichkeit so weit, wie Auftraggeber und Publikum es den Künstlern danken.

Der eine wie der andere Begriff – *Bottega* und *Cantiere* – steht für eine Abstraktion, und die Verbände der Wandmaler waren wohl immer etwas von beidem. Aber wenn Padua der ideale Ort für die Ausbildung einer *Bottega*-Struktur und Giotto das ideale Haupt einer solchen war, dann war Assisi der ideale Ort für das Entstehen von *Cantieri*: Es gab dort Maler mit ähnlichen Erfahrungshorizonten, denen es schon aus diesem Grund nicht schwerfiel zusammenzuarbeiten; es gab einen großen Kirchenbau, wo jederzeit Aufträge winken konnten, und es gab weitere Kirchen und Kommunalbauten in der Stadt und ein Umland, wo man sich mit anderen und notfalls auch zweit- und drittrangigen Aufträgen rückversicherte. Die Urkunde von 1309 mit der Nennung des Palmerino deutet auf Giotto nicht als Haupt einer *Bottega*, sondern als Mitglied eines *Cantiere*, eines Teams von Malern also, das sich vor allem auf lokale Gegebenheiten und eine vorhandene Infrastruktur stützte. Wenn das auch nicht heißt, daß Giotto dort Gleicher unter Gleichen gewesen sein muß, so dürfte sich die Arbeitsweise von der in Padua doch markant unterschieden haben.

GIOTTESKES IN ASSISI: DIE FRANZLEGENDE

Insgesamt kommen vier Freskenkomplexe für Giotto's Assisiaufenthalt von 1308 in Frage. Sie wurden teils seit dem 16., teils seit dem 19. Jahrhundert explizit als Giotto-Werke genannt. Gegenwärtig ist in allen Fällen strittig, ob Giotto oder Maler aus seinem Umfeld verantwortlich zeichneten: erstens in der Oberkirche die Franzlegende, zweitens in der Unterkirche die Nikolaus-Kapelle, drittens ebenda die Ausmalung von Vierung und Nordquerhaus, viertens ebenda die Magdalenen-Kapelle.

¹¹ B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto: Le storie di san Francesco ad Assisi*, Mailand 1996.

Die Franzlegende bedeckt mit 28 Bildern, die etwas kleiner sind als die Obergadenfresken, die Unterwände des Langhauses der Oberkirche (Abb. 165). Sie wurde erstmals von Vasari 1568 ausdrücklich als Giotto-Werk bezeichnet (II a 10) und gilt aufgrund der Vasari-Stelle manchem Kunstfreund als *das* Hauptwerk Giottos neben der Arena-Kapelle und als Beleg für einen von franziskanischem Gedankengut durchdrungenen Giotto. Daß die Voraussetzung für Vasaris Nennung die Formulierung Ghibertis „tutta la parte di sotto“ war, und daß diese weder klar ist noch zwingend auf die Franzlegende bezogen werden kann (sondern ebenso auf den Isaakmeister-Komplex oder auf die drei giottesken Ausmalungen in der Unterkirche), ist bekannt (*Giottus pictor* Band 1, S. 22). Entsprechend der offenen Frage der Urheberschaft gibt es auch hinsichtlich der Datierung des Freskenzyklus keinen Konsens: Der Zeitansatz schwankt zwischen den achtziger Jahren des 13. und den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts.¹² Was im Lauf der Zeit an äußeren Datierungshinweisen angeführt wurde, hat sich als irrelevant erwiesen.¹³

Trotz solch weitreichender Unklarheiten sind drei Annahmen über die Bilder zu Gewißheiten geworden, obwohl gewichtige Gegenargumente angeführt werden können. Die erste besagt, der Zyklus sei als visuelle Franzlegende gleichsam „kanonisch“ (Julian Gardner) und „bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts bestimmendes Vorbild für viele andere Zyklen des Heiligen“ gewesen (Ruth Wolff). Dagegen ist erstens einzuwenden, daß das inhaltlich so wichtige Stigmatisationsbild in der dreifigurigen assisanischen Fassung (Franziskus und der Seraph plus ein lesender Bruder, Abb. 233) wenig verbreitet ist, vielmehr das zweifigurige Stigmatisationsbild (Franziskus und der Seraph) in der Franziskusikonographie vorherrscht (s.u.). Wenn der Franzzyklus der Oberkirche wirklich eine Art Zentralfunktion gehabt hätte, müßte es wohl umgekehrt sein. Zweitens sei darauf hingewiesen, daß nicht eine einzige Kopie oder Variante des Gesamtzyklus existiert und es nur wenige Kopien oder Varianten einzelner Bilder oder Bildergruppen gibt (Pistoia, Rieti, Todi). Allein von der Bilderfolge in Rieti kann man dabei sagen, daß sich der Entwerfer überwiegend auf den Franzzyklus in Assisi stützte und andere Vorbilder eine untergeordnete Rolle spielten.¹⁴ Drittens: Die Ikonographie des heiligen Franziskus in mit Franziskus-

12 Jüngere Beiträge zugunsten dieser Extreme: L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Turin 1985. J. Stubblebine, *Assisi and the Rise of Vernacular Art*, New York 1985. Eine Sichtung der Argumente jetzt bei: Th. De Wesselow, *The Date of the St. Francis Cycle in the Upper Church of S. Francesco at Assisi: The Evidence of Copies and Considerations of Method*, in: *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. W.R. Cook, Leiden und Boston 2005, S. 113–167, bes. 112–133.

13 So etwa der Hinweis auf den Bauzustand der Torre del Popolo auf dem ersten Bild des Zyklus, der einen *Terminus ante quem* 1305 ergeben soll: L. Brancaloni, *Assisi medioevale: Studio storico-topografico*, *Archivium franciscanum historicum* 7, 1914, S. 3–19, bes. 19. Siehe dazu: M.V. Schwarz, *Ephesos in der Peruzzi-, Kairo in der Bardi-Kapelle. Materialien zum Problem der Wirklichkeitsaneignung bei Giotto*, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28, 1991/92, S. 23–57, bes. Anm. 61 S. 43.

14 J. Gardner, *The Louvre Stigmatization and the Problem of the Narrative Altarpiece*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, S. 217–247, bes. 232. R. Wolff, *Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Berlin 1996, bes. 201. D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda: Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Worms 1983.



Abb. 165: Assisi, S. Francesco, Langhaus der Oberkirche nach Osten

bildern gesättigten Städten wie Florenz und Siena besitzt gerade nur zarte Berührungspunkte mit dem Franzzyklus in Assisi (zu Florenz siehe S. 426–433). Mit diesen Hinweisen soll nicht bestritten werden, daß Maler immer wieder Anleihen beim Franzzyklus der Oberkirche gemacht haben, aber *das* Reservoir, aus dem sich ab einem bestimmten Zeitpunkt die Franziskusikonographie Italiens speiste, war er bestimmt nicht.

Eine zweite Scheingewißheit besagt, es handle sich bei dem Zyklus um den Schlußstein in einem einheitlich geplanten Gesamtprogramm der Oberkirche. Tatsächlich ist er von der erzählerischen Konzeption her aber ein Fremdkörper: Während die Bilder der Langhaus-Oberwände je in zwei Reihen vom Querhaus zur Eingangswand gelesen werden müssen, zieht sich die Franzlegende um das Langhaus herum: Auf der alttestamentlichen Seite folgt sie der Richtung des Obergadenzyklus, auf der neutestamentlichen Seite einschließlich der Eingangswand (also die längere Strecke) läuft sie ihr entgegen; das Leben Christi und das doch immer als christoform stilisierte des heiligen Franziskus können demnach nicht parallel gelesen werden. Sie verlaufen

einander entgegengesetzt und kommunizieren – so sehr sich auch die Exegeten des Kirchraums das Gegenteil wünschen – ausdrücklich *nicht* miteinander.¹⁵ Diesem Eindruck wurde bei der Detailausführung des Franzzyklus mittels einzelner Motive dann entgegengearbeitet, aber mit insgesamt wenig instruktiven Ergebnissen. Schwer vorstellbar, daß man die Beziehung zwischen den Bilderfolgen bei einer einheitlichen Konzeption nicht anders gelöst hätte. Im übrigen ist der Franzzyklus jenes Ausstattungselement in der Oberkirche, das aus ihrer ursprünglichen Funktion als einer Papstkirche herausfällt (S. 228). Ebenso wenig hat er mit der Weihe der Kirche an Maria zu tun. Wären die Unterwände des Langhauses ganz mit gemalten Vorhängen oder (wie in der Capella Sancta Sanctorum in Rom) mit Marmorplatten dekoriert, so würde niemand auf den Gedanken kommen, das Programm sei nicht komplett.

Obwohl solches oft angenommen wird, spricht vom Inhaltlichen her also nichts dafür, daß der Zyklus im unmittelbaren Anschluß an die Obergadenwände, d.h. in den Jahren kurz vor oder nach 1300 gemalt wurde – und gar noch vom selben Künstler bzw. Atelier. Auf die formalen Differenzen werde ich zurückkommen. Vorausgeschickt sei dem hier nur die berühmte Feststellung von Millard Meiss, die besagt, der junge Giotto sei *entweder* der Isaak-Meister *oder* der Urheber der Franzlegende. Beides könne er vom Stil her nicht sein – oder jedenfalls dann nicht, wenn man Stil als die konzeptionelle Struktur des Darstellenden versteht und nicht in Morellis Fußstapfen tretend lediglich als Akzidenz an der Oberfläche, dem Detailfotos völlig gerecht werden.¹⁶

Die dritte fragwürdige Gewißheit ist die von der offensichtlichen „Einheitlichkeit des Ganzen“ (August Schmarsow)¹⁷ – wobei die erste Szene (Nordwand) und die drei letzten Szenen (Nordwand) aber ausgenommen werden müssen, so jedenfalls eine häufige Position. Zu deutlich ist die Differenz zwischen den relativ kleinen, und schlanken Figuren jenes Bildes, das die Huldigung auf dem Marktplatz von Assisi zeigt und damit den Zyklus eröffnet, und der darauf folgend wiedergegebenen Mantelspende an den armen Ritter mit den eher gedrunghenen Figuren, die aber stärker von ihren – wenn auch in sich ruhenden – Bewegungen her entworfen sind. Das erste Bild soll gemeinsam mit den drei letzten des Zyklus, die sich im selben Joch auf der gegenüberliegenden Wand befinden, von einem Schüler des Hauptmeisters bzw. der Hauptmeister oder von einem anderen Künstler gemalt sein (viele nennen ihn nach einem laut Crowe und Cavalcaselle von derselben Hand geschaffenen Retabel in den Uffizien den Caeci-

15 Es gibt immer wieder Versuche, das Gegenteil zu belegen, doch geht das über hypothetische Verknüpfungen zwischen Einzelbildern oder Kompositionsschemata nicht hinaus. Jüngere Beispiele: S. Romano, La morte di S. Francesco, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1998, S. 339–368, M. Rohlmann, Kontinuitäten im Verschiedenen: Über koordinierendes Erzählen, in: *Erzählte Zeit und Gedächtnis: Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, ed. G. Pochat, Graz 2005 (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz), S. 43–59 und A. Neff, Lesser Brothers: Franciscan Mission and Identity at Assisi, *The Art Bulletin* 88, 2006, S. 676–706.

16 M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York 1960, S. 24 f.

17 A. Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig 1918, S. 67.



Abb. 166: Langhaus, untere Nordwand, viertes Joch: Ehrung des jungen Francesco („Kolorist“)

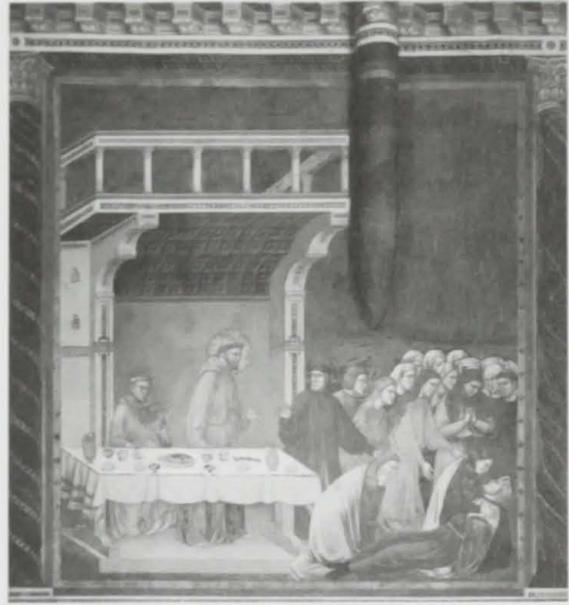


Abb. 167: Untere Südwand, Eingangsjoch: Tod des Edlen von Celano („Kolorist“)

lien-Meister).¹⁸ Davon abgesehen aber sei die Bilderfolge aus einem Guß, wie umfangreich und konsistent man sich das ausführende Malerteam auch immer denkt – und realistischer Weise denkt man es sich sehr umfangreich und wenig konsistent, denn es gelang ja nicht einmal, eine einheitliche Physiognomie des Helden durchzusetzen. Wer mit den Texten über Franziskus nicht vertraut ist, hat erhebliche Schwierigkeiten, den Zyklus als die Lebensgeschichte *eines* Menschen zu erleben.¹⁹

Von der Annahme einer grundlegenden, wenn auch nicht unbedingt flächendeckenden und tiefgreifenden Kohärenz der Bilderfolge weicht nur die 1930 erschienene Studie über den Franzzyklus von Erik Moltesen ab. Moltesen teilt die Bilderfolge in zwei gleichgroße Gruppen: Ein Maler, den er mit einem etwas einseitig gewählten Schlagwort den „Plastiker“ nennt, soll bis auf das erste die Bilder der Nordwand und die beiden Bilder der Eingangswand gemalt haben, ein anderer Maler, der „Kolorist“, soll für alle Bilder auf der Südwand und für das erste auf der Nordwand verantwortlich gewesen sein.²⁰ Diese Sicht erweist sich, wenn man vor den Fresken steht, als im großen und ganzen einleuchtend (nur muß man sowohl dem Plastiker

18 A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, Vol. I, London 1864, Anm. 1 S. 207. Die eigentliche Creation des Caecilien-Meisters erfolgte dann durch Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, I, o.O. 1931. Die Arbeitsfolge im Franzzyklus und insbesondere die verspätete Ausführung der ersten Szene ist durch technische Beobachtungen gesichert: Zanardi, *Il cantiere di Giotto: Le storie di san Francesco ad Assisi*.

19 M. Antonic, *Bildfolge, Zeit- und Bewegungspotential im Franzzyklus der Oberkirche San Francesco in Assisi*. Phil. Diss., Frankfurt am Main u.a. 1991, S. 21.

20 E. Moltesen, *Giotto und die Meister der Franzlegende*, Kopenhagen 1930.

als auch dem Koloristen eine Anzahl Kollegen beigesellen, s.u.). So ist es evident und spricht für Moltesen, daß die Bilder, die für den Caecilien-Meister in Anspruch genommen werden, nicht isoliert sind, sondern mit anderen Feldern auf der Südwand in Verbindung stehen. Das Eröffnungsbild auf der Nordwand (Abb. 166) ist sogar enger mit der ersten Szene auf der Südwand (Tod des Ritters von Celano – Abb. 167) verknüpft als mit den letzten drei ebendort, die einen noch einmal kleineren Figurenmaßstab besitzen und wie aus dem Ruder gelaufen wirken. Insgesamt scheinen mir Moltesens Beobachtungen zu belegen, daß es im Franzzyklus keinen *Spiritus rector* gab, dessen künstlerische Vorstellungen durchgängig oder mindestens in einem großen Kernbereich prägend waren. Wohl muß am Anfang der ersten Kampagne („Plastiker“) ein Plan entwickelt worden sein, der die Bilderfolge und Bildsprache des ganzen Zyklus im groben festlegte, aber weder wurde er im Rahmen der zweiten Kampagne („Kolorist“) dem Geist nach konsequent ausgeführt, noch können wir sicher sein, daß die Maler ihn auch nur dem Buchstaben, d.h. dem Programm nach durchgängig einlösten. Der Zyklus zerfällt dem Entwurf nach in zwei Teile, wobei die wünschenswerte Einheitlichkeit nur obenhin verwirklicht wurde, wie sie auch innerhalb der beiden Teile nicht im Vordergrund der Entwurfsarbeit stand.

Diese Auffassung trifft sich mit den von dem Restaurator Bruno Zanardi gemachten Beobachtungen. Erstens stellte Zanardi auf der Nord- und Eingangswand einerseits und auf der Südwand andererseits (was die erste Szene auf der Nordwand unumgänglich einschließt) ein differentes „Disegno di progetto“ fest (vielleicht kann man, was er meint, mit „Vorgehensplan“ übersetzen). Erkennbar werden anhand der Struktur der Tagwerke unterschiedliche Entwurfs- und Ausführungsstrategien. Anders als Zanardi möchte ich davon ausgehend auf zwei verschiedene *Cantieri* schließen, deren ersten man mit Moltesen den Plastiker-Cantiere und deren zweiten man den Koloristen-Cantiere nennen könnte. Zweitens stellte Zanardi fest, daß in den letzten Szenen auf der Nord- und an der Eingangswand und in den ersten Szenen auf der Südwand (also gegen Ende der ersten und am Anfang der zweiten Kampagne) mindestens eine gleichgroße Schablone für die Proportionierung der Gesichter Verwendung fand. Das läßt erkennen, wie sich der Koloristen-Cantiere an die Bilder des Plastiker-Cantiere anlehnte und mit welchen nicht eben gesuchten Mitteln er sich um eine einheitliche Optik des Zyklus mühte. Daß Einheitlichkeit angestrebt war, ist auch an der Farbgebung abzulesen – wobei Margrit Lisner aber auf subtile Unterschiede hinwies, etwa darauf, daß im Bereich des Plastiker-Cantiere das Grau und Braun der Franziskanerkutten einerseits und andererseits „die Buntwerte der Bildarchitekturen öfters auseinanderklaffen.“²¹ Im Bereich des Koloristen-Cantiere ist das nicht der Fall, denn dort wurde eine viele Töne umfassende Palette für die Kutten entwickelt. Unter anderem diese Flexibilität brachte dem „Koloristen“ seinen Namen ein. Drittens fielen Zanardi maltechnisch identische Zonen bei der Behandlung von Inkarnat in beiden Teilen der Bilderfolge auf. Das weist darauf hin, daß Teilnehmer des ersten *Cantiere* auch im zweiten mit-

21 M. Lisner, Die Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi: Farbgebung und Farbikonographie – Zur Giotto-Frage und zur Datierung, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 33, 1999/2000, S. 31–83, bes. 58.

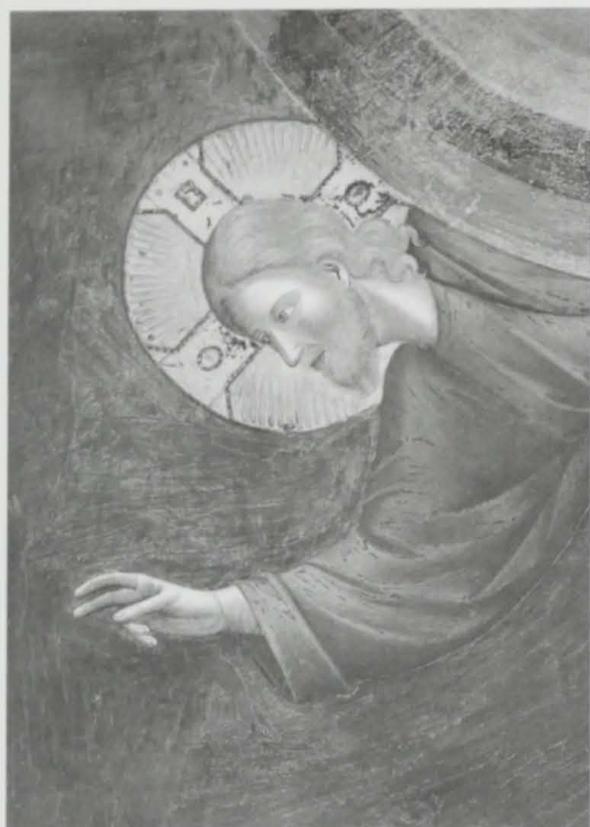


Abb. 168: Untere Nordwand, erstes Joch: Ekstase des heiligen Franziskus, Detail („Plastiker“)



Abb. 169: Obere Eingangswand: Himmelfahrt, Detail

arbeiteten oder daß es eine Art Ausbildungskontinuität zwischen Teilnehmern des ersten und des zweiten *Cantiere* gab.²²

Wo Moltesen seinen Plastiker am Werk sieht, gibt es auf der einen Seite oft große Ähnlichkeiten mit Köpfen aus dem Isaakmeister-Komplex am Obergaden, d.h. mit Arbeiten des jungen Giotto bzw. seiner Gehilfen. Belting wies auf die „skulpturale Qualität“ bestimmter Köpfe an der oberen Eingangswand und ihre Ähnlichkeit mit dem Franziskushaupt der Feuerprobe vor dem Sultan hin.²³ Ebenso schlagend ist die Übereinstimmung der Christusköpfe im Bild mit der Ekstase des heiligen Franziskus (Franzzyklus) und in der Himmelfahrt Christi (Obergaden – Abb. 168, 169). Man hat damals auch noch hinter den Obergaden zurückgegriffen: Das Bild, das die Vertreibung der Dämonen aus Arezzo zeigt, reproduziert eine Figurenkonstella-

22 Zanardi, *Il cantiere di Giotto* und B. Zanardi, Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi, in: *The Cambridge Companion to Giotto*, S. 32–62, bes. 49, 51–53. Da Schablonen („Patroni“) anhand der ausgeführten Fresken leicht zu gewinnen waren, halte ich es für einen Denkfehler, die Ausführung des Zyklus nach der Verwendung der Schablonen gliedern zu wollen. Übrigens sind Zanardis Prämissen durchgängig ebenso zweifelhaft wie seine Beobachtungen relevant. Grundsätzlich glaube ich, daß der Autor von einem zu hohen Rationalitätsgrad in der Arbeits-Organisation ausgeht.

23 Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, S. 242.



Abb. 170: Untere Eingangswand: Quellwunder („Plastiker“)

ren bis hin zum halbierten Esel der Quellwunderszene, der den halbierten Esel im Paduaner Geburtsbild variiert (Abb. 170, Taf. III). Was die Organisation von Figurengruppen angeht, so sei auf die Menschenansammlung in dem Bild hingewiesen, das zeigt, wie Franziskus auf seine Habe verzichtet (Abb. 171). Das Vor-, Hinter-, Neben- und Gegeneinander der Gesichter erinnert an die Gruppe um den guten Hauptmann in der Paduaner Kreuzigung (Abb. 61). Allerdings entsteht – anders als in Padua – in Assisi keine Geschichte, sondern die Struktur ist in diesem Fall nichts anderes als ein formales Mittel, das der Verlebendigung dient. „Recht viel soll zu sehen sein und das viele soll sich in rechter Mannigfaltigkeit präsentieren“, so Friedrich Rintelen, der den Franzzyklus aufgrund solcher Oberflächlichkeiten nicht als Giotto-Werk akzeptierte.²⁵

Die Architekturen in diesem Abschnitt des Bilderfolge sind teils Fortentwicklungen spätbyzantinischer Architekturfiktionen wie am Doktorengewölbe (Verzicht auf die Habe), teils stützen sie sich auf Muster aus der Arena-Kapelle. Letztere Feststellung gilt etwa für das Bild mit dem Gebet vor dem sprechenden Kreuz von S. Damiano (Abb. 172): Der schräg aufgestellte, mit Schauöffnungen versehene und gleichzeitig als ruinös gekennzeichnete Raumkasten der

tion aus Cimabues „Sturz des Magiers Simon“ im Nordquerhaus.²⁴ Während im Arezzo-Bild aber der Cimabue-Habitus in der Bearbeitung aufgebrochen und nicht reproduziert wurde, bleibt der Isaak-Komplex-Habitus an vielen Stellen sichtbar. Der Maler – sicher ein wichtiges Mitglied des Teams – zog die Obergadenbilder also für spezifische Motive nicht nur heran, sondern es muß ihm dabei willkommen oder es muß unvermeidlich gewesen sein, daß eine Beziehung erkennbar wurde. Vermutlich gehörte die Teilnahme an der Obergadenkampagne zu seinen künstlerischen Erfahrungen.

Auf der anderen Seite ist es aber die Bildersprache der Arena-Kapelle, welche die Bildlichkeit im Umfeld des „Plastikers“ prägt und diesen Fresken nähersteht, als alles, was es in der Oberkirche von S. Francesco gibt. Charakteristisch die vom Bildrand überschrittenen Figu-

24 S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi: Pittori, botteghe, strategie narrative*, Rom 2001, S. 127.

25 F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Basel 1923, S. 163.



Abb. 171: Untere Nordwand, drittes Joch: Lossagung vom Vater, Detail („Plastiker“)



Abb. 172: Untere Nordwand, drittes Joch: Gebet in S. Damiano („Plastiker“)

Kirche ist eine kreative Weiterentwicklung des gotischen Schreins, der in Padua das Pfingstwunder birgt (Abb. 50). Es handelt sich möglicherweise um das letzte Bild, das Giotto im Hauptraum der Arena-Kapelle gemalt hat.

Schließlich enthält dieser erste Teil des Zyklus noch drei Bilder, zu denen es wortwörtliche Entsprechungen in einem signierten Werk Giottos gibt. Das sind die Felder, die den Traum Innozenz' III., die Bestätigung der Ordensregel und die Vogelpredigt zeigen. Mit kleinen Varianten begegnen sie an der Franziskustafel im Louvre, jenem Pariser „Opus Iocti Fiorentini“ (I f 2), das sich ursprünglich in S. Francesco in Pisa befand (Taf. XV). Auf diesen wichtigen Zusammenhang wird gegen Ende des Kapitels zurückzukommen sein. Was die Szenen des Franzzyklus von denen am Obergaden aber durchgängig unterscheidet und was sie mit den Bildern der Arena-Kapelle und denen an der Franziskustafel pauschal verbindet, ist, daß die Figuren und Architekturen in eine bildhafte Struktur der Komposition eingebunden und die für die sicheren Giotto-Werke der Zeit vor und um 1300 charakteristischen Überdeutlichkeiten der Modellierung und Draperie, die absolute Präsenz herstellen, vermieden sind.

Nah an Giotto sind auch die Bilder, die Moltesen seinem Koloristen gab – nicht nur, weil sie einmal mehr, einmal weniger die Bildstrukturen und Details des Plastiker-Cantiere nachempfinden, sondern auch weil direkte Motiv-Übernahmen aus der Arena-Kapelle in Fülle vorkommen.²⁶ Das geht bis zu maßstabsgetreu übertragenen Raumdetails, wie jüngst gezeigt werden

26 Man vergleiche die Beobachtungen von M. Roy Fisher und Yukihiro Nomura: M.R. Fisher, Assisi,



Abb. 173: Untere Nordwand, Eingangsloch: Weihnacht in Greccio („Plastiker“)



konnte.²⁷ Unmittelbare Beziehungen zu den Obergadenfresken und zur Formensprache des vorpaduanischen Giotto fehlen demgegenüber. Vor allem gibt es in diesem Bereich aber Konzepte, die nicht nur die im Plastiker-Cantiere geübte Bildlichkeit, sondern auch den Paduaner Giotto hinter sich lassen. Hingewiesen sei auf die Massenszenen in den Bildern, die den Tod des heiligen Franziskus, die Feststellung der Wundmale, die Totenklage der Klarissinnen und die Heiligsprechung von Franziskus zeigen. Wer das Bild der Weihnachtsfeier in Greccio (Nordwand) mit der in einem ähnlichen Ambiente angesiedelten Feststellung der Wundmale (Südwand) vergleicht, gewinnt einen Eindruck von der Differenz zwischen den künstlerischen Möglichkeiten der beiden Kampagnen bzw. *Cantieri* (Abb. 173, 174). Im Greccio-Bild sind die Figuren im großen und ganzen so gruppiert wie das auch Giotto in Padua hätte tun können. Im Wundmale-Bild dagegen wird Unübersichtlichkeit absichtsvoll herbeigeführt. So entsteht dynamische, drängende „Masse“, und der werden einige Individuen gegenübergestellt, die nicht unbedingt benennbar sind, aber helfen, die Masse als das andere, nämlich die Masse zu kennzeichnen.

Abb. 174: Untere Südwand, zweites Joch: Feststellung der Wundmale („Kolorist“)

Padua and the boy in the tree, *The Art Bulletin* 38, 1956, S. 47–52, Y. Nomura, Una proposta sulla datazione delle Leggende di S. Francesco nella Basilica Superiore ad Assisi, *Bijutsu shigaku* 10, 1988, S. 1–27.

27 De Wesselow, *The Date of the St. Francis Cycle*, S. 144–149. Der Vergleich der Lampen, S. 134–144, ist ebenfalls geeignet, meine These zu stützen.



Abb. 175: Feststellung der Wundmale, Detail („Kolorist“)

Wundmale zwei mit großen Gesten über ihren Umraum herrschende Organiker unter lauter in sich zentrierte Monolithiker geraten sind. Pietro Lorenzettis Fresken in der Unterkirche von Assisi sind laut Hayden J.B. Maginnis und Max Seidel wahrscheinlich zwischen 1316/17 und 1319 entstanden,²⁹ und somit sei versuchsweise 1317 als *Terminus post quem* für die Tätigkeit des Koloristen-Cantiere in Anspruch genommen.

Aus Pietros Unterkirchenfresken stammt wörtlich der linke rote Soldat (Abb. 175): Man vergleiche ihn mit dem Gerüsteten, der im Bild der Kreuztragung den Anhang Christi zurückhält (Abb. 176). Aus diesem Zyklus und zwar aus dem dort inserierten Stigmatisationsbild ist auch ein Hockender übernommen, den der Kolorist und seine Kollegen zwei Mal variierten: Pietros Franziskus-Begleiter tritt im Zusammenhang der Erscheinung von Arles mit einem veränderten rechten Arm auf, in der dieser Szene voranstehenden Predigt vor Honorius III. ist zusätzlich auch das rechte Bein abgeändert. Übrigens bin ich nicht der erste, der auf sienesische Elemente im Südwandabschnitt des Franzzyklus hinweist. Gemalte Bauplastik in jenem Bild, das die Befreiung des Petrus von Assisi zeigt (Abb. 185), soll laut Irene Hueck von der Hand des Simone

Unter diesen Einzelfiguren sind die beiden Soldaten links und rechts zusätzlich interessant. Ihre rahmende, hinweisende und dekorative Funktion – unterstrichen von der roten Gewandung und der komplementären Bewegung – ist unverkennbar. Auffallend ist die elegant tordierte Haltung. Sie macht das Figuren paar zu einem Fremdkörper, für den es im ganzen gesicherten Giotto-Oeuvre, aber auch in der ersten Portion des Franzzyklus nichts Vergleichbares gibt. Der Maler hat sich für die beiden an einem sonst nicht angetasteten Vorlagenschatz bedient: Es waren Muster aus dem Kreis des sienesischen Malers Pietro Lorenzetti. Hayden Maginnis hat einmal das monolithische Figurenkonzept Giotto dem organischen, auf gotischer Grundlage entwickelten des Pietro Lorenzetti gegenübergestellt.²⁸ Und in der Tat kann man sagen, daß in der Szene mit der Feststellung der

28 H.G.J. Maginnis, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle*, Ph. D. Princeton University 1974, S. 7.

29 M. Seidel, Das Frühwerk des Pietro Lorenzetti, *Städel-Jahrbuch* 8, 1981, S. 79-158



Abb. 176: S. Francesco, Unterkirche, Südquerhaus: Kreuztragung (Pietro Lorenzetti)

Martini stammen, und zwar – da sie von einer Datierung der Fresken um 1300 ausgeht – von einem Simone, der noch ein Teenager war.³⁰ Demgegenüber nehme ich an, daß auch hier Muster reproduziert wurden, und die Vorlagen mögen ebenso wie die von Irene Hueck angeführten Vergleichsbeispiele aus dem Umfeld des *reifen* Simone Martini gekommen sein. Vielleicht stammen sie aber auch aus dem Musterfundus seines Landsmanns Pietro Lorenzetti, dessen Kunst mit dem Schaffen Simones zusammenhängt. Nachdem Margrit Lisner 1995 ganze Teile aus den letzten Szenen der Hand des Pietro Lorenzetti (statt der des ominösen Cäcilienmeisters) zugeschrieben hatte,³¹ zog sie sich bei ihrer neuerlichen Behandlung des Franzzyklus 1999 ein Stück zurück, wies diesmal aber auf einen Kinderkopf in jenem Bild hin, das die Kanonisierung des heiligen Franziskus zeigt. Er entspricht dem Kopf des Christusknaben in Pietros Montichielli-Madonna (Siena, Pinacoteca Nazionale) nach Umriß und Binnenzeichnung fast vollständig. Zusammen mit anderen Anklängen (die ich weniger gut nachvollziehen kann) zeige dies, „daß Pietro Lorenzetti offenbar Kopien nach einzelnen Köpfen, Figuren und auch Kompositionen der letzten Fresken der Franzlegende besaß, die er zu unterschiedlicher Zeit verwendet und abgewandelt hat.“³² Aus meiner Sicht handelt es sich – umgekehrt – um ein weiteres Indiz für die Verwendung von Mustern und Vorlagen aus dem Atelier des Pietro Lorenzetti im Koloristen-

30 I. Hueck, Frühe Arbeiten des Simone Martini, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 19, 1968, S. 29–60.

31 M. Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter II: Der Stefaneschialtar – Giotto und seine Werkstatt in Rom. Das Altarwerk und der verlorene Christuszyklus in der Petersapsis, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30, 1995, S. 59–133, bes. 107.

32 Lisner, Die Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, S. 73.



Abb. 177: Oberkirche, untere Südwand, viertes Joch: Befreiung des Petrus von Assisi („Kolorist“)

Cantiere. Daneben können an den letzten drei Bildern Mitarbeiter Pietro Lorenzettis auch physisch beteiligt gewesen sein. Eine veränderte Personalstruktur im *Cantiere* würde das stilistische Ausscheren der Schlußtrias ganz gut erklären (Abb. 177).

Relevant für die Datierungsfragen innerhalb der Freskenfolge ist neben stil- und motivgeschichtlichen Erwägungen der sonderbare Umstand, daß das erste Bild des Zyklus (vom „Plastiker“) erst ausgelassen und dann (vom „Koloristen“) nachgetragen wurde. An dem Ort, wo es sich befindet, ragt die rechte Konsole für den Triumphkreuzbalken aus der Wand. Sie ist aus Holz, und demnach nicht originaler Baubestand. Die Frage, warum dieses Wandstück zunächst ausgespart wurde, dürfte also am ehesten vom Triumphkreuzbalken her zu beantworten sein. Dabei ist klar, daß nicht sein Vorhandensein gestört hat, denn wie leicht er in die Malerei integrierbar war, zeigt das Bild (Abb. 166) – und ebenso dasjenige gegenüber mit der linken Triumphbalkenkonsole (Abb. 177). Was allein die Arbeiten aufgehalten haben kann, war – ein Gedanke von Ursula Arendt – der noch unausgeführte Plan, die Anlage zu installieren.³³ Das heißt aber, daß der Franzzyklus Hand in Hand mit der Aufstellung eines Triumphkreuzes begonnen wurde und also Teil einer liturgischen Neuorganisation der Oberkirche war, die ihrerseits nur Bestandteil jener grundlegenden funktionalen Neuordnung der beiden übereinanderliegenden Räume gewesen sein kann, auf die ich am Anfang des Kapitel hingewiesen habe. In

33 Irene Hueck nimmt an, daß an der Stelle des Triumphkreuzbalkens vorher ein Lettner stand. Doch anders als im Fall der Unterkirche gibt es in der Oberkirche keine baulichen Hinweise auf die Existenz eines solchen. Auch sei vermerkt, daß die päpstlichen Basiliken in Rom keine Lettner besaßen. I. Hueck, *La Basilica Superiore come luogo liturgico: L'arredo e il programma della decorazione*, in: *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, S. 43–69.

diesem Rahmen war der Franzzyklus offenbar dazu bestimmt, aus der päpstlichen Palastkirche eine Konventskirche der Franziskaner zu machen. Und zu demselben Zweck wurde wohl auch das durch den Ordensgeneral Bruder Elias 1236 veranlaßte Tafelkreuz vom Lettner der Unterkirche an den analogen Ort in die Oberkirche übertragen, wofür man den Triumphkreuzbalken eingezogen hat.³⁴ Sicher wurde auch ein Chorgestühl errichtet. Daß es vor dem bestehenden Renaissancegestühl schon es ein solches in der Oberkirche gab, ist durch ein Dokument des Jahres 1349 belegt.³⁵ Leider wissen wir nicht, wie es räumlich zum Triumphkreuz und zum Franzzyklus stand.³⁶ Nicht einmal vom Renaissance-Gestühl wissen wir, wie es ursprünglich aufgestellt war.

Wenn das Werk des Koloristen und seiner Kollegen und also die Fertigstellung des Zyklus relativ spät anzusetzen ist, so muß für die Tätigkeit des Plastiker-Cantiere nach den hier erkundeten Zusammenhängen nicht dasselbe gelten. Eine Entstehung um 1308 und in einem gewissen Zusammenhang mit Giotto's Assisi-Aufenthalt erscheint erwägenswert. Im Grunde geht es um die Frage, auf welche Weise Giotto's Paduaner Stil in den vierzehn älteren Bildern präsent wurde: Die eine Möglichkeit ist, daß er durch Giotto selbst nach Assisi und in den Franzzyklus kam, wobei Giotto freilich in die Entstehung der Bilder hineinregiert haben müßte, ohne eigenhändig viel zu malen; es gibt wenige Stellen in den Fresken, wo der Paduaner Stil auch nur annähernd auf Paduaner Niveau in Erscheinung tritt. Natürlich kann man, was ich als Schwächen lese, auch als Merkmale einer frühen Entstehung der Bilder – als Unausgegorenheiten – deuten und sagen, das Paduaner Repertoire präsentiere sich hier in Form einer Vorstufe. Aber diese Annahme würde eben dem Cantiere-Charakter und Stil-Synkretismus der Kampagne nicht gerecht, in der verschiedene Zeitschichten von Giotto's Entwicklung fast gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Die andere Möglichkeit ist, daß das, was in den Bildern an Paduaner Elementen präsent ist, von einem ehemaligen Mitarbeiter Giotto's nach Assisi gebracht worden ist. Man hätte an einen zu denken, der aus der Paduaner Bottega herausgewachsen war und nun mit einer gewissen Leitbildrolle neben einheimischen Kräften in einem für den Großauftrag der Franzlegende gebildeten *Cantiere* wirkte.

GIOTTESKES IN ASSISI: DIE NIKOLAUS-KAPELLE

Wenn es gilt, die Funktion der Nikolaus-Kapelle zu bestimmen, sind erstens ihre Lage und zweitens eine Art Logenfenster entscheidend. Die Kapelle ist an den nördlichen Querhausarm der Unterkirche angebaut. Von ihrem Altar und von dem Ort über dem Altar aus, der, wie das hoch

34 Als auf diesem Balken stehend ist das Elias-Kreuz 1624 belegt. Daß es erst 1513 dorthin gelangt sei, ist dem von Irene Hueck vorgelegten Dokument aus diesem Jahr nicht wirklich zu entnehmen. Das räumt auch die Autorin ein: Hueck, *La Basilica Superiore come luogo liturgico*, S. 52.

35 C. Cenci, *Documentazione di vita assisana 1300–1530. I: 1300–1448*, Grottaferrata 1974, S. 105.

36 Spekulativ ist der Vorschlag von Irene Hueck. Hueck, *La Basilica Superiore come luogo liturgico*, Abb. 10.



Abb. 178: S. Francesco, Unterkirche, Nikolaus-Kapelle, Blick nach Süden in die Vierung

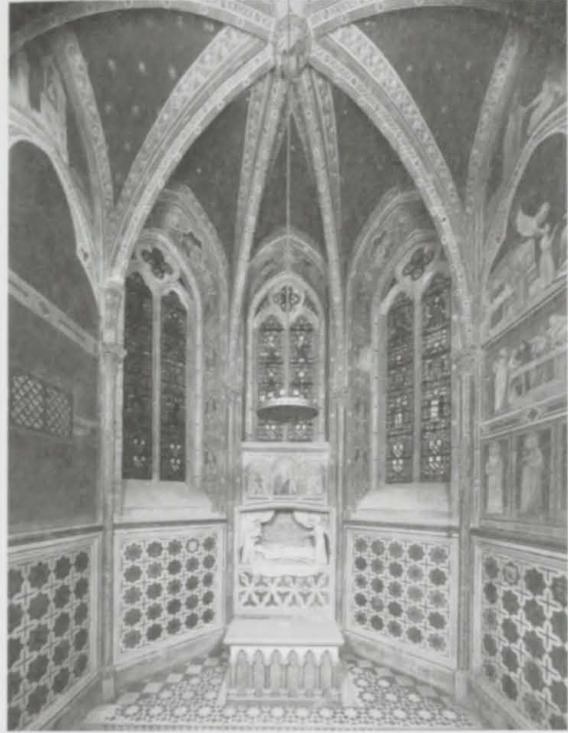


Abb. 179: Nikolaus-Kapelle, Blick nach Norden

ansetzende Achsfenster belegt, von Anfang an für ein Wandgrab vorgesehen war, besteht Sichtverbindung zum Hochaltar der Unterkirche und damit zum Franziskusgrab (Abb. 178). Das heute vermauerte, aber bis ins 16. Jahrhundert benutzbare Logenfenster befindet sich in der Westwand (Abb. 179, links). Es erlaubte ursprünglich, von einem Oratorium aus, das vom Papstpalast her zugänglich war, auf den Altar der Kapelle und auf das Grabmal zu blicken. Die Situation ist mit den Logenfenstern in der Arena-Kapelle gut zu vergleichen (S. 78–79). Manches von dem, was die Arena-Kapelle für die Bewohner des Arenapalastes sein sollte, sollte offenbar die Nikolaus-Kapelle für die Bewohner des Papstpalastes sein. Mit anderen Worten: Sie sollte die große Kirche um einen intimen Andachtsraum, d.h. eine *Capella secreta* ergänzen, wo der Papst im kleinen Rahmen zelebrieren, aber auch ungesehen der Zelebration seines Kaplans folgen konnte. Daran zeigt sich, daß die Planung der Kapelle in die Phase vor der Neuorganisation der Doppelkirche fällt, also in eine Zeit, als man noch mit der Anwesenheit der Kurie in Assisi rechnete.³⁷

Laut Pia Theis wurde der Bau als eine Kombination aus einer *Capella secreta* und einem Grabraum für Papst Martin IV. (1281–1285) errichtet.³⁸ Der in Perugia verstorbene Pontifex hatte

37 Eine *Capella secreta* gab es auch im Papstpalast in Avignon: G. Kerscher, *Architektur und Repräsentation: Spätmittelalterliche Palastbaukunst [...] Avignon – Mallorca – Kirchenstaat*, Tübingen und Berlin 2000, S. 71 und passim.

38 P. Theis, *S. Francesco in Assisi: Eine Palastkirche des Papstes zwischen Rom und Avignon*, Phil. Diss. Wien 2001.

testamentarisch verfügt, man möge ihn im Habit der Brüder in S. Francesco in Assisi bestatten. Als ihn jedoch sein Nachfolger Nikolaus IV. überführen wollte, gaben ihn die Peruginer nicht heraus. Ein zweiter Translationsversuch wurde dann 1297 unter Bonifaz VIII. und dem Ordensprotektor Matteo Rosso Orsini unternommen. Doch auch diese beiden scheiterten am Widerstand der Peruginer, die den inzwischen wundertätigen Papstleichnam in ihrer Kathedrale behalten wollten und die sich auch durch Geld und einen vom Papst versprochenen zweijährigen Ablass nicht umstimmen ließen.³⁹ In den Zusammenhang dieses zweiten Versuchs, Martins Wunsch zu erfüllen, gehört wohl der Bau der Kapelle: Die Sichtverbindung vom Grabort zum Franziskusgrab entspricht der Franziskusfrömmigkeit des verstorbenen Papstes; die Zusammenführung von *Capella secreta* und Mausoleum entspricht Martins Ruf der Heiligmäßigkeit; die damals noch neuartige Position des Grabes über dem Altar reflektiert Bonifaz' VIII. eigene Grabmalsplanung in St. Peter, die 1296 endgültige Gestalt angenommen hatte. In diesem Jahr wurde an der Eingangswand der römischen Peterskirche die baldachinförmige Kapelle geweiht, die über ihrem Altar das Grab aufnehmen sollte.⁴⁰

Im mit Glasmalerei und Fresken ausgestatteten Zustand, den die Assisi-Besucher heute vorfinden, ist die Kapelle aber kein päpstlicher Weiheort, sondern – ausgewiesen durch über 50 rot-weiße Wappenschilder – ein solches des Hauses Orsini. Im mittleren Glasfenster sind zwei Mitglieder dieser Familie dargestellt und durch Namensbeischriften kenntlich gemacht: oben kniend und vom heiligen Franziskus dem Salvator empfohlen der zwischen 1292 und 1294 jung verstorbene Gian Gaetano Orsini, unten vor dem heiligen Nikolaus stehend dessen langlebiger Bruder Kardinal Napoleone (+ 1342). Am Grabmal darunter, das keine Inschrift besitzt, erinnert die liegende Figur eines jugendlichen Klerikers an den Bestatteten. Es wird also Gian Gaetano Orsini sein, der statt Martin IV. hier seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Demgegenüber wird es sich beim Stifter des Grabes und der Kapellenausstattung um Napoleone handeln.⁴¹ Das heißt, daß die Architektur, nachdem sie als päpstliche Grabkapelle nicht gebraucht wurde, in den Patronatsbesitz der Familie Orsini gelangt ist. Da Matteo Rosso Orsini als Ordensprotektor für ihre Errichtung zuständig gewesen war, lag das nahe. Von den Orsini her erklärt sich auch

39 G. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. 2, Vatikanstadt 1970, S. 228 nach C. Crispolti, *Perugia Augusta*, Perugia 1648, S. 68. Crispolti zitiert eine sonst nicht nachgewiesene Bulle Bonifaz' VIII.

40 J. Gardner, *The Tomb and the Tiara: Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992, S. 107–109. M. Maccarrone, Il sepolcro di Bonifazio VIII nella basilica vaticana, in: *Roma anno 1300*, S. 753–771.

41 Ein frühneuzeitliches Gräberverzeichnis von S. Francesco, auf das Iginio Benvenuto Supino hinwies (I.B. Supino, La cappella di Gian Gaetano Orsini nella basilica di San Francesco d'Assisi, *Bollettino d'arte* 6, 1926/27, S. 131–135), bringt die komplizierte Geschichte der Kapelle auf eine (wohl zu) einfache Formel: „Item, nella capella di Sancto Nicolò sta seppellito il corpo del s.re Gioan, fratello del d.o s.re Napoleone cardinale, qual capella ancora esso signor Napoleone fece edificare.“ Assisi, Biblioteca Comunale, Miscellanea DD, n. 7. Registri delle Sepolture. Da alle in dem kurzen Text enthaltene Information dem Glasfenster und dem Grabmal entnommen sein können, ist kein direkter Quellenwert vorauszusetzen.

die Weihe an den heiligen Nikolaus. Sie erinnert an Nikolaus III., den mittleren der drei Orsini-Päpste, und damit an den Mann, dem Matteo Rosso seine Karriere verdankte. Und nach Matteo Rossos Tod 1305 übernahm dann mit seinem Vetter Napoleone der zweite Kardinal in der Familie die Verantwortung für die Ausstattung. Da er von Bonifaz VIII. 1300 zum päpstlichen Legaten in Umbrien ernannt worden war, wurde ein Engagement in Assisi von ihm ohnehin erwartet.⁴²

Allerdings scheint mit der Ausmalung des Raums noch unter Matteo Rosso begonnen worden zu sein. Das Stifterfresko über dem Eingangsbogen (Abb. 178) zeigte bis 1913 dieselbe Konstellation wie das Glasfenster in der Achse, nur waren die Heiligen vertauscht: ein jugendlicher Kleriker (laut Inschrift Gian Gaetano) wurde von Nikolaus dem Salvator empfohlen, ein Kardinal (laut Inschrift Napoleone) vom heiligen Franziskus. Dann stellte sich bei Restaurierungsarbeiten heraus, daß links und rechts von den beiden Orsini je noch drei weitere Mitrentträger knieten, die schon früh *al secco* übermalt worden waren. Bei einer Restaurierung des Jahres 1974 zeigte sich zusätzlich, daß die beiden Orsini auf nachträglich eingefügte Putzflächen gemalt waren und offenbar zwei andere kniende Figuren ersetzten. Es gab ursprünglich also acht Kniende, wobei bald die inneren beiden ersetzt und die äußeren sechs übermalt wurden. Irene Hueck hat die acht ursprünglichen Figuren mit den Mitgliedern des Konklave von 1292–94 in Perugia identifiziert.⁴³ Während diese Wahlversammlung tagte, verlor Gian Gaetano Orsini bei einem Reitunfall sein Leben und lieferte, so berichtet Jacopo Stefaneschi in seinem *Opus metricum*, den versammelten Kardinälen den Anlaß, sich auf ihre Sterblichkeit und Pflichten zu besinnen.⁴⁴ Das ganze endete in einem hysterischen Klima mit der Wahl des Petrus von Morrone alias Coelestin V., dessen Rücktritt vom päpstlichen Amt dann zu jenen Verwerfungen führen sollte, welche die Kurie nach Avignon zwangen.

Die Weiterverwendung der für Martin IV. errichteten Kapelle sollte also wohl zunächst eine Stiftung der Veteranen von Perugia für Gian Gaetano Orsini sein. Zu den acht gehörte neben Matteo Rosso auch Napoleone Orsini. Damals, in den Jahren nach 1297, wurde Gian Gaetano von seinem nicht bekannten Erstbestattungsort nach Assisi überführt und das Grabmal hergestellt. Dazu paßt, daß es keinen Sarg, sondern eine kleine Knochenkiste birgt.⁴⁵ Nach Matteo Rossos Tod und nachdem von den anderen Stiftern auch nicht mehr viele am Leben waren, hat dann Napoleone die würdige Ausschmückung des Mausoleums für seinen Bruder allein vollendet.

42 *La basilica di San Francesco in Assisi*, ed. G. Bonsanti, Modena 2002 (Mirabilia Italiae), Schede, S. 431.

43 I. Hueck, Il cardinale Napoleone Orsini e la cappella di S. Nicola nella basilica francescana ad Assisi, in: *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza*, ed. A.M. Romanini, Rom 1983, S. 187–197.

44 I. Hösl, *Kardinal Jacobus Gaetani Stefaneschi: Ein Beitrag zur Literatur und Kirchengeschichte des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1908, S. 49 f.

45 Freundliche Auskunft von Pater Gerhard Ruf.



Abb. 180: Boston, Isabella Stewart Gardner-Museum, Retabel oder Antependium (Giuliano da Rimini)

Daraus würde sich als *Terminus post quem* für die malerische Ausstattung der Kapelle Matteo Rossos Todestag am 15. September 1305 ergeben. Vermutlich kann man sogar von einem *Terminus ad quem* sprechen: Die älteren und die jüngeren Knienden im Bild an der Eingangswand sind nämlich ersichtlich in denselben Formen ausgeführt, und dieser Maler oder diese Werkstatt ist für alle Bilder in der Kapelle verantwortlich. Eine ältere Schicht von Malereien in der Kapelle ist von einer jüngeren vielleicht nur durch einen kurzen Zeitraum im Herbst des Jahres 1305 getrennt. Daneben gibt es einen *Terminus ante quem*: Motive aus der Ausmalung kehren auf einem Retabel oder Antependium wieder, das aus Urbania bei Urbino stammt; der Maler Giuliano da Rimini hat es signiert und auf 1307 datiert (Boston, Isabella Stewart Gardner-Museum, Abb. 180): ANNO. DNI. MILLO. SETTIMO. IULIANUS. PICTOR. DE. ARIMINO. FE-CIT. OCHO. PUS. TENPORE. DNI. CLEMENTIS. PP. QUINTO. John White hat die Tafel in die Forschung eingeführt, um einen Anhalt für die Entstehungszeit der Franzlegende in der Oberkirche zu gewinnen.⁴⁶

Aber tatsächlich gibt es Wendelsäulen, wie sie auf der Bostoner Tafel auftreten, in Assisi nicht erst seit der Franzlegende, sondern auch am Obergaden darüber (Eingangsjoch- Abb. 115), und Stigmatisationsbilder muß es im franziskanischen Milieu um 1300 so viele gegeben haben, daß es unmöglich ist, das der Tafel zwingend auf das der Franzlegende zurückzuführen.⁴⁷ Im übrigen sind die Unterschiede zahlreich. Um nur einige zu nennen: Das Bild auf der Tafel ist

46 J. White, The Date of the Legend of St Francis at Assisi, *The Burlington Magazine* 98, 1956, S. 344–351.

47 So etwa auch schon: B. Cole, *Giotto and Florentine Painting 1280–1375*, London 1976, S. 191 f.



Abb. 181: Nikolaus-Kapelle: Klara und Elisabeth (unbekannter Maler)

vorschlugen:⁴⁹ Sie kommt auch im ersten Trecento-Jahrzehnt vor. Was aber wirklich signifikant ist, wenn man die Tafel von 1307 mit der Bildwelt von Assisi vergleicht, darauf wies Millard Meiss hin: Es sind die kurz Halsigen, in geschlossene Umrisse eingezeichneten, eindeutig von Giotto her entwickelten Heiligenfiguren, die sowohl in der Nikolaus-Kapelle als auch auf der Tafel begegnen und die bestimmt keine Erfindung des ziemlich schematisch arbeitenden rini-sischen Malers sind. Die heilige Klara der Tafel sieht wie eine ungeschickte Variante der heiligen Klara in der Kapelle aus⁵⁰ (Abb. 181). Giuliano da Rimini muß, bevor er die Tafel herstellte, in Assisi gewesen sein, und er hat bei dieser Gelegenheit sowohl die Fresken des jungen Giotto am Obergaden der Oberkirche mit den cosmatesken Wendelsäulen als auch die Fresken der Nikolaus-Kapelle in der Unterkirche gesehen.

Somit ist die Ausmalung der Nikolaus-Kapelle auf die Zeit zwischen 1305 und 1307 zu datieren und kommt nicht als das gesuchte Giotto-Werk des Jahres 1308 in Frage. Trotzdem ist sie im Rahmen der Beschäftigung mit Giotto von erheblichem Interesse, denn es handelt sich bei den durchgängig kleinformatigen Bildern um äußerst hochrangige Arbeiten aus der Umgebung Giottos. Das wurde wegen Vasaris willkürlicher Zuweisung an Giottino, einen Flo-

zweifigurig, das Fresko bekanntlich dreifigurig (Abb. 233). Die Male von Seraph und Franziskus im Fresko sind durch Strahlen verbunden, die auf der Tafel nicht, was der vorgiottesken Franziskus-Ikonographie entspricht – dazu später mehr. Der kniende Franziskus auf der Tafel hat den Kopf nicht nur weiter zurückgeworfen, sondern auch mehr zum Publikum gedreht. Er trägt Sandalen, während der im Fresko barfuß ist; auf der Tafel sind die Handgelenke des Heiligen entblößt, im Wandbild sind sie bedeckt, ein Motiv, das daran erinnert, daß Franziskus die Male verbarg.⁴⁸ Gemeinsam ist den beiden Franziskusgestalten neben der (naheliegenden) Haltung der Bart, und das zeigt immerhin, daß die Bärtigkeit des Heiligen weder für eine sehr frühe noch für eine sehr späte Datierung der Franzlegende spricht, wie einerseits Bellosi, andererseits Stubblebine

48 Vgl. W.R. Cook, *Images of St. Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy: A Catalogue*, Florenz und Perth 1999, S. 76.

49 Bellosi, *La pecora di Giotto*, S. 3–9. Stubblebine, *Assisi and the Rise of Vernacular Art*, S. 69 f.

50 Meiss, *Giotto and Assisi*, S. 3–4. Meiss weist auch noch auf eine zweite datierte Tafel hin, die Motive der Nikolaus-Kapelle reflektiert: Ein Retabel oder Antependium in Cesi bei Terni (Umbrien); es trägt die Jahreszahl 1308.



Abb. 182: Nikolaus-Kapelle: Errettung dreier Jünglinge (unbekannter Maler)

Die Szene, die zeigt, wie Nikolaus drei Jünglinge vor der Enthauptung rettet, spielt sich vor einer spätbyzantinisch geprägten und cosmatesk ausgestalteten Architekturphantasie ab, die an die Becherszene aus den alttestamentlichen Fresken am Obergaden der Oberkirche erinnert (Abb. 182, 117).

Und an keiner Stelle wird ein Paduaner Bild einfach zitiert: Immer, so scheint es, wird versucht, Giotto's Paduaner Erfindungen auf einen älteren Stand des Darstellungsdiskurses zurückzubeziehen, von dorthin abzusichern und davon ausgehend in einer eigenen Weise weiterzuentwickeln. Das läßt sich besonders gut am Aussehen der Architekturen zeigen. Charakteristisch ist das Gebäude, in welchem die drei Mädchen und ihr Vater schlafen, während Nikolaus sie beschenkt (Abb. 183): Ein gotisch dekoriertes Kastenraum ähnlich dem Abendmahls- bzw. dem Fußwaschungsraum in Padua (Abb. 48), aber auf einen überbreiten Bodenstreifen gestellt und mit einem verkleinerten vorkragenden Obergeschoß und einem Erker ausgestattet. Weiter angereichert und mit beglaubigenden Motiven versehen findet sich eine solche Hybridarchitektur dann noch einmal im Traum Konstantins und gewinnt eigenständige Qualität (Abb. 184). Im Unterschied zu den vierzehn älteren Bildern des Franzzyklus, dem Werk des Plastiker-Cantiere also, werden die älteren und neueren Muster der Architekturdarstellung in der Nikolaus-Kapelle synthetisiert und nicht nur nebeneinanderher verwendet.

51 Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, S. 270.

52 Meiss, *Giotto and Assisi*, S. 3.

rentiner Maler des mittleren 14. Jahrhunderts, lange nicht gesehen. Mit Giotto hat sie als erster Henry Thode in Zusammenhang gebracht. Für ihn waren sie in weiten Teilen eigenhändige Werke.⁵¹ Millard Meiss schrieb, ihr Stil insgesamt sei „Giottoesque in the Paduan sense.“⁵² Die räumlich projizierten, verschieden ausgerichteten und dabei ausdrucksvollen Figuren der machen diese Beurteilung in der Tat nachvollziehbar. Doch scheint die professionelle Biographie des oder eines federführenden Malers vor diese Giotto-Lektion zurückzureichen. Wo die Figuren nicht Giotto's Konzepten folgen, erinnern sie in ihrer vornehmen Einfachheit und in der Schlichtheit der Modellierung an Cavallini. Auch war die Giotto-Lektion nicht auf den Stand von Padua beschränkt:

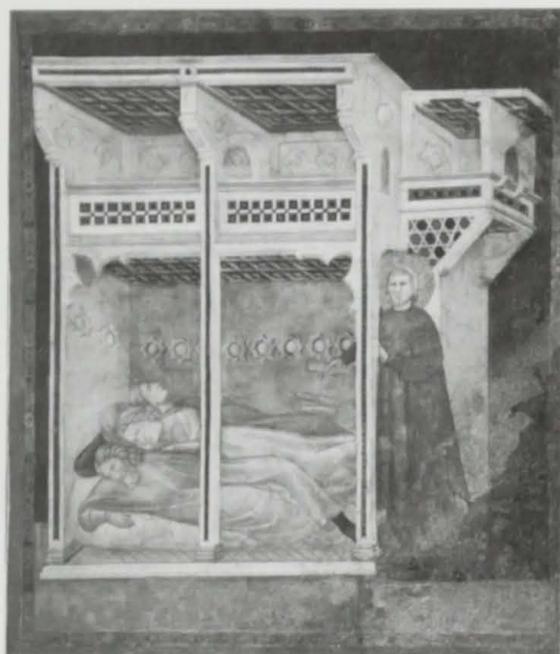


Abb. 183: Nikolaus-Kapelle: Wohltätigkeit des heiligen Nikolaus (unbekannter Maler)

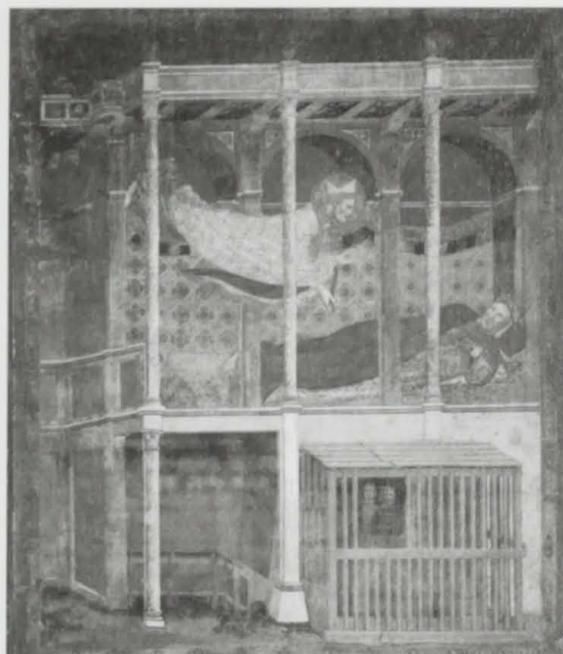


Abb. 184: Nikolaus-Kapelle: Erscheinung bei Kaiser Konstantin (unbekannter Maler)



Abb. 185: Nikolaus-Kapelle: Rettung eines jungen Mannes (unbekannter Maler)

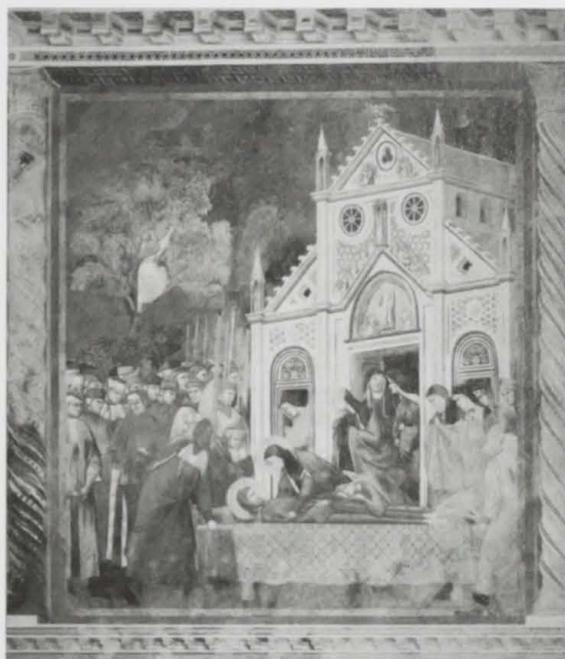


Abb. 186: Oberkirche, untere Südwand, drittes Joch: Der Leichnam des heiligen Franziskus vor S. Damiano („Kolorist“)

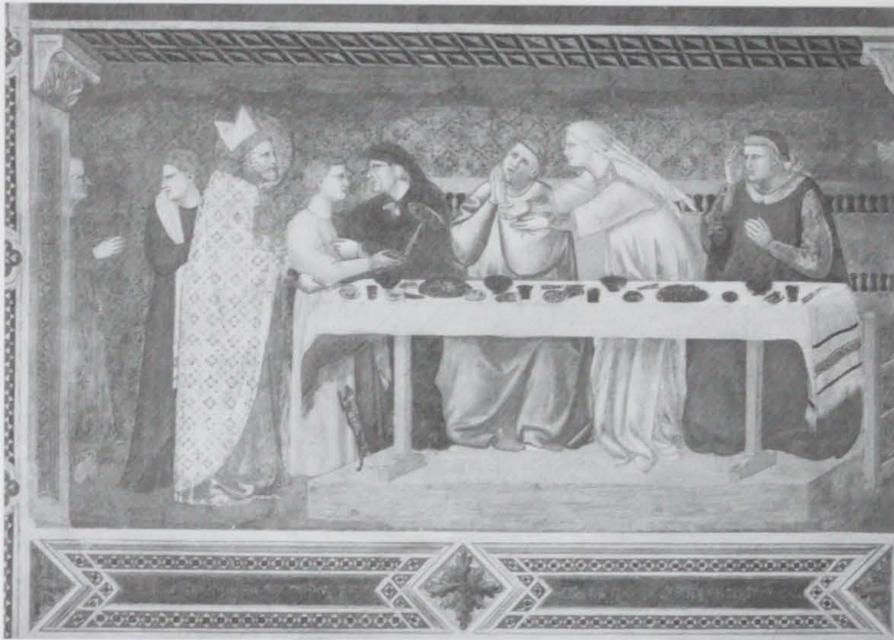


Abb. 187: Nikolaus-Kapelle: Die Errettung des Adeodatus (unbekannter Maler)

Was aber das Verhältnis zur zweiten Kampagne des Franzzyklus angeht, also zum Koloristen-Cantiere, so läßt sich zeigen, wie diese Bilder von den Nikolausfresken zugleich profitieren und sie überflügeln; sie stehen also in einem ähnlichen Verhältnis zu ihnen wie zu Giotto's Arena-Fresken. Die schräg ins Bild geschobene Kirchenfassade in der Szene mit dem Abschied der Klarissen vom toten Franziskus ist ersichtlich von einem der Nikolausbilder übernommen (Abb. 185, 186): Der Gerettete bedankt sich beim Heiligen, der vor der Türe einer gotischen Kirche steht, welche seine Grabkirche in Myra vertritt. Das Gebäude hebt die Nikolausfigur hervor und gibt eine eindruckvolle Kulisse für die Handlung ab, aber es ist kein konstitutives Element der Bilderzählung wie im Franzzyklus, wo die Ordensschwester aus den Türen der Kirche hervor an die Bahre stürzen. Bei Giotto selbst kommt es vor, daß solche Architekturen vom Bildpersonal handelnd genutzt werden, z.B. in der Paduaner Begegnung an der goldenen Pforte (Abb. 45). Aber auch dieses Bild kann sich weder in der Plausibilität der Darstellung des Bauwerks noch in der von seiner Nutzung ausstrahlenden Handlungsdynamik mit dem Abschied der Klarissen messen. Da zeigt sich einmal mehr, wie die jüngeren Franziskusbilder über die im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gegebenen Möglichkeiten Giotto's und seiner Schüler hinausweisen.

Auch die Szene mit der Rückführung des Adeodatus zu seinen Eltern scheint für eines der jüngeren Felder des Franzzyklus anregend gewesen zu sein (Abb. 187). Das Bild besitzt eine von allem bekannten abweichende Raumlösung. Was auf den ersten Blick wie ein elaborierter Kasten aussieht, kommt in Wirklichkeit so zustande: Der Maler hat die Rahmenarchitektur des Bildes illusionistisch geöffnet und läßt dahinter einen Handlungsraum sichtbar werden, der nur durch einen Vorhang an der Rückwand, einen Bodenstreifen, Mobilier und Figuren definiert ist. Das erinnert an die Bestätigung der Wundmale, ein Bild im Franzzyklus, das von

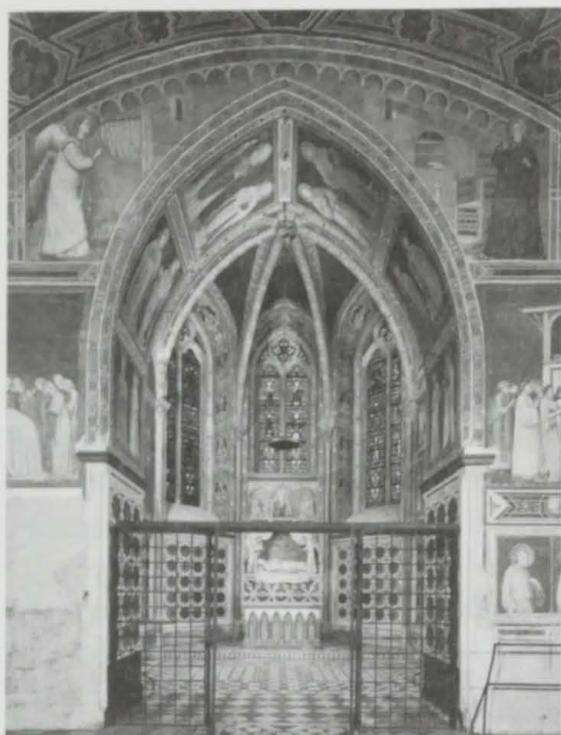


Abb. 188: Unterkirche, Nordquerhaus, Eingangswand der Nikolaus-Kapelle

der Räumlichkeit her mindestens ebenso ungewöhnlich ist⁵³ (Abb. 174). Dort übernimmt der beidseitig an die Rahmenleisten stoßende, von Konsolen getragene Triumphkreuzbalken dieselbe Rolle wie in dem beschriebenen Nikolausbild der gleichfalls von Konsolen unterfangene obere Rahmenstreifen. Beide Elemente oszillieren zwischen außer- und innerbildlicher Existenz, wobei im Fresko des Franzzyklus die Innerbildlichkeit zwar nicht räumlich, aber inhaltlich besser begründet ist. Was im Nikolausbild der Vorhang an der Rückwand, das ist im Wundmalebild die in der Tiefe über den Köpfen der Handelnden kulissenhaft sichtbare Apsis, die *al secco* gemalt und deshalb schlecht erhalten ist.⁵⁴ Das eine wie das andere Motiv – Vorhang wie Apsis – sorgt für einen hinteren Abschluß, ohne daß über die bauliche Verbindung mit den Vordergrundselementen etwas mitgeteilt wird. Wesentlich ist, daß hier wie dort Innenraum ohne Außenbau gezeigt wird. Das

überschreitet klar die Standards der Raumdarstellung bei Giotto. Wir haben die beiden ersten Fälle dessen vor uns, was Erwin Panofsky in der altniederländischen Malerei ein „implizites Interieur“ nannte.⁵⁵ In der Franzlegende wird dabei aus einem Experiment eine (fast) überzeugende Lösung.

Ganz anders sieht die Verkündigung aus, die zur Nikolaus-Kapelle gehört (Abb. 188): Hier setzt der Maler mit bemerkenswertem Geschick auf eine illusionistische Lösung. Der Aktionsraum wird durch die Rückverlegung der Wand um die Tiefe einer Deckenkassette und eines Rundbogenfrieses gebildet. So stehen der Engel und Maria wie auf einer seichten Terrasse zu Seiten des Eingangsbogens der Kapelle. Ihre Körper sind von mächtigem Umriss und erscheinen in prägnanter und sprechender Haltung. Verbunden mit den sparsam eingesetzten, aber gerade dadurch wirkungsvollen Details – Vorhang, Schranknische, Holzstuhl und Lesepult – wird das Geschehen ausgesprochen gegenwärtig. Das Bild konkurriert mit der Präsenz, welche der junge Giotto seinen Figuren gab. Mittels der illusionistischen Raumsituation ist diese Präsenz aber in einer Weise be-

53 Der „unerhört kühnen Behandlung des Raums“ in diesem Fresko hat schon Pietro Toesca Aufmerksamkeit gezollt: P. Toesca, *Die Florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Florenz und München 1929, S. 26.

54 Zanardi, *Il cantiere di Giotto*, S. 294.

55 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge 1953, S. 37.

gründet, welche Giotto erst in Padua entwickelt hatte (Chorbogen). Auch hier zeigt sich also wieder, wie der Maler der Nikolaus-Kapelle verschiedene Zeitschichten von Giottos Formensprache zusammenführte. Im vorliegenden Fall war es offenbar das Ziel, eine Szene zu schaffen, die von der Außenwand der Kapelle ins Sanktuarium der Unterkirche ausstrahlte und auch aus einiger Entfernung noch effektiv und im Sinn einer Fassade einladend erschien. Ursprünglich, d.h. um 1306, war das Bild im Sanktuarium nämlich allein innerhalb einer Ausmalung, die wohl noch aus dem mittleren 13. Jahrhundert stammte und die – sieht man von der Cimabue-Maestà ab – rein dekorativ war. Erst nachträglich wurde die Verkündigung in jenen Zyklus eingebunden, der das Nordquerhaus schmückt und der gleichfalls als ein Giottowerk in Frage kommt.

Bevor wir uns der weiteren Ausmalung des Querhauses und dann der Vierung zuwenden, sind einige kritische Sätze zur Analyse der Querhaus-Innenfassade nötig, die Bruno Zanardi vorlegte, wobei er sich teils auf technische, teils auf stilistische Befunde stützte.⁵⁶ Auch Zanardi erkennt die Differenz zwischen der Verkündigung und den Szenen darunter. Aber er geht nicht davon aus, daß die Verkündigung auf der Querhauswand zunächst allein war, sondern er nimmt an, die Dekoration der Wand sei einheitlich angelegt und in der Ausführung auch vollendet worden, dann aber habe man die Franziskusszenen modernisiert, indem die Maler den Putz teilweise abschlugen und neue *Giornate* mit neuen Figuren ausführten. Aus der ersten Phase seien in diesen Bildern der obere Streifen Blaugrund, die Oberteile der Gebäude und einzelne Figuren in den Szenen noch erhalten, sie gehörten arbeitstechnisch mithin zur Verkündigung und seien also Teil jener Kampagne, welche die Fresken der Nikolaus-Kapelle hervorgebracht hat. Blickt man auf den *Giornate*-Plan, den Zanardi verwendet, dann wird klar, woher diese These rührt:⁵⁷ Nach diesem Plan ist keine Zäsur zwischen der Verkündigung und den Franziskusszenen auszumachen; die horizontalen *Giornate* verlaufen durch den Ornamentstreifen unter der Verkündigung; er gehört also teils zum oberen, teils zum unteren Tagwerk, und, so ungewöhnlich ein solcher Befund ist, so eindeutig spricht er für fortlaufende Arbeit an dieser Stelle. Aber Zanardis Plan ist im ganzen ungenau und gerade in diesem Punkt sogar grob falsch. Tatsächlich gehört der Ornamentstreifen mit der Inschrift ganz den unteren Tagwerken an.⁵⁸ Er wurde also erneuert, als man die Ausmalung des Querhauses fortsetzte. Damit wollten die Maler die Zäsur und den Planwechsel möglichst unsichtbar machen, wie die Verkündigung ja auch thematisch für die Bilder der Kindheitsgeschichte „vereinnahmt“ wurde.

56 B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Mailand 2002, S. 131–148.

57 Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: La questione di Assisi*, Plan 3 (LXXII f.).

58 Man vergleiche Zanardis Plan [Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: La questione di Assisi*, Plan 3 (LXXII f.)] mit: *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica inferiore*, Abb. 1122. Dabei zeigt sich, daß Zanardis Einzeichnungen gegenüber der Darstellung ca. 1 mm nach unten verschoben sind. Vgl. auch: H.B.J. Maginnis, Assisi Revisited: Notes on Recent Observations, *The Burlington Magazine* 117, 1975, S. 511–517, bes. 512 mit Anm. 5. Die dort beschriebene Gegebenheit deckt sich offenbar mit den in Zanardis Plan unter den Nummern 15 und 17 geführten *Giornate*, die der zweiten Querhauskampagne zuzurechnen sind.

GIOTTESKES IN ASSISI: VIERUNG UND NORDQUERHAUS DER UNTERKIRCHE

Auch das Kreuzgewölbe über dem Vierungsquadrat der Unterkirche muß ursprünglich jene breiten Bandrippen besessen haben, welche der Besucher im Langhaus noch antrifft. Sie wurden zu polygonalen Rippen zurückgearbeitet. Hand in Hand damit erhielten die Fenster der Apsis Spitzbögen. Der Altarraum der Unterkirche und wichtigste Kultort des heiligen Franziskus sollte sich also soweit möglich in gotischen Formen darbieten. Vor allem aber erhielt er eine figürliche Ausmalung: Kindheitsgeschichte, Kreuzigung und postume Franziskuswunder wurden im tonnengewölbten Nordquerhaus um das Verkündigungsbild der Nikolaus-Kapelle herumgruppiert; der triumphierende Franziskus und die drei Franziskanerallegorien erscheinen vor goldenem Grund im Vierungsgewölbe, in den sogenannten *Vele*; Passionszyklus mit großer Kreuzigung und ein Bild der Stigmatisation des heiligen Franziskus schmücken das tonnengewölbte Südquerhaus; zerstört ist die Kreuzallegorie mit Franziskus in der Apsis, die Ghiberti „una gloria“ nannte und im Anhang seines Giotto-Abschnitts als ein Werk des Giotto-Schülers Stefano bezeichnete (II a 4).⁵⁹ Die überall präsenten Franziskusbilder schließen die drei (mit der Apsis ehemals vier) Abschnitte thematisch zusammen.⁶⁰ Überdies binden sie sie auch an die alte Ausmalung im Langhaus an: Die postumen Wunder führen den dortigen Franziskuszyklus aus dem mittleren 13. Jahrhundert weiter; die Stigmatisation ersetzt das durch Beschädigung zu einem Andachtsbild des Seraph reduzierte Stigmatisationsbild im Langhaus. Die Um- und Ausgestaltung des Sanktuariums reagierte also auf die Umnutzung der Doppelkirche und begleitete die Freigabe dieses Raumabschnitts für die Seelsorge an den Pilgern.⁶¹

Für Vasari waren die Vierungsfresken Giotto-Werke, und zwar auch sie auf der Grundlage

59 Diese Apsisdekoration, Vorgänger der bestehenden aus dem 17. Jahrhundert, ist durch mehrere Beschreibungen ziemlich gut überliefert: Fra' Lodovico da Pietralunga, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, ed. P. Scarpellini, Treviso 1982, S. 62–64, 288–292. E. Lunghi, La perdita decorazione trecentesca nell'abside della Chiesa Inferiore del S. Francesco ad Assisi, *Collectanea Franciscana* 66, 1996, S. 479–510. In den Folgerungen bezüglich Ideation und Auftraggeberschaft scheint mir Lunghi zu weit zu gehen.

60 Daß es sich um ein einheitliches Programm handelt, ist keine neue Vermutung: A. Tantillo-Mignosi, Restauri alla Basilica Inferiore di Assisi. Osservazioni sul transetto destro, *Bollettino d'arte* V, 60, 1975, S. 129–142 und 217–223, bes. 137–139 und D.W. Schönau, The „Vele“ at Assisi: Their Position and Influence, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 44–45, 1983, S. 99–109, bes. 100. Im Sinn einer Einheitlichkeit der Programme von Vierungsfresken und Apsis argumentiert auch: M.A.C. Dougan, *The Franciscan Allegories in the Lower Church at San Francisco, Assisi: Form and Meaning*, Ph.D. Athens, Ge. 1997.

61 M.V. Schwarz, Zerstört und wiederhergestellt. Die Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* 37, 1993, S. 1–28. Ähnlich neuerdings J. Robson, The Pilgrim's Progress: Reinterpreting the Trecento Fresco Programme in the Lower Church at Assisi, in: *The Art of the Franciscan Order in Italy*, ed. W.R. Cook, Leiden und Boston 2005, S. 39–70.

von Ghibertis „quasi tutta la parte di sotto“, das der Biograph in diesem Fall kurzerhand anders las als bei der Franzlegende (*Giottus pictor* Band 1, S. 22). Demgegenüber scheinen die Bilder des Nordquerhauses, die immer im Schatten der *Vele* standen, an einer Stelle in seiner Taddeo Gaddi-Vita gemeint zu sein, aber klar benannt sind sie dort nicht. Die naheliegende Expansion der Giotto-Zuweisung von den Vierungsfresken auf diese Bilder vollzogen dann Crowe und Cavalcasella. Seitdem werden die beiden Komplexe meist zusammen manchmal Giotto, manchmal einem ihm nahestehenden Künstler oder Atelier zugewiesen. Die Benennung wechselt: *Maestro oblungo*, *Parente di Giotto*, *Maestro delle vele* ...⁶² Warum ich sie, Ghibertis Angabe aufgreifend, dem Giotto-Schüler Stefano zuweisen möchte, wird weiter unten begründet.

Bei der Datierung der Fresken ist erstens zu beachten, daß die Ausmalung des Nordquerhauses auf die der Nikolaus-Kapelle bzw. auf deren „Fassade“ mit dem Verkündigungsbild folgte. Zweitens ist ein technischer Befund zu berücksichtigen, der sich entweder so deuten läßt, daß an das Nordquerhaus die Ausmalung der Vierung und an diese die Ausmalung des Südquerhauses angeschlossen. Oder er läßt sich so lesen, daß der Komplex in einem Zug ausgemalt wurde. Dabei könnte in der Vierung begonnen worden sein (vielleicht auch in der Apsis); anschließend wären die beiden Querhausarme mehr oder weniger parallel ausgeführt worden; zuletzt hätte man von den Querhausarmen aus jeweils die Gurtbogen zur Vierung hin bemalt bzw. komplettiert.⁶³ Drittens sei daran erinnert, daß für die nicht-giottesken Fresken im Nordquerhaus über die Chronologie des Oeuvres von Pietro Lorenzetti eine Datierung bald nach 1316/17 zu gewinnen ist. *Terminus ante quem* ist 1319/20, als die Kommune Assisi auf die ghibellinische Seite wechselte und eine für Stadt und Kloster schwierige Lage begann, welche der malerischen Ausstattung von S. Francesco sicher nicht förderlich war.⁶⁴ Demnach gehören die giottesken Bilder im Nordquerhaus und in der Vierung entweder dem Zeitraum zwischen 1306 und 1317/19 an und kommen als Giottowerke des Jahres 1308 in Frage. Oder sie sind entsprechend den Lorenzetti-Fresken in die Zeit um 1317 bis 1319 zu datieren.

Auf der einen Seite lassen sich die Bilder des Nordquerhauses als geradlinige Nachfolger der Fresken in Padua lesen. Ältere Schichten giottesken Formengutes, wie sie in der Franzlegende und in der Nikolaus-Kapelle auffallen, sind nicht zu greifen. Dafür wird der Gesamtbestand der Paduaner Bildwelt herangezogen und dieser wird in stets übersichtlicher Form mehr oder

62 Über die Forschungsgeschichte informiere man sich bei: *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Schede, S. 394 f., 419–421 und bei: A. Mueller von der Haegen, *Die Darstellungsweise Giottos mit ihren konstitutiven Momenten Handlung, Figur und Raum im Blick auf das mittlere Werk*, Braunschweig 2000, S. 286–298.

63 E. Pagliani, Note sui restauri degli affreschi Giotteschi nella Chiesa Inferiore di San Francesco, in: *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, S. 199–208. Maginnis, Assisi Revisited: Notes on Recent Observations, bes. Diagramm A auf S. 512. R. Simon, Towards a Relative Chronology of the Frescoes in the Lower Church of San Francesco at Assisi, *The Burlington Magazine* 118, 1976, S. 361–366 (Die baugeschichtlichen Erwägungen des Autors sind widerlegt.)

64 O. Capitani, Assisi: istituzioni comunali e politiche, in: *Assisi anno 1300*, S. 1–22, bes. 8–16.



Abb. 189: Unterkirche,
Nordquerhaus: Kinder-
mord (Stefano)

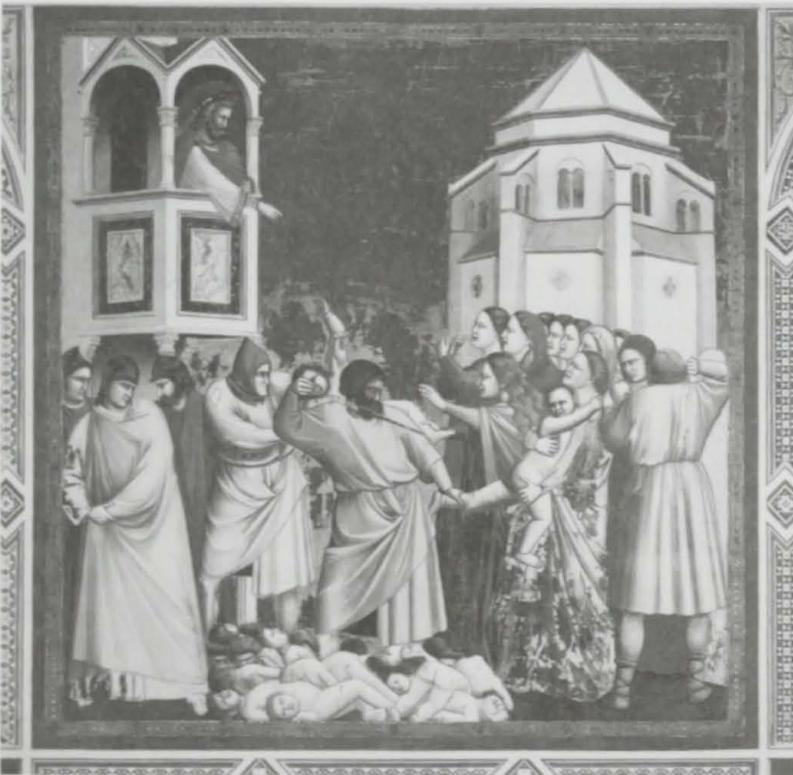


Abb. 190: Arena-Kapelle,
südliche Langhauswand:
Kindermord

weniger neu arrangiert. Die Figuren sind in Relation zur Bildfläche und zu den Architekturen verkleinert. So kommen mehr Figuren zum Einsatz, die Erzählungen gewinnen an Details und sie erhalten zusätzliche Aspekte. Oft verlieren sie aber auch an Spannung, was etwa ein Vergleich zwischen den beiden Kindermord-Bildern belegt (Abb. 189, 190). Wie in Assisi die Motive auseinandergezogen werden, so verläuft sich auch der Blick des Betrachters zwischen den einzelnen Handlungssträngen. Gleichzeitig treten in Assisi vermehrt empirische Elemente auf: Architekturmotive, die als zeitgenössisch ausgewiesen sind, und Pflanzen, die sich der biologischen Art nach voneinander unterscheiden. In der Tat öffnet solches die Augen des Betrachters für die Vielgestalt der Bühne Welt (wie Filippo Todini im Rahmen seiner ausgezeichneten Analyse der Formensprache dieser Bilder bemerkt)⁶⁵, und doch kann man es auch als unbefriedigend erleben. Vergleichen wir die beiden Bilder, welche die Flucht nach Ägypten erzählen (Abb. 191, 192): Zweifellos kommt der Esel in Assisi einem zoologisch fundierten Bild vom Esel näher, und doch ist der Esel in Padua, welcher dem Entwurf für Assisi zugrunde liegt und vom Maler der empirischen Erscheinung eines Esels angenähert wird, das eindrucksvollere Tier.⁶⁶ Und mag die Landschaft in Assisi vielgestaltiger sein und damit eher dem entsprechen, was Landschaft für uns bedeutet („ein Idyll von märchenhaftem Zauber“ nennt sie Johannes Guthmann in seinem 1902 erschienenen Buch über frühe Landschaftsmalerei)⁶⁷, so sind die zwei irrealen Berge in Padua integrale Teile einer Komposition, welche Gefahr und Mühe zum Thema macht. Endgültig irritierend ist aber der Umstand, daß das leichte Ansteigen des Weges nicht übernommen und weiterentwickelt wurde, denn das ist ein Motiv, das entscheidend dazu beiträgt, aus einer Erzählung, die auch von einem sonntäglichen Ausritt handeln könnte, eine Flucht zu machen. Insgesamt möchte man von einer Überführung der Paduaner Bildwelt in Übersichtlichkeit und gepflegte Langeweile sprechen.

Auf der anderen Seite gibt es ein Gebiet, auf dem die Maler Giottos Paduaner Bildwelt qualitativ hinter sich ließen. Das ist die Architekturdarstellung. Ich weise auf die bildparallel gestellten, symmetrisch projizierten, weiten gotischen Hallen hin, die in zwei Fresken den Tempel in Jerusalem vertreten. Das eine Mal ist es ein gewölbter dreischiffiger Raum mit Apsis, wo die Darbringung stattfindet (Abb. 193), das andere Mal eine flach gedeckte, dreijochige Loggia vor einem gewölbten Arkadengang, wo der zwölfjährige Jesus mit den Schriftgelehrten diskutiert. Nicht weniger auffällig ist der über Eck ins Bild gestellte Palazzo, in welchem Franziskus den Jüngling von Sessa auferweckt (Abb. 194). Dieses letztgenannte Motiv erinnert an die Architekturstaffage einer Szene in Giottos Bardi-Kapelle in Florenz (Kleiderrückgabe, Abb. 251).⁶⁸ Die Bardi-Fresken entstanden aus verschiedenen Gründen am ehesten in den Jahren um 1318–20

65 *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, Mailand 1986, Bd. 2, S. 396.

66 Die Kamele im Bild, das die Anbetung der Könige zeigt, sind ebenso wie die Köpfe der Kamelführer ersichtlich erneuert, können also nicht herangezogen werden.

67 J. Guthmann, *Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael*, Leipzig 1902, S. 19.

68 Tantillo-Mignosi, *Restauri alla Basilica Inferiore di Assisi. Osservazioni sul transetto destro*, S. 130 f.



Abb. 191: Unterkirche,
Nordquerhaus: Flucht nach
Ägypten (Stefano)



Abb. 192: Arena-Kapelle,
südliche Langhauswand:
Flucht nach Ägypten



Abb. 193: Unterkirche,
Nordquerhaus:
Darbringung im Tempel
(Stefano)



Abb. 194: Unterkirche,
Nordquerhaus: Franziskus
erweckt den Jüngling von
Sessa (Stefano)

(Giottus Pictor I, S. 47 f. und hier S. 412). Daraus leitet sich indes kein *Terminus ad quem* oder *post quem* für die Bilder in Assisi ab, denn tatsächlich ist Giottos Tätigkeit in den Jahren vor der Bardi-Kapelle nicht gut zu fassen und demnach muß nicht jedes Motiv, das uns in der Bardi-Kapelle als neu begegnet, auch wirklich neu in Giottos Repertoire gewesen sein. Aber ein Hin-



Abb. 195: Unterkirche, Nordquerhaus: Heimkehr nach Nazareth (Stefano)



Abb. 196: Oberkirche, untere Nordwand, erste Joch: Vertreibung der Dämonen aus Arezzo („Plastiker“)

weis auf eine Entstehung der Bilder erheblich nach der Arena-Kapelle und erheblich nach 1307 ist mit der Beobachtung doch verbunden.

Auch die Jerusalem-Ansicht im Nordquerhaus fällt auf. Das Bild als ganzes zeigt den Heimweg der heiligen Familie nach dem Tempel-Abenteuer des zwölfjährigen Jesus (Abb. 195). In das Feld schneidet ein ehemaliges Fenster ein, das schon früh zu einem Zugang zur Unterkirche vom Papstpalast her umgebaut wurde. Der Maler hat die Figuren auf die Zone neben dem Bogen zusammengezogen und das Feld über dem Bogen mit jener eindrucksvollen Ansicht von Jerusalem gefüllt, die seine Erfindungskraft sichtlich auf die Probe stellte. Eine Quelle, an der er sich dankbar bediente, war die Arezzo-Ansicht im älteren Teil des Franzzyklus⁶⁹ (Abb. 196). Sie geht ihrerseits auf die Städtebilder an den mosaizierten Apsisbögen römischer Kirche zurück (S. Lorenzo fuori le mura u.a.). Wie dort Jerusalem und Bethlehem Baukastenarchitekturen sind, die aus einem hohen Mauerbottich aufragen, so erscheint auch Arezzo als eine aus Bauklötzen gefügte Spielzeugstadt hinter überhohen Mauern. Nur sind die Bauten räumlicher und kompliziert wiedergegeben, so daß der Eindruck das Phantastische streift. Das kann aus den byzantinisierenden Architekturfiktionen, wie sie am Obergaden vorkommen, abgeleitet werden. Gerade diesen Eindruck des Phantastischen ließ der Querhausmaler bei seinem Jerusalembild jedoch nicht zu. Er wirkte ihm entgegen: zum einen durch die Vereinheitlichung der Projektion. Zum anderen benutzte er eine zweite Quelle, die auf Konkretisierung bei der Darstellung von Baulichkeiten drängte. Wie ich glaube, war es Duccios Form der Architekturdarstellung. Ich verweise auf das Jerusalembild an der Maestà des Sieneser Doms (Einzug in Jerusalem – Abb. 197) und auf die Städtebilder in der Versuchung Christi (Abb. 198). Am ehesten aus diesen Szenen stammen erstens die Wiedergabe des Tempels als einem Oktogon mit Umgang, zweitens das Motiv des detailreichen Einblicks durch das Stadttor und drittens die mit Ecklisenen gegliederten schlanken Türme, die durch das architektonische Detail sehr viel realer wirken als Arezzos Bauklötzchentürme beim Plastiker. Interessanterweise hat sich auch Pietro Lorenzetti im gegenüberliegenden Querhausarm des Jerusalembildes von Duccio bedient (Einzug in Jerusalem und Kreuztragung). Demnach ist zu erwägen, ob die sienesischen Motive den giottesken Nordquerhausmaler nicht über die Musterbücher oder die ausgeführten Bilder des sienesischen Südquerhausmalers erreichten, was für eine mehr oder weniger gleichzeitige Tätigkeit der beiden Ateliers sprechen würde.⁷⁰

Wie auch immer: Aus den Duccio-Elementen im Jerusalembild ergibt sich ein *Terminus post quem* für die Nordquerhausfresken: Bekanntlich wurde die fertige Maestà 1311 aus dem Atelier in den Dom von Siena überführt, und erst von da an stand Duccios Architektur-Fiktion anderen Künstlern als Vorbild zur Verfügung. Demnach ist Giotto's Urheberschaft bei diesen Fresken nicht nur unwahrscheinlich, weil man ihm ungern unterstellen möchte, so wenig kreativ

69 R.W. Bergmann, *Der Freskenzyklus der Jugendgeschichte Christi in der Unterkirche von San Francesco: Studien zur Monumentalmalerei des Trecento in Assisi*, Magisterarbeit Erlangen-Nürnberg 1982 (Typoskript), S. 92 f.

70 Auf die Bedeutung der sienesischen Kunst für diese Fresken hat schon Paul Schubring hingewiesen: P. Schubring, Die Fresken im Querschiff der Unterkirche San Francesco in Assisi, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22, 1899, S. 1–12.



Abb. 197: Siena, Museo dell'Opera del Duomo: Maestà, Einzug in Jerusalem (Duccio)



Abb. 198: Siena: Maestà, Versuchung Christi, Detail (Duccio)

mit seinen Paduaner Bilderzählungen umgegangen zu sein, sondern auch weil sie einige Jahre nach 1307/08 und damit in einer Zeit entstanden sein dürften, in welcher der Maler ziemlich regelmäßig in Florenz nachgewiesen ist (I a 10–16). Zu spät für Giotto's Assisi-Aufenthalt von 1307/08 sind dann aber auch die Vierungsfresken. Sie seien dennoch kurz diskutiert, denn die allegorische Thematik macht im Zusammenhang mit Giotto grundsätzlich hellhörig. Wenn sich Giotto in Padua nämlich als Maler von Allegorien profiliert hat, so könnte er für die Bilder in Assisi immerhin Entwürfe oder Vorlagen geliefert haben.

Zunächst sei aber festgestellt, daß die Vierungsbilder mit denen des Nordquerhauses vom Stil her tatsächlich eng zusammenhängen. Das erweist sich besonders dort, wo auch im Querhaus nicht Erzählung vorgetragen wird. Ich meine jenes Bild, das sich unterhalb der Rückreise der heiligen Familie auf dem schmalen Feld neben der Tür bzw. dem ehemaligen Fenster befindet. Es zeigt Franziskus mit einem gekrönten Toten (Abb. 199). Die Figuren teilen die großen Augen und den etwas starren Habitus mit den Vierungsfresken. Die Werkstatt verfügte also neben dem narrativen Modus über einen davon etwas abweichenden allegorischen, wenn man so will uneigentlichen Modus, und den repräsentieren die Vierungsbilder. Repräsentieren sie daneben auch Giotto's allegorische Bildsprache?



Abb. 199: S. Francesco, Unterkirche, Nordquerhaus:
Franziskus und der Tote (Stefano)

folgen. Andere allegorische Figuren entpuppen sich als phantasielose Textumsetzungen. Wenn die Inschrift sagt, daß Spes und Caritas und ebenso die Engel Franziskus beistehen, so führt das im Bild dazu, daß die Engel, ebenso wie Personifikationen von Spes und Caritas wenig motiviert um die Hauptgruppe herumstehen – „nicht ohne geheimnisvolle Bedeutung“ („non senza misterio“), sagt resignierend Vasari in seiner erstaunlich genauen, auf die Lektüre der Inschriften gestützten Beschreibung der Fresken (II a 10). Auch das Hochzeitsmotiv als Hauptargument der Paupertas-Allegorie ist im Text vorgegeben: „Hanc sponsam Christus tribuit / Francisco ut custodiat.“ Das sei vermerkt, um zu zeigen, daß der in populären Besprechungen der Bilder häufige Hinweis auf Dantes elften Gesang des *Paradiso* mit der Schilderung der Hochzeit zwischen Paupertas und Franziskus sich erübrigt.⁷² Es war nicht Dante, der dem Maler die Textvorlage lieferte, sondern ein franziskanischer Dichter, Verfasser der Inschriften, der (ebenso wie Dante, aber unabhängig von ihm) aus franziskanischer Tradition schöpfte, in welcher bis zurück zur *Legenda trium sociorum* die Armut als Braut des Heiligen figuriert.⁷³

71 Transkriptionen: Pietralunga, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, S. 53.

72 C. Laderchi, Giotto, *Nuova Antologia* 6, 1897, S. 31–62.

73 Mueller von der Haegen, *Die Darstellungsweise Giottos mit ihren konstitutiven Momenten Handlung, Figur und Raum*, S. 304.

Wie bei den Allegorien der Arena-Kapelle existieren Inschriften, welche die Argumente der Allegorese vorgeben. Im Unterschied zu den paduanischen Texten wurden sie jedoch nicht als Bildbeschreibungen abgefaßt, sondern sie berichten Vorgänge.⁷¹ Mit fünfzehn bis achtzehn Versen sind sie nicht kategorial länger als die Inschriften der Tugenden und Laster mit ihren acht bis fünfzehn Versen. Die visuelle Umsetzung ist aber ungleich ausführlicher, ja es werden über die an Einzelheiten schon reichen Textvorlagen hinaus weitere Motive gemalt. In der Paupertas-Allegorie gehören dazu die Kinder, die Steine nach Frau Armut werfen (Abb. 200). Der rechte von den beiden Burschen kehrt wörtlich in der Szene der Kleiderrückgabe in Giottos Bardi-Kapelle wieder; er dürfte also einer Giotto-Vorlage fol-



Abb. 200: Unterkirche, Vierungsgewölbe: Allegorie der Armut (Stefano)



Als regelrecht redundant stellt sich die Allegorie der *Oboedientia* (Gerhorsam) dar. In einem Gehäuse legt Frau Gehorsam einem Mönch, der durch den nackten Schädel als Toter charakterisiert ist, gerade ein Joch auf (Echo auf das Franziskuswort vom Kadavergehorsam, das Thomas von Celano überliefert)⁷⁴, während über dem Gehäuse aus dem Himmel herabfassende Hände dem heiligen Franziskus ein Joch schon angelegt haben. Beides ist in der Inschrift angesprochen und mag sinnvoll sein. Die visuelle Formulierung mit ihrem Nebeneinander der Motive wirkt aber pedantisch und umständlicher als die sprachliche, die die Motive aufeinander folgen läßt.

Abb. 201: Unterkirche, Vierungsgewölbe: Allegorie der Keuschheit, Detail (Stefano)

74 L. Canonici, L'obbedienza nella vita e negli scritti di san Francesco, in: *Quaderni di spiritualità francescana 16: L'obbedienza nella spiritualità francescana*, ed. F. Antonelli, Assisi 1968, S. 25–51, bes. 26.

Wenn Giotto's Allegorien in der Arena-Kapelle dadurch bestechen, daß sie die sprachlichen Vorgaben auf eine narrative Formel bringen, emotional aufrüsten und zu Pointen zusammenziehen, so trifft das auf die Franziskanerallegorien nicht zu. Ihre Stärke ist die Fülle der Motive und die prächtige Ausgestaltung der allegorischen Rede mit teils präziösen Motiven wie etwa einem Kentaur und einem vogelfüßigen Amor (Abb. 201). Am Vierungsgewölbe der Unterkirche geht es offensichtlich nicht um Visualisierungen, die als intellektuelle *Brevitas* in Erscheinung treten, sondern – wie uns schon der Goldgrund sagen kann – um dekorative Wirkung und die Darstellung von Aufwand: Das Vierungsgewölbe der ehemals dem Papst vorbehaltenen Oberkirche soll, ja muß übertroffen werden; schließlich können die Brüder nach der Umorganisation der Kirche nicht unter den goldschimmernden Bildern Cimabues das Chorgebet feiern, während sich das Grab des Ordensgründers im Untergeschoß den Pilgern als bescheidener Ort darstellt. So könnte man sagen, daß die Bilder vielleicht eine Variante von Giotto's allegorischer Bildsprache repräsentieren. In dem Augenblick, in dem man eine grundlegende Distanz zu den Tugenden und Lastern einräumt, besteht aber kein Grund mehr, überhaupt eine Beziehung zu Giotto anzunehmen, die über das Allgemeinste hinausgeht. Es handelt sich um eine Form des Allegorisierens, die stärker als die Giotto'sche vom literarischen Medium gesteuert ist und als Alternative zu Giotto verfügbar war. „Gemalte Literatur“, formuliert Belting.⁷⁵ Von den Allegorien der Arena-Kapelle würde man das wohl nicht sagen.

DIE MAGDALENEN-KAPELLE

Mit der liturgischen Reorganisation der Doppelkirche hängt auch die Errichtung weiterer Kapellen an die Unterkirche zusammen. Durch diese Anbauten wurde aus einem singulären franziskanischen Ambiente, dem Grabraum des Ordensgründers und zweiten Christus, ein Kirchenraum, der in manchem den üblichen städtischen Niederlassungen der Franziskaner entsprach. Die Nebenräume machten es möglich, Stiftungen einzuwerben und auf diese Weise die Liturgie zu bereichern sowie die finanzielle Lage des Konvents zu verbessern.⁷⁶ So gewann der Kultbetrieb von S. Francesco auch eine gewisse Unabhängigkeit von den Zuwendungen der Kurie. Im übrigen gab es im Franziskanerorden während der Jahrzehnte um 1300 eine Tendenz, die an der Niederlassung in Assisi nicht vorübergegangen sein dürfte, nämlich die der „Klerikalisierung“:⁷⁷ Der Anteil der Priester unter den Brüdern stieg, und das erforderte ein Mehr an Räumen und Ausstattung, damit sie ihrer täglichen Meßverpflichtung nachkommen konnten.

Den Anfang hat wohl die Johannes-Kapelle gemacht, die Napoleone Orsini als Gegenstück

75 H. Belting, Das Bild als Text: Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder*, ed. H. Belting und D. Blume, München 1989, S. 23–63, bes. 48.

76 Theis, *S. Francesco in Assisi*.

77 R. Manselli, La clericalizzazione dei Minori e San Bonaventura, in: *S. Bonaventura francescano*, Todi 1974, S. 181–208.

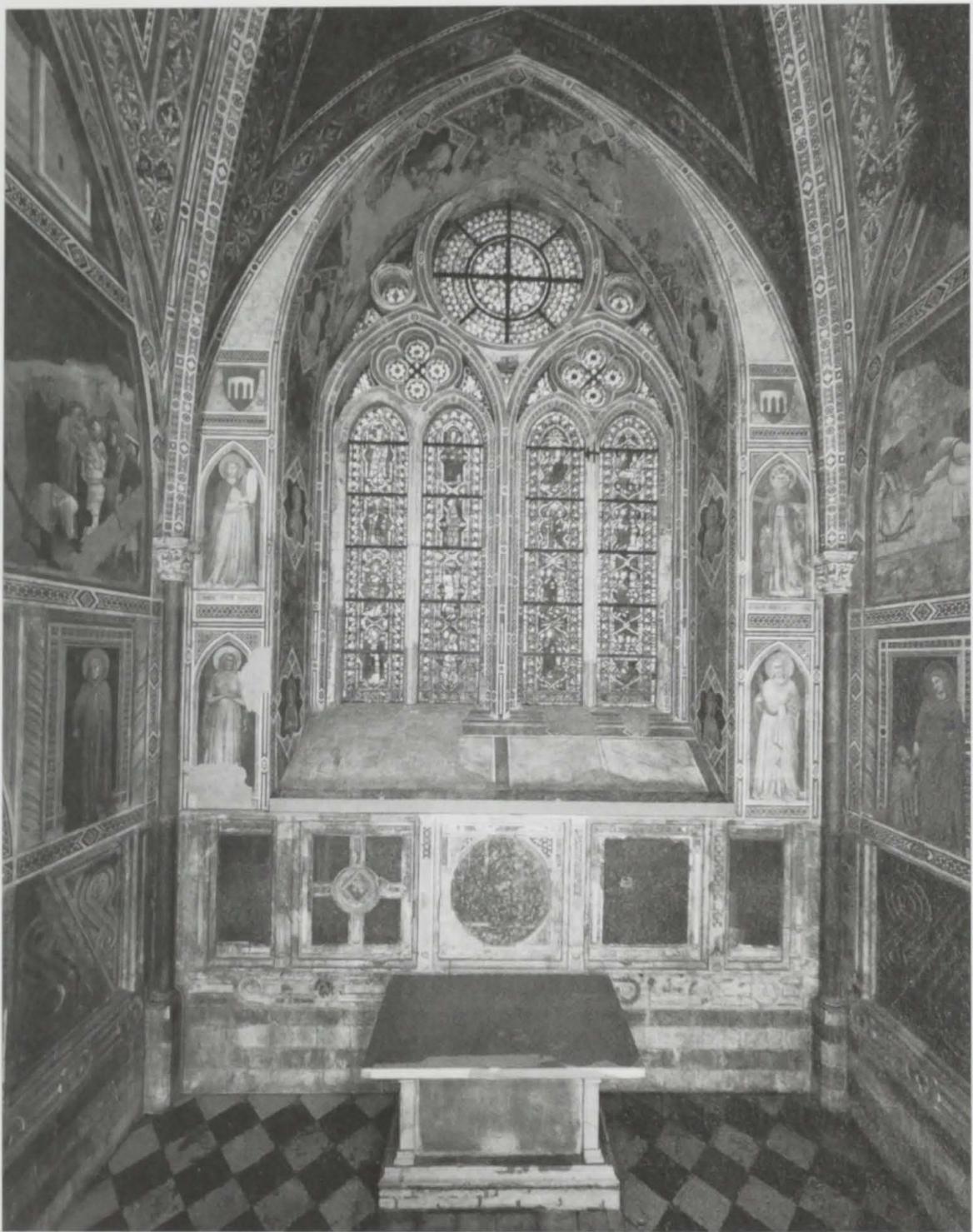


Abb. 202: S. Francesco, Unterkirche, Magdalenen-Kapelle (nach Norden)

zur Nikolaus-Kapelle ans Querhaus anfügen ließ. Viel spricht dafür, daß es ein Plan seiner mittleren Lebensjahre war, hier mit Blick auf das Grab des heiligen Franziskus und auf das seines eigenen Bruders begraben zu werden.⁷⁸ Der Bau der sechs Kapellen am Langhaus scheint dann in rascher Folge durchgeführt worden zu sein, wobei weiterhin als Maßstab und Vorbild in den Details die Nikolaus-Kapelle diente und auf diese Weise eine hohe Einheitlichkeit der Erscheinung erreicht wurde. Die Finanzierung der Baumaßnahme war offenbar zentral geregelt; sobald sich dann Stifter gefunden hatten, wurde die ausgelegte Summe von ihnen eingefordert. Ein solcher Ablauf ist durch Dokumente für die Magdalenen- und die Martins-Kapelle überliefert, deren Stifter je 600 Goldflore (den Gegenwert eines stattlichen Hauses in Florenz) an den Orden zu zahlen hatten.⁷⁹ Diese Langhaus-Kapellen sind auch die einzigen, die bald nach ihrer Errichtung so vergeben werden konnten, wie man sich das seitens des Ordens wohl vorgestellt hatte: Sie dienen dem liturgischen Gedächtnis hoher Kleriker.

Zu den von der Nikolaus-Kapelle gesetzten und in den beiden Räumen verwirklichten Standards der Ausstattung gehörte neben farbigen Glasfenstern und einer kompletten Ausmalung eine Marmorinkrustation der Unterwände. Im Fall der Magdalenen-Kapelle besteht sie aus zweitverwendetem Material, das ursprünglich zur *Schola cantorum* der Oberkirche gehört hatte (Abb. 202). In solcher Form materialisiert sich der Umstand, daß die Errichtung der Kapellen mit der liturgischen Umgestaltung der Gesamtanlage von S. Francesco zusammenhängt. Dementsprechend ist die Datierung der Fresken in der Magdalenen-Kapelle mit der Datierung der anderen giottesken Freskenkomplexe in der Doppelkirche verknüpft. Alle bis auf die Obergadenfresken der Oberkirche dienten der Neuausstattung des Komplexes, nachdem über die Raumfunktionen neu entschieden worden war.

Als Stifter für die Magdalenen-Kapelle wurde der aus Todi stammende Teobaldo Pontano gewonnen. Das geht aus seinem sprechenden Wappen mit der Brücke und aus den Stifterbildern, sowie aus einer Reihe von päpstlichen Schreiben der Jahre 1322 bis 1332 hervor. Dasjenige vom 9. Januar 1330 sagt explizit, er habe sich von den Franziskanern in Assisi eine Kapelle bauen lassen und sie als Ort seines Grabes gewählt.⁸⁰ Teobaldo war selbst Franziskaner und von 1296 bis zu seinem Tod 1329 Bischof von Assisi. Davor war er Bischof zuerst von Stabia und Castellamare

78 ... und weder in Avignon, wo ihn 1342 der Tod ereilte, noch in Rom, wohin man den Leichnam dem Testament folgend später überführte. B. Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francesco in Assisi II: Die Wandmalereien der Basilika*, Berlin 1926, S. 65. In dem von Iginio Benvenuto Supino aufgefundenen frühneuzeitlichen Gräberverzeichnis (Anm. 41, S. 346) heißt es von der Kapelle und Kardinal Napoleone: „nella quale capella volse essere seppellito.“ Das muß aber nicht mehr als eine Vermutung sein, die sich auf dieselben Indizien stützt.

79 I. Hueck, Ein Dokument zur Magdalenenkapelle der Franziskuskirche in Assisi, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 191–196. A.S. Hoch, A New Document for Simone Martini's Chapel of St. Martin at Assisi, *Gesta* 24, 1985, S. 141–146.

80 ASV, Reg. Vat. 115, pars II, fol 650: „... nec non capelle quam in ecclesia dictorum fratrum, ubi suam sepulturam elegit, construi fecerat.“ Abgedruckt bei: B. Kleinschmidt, *Die Basilika von San Francesco in Assisi*, Bd. 3, Berlin 1927, S. 7 und zitiert bei: S. Nessi, *La basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1994, S. 445.

gewesen (1282–1295) und dann von Terracina (1295–1296). Seine Abberufung aus Terracina und Investitur in Assisi, die beide nur der Papst veranlaßt haben kann, fallen in dasselbe Jahr wie die Wahl von Giovanni Minio da Muravalle zum Ordensgeneral, und so liegt es nahe, sie mit der Position von Papst Bonifaz VIII. im Armutsstreit in Zusammenhang zu bringen.⁸¹ Fraglos hätte ein Bischof von Assisi, der nicht im Einverständnis mit dem neuen Ordensoberhaupt gewesen wäre, dessen dem Papst so erwünschte und von ihm nach Möglichkeit geförderte anti-spiritualistische und kurientreue Politik empfindlich stören können. Ein Einverständnis zwischen Teobaldo und einem 1305 oder 1306 dann ins Amt des Ordensprotektors gewechselten Giovanni Minio ist aus meiner Sicht auch die Voraussetzung für die Vergabe der Kapelle an den Bischof und vor allem für die Verwendung von Baumaterial aus päpstlichem Besitz in der Kapelle: Die Rede ist noch einmal von den Spolien der *Schola cantorum*.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens stand Teobaldo unversehens unter großem Druck: Johannes XXII. (1316–1334) machte ihn dafür verantwortlich, daß ghibellinische Truppen 1319 in Assisi einen Teil des päpstlichen Schatzes erbeutet hatten, und verlangten von ihm, den Schaden zu ersetzen. Hand in Hand damit legte er den Franziskanern nahe, gegenüber dem Bischof, den er 1322 „durch große Armut bedrückt“ nennt („onere multe paupertatis oppressum“), mit ihren Forderungen stillzuhalten.⁸² Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Teobaldo dem Konvent erst 100 von den für die Kapelle vorgelegten 600 Floren zurückgezahlt. In den folgenden Jahren brachte er weitere 350 Floren auf. Er war demnach nicht bereit, den (durchaus fragwürdigen) Schulden bei der Kurie die Priorität unter seinen finanziellen Verpflichtungen einzuräumen. Als er starb, standen bei den Franziskanern noch 150 Floren offen; für die Kapelle bestimmtes liturgisches Gerät wurde dem Konvent aus dem von der Kurie beschlagnahmten Nachlaß eher widerwillig ausgehändigt – Vorgänge, die sich aus einem päpstlichem Schreiben vom 8. Juni 1332 vollends erschließen lassen.⁸³ Daß der Bischof die Ausstattung der Kapelle in der Zeit nach 1319 in Auftrag gegeben hat, kann vor diesem Hintergrund wohl ausgeschlossen werden. Da es ansonsten keine äußeren Anhaltspunkte für die Datierung gibt, sind die Malereien als mögliche Giotto-Werke des Jahres 1308 ernst zu nehmen. Es war Henry Thode, der die vorher wenig beachteten Fresken für Giotto in Anspruch genommen hat. Er betonte auch die Nähe zu den Bildern der Arena-Kapelle.⁸⁴

81 A. Fortini, *Assisi nel Medioevo*, Rom 1941, S. 275. L.C. Schwartz, *The Frescoe Decoration of the Magdalen Chapel in the Basilica of St. Francis at Assisi*. Ph. D. Indiana University 1980, S. 255.

82 F. Ehrle, Zur Geschichte des Schatzes, der Bibliothek und des Archivs der Päpste im 14. Jahrhundert, *Archiv für Litteratur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* 1885, I, S. 271.

83 ASV, Reg. Vat. 116, fol. 374, fol. 374r, v., ep. 1719. Abgedruckt bei: Hueck, Ein Dokument zur Magdalenenkapelle der Franziskuskirche in Assisi, S. 196.

84 Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, S. 282–287. Hier findet sich auch die falsche Angabe 1314 für den Beginn von Teobaldos Pontifikat, die seitdem in der Literatur vereinzelt begegnet. An der Investitur im Jahr 1296 kann es aber keinen Zweifel geben. Über die Forschungsgeschichte informiere man sich bei: *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Schede, S. 381–383 (Alessandro Volpe).

Das Patrozinium und das Bildprogramm bedienen zugleich die Erwartungen an eine Grabkapelle und die an den Nebenraum einer Pilgerkirche. In der Tat war Teobaldo nicht nur an S. Francesco als seinem Grabort, sondern auch an der Kirche als Wallfahrtsziel interessiert: Es war dieser Bischof, der 1310 den Ablass von Portiuncula ausschrieb, was Assisi als Pilgerstätte noch einmal aufwertete. Die Recherchen dafür liefen seit spätestens 1307, denn in diesem Jahr war ein von Teobaldo noch befragter Zeuge verstorben.⁸⁵ Die Kapelle war also wohl als ein Ort gedacht, wo Wallfahrt, Beichte und Stiftergedenken sich überschneiden sollten. Um es genauer zu sagen: Der Besuch der Wallfahrer und ihre Betreuung durch die Franziskaner, welche die Anleitung zur Reue einschloß, sollten der Memoria des Bischofs zugute kommen. Unter den heiligen Sündern ist Maria Magdalena die noch vor Petrus beliebteste Figur: Damit ist sie aber ein Vorbild nicht nur für jemanden, der gleich Teobaldo selig zu sterben begehrt und hoffnungsfroh den Jüngsten Tag erwartet, sondern auch für einen Pilger, der am Ziel seiner Sehnsucht angelangt die Beichte ablegt, um in den Genuß der versprochenen Ablässe zu kommen.⁸⁶ Ein populärer Text, der sich mit Reue und Vergebung beschäftigt, findet sich im *Speculum Humanae Salvationis*, einem Werk aus mystischem Geist, das wenig jünger ist als die Kapellenstiftung und wohl von dem Dominikaner Ludolf von Sachsen in Straßburg verfaßt wurde:⁸⁷

*Oh, wie groß ist deine Güte, Herr, und wie unbeschreiblich ist sie,
der du keinen Reuigen unter welchen Umständen auch immer verachtest!
Du hast nicht zurückgewiesen: Petrus, Paulus, Thomas und Matthäus,
David, Ahab, Manasse, nicht den Dieb, nicht Achoir und Zachäus,
nicht die Frau von Ninive, nicht die Samariterin, Rahab, Ruth und die Ehebrecherin,
nicht Theophilus, Gilbertus, Thaides und Maria Aegyptiaca,
nicht den Eunuchen, nicht Simeon, nicht Cornelius,
nicht Magdalena, Longinus und nicht Maria, die Schwester des Moses.
Deshalb wollen wir ob der Unzahl unserer Sünden nicht verzweifeln,
haben wir doch verschiedene Zeugen des göttlichen Erbarmens.*

85 M. Grouwels, *Historia Critica Sacrae Indulgentiae B. Mariae Angelorum vulgo de Portiuncula*, Antwerpen 1727, S. 96–103. Brufani, Il dossier sull'indulgenza della Porziuncula, S. 229.

86 L. Schwartz, Patronage and Franciscan iconography in the Magdalen Chapel at Assisi, *The Burlington Magazine* 133, 1991, S. 32–36.

87 „O quam magna est pietas tua, Domine, et quam ineffabilis, / Qui nullum poenitentem cujuscunque conditionis despicias! / Non respuisti Petrum, Paulum, Thomam et Matthäum, / David, Achab, Manassem, Latronem, Achior et Zachaeum / Ninivitas, Samaritanam, Rahab, Ruth et adulteram, / Theophilum, Gilbertum, Thaidem et Mariam Aegyptiacam, / Eunuchum, Simeonem, Cornelium, Magdalenam, Longinum, et Moysi Mariam. / Non ergo propter immanitatem peccatorum nostrorum desperemus, / Quia diversos testes divinae misericordiae habemus.“ *Speculum Humanae Salvationis*, ed. J. Lutz und P. Perdrizet, Leipzig 1907, Bd. 1 S. 31. Den Hinweis auf die Stelle danke ich Veronika Decker.



Abb. 203: Magdalenen-Kapelle, Eingangsbogen:
Der gute Schächer und Longinus

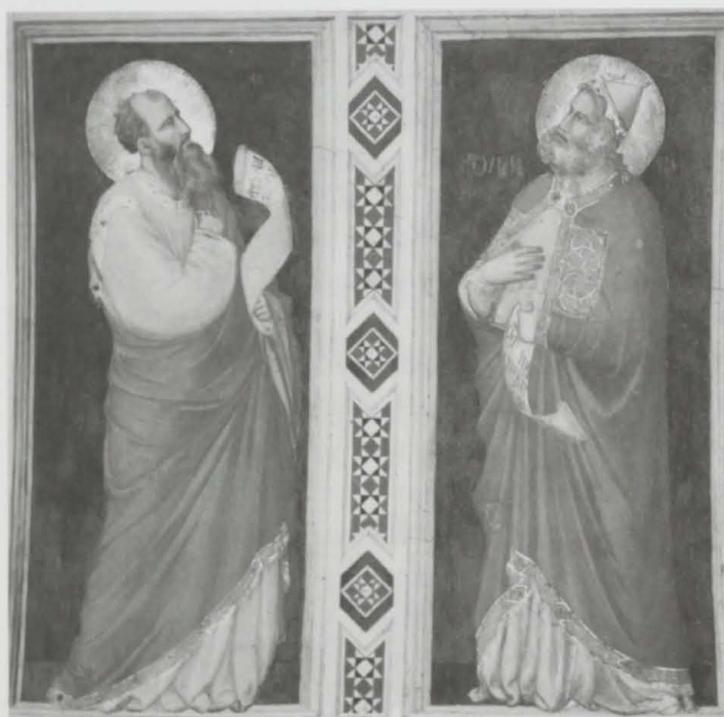


Abb. 204: Magdalenen-Kapelle, Eingangsbogen: Paulus und David

Neben Magdalena treten von den hier genannten heiligen Sündern die folgenden im Programm der Kapelle auf: Petrus, Paulus, Matthäus, David, Longinus und der Dieb (d.h. der gute Schächer Gesinas – Sie sind an der breiten Laibung des Eingangsbogens dargestellt und überwachen gleichsam die Verbindung zwischen dem Hauptraum der Kirche und der Kapelle – Abb. 203, 204), daneben Maria Aegyptiaca und Maria, die Schwester des Moses (d.h. die Prophetin Miriam – Diese beiden erscheinen an der Fensterwand und gehören zu den wenigen Teilen des Freskenprogramms, die aus dem Hauptraum „gelesen“ werden können, Abb. 202). Von denjenigen gemalten Heiligenfiguren, die identifizierbar sind, paßt also die Mehrheit in einen Kanon reuiger Sünder. Ungenannt im *Speculum*, aber am Eingangsbogen der Kapelle präsent, ist Augustinus, dessen *Confessiones* als musterhaft zerknirschte Beichte eines sündigen und dann zur Heiligkeit gewendeten Lebens zu lesen sind. Unter den benennbaren Heiligenfiguren sind es also schließlich nur Dionysius Areopagita (so identifiziert von Lorraine Carol Schwartz, Eingangsbogen)⁸⁸ und die Kai-

88 Schwartz, *The Frescoe Decoration of the Magdalen Chapel in the Basilica of St. Francis at Assisi*, S. 179.

serin Helena (Fensterwand), die nicht ausdrücklich als reuige Sünder bekannt sind. Letztere könnte zusammen mit den vier gekrönten Jungfrauen im unteren Register des Eingangsbogens zu Magdalenas Hofstaat gehören, wie er im *Offertium* des Meßformulars zum Magdalenenfest beschrieben wird (Psalm 44, 10):⁸⁹ „Königstöchter bilden dein Ehrengelichte; zu deiner Rechten steht die Königin in goldenem Gewand, in bunte Pracht gehüllt.“ Diese Figuren – Helena und die Jungfrauen – würden dann der Stärkung von Magdalenas Rolle dienen.⁹⁰

Wenn der Eingangsbogen und die Fenster- bzw. Altarwand mit den Figuren vieler sündiger und weniger nichtsündiger Heiliger bevölkert sind, so bilden den Hauptschmuck des Raums die beiden Bilderzyklen mit dem Magdalenenleben. Da ist der elfteilige im Fenster, der aus dem Hauptraum gesehen und mit etwas Mühe gelesen werden kann. Und da sind – sichtbar nur für die, welche in der Kapelle stehen – die sieben freskierten Szenen aus der Magdalenenlegende, die sich auf die beiden Seitenwände und auf die inneren Eingangswand verteilen. Unterhalb gibt es auf den Seitenwänden noch die beiden Stifterbilder: Teobaldo als Bischof vor dem heiligen Rufinus, dem ersten Bischof von Assisi, und Teobaldo als Franziskanerbruder vor der heiligen Magdalena, der Altarpatronin. Sodann gibt es als Gegenstücke zu den Stifterbildern dort zwei einzelne Heiligenfiguren, nämlich Klara und eine nicht benennbare gekrönte Frau.

Schließlich sei auf die Ausmalung des Kreuzrippengewölbes mit vier Medaillons hingewiesen (Abb. 208): Sie zeigen Christus, Magdalena, Marta und – in sein Bahrtuch gehüllt, aber betend – den auferweckten Lazarus. In Form von vier ikonenhaften Einzelbildern wird die Lazarus-Erzählung von der Westwand der Kapelle wiederholt. Damit wird neben dem Magdalenen-, Sünden- und Reueakzent sehr deutlich das Thema Auferstehung angeschlagen und die Funktion der Kapelle als Grabkapelle in den Mittelpunkt gerückt: Wie es einst Lazarus geschah, so möchte am Jüngsten Tag Teobaldo Pontano von Christus aus dem Grab ins Leben zurückgerufen werden.

BESEELTE BLICKE

Die Architektur der Kapelle mit ihren trotz der geringen Größe vier Wandöffnungen (ein Fenster, der Eingang vom Schiff, je ein Durchgang ins Querhaus und in die Nachbarkapelle) und dem weit herabgezogenen Kreuzrippengewölbe über Diensten sperrt sich geradezu gegen die Ausstattung mit einem Bilderzyklus. Entsprechend dem unumgänglich improvisierten *lay out* ist die Abfolge der Szenen für den Besucher schwer zu durchschauen: Die vier unteren Bilder müssen vor den drei oberen gelesen werden. Diese Abfolge von unten nach oben ist nicht sin-

89 *Missale Franciscanum Regulae codicis VI.G.38 Bibliothecae Nationalis Neapolinensis*, ed. M. Przewski, Vatikanstadt 2003, S. 441.

90 Da dies sicher kein zwingender Vorschlag ist, sei auch auf eine andere spekulative Interpretation hingewiesen, die Helena als Vertreterin der Fides deutet: N. Kanaan-Kedar, *Emotion, Beauty and Franciscan Piety: A New Reading of the Magdalen Chapel in the Lower Church of Assisi*, *Studi Medievali*, Ser. 3, 26, 1985, S. 699–710, bes. 707.



Abb. 205: Magdalenen-Kapelle: Auferweckung des Lazarus

gular, sondern kommt etwa in der Glasmalerei häufig vor. In den Freskenzyklen der Giotto-Zeit stellt sie aber eine Ausnahme dar. Immerhin konnten auf diese Weise bestimmte Szenen, welche wenig Personal erforderten oder die Heilige (ent)schwebend zeigen, in die besonders ungünstig geschnittenen Lünettenfelder gesetzt werden. Das hat aber zur Folge, daß sich die untere Bilderreihe von der oberen kompositorisch merkwürdig abhebt. Was rettet eigentlich den Zusammenhalt des Ganzen?

Zur Wirkung und Aussage der Bilderfolge trägt der Umstand erheblich bei, daß die Heilige in den sieben Feldern keinmal stehend, gehend oder sitzend, d.h. in alltäglicher menschlicher Haltung wiedergegeben ist: Stattdessen kniet, liegt, schwebt oder erscheint sie als Halbfigur. Entweder demütigt sie sich, oder sie wird erhoben. Und ob sie nun an der Erde klebt oder mit den Engeln in den Wolken fliegt, immer wirken ihre Züge ungewöhnlich lebendig und beseelt.

Auf eine verbindliche Form, das Magdalenenleben visuell zu erzählen, konnte man nicht zurückgreifen. Beide Zyklen für die Kapelle, der im Fenster und der an der Wand, sind unabhängig voneinander *ad hoc* konzipiert worden. Einige Hilfestellung fand man als Entwerfer in neutestamentlichen Bilderfolgen, nämlich dort, wo sich die Wege von Christus und Mag-



Abb. 206: Padua, Arena-Kapelle, nördliche Langhauswand:
Auferweckung des Lazarus

und die Räumlichkeit zu einer Art Figurenfries verschlankt (Abb. 205, 206). Absolut gesehen ist das Bildformat in Assisi mit einer Breite von ca. 250 Zentimetern (gegenüber ca. 2 Meter) nicht unerheblich größer, während die Figuren ungefähr gleichgroß sind. Der Auftritt Christi und seiner Begleiter fällt in dem geweiteten Feld beeindruckend aus. Das hängt auch mit der Drehung ins Profil zusammen, welche wiederum durch den Frieseffekt der Gesamtkomposition möglich und ratsam wurde. Eindrucksvoll ist auch die Blickverbindung zwischen Christus und Lazarus. Die von Christi Mund ausgehende Goldinschrift mit den Worten „Foras veni Lazare“ veranschaulicht einen auch akustischen Kontakt. Solches wird möglich, weil der Begrabene in Assisi, anders als in Padua, bereits als erweckt dargestellt ist und reagiert. Der Unterschied zwischen den Bildern besitzt also eine inhaltliche Dimension.⁹¹ Diese äußert sich in der Figur der knienden Magdalena am klarsten. In Padua ist Magdalena eine von zahlreichen Nebenfiguren, welche das Wundergeschehen umgeben. Demgegenüber ist sie in Assisi neben Christus und Lazarus die dritte Hauptfigur (Abb. 207). Es fragt sich sogar, welches Gegenüber das für Christi Handeln entscheidende ist – das, welches er in der unmittelbar vor ihm Knienden hat, oder das des Lazarus.

Um die Darstellungen der Szene in Assisi und Padua in ihren Eigenarten recht zu verstehen, ist es geraten, sowohl den biblischen Bericht als auch die *Meditationes Vitae Christi* heranzuziehen. Laut Evangelientext (Johannes 11, 1–44) muß sich Christus die Vorwürfe von Marta und Maria Magdalena gefallen lassen, durch seine Abwesenheit den Tod ihres Bruders Lazarus quasi

dalena kreuzen. So ist es kein Wunder, daß sich zwei Bilder im gemalten Magdalenenzyklus als Zweitfertigungen der Bilder gleichen Themas im Zyklus der Arena-Kapelle zu erkennen geben. Es sind dies die *Noli me tangere*-Szene und die Auferweckung des Lazarus. Vergleicht man aber die Versionen genauer, so fallen Änderungen ins Auge, die helfen, das Verhältnis der Bilder zueinander zu bestimmen und damit zu Aussagen über die Form der Beziehung zu gelangen, welche die Arena- und die Magdalenen-Kapelle verbindet.

Im Lazarus-Bild ist das Personal weiter auseinandergezogen

91 Dies ist etwa Supino entgangen, der aus der Inschrift ein Argument gegen Giotto's Urheberschaft ableitet: I.B. Supino, *La basilica di S. Francesco di Assisi*, Bologna 1924, S. 162.

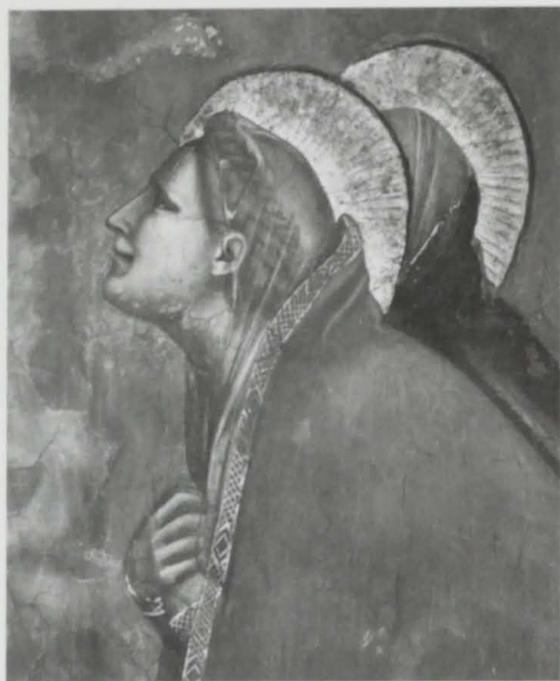


Abb. 207 Magdalenen-Kapelle: Auferweckung des Lazarus, Detail

verschuldet zu haben. Und obwohl die beiden vor ihm auf den Knien lagen, als sie klagten, „ergrimmte er im Geiste“ („infremuit in spiritu“), wie er wenig später auch am Grab des Lazarus „ergrimmte“, als das Wunder von den Umstehenden regelrecht eingefordert wurde. So sollte es nicht erstaunen, daß Christus in Padua finster blickt. Auch Magdalenas gerunzelte Brauen entsprechen nicht dem, was man von einer erwartungsfrohen Jüngerin erwartet, sondern dürften die Vorwürfe illustrieren, die sie Christus macht. Das Thema in der Arena-Kapelle ist also die Auslegung der Johannesstelle, und dabei geht es nicht so sehr um den Vollzug des Wunders als vielmehr darum, daß Christus trotz zuweilen mangelhaften Glaubens an seine Gnade die Menschen zu erlösen bereit ist. Das fügt sich in das Gesamtprogramm der Paduaner Ausmalung ein, das, wie wir sahen, ausgehend von Charakteren und

Konzepten wie Judas, *Spes* und *Desperatio* den Erlösungsglauben problematisiert.

Anders als in der Bibel ist in den *Meditationes* (LXVI) keine Rede von Christi Grimm, dafür gibt es gefühlvolle Dialoge und werden Ströme von Tränen vergossen. Als Marta sagt, Lazarus wäre nicht gestorben, wenn Christus dagewesen wäre, antwortet dieser sofort und kündigt unmißverständlich an, er werde ihn auferwecken. Dann bittet er Marta, ihre Schwester Maria Magdalena zu holen, „denn er liebte sie besonders.“

Eilig kam sie zu ihm und warf sich zu seinen Füßen, indem sie Worte ähnlich denen Martas sprach. Als der Herr seine Geliebte in solchem Kummer sah, voller Tränen und des Bruders beraubt, konnte er seine eigenen Tränen nicht zurückhalten und weinte.⁹²

Und haben dann nicht sogar die Jünger geweint? – diese Frage wird jedenfalls den Lesern der *Meditationes* vorgelegt. Im Bild der Magdalenen-Kapelle weinen Christus und die Jünger zwar

92 „Marta vero cum scivit exivit et obviam et procedit ad pedes eius et dixit: Domine si fuisses hic, frater meus non fuisset mortuus. Dominus vero dixit quod resurgeret, et de resurreccione aliqua tractatur adinvicem. Postea mittit eam pro Maria: hanc Dominus singularissime diligebat. Ipsa vero ut scivit festina surrexit et venit ad eum, et procidens similia verba Martha dixit. Dominus autem Iesus videns dilectam suam sic afflictam, lacrimosam et desolatam de fratre suo, non potuit etiam ipse lacrimas continere. Unde tunc lacrimatus est Dominus Iesus.“ De Caulibus, *Meditationes vite Christi*, S. 229 f.



Abb. 208: Magdalenen-Kapelle: Gewölbe

Bilderzählung in der Regel wohl so, daß es Magdalenas Tränen sind, die Christi Aufweckungsaktion auslösen. So gerät Magdalena in eine Rolle, welche der von Maria, der Gottesmutter und Erzfürbitterin, gleicht. Diese Lesart wird von der Wiederholung des Themas am Gewölbe bestätigt (Abb. 208). Die Figuration der Bilder dort rekurriert nicht nur auf die Szene an der Wand, sondern auch auf die Dekoration des sogenannten Heiligengewölbes in der Oberkirche und damit auf das Bildschema einer Deesis. Dies weist in eine Richtung der Exegese, die weder von der Bibel, noch von den *Meditationes* wirklich gedeckt ist, aber im Meßformular zum Tag der heiligen Magdalena als Kirchengebete erscheint und in einer der Magdalena geweihten Grabkapelle willkommen sein muß. Wie die Franziskaner des 14. Jahrhunderts beteten, so spricht man auch heute noch die Worte:⁹³

Wir bitten, o Herr: mögen uns zu Hilfe kommen die Fürbitten der hl. Maria Magdalena, durch deren Flehen bewogen Du ihren Bruder Lazarus, der schon vier Tage im Grabe lag, von den Toten zum Leben erwecktest: der Du lebst.

93 „Beatae Mariae Magdalenaе quaesumus domine suffragiis adiuvemur, cuius precibus exoratus quadriduanum fratrem vivum ab infernis suscitasti. Qui vivis.“ *Missale Franciscanum Regulae*, ed. Przewski, S. 441. Übersetzung nach: A. Schott, *Das Meßbuch der heiligen Kirche*, Freiburg i.Br. 1936, S. 862.

nicht, aber Christus blickt freundlich und mitfühlend, während er wie selbstverständlich das Wunder tut, dessen Resultat im lebendigen Gesicht des Lazarus auch dargestellt ist. Magdalena jedoch weint derart rückhaltlos vor Christus, daß sie – wie sie in der Erzählung Christus und die Apostel zu Tränen rührt – auch dem abgebrühtesten Besucher der Kapelle Tränen des Mitleids zu entlocken droht (Abb. 207).

Das Bild in Assisi stützt sich also stärker auf die *Meditationes Vitae Christi* als auf den Bibeltext und nutzt die Schilderung, die Magdalena dort erfährt, für die Ausgestaltung dieser Figur zu einer Hauptfigur im Bild. Man darf wohl sagen: Gestützt auf die *Meditationes* wird aus einer Szene, die von Giotto in Padua für einen christologischen Kontext entwickelt wurde, eine solche aus dem Leben der Magdalena. Das geht inhaltlich sogar ein wenig weit, denn die Betrachter lesen die



Abb. 209: Magdalenen-Kapelle: Noli me tangere

Was Magdalena in den Brennpunkt der Wahrnehmung des Betrachters rückt, ist indes nicht allein die Rolle, die ihr der Besucher der Kapelle in der Bilderzählung zuschreiben kann. Vor allem fesselt uns die Gegenwart des tränenüberströmten, dem Schmerz völlig verfallenen, durch die Präsentation im Profil gleichsam zur Schau gestellten Gesichts, dessen Ausdruck auf das hemmungslose Weinen der Kinder und damit auf eine Alltagserfahrung zurückgreift. Mit ihm verglichen nehmen sich alle weinenden Gesichter der älteren Malereigeschichte – denken wir an die Marien der Tafelkreuze – nur wie Masken aus, die starr Signale mit Anweisungen versenden, in welche Erlebnissituation wir uns versetzen sollen. Selbst in der Arena-Kapelle gibt es kein wirklich ähnliches Gesicht, weder unter den Müttern von Bethlehem noch bei den Frauen unter dem Kreuz. Im Vergleich sind auch das nur pathetische Grimassen. Hier wird eine besondere Qualität der Bilder für Teobaldo Pontano erkennbar. Wenn man sich Giotto's Figuren als Schauspieler vorstellt, dann führen die Magdalenen-Darstellerinnen in der assisanischen Kapelle eine neue Methode und Qualität mimischer Kunst vor: bedingungslos emotional und in berechneter naiver Unmittelbarkeit auf die Gefühlswelt des Publikums zielend. Mindestens, was die Affektdarstellung angeht, wird die notorische Außensicht der Arena-Bilder wieder aufgegeben.

Gegenüber dem Lazarusbild steht an der rechten Wand der Kapelle die Noli me tangere-Szene mit welcher aus zeitgenössisch dominikanischer und franziskanischer Sicht der Höhe-



Abb. 210: Arena-Kapelle, nördliche Langhauswand:
Noli me tangere

scheinbar in sich gekehrt, das andere Mal reckt sie sich aus ihrer knienden Position heraus dem entweichenden Christus nach. Vergleicht man diesen Auftritt mit der entsprechenden Szene in der Arena-Kapelle, so wird deutlich, daß die Paduaner Kniefigur den Ausgangspunkt sowohl für die weinende als auch für die sich reckende Magdalena lieferte und daß beide Bearbeitungen höchst wirkungsvoll sind (Abb. 210). Die Armhaltung der Heiligen im *Noli me tangere*-Bild in Assisi ist kaum verändert und doch wird durch den vorgereckten Oberkörper sehr viel anschaulicher, wie die Hände ins Leere greifen. Der deutlichste Unterschied zwischen den beiden *Noli me tangere*-Magdalenen ist aber, was sich im Gesicht der Frau in Assisi abspielt: Die Züge machen Sehnsucht ebenso subtil wie unmittelbar gegenwärtig. Dazu trägt nicht zuletzt der verletzte rote Kontur bei. In Padua kommt eine solche Linie vereinzelt auch vor (etwa bei den Engeln des Taufbildes), aber nie so wie hier, wo sie das Profil einer Hauptfigur umreißt und, man möchte sagen, dem Hintergrund aussetzt.

Vom gestalterischen Höhenflug der Magdalenenfigur abgesehen, ist das Verhältnis der *Noli me tangere*-Bilder in Padua und Assisi durchaus problematisch, und leichter als im Fall der Lazarus-Bilder kann ein Kritiker die Version in Assisi deklassieren. Dabei geht es gar nicht so sehr um die Engelsfiguren, deren Inkarnatteile in Assisi aufstuckiert und vergoldet sind, d.h. als goldenes Relief erscheinen (Abb. 211). Ich sehe nicht ein, warum Giotto nicht auch mit solchen Effekten experimentiert haben sollte. Im übrigen ist die Qualität der plastischen Arbeit hoch,

punkt und die exemplarische Qualität dieses Heiligenlebens verbildlicht wird (Abb. 209): Der auferstandene Christus sei zuerst einer Sünderin erschienen, um deutlich zu machen, daß er für die Sünder gestorben sei.⁹⁴ Das Bild zeigt ein weiteres ergreifendes Magdalenge-sicht. In der Tat sind die beiden Auftritte als Gegenstücke inszeniert. Beide Male kniet die „Dilecta“, wie Christus sie in der mystischen Diktion der *Meditationes* nennt, vor ihrem Herrn und beide Male in einer durch einen roten Mantel verstärkten und auf Vergleichbarkeit angelegten Körpersprache. Im Lazarusbild ist sie weinend

94 K.L. Jansen, *The Making of the Magdalena: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000, S. 58 f.



Abb. 211: Magdalenen-Kapelle:
Noli me tangere, Detail

und die räumliche Wendung der Engelsgesichter entspricht den Bestrebungen Giotto's. Bei einem besseren Erhaltungszustand würde der Versuch, Überweltliches materiell und kostbar werden zu lassen, wohl wirksam. Vielleicht trat das Goldrelief im Dämmer des ja spärlich beleuchteten Kultraums als ein magischer Effekt in Erscheinung. Mehr Probleme habe ich mit dem Fehlen der Grabwächter in Assisi und noch mehr mit dem Umstand, daß dieses Fehlen kompositorisch nicht aufgefangen wurde. Ähnlich steht es mit dem Ausstreuen der Pflanzenmotive über das ganze Bild, wo sie in Padua nur Christus zugeordnet sind und seine Kostümierung als Gärtner ergänzen. Vor allem ist aber die Christusfigur selbst problematisch: Oswald Sirén nannte sie marionettenhaft.⁹⁵ Jedenfalls erscheint sie gegenüber dem Paduaner Vorbild vereinfacht und erinnert insgesamt mehr

als an Giotto an Cavallini, und zwar besonders an die etwas simplifizierend arbeitende Cavallini-Werkstatt der Donnaregina-Fresken in Neapel: verwiesen sei auf das überdeutlich herausmodellerte Bewegungsmotiv und die Physiognomie mit den eng stehenden Augen.⁹⁶ Ähnlich cavallinesk aufgefaßte Gestalten finden sich in der Nikolaus-Kapelle (Abb. 183). Wenn die Lazarus-Szene in Assisi als ganze auf der Höhe ihres Gegenstücks in Padua ist, so gilt das für die Noli me tangere-Szene nicht. Vom Entwurf und bestimmten Details her aber entwickeln beide die Paduaner Vorgaben weiter.

Dem Rang nach entsprechen auch die drei Szenen in den Lünetten der Oberwände den Paduaner Fresken: Die Erhebung Magdalenas zu den Engeln an der rechten Wand mit einem weiteren ergreifenden Profil der *Dilecta*, das höchst publikumswirksam diesmal von Glückseligkeit spricht, eingebettet in eine ausdrucksvoll modellierte Betongußlandschaft (Abb. 212). – Die Bekleidung der Heiligen durch einen Eremiten über dem Eingangsbogen mit einem rückhaltlose Dankbarkeit evozierenden Magdalenenprofil in einem bildbeherrschenden Felsen, der auf dem engen Raum des spitzbogigen Feldes Einsamkeit und Eremitendasein glaubhaft macht (Abb. 213, 214). – Die Kommunion und Himmelfahrt der Heiligen mit einem hochkomplizierten,

95 O. Sirén, *Giotto and Some of His Followers*, Cambridge, Ma. 1917, S. 95.

96 Abbildungsmaterial: E. Carelli und St. Casiello, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Neapel 1976, Abb. 31–58. Der Zusammenhang dieser Fresken mit Cavallini ist urkundlich nicht gesichert, aber stilistisch evident. Urkundlich gesichert ist Cavallinis Präsenz in Neapel für das Jahr 1308: P. Hetherington, *Pietro Cavallini: A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979, S. 4.



Abb. 212: Magdalenen-Kapelle: Himmelfahrt Magdalenas



Abb. 213: Magdalenen-Kapelle: Bischof Zosimus bei Magdalena

leicht nach vorn gekippten Fastprofil Magdalenas, das die in der Arena-Kapelle laufenden Versuche mit der räumlichen Beweglichkeit der Gesichter geradlinig fortsetzt (Abb. 215). Auf die große Ähnlichkeit der Engel mit solchen im Kreuzigungsbild der Arena-Kapelle wies Giovanni Previtali hin;⁹⁷ nur sind die Bewegungen und Mienen jetzt sanft. Was über die Arena-Fresken am deutlichsten hinausgreift, ist zum einen die stille Andacht in den im Profil präsentierten Gesich-

97 G. Previtali, *Le cappelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella chiesa inferiore di San Francesco*, in: *GiOTTO e i Giotteschi in Assisi*, S. 93–127, bes. 121.



Abb. 214: Bischof Zosimus bei Magdalena, Detail

Bildrand. Erneut fesselt das diesmal ganz leicht weggedrehte und über Christi Fuß gesenkte Profil der Heiligen.

Ebenso hochrangige Arbeiten sind die beiden Stifterbilder. Links nahe dem Eingang zur Kapelle unterhalb des Gastmahlbildes erscheint in einer fingierten Nische, die zwei Wendelsäulen flankieren, vor einer mit einem Rahmen dekorierten Rückwand Teobaldo Pontano, der im Bischofsornat vor dem heiligen Rufinus, dem ersten Bischof von Assisi kniet (Taf. XIV). Der Heilige steht locker und unzeremoniell im Raum und wendet sich ernst, aber freundlich teilnehmend, den Mund wie sprechend geöffnet seinem Nachfolger zu. Der kniet höchst zeremoniell und gesenkten Hauptes im Profil vor ihm wie ein schüchterner Firmling. Während

tern zweier Zuschauer, eines alten und eines jungen, zum anderen ist es die Einfachheit der architektonischen Möblierung.

Zu diesen Szenen kommt als hochrangig noch das Gastmahl im Haus des Pharisäers, das sich neben dem Auferweckungsbild befindet und den Zyklus eröffnet (Abb. 216). Der Raumkasten entwickelt das Haus weiter, das Giotto in Padua gegen Ende seiner Arbeit im Hauptraum der Kapelle für das Letzte Abendmahl und die Fußwaschung eingeführt hat (Abb. 48). Magdalena, die wieder als eine kniende Figur in Rot auftritt, agiert an der Grenze zwischen Gehäuse und einem breiten Stück Formular am linken



Abb. 215: Magdalenen-Kapelle: Kommunion der heiligen Magdalena



Abb. 216: Magdalenen-Kapelle: Gastmahl im Haus des Pharisäers

Rufinus mehr Würde als Individualität ausstrahlt, ist bei Teobaldo der Porträtcharakter betont. Gegenüber den Paduaner Stifterbildern, bei denen der Auftritt im objektivierenden Profil statt wie vorher im Halbprofil vorgeprägt ist, hat der Maler die Individualität noch geschärft. Die Züge sind detailreicher angegeben und verglichen mit der Umgebung noch weiter durchgearbeitet – obwohl ja auch in Padua schon den Köpfen Scrovegni und seines geistlichen Freundes je ein eigenes Tagwerk eingeräumt war.

Während Teobaldo vor der Größe und Heiligkeit seines Amtvorgängers nichts als stilles Gebet bleibt, verhält er sich vor der Kapellenpatronin wohlkalkuliert anders: Dieses zweite Stifterbild, das gleich inszeniert ist, befindet sich diagonal gegenüber rechts vom Altar unterhalb des *Noli me tangere*-Bildes. Anders als in den Szenen steht Magdalena, und der vor ihr kniende Teobaldo, der diesmal ein Franziskanerhabit trägt, blickt zu ihr auf (Abb. 217). Mit seiner Linken hat er ihre rechte Hand ergriffen bzw. sie die seine. Es ist also geschehen, was sich im Stifterbild der Arena-Kapelle zwischen Scrovegni und der Muttergottes anbahnte (Abb. 1). Die Züge des Stifters wirken gegenüber seinem Auftritt als Bischof verändert: Sie sind vom Fasten eingefallen; so will er der Büsserheiligen nahekommen. Gleichzeitig ist das Gesicht jetzt ausdrucksori-



Abb. 217: Magdalenen-Kapelle: Teobaldo Pontano vor der heiligen Magdalena

entiert. Was Rintelen erlebte, ist ein „widerwärtiger Ausdruck von outrierter Kindlichkeit“.⁹⁸ In der Sentimentalität entspricht das Gesicht manchem Magdalenenprofil der erzählenden Bilder. Man möchte von einer Angleichung des Stifters an Magdalena sprechen, freilich nicht an die eher verschlossene Magdalenenfigur, vor der er kniet, sondern an jene Heilige, die in den Szenen erscheint und mit Christus interagiert. Teobaldo verehrt Magdalena nicht nur, er schlüpft in die Magdalenen-Rolle.

Teobaldo und Rufinus, Teobaldo und Magdalena sind nicht wie die Heiligen im Eingangsbogen und an der Altarwand oder wie die Szenen als Bilder behandelt, sondern sollen als in der Kapelle anwesende Personen erlebt werden – wie Teobaldo als Leichnam in der Kapelle ja wirklich anwesend ist (in einem nicht oder nicht mehr markierten Bodengrab). Dieses illusionistische Moment ist in der scheinarchitektonischen Fassung der Figuren sehr deutlich ausgesprochen: Eine an den Betrachtterraum angeschlossene und nach hinten ausdrücklich begrenzte Raumschicht wird erschlossen, von deren Substanz nicht zuletzt die suggestiv körperhaften Wendelsäulen künden.

In der Arena-Kapelle sind die Vorgaben dafür vorhanden (bis auf die Wendelsäulen, die vom Obergaden der Oberkirche bzw. von Cavallini stammen): zum einen die Nischen über den Gräbern, sodann die Nischen in der Sockeldekoration, in denen die Reliefs der Tugenden und Laster erscheinen. Auch die Allegorien sollen ja nicht als Bilder, sondern als präsent, wenn auch nur als präsente Reliefskulpturen, gelesen werden. Daneben sei auf die Stiftergruppe an der Westwand verwiesen, die enger an die liturgische Wirklichkeit der Kapelle als an das fiktive Gerichtsgeschehen angeschossen ist. In Teobaldos Kapelle ist all das zusammengeführt und in einer Weise systematisiert, die wirklich illusive Qualität entfaltet.

Der Maler der Magdalenen-Kapelle hat sich intensiv mit den Fresken der Arena-Kapelle auseinandergesetzt. Er war dabei aber zugleich sensibler und offensiver als die anderen Maler in Assisi, die von den Arena-Fresken profitierten, eingeschlossen den Maler der Nikolaus-Fresken. Vor allem gelang es ihm, eine spezifische Stimmung von psychischer Lebendigkeit in den Bildern durchzusetzen, die übersteigt und revidiert, was in Padua zu beobachten ist. Das wichtigste Medium dieser Lebendigkeit ist das Gesicht der heiligen Magdalena, dessen wechselnder, Empathie provozierender Ausdruck sie zur *Dilecta* nicht nur Christi, sondern rasch auch der Betrachter macht. Es ist eine Stimmung der Süße und Körperlichkeit, die mit der spirituellen Eigenart der heiligen Sünderin und Büsserin zusammenhängt und einmal die in ihrer Erotik befremdlichen Magdalenenbilder der Renaissance und des Barock hervorbringen sollte. Die sentimentale Stimmung hat aber sicher auch mit der Funktion der Heiligen im Rahmen der Frömmigkeit des Bischofs Teobaldo zu tun. Man stelle sich diese Spiritualität als conventualisch geprägt vor: vom *Common sense* gemäßigte Askese und Mystik nahe dem oft sentimentalsten Geist der *Meditationes Vitae Christi*. Eine solche ebenso feinsinnige wie kreative und zielgenaue Interpretation der Arena-Fresken ist am ehesten Giotto selbst zuzutrauen. Unter allem, was an Giotteskem in Assisi erhalten ist, kommt allein die Magdalenen-Kapelle als das gesuchte Werk des Jahres 1308 in Frage.

⁹⁸ Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, S. 214.

ZUM ZUSAMMENHANG UND ZUR ABFOLGE DER GIOTTESKEN FRESKEN

Um das Thema abzuschließen und die Ergebnisse zu überprüfen, sei die Perspektive umgedreht: Wie fügt sich die These, Giotto habe 1308 die Magdalenen-Kapelle freskiert, in die Geschichte der Ausmalung von S. Francesco in Assisi ein? Von den giottesken Fresken ging ihr sicher die Nikolaus-Kapelle voran, zu deren an frühen Giotto-Werken und im römischen Milieu geschulten und perfekt aufeinander eingespielten Urhebern mindestens einer gehörte, der Giotto auch in Padua über die Schulter geschaut hatte. Dies zeigt sich nicht nur an den Bildern, sondern auch an den dekorativen Teilen, die zwar überwiegend vom Obergaden der Oberkirche her entwickelt sind, aber in den gotisch architektonisch und vegetabil gemischten Bändern der Fensterlaibungen auch paduanische Motive zeigt. Aus der dort tätigen Gruppe ihm größtenteils wohl schon bekannter Maler kann Giotto Mitarbeiter übernommen haben. So wäre in der Magdalenen-Kapelle eine mehr cavallineske als giotteske Figur wie der Christus des *Noli me tangere*-Bildes zu erklären.

Daß Giotto auf jeden Fall Mitarbeiter beschäftigt und ihnen mehr freie Hand gelassen hat als gewöhnlich in der Arena-Kapelle, belegt neben dem *Noli me tangere* das bisher noch nicht angesprochene Bild, das die Reise nach Marseille und das Wunder der toten Pilgerin zeigt, die ihr Kind zu stillen vermag⁹⁹ (Abb. 218). Es wird zuweilen mit der *Navicella* verglichen, und nicht ganz zu Unrecht, denn das architektonische Motivgefüge aus Brücke und Tor ist wohl wirklich aus dem Mosaik übernommen (Abb. 125, 126). Was der Maler verändert hat, ist inhaltlich durch den Wechsel von „Hafen“ (*Navicella*-Titulus) hin zu „Marseille“ (Magdalenen-Legende)



Abb. 218: Magdalenen-Kapelle: Das Wunder von Marseille

bedingt. Formal wurde für die Adaption ein aus spätantiker Tradition entwickeltes Städtebild im Mauerbottich hinzugezogen, und am ehesten war es die Arezzo-Vedute in der ersten Portion der Franzlegende (Abb. 196); darauf deuten auch die detailarmen und umso deutlicher stereometrisch wirkenden Türme. Darüber hinaus belegt der *Navicella*-Vergleich gerade den Abstand zu einem Giotto-Werk: Eine Schiffsszene in der Art der *Navicella* würde sich weit besser in den Zyklus einfügen als diese überfrachtete,

99 *Die Legenda Aurea des Jacobus von Voragine*, ed. R. Benz, Heidelberg 1975, S. 474–477.

ihre Aufgabe letztlich verfehlende Komposition: überfrachtet durch die Berücksichtigung allzu vieler Episoden und durch zu viele Begleitmotive, ihre Aufgabe verfehlend, weil der Plot ohne genaue Textkenntnis nicht einmal in den Grundzügen verständlich wird. Dabei ist das Thema im Rahmen des Gesamtprogramms der Kapelle nicht unwichtig, geht es doch um Magdalena als Beschützerin der Pilger.

Auch in den Details ist das Bild nur oberflächlich an Giotto's aktuellen Stil angeglichen: Dem Magdalenen-Gesicht z.B. fehlt alle Süße. Schließlich sei auf die technischen Mängel hingewiesen: Auffallend große Teile, ja ganze Flächen waren *al secco* ausgeführt und sind abgeblättert.

Von Mitarbeitern stammen auch die vier Heiligenfiguren auf der Altarwand der Magdalenen-Kapelle und einige im Eingangsbogen. Dort stehen zusammen mit den hochrangigen und erfindungsreichen Gestalten, die von Giotto entworfen und auch weitgehend ausgeführt sein müssen (Dionysius, Augustinus, Paulus, David, Gesinas, Longinus), solche, die aussehen wie nach giottesken Mustern gefertigt, ohne daß der Maler mehr als Grundvorstellungen von Giotto's aktuellem Stil hatte. Den Abstand zu Giotto zeigt am instruktivsten ein Vergleich der weiblichen Heiligen mit den Büsten heiliger Frauen am paduanischen Rahmensystem, die Produkte von Malern aus Giotto's Bottega sind: In Assisi fehlt es sowohl an Plastizität als auch an Individualität.

Die Equipe, mit der Giotto arbeitete, war also nicht oder nur zum kleineren Teil aus Padua bzw. Florenz mitgebracht. Das paßt zu der Urkunde, die Giotto's Assisi-Aufenthalt belegt und auf eine Zusammenarbeit mit jenem in Assisi ansässigen Maler namens Palmerino di Guido deutet. Es verlockt, ihn mit dem Meister der Nikolaus-Kapelle gleichzusetzen und verschiedentlich wird das von Kunsthistorikern auch getan,¹⁰⁰ doch hat sich in Gubbio bekanntlich ein für ihn gesichertes Werk erhalten, das jeden Gedanke an einen Künstler von Rang verbietet (Abb. 164). Er kann aber ein Malerhandwerker gewesen sein, der vorzeigbare Figuren zustande brachte, wenn der leitende Maler der Nikolaus-Kapelle oder Giotto ihm Zeichnungen in die Hand gaben. Die am wenigsten vorzeigbaren Figuren in der Magdalenen-Kapelle, die aber wirklich dem nahestehen, was Palmerino dreizehn Jahre später im Palazzo Ducale von Gubbio hinterlassen hat, sind die nur von ferne giottesken Büsten zweier Heiliger, die in Vierpässen den Durchgangsbogen in Richtung Querhaus zieren (Abb. 219): spitze, von der Modellierung kaum gerundete Gesichter im Halbprofil, die trist und starr geradeaus blicken.¹⁰¹ Auf jeden Fall treten uns hier zwei Werke vor Augen, die ein in Giotto's Stil wenig versierter Maler unter den Bedingungen einer Organisationsform gemalt hat, die eher mit dem Begriff *Cantiere* als mit dem Begriff *Bottega* harmoniert.

Mehr oder weniger parallel mit den Ausmalungen in der Nikolaus- und in der Magdalenen-Kapelle dürfte die erste Hälfte des Franzzyklus entstanden sein. Wenn die Marseille-Ansicht in der Magdalenen-Kapelle wirklich auf „Arezzo“ fußt, dann ging die Arbeit des Plastiker-*Cantiere* dem Projekt des Bischofs Teobaldo sogar einen ganzen oder halben Schritt voran. In der Tat lassen sich umgekehrt Spuren von einem Kontakt mit den Magdalenen-Fresken in den

100 E. Neri Lusanna, *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, *Paragone* 325, 1977, S. 10–39.

101 *La basilica di San Francesco ad Assisi*, Schede, S. 393 (A. Volpe).



Abb. 219: Magdalenen-Kapelle: Heilige
(Palmerino di Guido?)

Mitarbeiter Giottos angehörte, in der aber Veteranen der Obergadenkampagne kaum weniger zu sagen hatten. Diese waren wohl zwischenzeitlich an der Ausmalung der Sala dei Notari in Perugia beteiligt gewesen. So erklären sich einige Motive, die in Perugia und im Franzzyklus ähnlich vorkommen und sich auf Erfindungen der Obergadenkampagne zurückführen lassen.¹⁰²

Soweit die erste Phase giottesker Malereien im Rahmen der Neuausstattung von S. Francesco, die insgesamt um 1306/07/08 anzusetzen ist. Mit dieser These verbunden ist die Annahme, die Arbeiten in der Oberkirche seien nach der Ausführung von vierzehn Franziskusbildern („Plastiker-Cantiere“) zunächst Fragment geblieben, ein Gedanke, der willkürlich anmuten mag. Andererseits postuliert etwa auch Margrit Lisner, die von völlig anderen Prämissen ausgeht und völlig andere Ergebnisse erwartet als ich, eine Unterbrechung der Arbeiten an dieser Stelle an, d.h. zwischen der Vogelpredigt und dem Tod des Edlen von Celano.¹⁰³ Die Differenz drängt sich einfach auf, wenn man nur bereit ist, sich über das brüchige Dogma der Einheitlichkeit hinwegzusetzen. Im übrigen kann man ebensogut wie über eine zeitliche Zäsur innerhalb des Zyklus auch über den Umstand staunen, daß ein derartig gewaltiger Franzzyklus überhaupt in Auftrag gegeben wurde. Zum einen kommt als Patron die Kurie in Frage – wie vorher bei den anderen Bildern in der Oberkirche –, wobei aber zu bezweifeln ist, daß das päpstliche Interesse an einer weiteren Ausschmückung des Raumes nach der liturgischen Neuordnung noch groß war. Zum anderen kann als Auftraggeber ein Orden aufgetreten sein, welcher der Dekoration seiner Kir-

Franziskus-Bildern nicht ausmachen. Ein Argument liefert etwa die Räumlichkeit: In den vierzehn älteren Bildern des Franzzyklus herrscht nicht die Tendenz zur Frieskomposition wie in der Magdalenen-Kapelle, sondern ein Bemühen um räumliche Staffelung der Gruppen und Baulichkeiten, was die Maler oft genug überforderte. Das in der Anwendung einfachere nachpaduanische System hätte ihnen also willkommen sein müssen.

Die Maler dieses Cantiere waren ähnlich dem in der Nikolaus-Kapelle tätigen Team an verschiedenen Schichten Giottescher Kunst geschult, aber der Anteil der Arena-Fresken ist präsenter und die Künstler waren weniger gut aufeinander eingespielt. Ich denke an eine Malergruppe, der ein Paduaner

¹⁰² Vgl. Bellosi, *La pecora di Giotto*, S. 16.

¹⁰³ Lisner, *Die Franzlegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi*, S. 45.

chen grundsätzlich kritisch gegenüberstand. Zumal in einer Zeit, in der es noch zusätzlichen Druck gab, selbst in begründbaren Fällen, wie bei den Grabkirchen der großen Ordensheiligen in Assisi und in Padua, keine Ausnahmen zuzulassen. Die Jahre um 1310 brachten von Seiten des Spiritualenflügels der Franziskaner unter Ubertino von Casale besonders wütende Polemik gegen aufwendige Kirchengestaltungen.¹⁰⁴ Zwar waren die assisianischen Franziskaner keine Spiritualen, aber wirklich irrelevant in Assisi wurden die fundamentalistischen Positionen erst im Jahr 1317 durch die Bulle *Quorundam exigit*. Mit ihr verwies Johannes XXII. die Spiritualenbewegung in die Illegalität und diskreditierte so auch ihre Auffassungen.¹⁰⁵

Die zweite Phase giottesker Freskierungen in S. Francesco begann in den Choranteilen der Unterkirche. Das muß um oder bald nach 1315 gewesen sein – vielleicht wirklich 1317, in einem Jahr, in welchem nicht nur die spiritualische Opposition ihre Autorität einbüßte, sondern aus dem immerhin auch zwei Stiftungen „pro operibus“ bzw. „pro opere“ für S. Francesco belegt sind.¹⁰⁶ Die Bildproduktion dieser Phase stand im Zeichen pastoraler Aufgaben: Erläuterung der Ordensziele und der Eigenarten des Ordensheiligen.¹⁰⁷ Die Maler des Nordquerhauses der Unterkirche waren in einem nunmehr orthodoxen Sinn an Giotto's Stil geschult, wie er sich in Padua konstituiert und in den Jahren danach weiterentwickelt hatte. Werke wie die Obergadenfresken der Oberkirche, die damals vollendeten vierzehn Bilder des Franzzyklus und die Bilder der Nikolaus-Kapelle waren in ihren Augen wohl schon veraltet. Als jenseits von Padua maßstabsetzend mögen sie hingegen Giotto's Magdalenen-Kapelle erlebt haben. Auf diese Bilder oder andere Giotto-Werke der Zeit um oder nach 1310 möchte ich die Zerdehntheit und oft friesartige Erscheinung ihrer Kompositionen zurückführen. Ebenso basieren die dekorativen Teile auf der für Padua entwickelten und in der Magdalenen-Kapelle ziemlich genau wiederholten Mixtur von Motiven, wobei explizite Übernahmen vom Obergaden der Oberkirche und aus der Nikolaus-Kapelle nicht mehr vorkommen.

Vermutlich kennen wir den Namen des leitenden Meisters. Wenn nämlich jener ausgeschnittene Kopf einer freskierten Personifikation, der sich heute in Budapest befindet (Abb. 220), wirklich aus dem Apsisfresko stammt (und diese Provenienz ist nicht lückenlos, aber doch seriös belegbar), und wenn Ghibertis Nachricht zutrifft, das Apsisfresko sei ein Werk des Stefano ge-

104 F. Ehrle, Die Spiritualen, ihr Verhältnis zum Franciscanerorden und zu den Fraticellen, *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* 1, 1885, S. 505–569, 2, 1886, S. 106–164 und 249–336, 3, 1887, S. 553–623, 4, 1888, S. 1–190, bes. 4, 1888, S. 116 f. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, S. 18–21.

105 Moorman, *A History of the Franciscan Order*, S. 311.

106 Zaccaria, *Diario storico della Basilica e Sacro Convento di S. Francesco in Assisi* II, S. 291 f. (Nr. 145 f.)

107 Demgegenüber scheint mir zweifelhaft, daß das Programm in der Unterkirche eine kritische Situation der Ordensgeschichte spiegelt, so sehr die ideologische Präzision der Vele-Bilder auch eine solche Lesung provoziert. Vgl. etwa D. Blume, Ordenskonkurrenz und Bildpolitik: Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder*, ed. H. Belting und D. Blume, München 1989, S. 149–170, bes. 152–154.



Abb. 220: Budapest, Szépművészeti Múzeum, Fragment aus S. Francesco (Stefano)



Abb. 221: Unterkirche, Südquerhaus: Geißelung Christi (Pietro Lorenzetti)

wesen, dann wird man sowohl vom Stilbefund als auch von Überlegungen zur Arbeitsorganisation ausgehend folgendes annehmen dürfen: Es war dieser schon in den frühesten einschlägigen Quellen als Giotto-Schüler bezeichnete Künstler (II a 3, 4), der mit der Ausmalung von Chor und Querhaus begann und unter dessen Leitung sie auch zu fast drei Vierteln fertiggestellt wurde.¹⁰⁸

Gänzlich neue Impulse kamen dann mit der Tätigkeit des Sienesen Pietro Lorenzetti im südlichen Querhausarm nach Assisi. Wie sich Stefano und seine Mitarbeiter an Giotto's Paduaner Stil und seinen Folgeentwicklungen abarbeiteten, so entwickelte Pietro die Bildsprache Duccios weiter – aber ungleich kreativer. Einen Teil dieser Kreativität macht aus, daß er auch Augen für die in Assisi so mächtigen giottesken Traditionen hatte.¹⁰⁹ So kann man den wohl exotisch gedachten Raum, in dem er die Geißelung Christi stattfinden läßt, unschwer als eine Kombination aus den phantastischen Bildräumen der Nikolaus-Kapelle erklären (Abb. 221, 183, 184). Demgegenüber ist der rationale Raum des Fußwaschungsbildes eine Variante des Raums, in welchem im Nordquerhaus die Darbringung im Tempel stattfindet (Abb. 222, 193).

Auf alle giottesken und nicht-giottesken Schichten, die sich in Assisi abgelagert hatten, bauten dann die Maler auf, die in der Oberkirche den Franzzyklus vollendeten („Koloristen-Cantere“). Die tatsächliche Modernität dieser Bilder, mit denen man die Studien über Giotto's Nachleben beginnen lassen könnte, versteckt sich hinter Rückbezügen auf den Plastiker-Can-

¹⁰⁸ Zu dem Budapester Kopf zuletzt: *Giotto: Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, ed. A. Tartuferi, Florenz 2000, S. 124–126 (Boskovits).

¹⁰⁹ Seidel, Das Frühwerk von Pietro Lorenzetti, S. 144–154.



Abb. 222: Unterkirche, Südquerhaus: Fußwaschung (Pietro Lorenzetti)



tiere, in welche sogar Erinnerungen an den frühen Giotto eingebettet sind. Daß auf diese Weise über zwei Jahrzehnte Malereigeschichte des frühen Trecento präsent werden, macht vermutlich den Erfolg des ganzen Franzzyklus als einem maßstabsetzenden vermeintlichen Giottowerk aus. Es handelt sich um eine Bildergruppe, die – am schönsten in der Mantelspende (Abb. 223) – das Klischee von einem mittelalterlichen und archaischen Giotto bedient und gleichzeitig – in Szenen wie der Bestätigung der Wundmale (Abb. 174) – das Klischee von Giotto als dem ersten Renaissance-Maler. Der Haken ist, daß denen, die den Franzzyklus für ein frühes Werk Giottos halten, das Auftreten dieses Giotto als eine Art Urknall erscheinen muß, der fast die gesamte Trecento-Malerei fertig mit auswirft.

Abb. 223: Oberkirche, Langhaus, untere Nordwand, viertes Joch: Franziskus verschenkt seinen Mantel („Plastiker“)

GIOTTOS FRANZISKUSTAFEL IM LOUVRE
UND DIE FRANZLEGENDE IN ASSISI

Es ist strittig, in welchem Verhältnis die insgesamt vier Szenen auf der von Giotto signierten monumentalen Franziskustafel (Taf. XV) zu den entsprechenden Szenen in der assisanischen Franzlegende stehen. Das Problem stellt sich am schärfsten bei den drei Predellen-Bildern und den entsprechenden Fresken auf der Süd- und Eingangswand – d.h. dort wo der Plastiker-Cantiere arbeitete –, denn in diesen Fällen liegen wortwörtliche Entsprechungen vor. Waren die Fresken die Vorlagen für die Bilder auf der Tafel oder umgekehrt? Soll man sich vorstellen, daß Giotto in seinen Entwürfen für die Szenen auf der Tafel dem Plastiker-Cantiere folgte, der in Assisi so etwas wie offizielle Fassungen der Ereignisse geschaffen hatte? Oder griff – umgekehrt – das Team der Freskantanten packend neue Bildideen von Giotto auf? Oder – was wohl die meisten einschlägig Interessierten glauben – hat Giotto beide Bildensembles gemalt? Spricht nicht gerade die Ähnlichkeit der visuellen Formulierungen für diese These und damit für eine Beteiligung Giottos am Franzzyklus?¹¹⁰

Eine genauere Untersuchung der beiden Darstellungen des Traums Innozenz' III. kann in dieser Frage weiterhelfen. Bislang wurde übersehen, daß das Bild auf der Tafel (Abb. 224) nicht nur mit dem Fresko *gleichen* Themas zusammenhängt, sondern auch mit jenem Fresko des Franzzyklus in Assisi, das die Vision des Palastes zeigt (Abb. 225). In Bonaventuras *Legenda Maior*, welche die Textvorlage für den Zyklus stellte, liest sich das Ereignis aus der Jugend des Heiligen so (I, 3)¹¹¹: „Während er dann in der folgenden Nacht schlief, zeigte ihm die göttliche Güte einen herrlichen, großen Palast voller Waffen, die mit den Zeichen des Kreuzes Christi geschmückt waren.“ Wie sich der Palast im Bild ohne weiteres als eine byzantinisierende Architekturfiktion mit realarchitektonischen Versatzstücken zu erkennen gibt und demnach auf dem Stand des vorpaduanischen Giotto ist, so unverkennbar entspricht die Szenerie im Schlafgemach des Franziskus spiegelverkehrt der Szenerie im Schlafgemach des Papstes Innozenz, wie sie Giotto auf der Pariser Tafel dargestellt hat. Im Fresko hat die „göttliche Güte“ bzw. Christus den hinweisenden Arm entsprechend der imposanten Größe des Palastes gestreckt; demgegenüber hat Petrus auf der Tafel, während er auf Franziskus zeigt, nur den Unterarm angehoben. Ansonsten sind Körperhaltung und Gestik der beiden Figuren weitgehend gleich. Ähnlich sind auch die Schlafhaltungen des Papstes und des heiligen Franziskus. Wenn die Seitenlage bei Franziskus ausgeprägter ist und die Figur durch das angezogene Bein plastischer wirkt, so hängt das übrigens mit dem Paduaner Hintergrund des Wandmalers zusammen: Es handelt sich um

110 P. Toesca, *Die Florentiner Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Florenz und München 1929, S. 19. Bellosi, *La pecora di Giotto*, S. 80–85.

111 „Nocte vero sequenti, cum se sopori dedisset, palatium speciosum et magnum cum militaribus armis crucis Christi signaculo insignitis clementia sibi divina monstravit.“ Fontes Franciscani, ed. E. Menestò und St. Brufani, Assisi 1995, S. 783. Übersetzung in Anlehnung an Sophronius Clasen: *Franziskus Engel des sechsten Siegels: Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura*, ed. S. Clasen, Werl 1962, S. 258.



Abb. 224: Paris, Louvre: Franziskustafel aus S. Francesco in Pisa, Der Traum Innozenz' III.



Abb. 225: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, untere Nordwand, viertes Joch: Traum des heiligen Franziskus („Plastiker“)

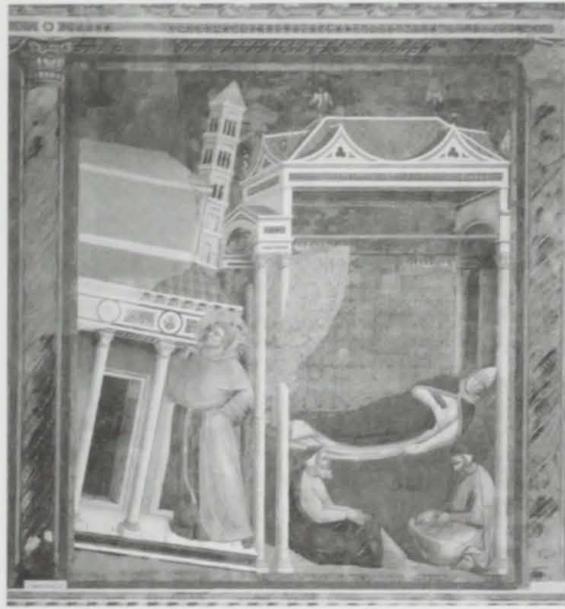


Abb. 226: Assisi, untere Nordwand, drittes Joch: Der Traum Innozenz' III. („Plastiker“)

eine partielle und letztlich dysfunktionale Übernahme des Haltungsmotivs der auf ihrem Lager sich zur Krippe hin wendenden Maria im Geburtsbild der Arena-Kapelle¹¹² (Taf. III).

Sogar die auf den ersten Blick nebensächliche Regie der Vorhänge stimmt auf der Tafel und im Fresko überein: Die hintere Vorhang des Alkovens ist ein Stück weit aufgezogen, so daß der hinweisende Gestus von Petrus bzw. Christus über die textil gemusterte Folie hinausgreift und vor dem Blau- bzw. Goldgrund erscheint; der vordere Vorhang ist gänzlich aufgezogen, zusammengerafft und jeweils um die visionsseitig vordere Stütze des Alkovens herumgeschlungen.

Diese beiden Gefüge aus Figuren- und Staffagemotiven ähneln einander sogar mehr als das päpstliche Schlafgemach auf der Tafel und der entsprechende Teil des Papsttraum-Bildes im Freskenzyklus (Abb. 224, 226). Nicht nur die Armhaltung der beiden Versionen des schlafenden Innozenz erweist sich in der Gegenüberstellung der Papsttraumbilder als variiert, es gibt durch die An- bzw. Abwesenheit von Petrus sogar einen markanten Unterschied von inhaltlicher Tragweite. Bonaventura erzählt die Geschichte von Innozenz' Vision so (III, 10)¹¹³: „Er sah nämlich im Traume – so hat er berichtet –, wie die Laterankirche dem Einsturz nahe war; doch ein ärmllicher Mann, bescheiden und verachtet, stützte sie mit seinem eigenen Rücken, daß sie nicht

112 Vgl. Lisner, Die Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, S. 61.

113 „Videbat namque in somnis, ut retulit, Lateranensem basilicam fore proximam iam ruinae, quam quidam homo pauperculus, modicus et despectus, proprio dorso submisso, ne caderet, sustentabat.“ Fontes Franciscani, ed. E. Menestò und St. Brufani, Assisi 1995, S. 802. Übersetzung in Anlehnung an Sophronius Clasen: *Franziskus Engel des sechsten Siegels: Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura*, S. 277.

zusammenfalle, und hielt sie.“ Kein Wort von Petrus. Mit seinem Auftritt weicht die Szene der Pariser Tafel von Bonaventuras Bericht ab. Und Petrus hat auch in keiner anderen Fassung der Franziskusvita an diesem Ereignis teil.

Dafür scheint seine Anwesenheit speziell zur Situation in Pisa zu passen, wo in der Franziskanerkirche S. Francesco Giotto's Tafel ihre Heimat hatte, bevor sie unter Napoleon nach Paris kam. Nach Überzeugung der Pisaner war Petrus aus Palästina kommend in ihrer Stadt an Land gegangen und hatte in Pisa die noch vor Rom erste Gemeinde in Italien gegründet. Die Stiftskirche S. Piero a Grado an der Stelle des alten Pisaner Hafens bezeichnet den Ort seiner ersten Messe auf italienischem Boden und war daher ein überregionales Pilgerziel. Bei einer bischöflichen Visitation wurde 1262 festgestellt, das Gotteshaus sei zuweilen derart überfüllt, daß die Besucher zu ersticken drohten.¹¹⁴ Entsprechend solcher Popularität der Kirche und ihres Patrons kam es im ersten Trecento-Jahrzehnt zu einer aufwendigen Neuausmalung.¹¹⁵

Der Petrus-Auftritt auf der Tafel kann demnach als eine Bearbeitung der Erzählung für den Pisaner Auftraggeber (Mitglied einer mächtigen Familie, wie sich zeigen wird) bzw. ein Pisaner Publikum erklärt werden: Indem man den Topos vom Petrusamt des Träumenden nutzte,¹¹⁶ wurde es möglich, den Lokalheiligen in die Vita des Kirchen- und Ordenspatrons einzuflechten. Denkbar ist auch eine zugleich lokale *und* franziskanische Bedeutungsebene: Ebenso wie nämlich die Pisaner Petrusgemeinde der römischen zeitlich voranging, so ging nach einer freilich erst im 17. Jahrhundert belegten Tradition des Ordens die angeblich 1211 gegründete Pisaner Franziskanerniederlassung der 1212 etablierten römischen voran.¹¹⁷ Auch darauf könnte durch einen Petrus-Auftritt in einer Franziskanerkirche der Petrus-Stadt Pisa angespielt sein.

Die eingangs aufgeworfene Frage nach Vorbild und Nachbild läßt sich also genauer formulieren: Hat Giotto auf der Tafel die Motive zweier Fresken des Franziskuszyklus in Assisi so zusammengefügt, daß er damit der Petrusfrömmigkeit seiner Pisaner Auftraggeber gerecht wurde? Oder haben Maler des Plastiker-Cantiere die spezifisch Pisaner Lösung des Innozenz-Traums entsprechend dem authentischen Bonaventura-Bericht zurechtgestutzt und gleichzeitig die Motive von Giotto's Traumbild noch für ein anderes Fresko verwandten Themas verwendet? Hier eine Entscheidung zu treffen, hilft ein Pentiment an unscheinbarer Stelle im Fresko mit dem Papsttraum. Der hintere Alkovenvorhang wurde zunächst als halb aufgezogen angelegt. Erst während das Tagwerk darunter in Arbeit war, hat der Maler sich entschlossen, ihn als zugezogen darzustellen. Die enge Folge der Fältelung rechts hat er zu diesem Zweck *al secco* mit entspre-

114 D. Herlihy, *Pisa in the Early Renaissance: A Study in Urban Growth*, New Haven 1958, S. 38 f.

115 J.T. Wollesen, *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa*, o.O. 1977. M. Buresi und A. Caleca, *Affreschi medievali a Pisa*, Pisa 2003, S. 77–81, 208.

116 Vgl. C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin 1993, S. 222–224.

117 Moorman, *A History of the Franciscan Order*, S. 64. M. Ronzani, La chiesa e il convento di S. Francesco nella Pisa del Duecento, in: *Il Francescanesimo a Pisa (secc. XIII–XIV) e la missione del Beato Agnello in Inghilterra a Canterbury e Cambridge (1224–1263)*. *Atti del Convegno di Studi*, Pisa 2001, ed. O. Banti und M. Soriani Innocenti, Pisa 2003, S. 31–45.



Abb. 227: Assisi, Der Traum
Innozenz' III., Detail („Plastiker“)

chend weiten Faltenschwüngen übermalt, die inzwischen wieder abgeblättert und kaum noch sichtbar sind (Abb. 227). Der teils geöffnete Vorhang, wie er zuerst geplant war, entspricht aber den Inszenierungen des zeigenden Petrus auf der Tafel und des weisenden Christus im Fresko mit dem Palast-Traum. Im Palast-Traum-Fresko ist der Vorhang weiter aufgezogen als im Papsttraum auf der Tafel, und im freskierten Papsttraum wäre er noch ein zusätzliches Stück weiter aufgezogen gewesen. Ohne eine Figur an dieser Stelle hätte ein offener Vorhang einen ebenso irritierenden wie sinnlosen Ausblick auf den Blaugrund eröffnet.

Damit ist ein Argument dafür gewonnen, daß Giotto's Papsttraum auf der Pariser Tafel die ursprüngliche Bildfassung ist. Sie wurde in Assisi für das Fresko mit dem Palast-Traum ein erstes Mal bearbeitet und dabei auf eine andere Erzählung übertragen. Als man sie dann für das Fresko mit dem Papsttraum in variiert Form reproduzieren wollte, zeigte sich die Unstimmigkeit des für Pisa konzipierten Petrus-Auftritts, und statt der Figur des Erzapostels wurde die prächtig dekorierte Fläche des zugezogenen Vorhangs eingeführt, die gleichwohl kompositionell eine Lücke läßt.

Daneben wurde die Wiedergabe des Traum inhalts, nämlich Franziskus' Handeln in Sachen der Lateranskirche, dem Realitätsgrad der Szene im Schlafgemach angeglichen: In der Tafel ist Franziskus verkleinert, und die Kirche ist vom Palast abgerückt. Im Fresko sind Palast und Kirche, Träumender und Geträumter als miteinander verschränkte Bestandteile einer einzigen Wirklichkeit behandelt. Das kann man als Qualität oder als Fehlleistung lesen, beides in voller Schärfe aber nur vor dem Hintergrund der Bildfassung für Pisa. Zu beachten ist auch, wie der Kirchenbau abgewandelt wurde: Giotto's als berstend gekennzeichnete Architektur begegnet in Gestalt einer im ganzen schwankenden wieder, die Franziskus, während er auf ihrer eigenen schwankenden Sockelplatte steht, am Kentern hindern will. Das Fresko entfernt sich in einer Weise von der Erzählung, wie es ohne Giotto's Bild als visuellem Zwischenschritt schwerlich erklärbar ist.

Demnach ist der kleine Franzzyklus auf der Tafel nicht ein für eine spezielle Verwendung angefertigter Zusammenschnitt des großen freskierten Franzzyklus in Assisi, wie etwa Julian



Abb. 228: Paris, Louvre: Franziskustafel aus Pisa: Bestätigung der Regel

Gardner annahm.¹¹⁸ Vielmehr war Giotto's sehr spezieller Viererzyklus der Nukleus, auf dessen Grundlage der generalisierende 28-teilige entwickelt wurde. Um genau zu sein: Die drei Predellenbilder lieferten den Grundstock für die ältere Hälfte des assisanischen Franziskuszyklus. Unter

¹¹⁸ Gardner, *The Louvre Stigmatization*.



Abb. 229: Assisi, untere Nordwand, zweites Joch:
Bestätigung der Regel („Plastiker“)

Tat unausweichlich, denn Giotto verwendete auf der „Predella“ der Pariser Tafel ungewöhnlich große Figuren (abgesehen allerdings von dem „ärmlichen“ Franziskus, der durchgängig etwas zierlicher erscheint als die anderen Personen). Damit versuchte er die Deutlichkeit seiner Bildsprache auch im kleinen Format zu wahren. In der Buchmalerei wird häufig ähnliches beobachtet, und so könnte man von einem Miniaturenmodus sprechen. Bei den Freskanten stellte sich damit das Problem, daß sie mit relativ kleineren (d.h. nicht im selben Maßstab wie das Bildfeld vergrößerten) Figuren den proportional doch gleichgebliebenen Rahmen der Komposition füllen mußten, und das brachte sie dazu, etwa den bei Giotto steil in die Raumtiefe gestaffelten Hofstaat des Papstes zum Betrachter hin zu drehen. Die Maßnahme glückte nicht restlos: Es gelang in jenem Maß, in dem es den Betrachtern gelingt, den Kardinalskopf über dem segnend erhobenen Arm des Papstes nicht als ein *Membrum disjectum*, sondern als Teil einer Figur und diese wieder als Teil der Gruppe zu erleben. Nicht genug potentiell Volumen besaß im Bildchen auf der Tafel auch die Franziskanergruppe im Rücken des knienden Heiligen. An ihre Stelle setzten die Freskanten einen Stapel von Knienden, der in etwas steilerer Form die Gruppe von Josephs Brüdern aus der Becherszene am Obergaden variiert (Abb. 117) und zu den am wenigsten gelungenen Motiven im Bereich des Plastiker-Cantiere gehört.¹¹⁹

Problematisch im Wandbild ist auch die Erscheinung der Deckenkonstruktion des Saals. Die Vergrößerung der Architektur motive hat hier einen unrealisierenden Effekt: Kann man die sieben Arkaden auf Konsolen wirklich als Teil eines gebauten Raumes erleben, oder ist das nicht ein Aufeinanderstapeln von Architekturteilen fast wie in der spätbyzantinischen Malerei, bei

seinen vierzehn Freskofeldern begegnen neben der Variante von Giottos Papsttraum noch Fast-Kopien der beiden anderen Predellen-Bilder, welche die Bestätigung der Ordensregel durch Innozenz III. und die Vogelpredigt zeigen. Und auch in diesen Fällen kann man die Abwandlungen studieren und dabei sowohl etwas über das Vorgehen des Plastikers und seiner Mitarbeiter, als auch etwas über einen (auf der Tafel) ausnahmsweise kleinformatig arbeitenden Giotto lernen.

Im Fall der Bestätigung der Ordensregel wird gut kenntlich wie die Freskanten die Figuren relativ zum Bildformat verkleinert und die Architekturmotivik vergrößert haben (Abb. 228, 229). Mindestens die erste Maßnahme war in der

119 Vgl. Lisner, Die Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, S. 61.



Abb. 230: Paris, Louvre, Franziskustafel aus Pisa: Vogelpredigt

Cavallini und beim „Isaak-Meister“? Giottos Audienzsaal ist leicht von den in der Arena-Kapelle gemachten Erfindungen her zu erklären: Etwas vereinfacht gesagt ist er eine Variante des Saals des Kaiphas (Taf. VII), nur mit mehr architektonischem Aufwand instrumentiert und entsprechend der Mittelposition des Bildes auf der Predella streng symmetrisch projiziert. Ohne den Saal des Kaiphas ist auch der Raum in Assisi nicht zu erklären, aber seine avancierte Struktur verbirgt sich hinter einer additiven Rekombination der Motive.



Abb. 231: Assisi, untere Eingangswand: Vogelpredigt („Plastiker“)

Bei der Vogelpredigt auf der Eingangswand, dem letzten Fresko, das der „Plastiker“ malte, betrifft die wichtigste Änderung die Figur des Predigers (Abb. 230, 231). Aus Giottos langgliedrigem schlankem Franziskus mit seinen prägnant vor dem Goldgrund stehenden großen Gesten wird eine mehr behäbige, versunken agierende Gestalt. Zu einem Teil mag das mediale Gründe haben: Die großformatigen Bilder, denen die Betrachter aufblickend gegenüberstehen, haben es weniger nötig, die Blicke auf sich zu ziehen. Zu beachten ist aber auch, daß der Plastiker den prägnanten Vogelprediger der Tafel schon verbraucht hatte, als er am Fresko der Eingangswand arbeitete. Die Figur steht spiegelverkehrt und mit einem abgeänderten hinteren Arm im Zentrum jenes Bildes auf der rechten Langwand, das in

einer etwas hilflosen Weise die Vision vom feurigen Wagen nacherzählt (Abb. 232). Hilflos, weil der Wagen nach Bonaventura (IV, 4) *im* Haus herumfahren müßte, statt *über* dem Haus in den Himmel zu steigen. So wurde eine Figur nötig, welche die Brüder im Haus auf den Wagen darüber hinweist, und das ist eben der variierte Prediger von der Tafel, dessen vorgebeugte Haltung und gesenkter Arm ursprünglich den Vögeln galten.

Allerdings paßt der ruhig statt energisch gestikulierende Redner im Fresko der Vogelpredigt auch besser zum Franziskus-Typ der assisanischen Franzlegende, der zwar physiognomisch nicht einheitlich geriet, aber von der Temperierung her einheitlich gemeint ist. Giottos Tafel verwendet durchgängig einen anderen Typus. Julian Gardner hat auf den schwarzen Bart hingewiesen, den der Heilige auf der Louvre-Tafel trägt. Die „barba nigra“ entspricht explizit der Beschreibung in der kurz nach Franziskus' Tod abgefaßten *Vita prima* des Thomas von Celano (XXIX, 83), einer Schrift, die den Heiligen in einer christusgleichen, endzeitlichen Rolle sah und wie auch andere Texte des Thomas von Celano damals schon seit Jahrzehnten aus dem Verkehr gezogen war.¹²⁰ Bonaventuras milder Franziskus und seine teils unbärtige, teils braunbärtige visuelle Aufbereitung im Franzzyklus der Oberkirche ist von dem Heiligen, wie Thomas ihn in Erinnerung bringen wollte, himmelweit entfernt. Giottos Pisaner Franziskus indes neigt gerade ihm zu. Das wird im Gegenüber der strengen, geradezu abweisenden Ge-

120 Gardner, *The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece*, S. 225. *Fontes Franciscani*, ed. E. Menestò und St. Brufani, Assisi 1995, S. 358.



Abb. 232: Assisi, untere Nordwand, zweites Joch: Erscheinung des heiligen Franziskus („Plastiker“)



Abb. 233: Assisi, untere Südwand, erstes Joch: Stigmatisation („Kolorist“)

sichter von Franziskus und Christus-Seraph im Hauptbild der Tafel vielleicht am deutlichsten (Taf. XV).

Anders als die Predellenbilder hat das Hauptbild der Tafel kein eindeutiges Muster von Spuren im entsprechenden Fresko des assisanischen Franzzyklus hinterlassen (Abb. 233). Das Problem beginnt mit Giotto's Franziskusfigur, die das Vorbild für die entsprechende Figur des „Koloristen“ gewesen sein kann, aber nicht muß. Hier sei die im Zusammenhang mit der Tafel des Giuliano da Rimini gemachte Feststellung wiederholt: Im franziskanischen Milieu der Zeit um 1300 hat es zahllose Bilder des stigmatisierten Franziskus gegeben; um ein erhaltenes glaubhaft auf ein anderes erhaltenes direkt zurückführen zu können, muß ein außerordentlich dichtes Gefüge von Übereinstimmungen vorliegen. Entscheidend ist aber, daß das Fresko in der Dreifigurigkeit von Giotto's zweifiguriger Komposition sogar markant abweicht. Sofern die Tafel doch der Ausgangspunkt für die Konzeption des Wandbildes mit der Stigmatisation war, dann hat sich der Freskant entschieden von der Vorgabe distanziert. Vorausgesetzt die oben vorgeschlagene Datierung für die Tätigkeit des „Koloristen“-Cantiere ist richtig, besaß er allerdings auch eine aktuellere und im Wortsinn näherliegende Vorlage für das Bild, und die bot – eine Ausnahme unter den Stigmatisationsbildern – eine dreifigurige Komposition an.¹²¹

121 Insgesamt sind mir aus dem Italien des 13. und 14. Jahrhunderts nur vier Darstellungen dieses Typs bekanntgeworden. Neben den beiden, die hier diskutiert werden, stehen noch ein Fresko in Lodi, S. Francesco (Cook, *Images of St. Francis of Assisi*, Nr. 92 S. 121 f.) und eine aus Neapel stammende Tafel in Privatbesitz (Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, S. 214 und Abb. 22), die wohl beide das Fresko in der Oberkirche variieren.

Der kritische dritte Mann neben Franziskus und dem Christus-Seraph stellt die für die Erzählung eigentlich konstitutive Einsamkeit des Heiligen auf dem Berg La Verna in Frage – denn wenn Franziskus nicht allein gewesen wäre, hätte er sich nicht die von Bonaventura breit erörterte Frage vorlegen müssen, wie er seine Mitbrüder über das Wunder der Wundmale unterrichten solle. Meist wird der hockende Franziskaner im Bild als Bruder Leo benannt, und seine Funktion wird als die eines Zeugen beschrieben.¹²² Indes kann sich diese Lektüre weder auf Bonaventura noch überhaupt auf die Franziskus-Biographik des 13. und frühen 14. Jahrhunderts berufen, sondern nur auf die *Fioretti*, einen motivgesättigten Text, der zwischen ca. 1380 und 1390 seine gültige Redaktion erfuhr.¹²³ Leos Zeugenschaft dort gründet am ehesten auf einer Konjektur aus zwei weit auseinanderliegenden Passagen der Bonaventura-Vita mit einem prestigereichen, aber obskuren Schriftstück. Bonaventura XI, 9: Ein Gefährte sucht Franziskus auf dem Berg La Verna auf und erhält von ihm einen geschriebenen Segen. Ein solches Pergament mit an einen Bruder Leo adressierten Zeilen von der Hand des Heiligen hat sich erhalten. Diesen Worten beigefügt findet sich auf demselben Blatt ein angeblich vom selben Leo verfaßter und geschriebener Bericht der Stigmatisation, ein Text, von dem heute klar ist, daß er auf Bonaventura fußt und also lange nach Leos Lebenszeit entstanden sein muß.¹²⁴ Das war mein Grund, das Schriftstück auch obskur zu nennen. Und Bonaventura XIII: In diesem Kapitel wird, bevor der Autor das Wunder beschreibt, ein Bruder erwähnt, der sich mit Franziskus zusammen auf dem Berg La Verna aufhält (zu seinem Tun dort gleich mehr). Daß er mit dem zwei Kapitel zuvor erwähnten Leo identisch gewesen sei, setzt der Autor nicht voraus. Im übrigen: Da von dem Bruder dann im Fortgang des Berichts keine Rede mehr ist, wird der unvoreingenommene Leser annehmen, er habe einige Zeit, bevor es zur Stigmatisation kam, Franziskus alleingelassen.

Tatsache ist also erstens: Nach den Texten, die unseren Malern zur Verfügung standen, war bei der Stigmatisation niemand zugegen, niemand hat sie beobachtet; einen Zeugen zu benennen, ist eine Manipulation. Zweitens ist zu beachten: Der angebliche Bruder Leo im Bild benimmt sich nicht so, wie es ein Zeuge tun müßte. Im Gegenteil, er liest. Diese Tätigkeit lenkt den Blick auf die Vorgeschichte der Stigmatisation, wie Bonaventura sie erzählt, und auf den dort kurz auftretenden anonymen Bruder (*Legenda Maior* XIII, 2): Auf Geheiß von Franziskus schlägt dieser das Evangelienbuch drei Mal auf, und jedes Mal stößt er auf die Passion. Daraus leitet Franziskus den Auftrag ab, volle Christusähnlichkeit zu suchen, was dann zwar im Text unmittelbar anschließend, der erzählten Zeit nach aber etwas abgerückt, nämlich „eines Morgens um das Fest Kreuzerhöhung“ (XIII, 3), zur Erscheinung des Seraph und zur Stigmatisation führt.¹²⁵ Der Lesende im Fresko ist demnach weder Leo noch ein Zeuge. Vielmehr kommt es

122 Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, S. 210.

123 K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik 2: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München 1993, S. 394. E. Grau, Franziskusbiographie, in: *800 Jahre Franz von Assisi: Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters. Ausstellungskatalog*, Krems 1982, S. 64–90, bes. S. 74.

124 J. Merkt, *Die Wundmale des heiligen Franziskus*, Leipzig 1910, S. 46.

125 W. Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*, 2 Bände, Mainz 2000, Bd. 1 S. 71 f.



Abb. 234: Assisi, Unterkirche, Nordquerhaus:
Stigmatisation (Pietro Lorenzetti)

auf das Buch an, das er hält. Es ist ein Motiv, dazu bestimmt, das visualisierte Ereignis sinnstiftend mit seiner biblischen Inspirationsquelle zu verknüpfen.

Die wahrscheinliche Vorlage für das Fresko ist das Stigmatisationsbild von Pietro Lorenzetti in der Unterkirche (Abb. 234). Hier ist der Verweis auf die biblische Erzählung notwendig und das Buch ein fast schon unverzichtbares Requisit: Pietros Stigmatisationsbild ist Teil eines Passionszyklus und könnte leicht als ein Fremdkörper in dieser Bilderfolge wahrgenommen werden, wenn der Grund seiner Zugehörigkeit nicht erläutert würde. Und das ist es, was das Buch leistet: Die Betrachter können sich sagen, daß der Bruder gerade das liest, was sie um das Stigmatisationsbild herum gemalt sehen, nämlich die Leidensgeschichte Christi, aus

der Franziskus Inspiration zog. Pietro Lorenzetti hat sich einige Mühe gegeben klarzustellen, daß der lesende Bruder beim Ereignis der Stigmatisation nicht wirklich anwesend ist. Er hat ihm eine prächtige Kirche zugeordnet, was uns sagt, daß er das Eremitenleben des Heiligen nicht teilt. Überdies hat der Maler zwischen den Lesenden und den Stigmatisierten eine Art Schlucht geschoben, über die – wie um zu belegen, daß es sich nicht um einen bloßen Erdsplatt handelt – ein Steg führt.

Interessanterweise trennt eine Schlucht auch in den *Fioretti* Franziskus und Leo. Laut diesem Text muß der Bruder einmal täglich den Abgrund überwinden, um dem Heiligen Wasser und Brot zu bringen.¹²⁶ Und das wiederum liefert dem Erzähler den Grund dafür, daß Leo beobachten kann, was dem Heiligen in seiner Einsamkeit widerfährt. Das gemeinsame Motiv der Schlucht läßt fragen, ob nicht – neben Bonaventura und dem Pergament mit dem Segen – Pietro Lorenzettis am Brennpunkt des Franziskus-Kults plaziertes Fresko die Anregung für den Stigmatisationsbericht in den *Fioretti* geliefert hat. In diesem Fall ist das Bild nicht nur ein Schlüsseldenkmal der Franziskus-Ikonographie in S. Francesco, sondern auch der spätmittelalterlichen Franziskus-Biographik generell, und diese Einsicht wieder wäre gleichsam der Hebel, mit dem der hermeneutische Zirkel einer historisch verfehlten Lektüre der Stigmatisationbilder aufgebrochen werden kann.

Der Blick aufs Detail des Freskos in der Unterkirche schärft den Blick für das Bild im Franziskuszyklus. In der Oberkirche wird die spannungsvolle Situation mit dem Wunder hier und dem Lesenden dort gleichfalls erläutert, aber mit anderen Motiven. So ist es statt des Spaltes eine

¹²⁶ Zusammenfassung der Stelle bei: Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik* 2, S. 394.

Art Felsabsturz, der den Vordergrund mit dem Bruder vom Mittelgrund mit dem Heiligen trennt. Es handelt sich demnach um eine reflektierte Übernahme, die tatsächlich (anders als im Fall der *Fioretti*) nicht auf Motive, sondern auf das inhaltliche Zentrum der Darstellung abzielt: Auch hier ermöglicht der Auftritt des Lesenden eine Verknüpfung mit dem biblischen Bericht. Schließlich befindet sich das Bild unterhalb des neustamentlichen Hochwandzyklus, welcher die Passion mit umfasst. Nach dem Vorbild der Unterkirche nur unter erschwerten Bedingungen erschließen der Bruder und das Buch diese Bilder als Kontext für die Franzlegende. Interessant ist aber auch, daß das Stigmatisationsbild der Oberkirche, trotz des sienesischen Hintergrundes seiner Erfindung, und obwohl das Vorbild der Pisaner Tafel diesem Maler nicht zur Verfügung stand, eine giotteske Formensprache spricht. Das geht wohl wieder auf die Rechnung einer einheitlichen Erscheinung des Gesamtzyklus einerseits und belegt andererseits die hohe Autorität Giottos in Assisi.

Daß wirklich Giottos Pisaner Tafel hinter dem Fresko der Oberkirche steht, läßt sich von einem Detail her wahrscheinlich machen. Die Rede ist von den Strahlen, welche den Seraph und den Heiligen verbinden: In der Tafel und im Wandbild gehen sie als Linienbündel von den Wunden des Seraph aus, und jeweils die mittlere Linie erreicht die entsprechende Wunde des Knienden. Das macht das Verhältnis von Ursache und Wirkung unverkennbar. Wenn die hier vorgeschlagene Abfolge der Bilder zutrifft, dann sind die Pisaner Stigma-Strahlen die ältesten der Franziskus-Ikonographie. Es handelt sich um eine Art dogmatisch reflektierte Weitentwicklung von Strahlen, die bei den älteren Bildern vom Seraph als Figur ausgehen (nicht von seinen einzelnen Gliedern) und Franziskus als Figur treffen. Giottos Strahlen sagen unmißverständlich: Die Stigmata des Heiligen sind physische Produkte der Stigmata von Christus/Seraph (und nicht etwa psychische Hervorbringungen des Heiligen).¹²⁷ Die erste Übernahme dieses visuellen Arguments in Assisi geschah durch Pietro Lorenzetti, der die Elemente aber nicht wörtlich wiedergab. Hier sind es goldene Einzellinien, welche die Wunden verbinden; die Gerichtetheit wird vorausgesetzt. Und die Linien verbinden die rechte Hand des Seraph mit der rechten des Knienden und die Linke mit der Linken. In der Pisaner Tafel geschieht die Übertragung spiegelbildlich. Zu beachten ist allerdings auch Pietro Lorenzettis Inkonsequenz bei den Füßen: Hier prägt der rechte des Seraph dem linken von Franziskus die Wunde ein und der linke des Seraph dem rechten des Heiligen. Demgegenüber folgte der „Kolorist“ dem Pisaner Vorbild genau, und gab demnach Giottos Muster in diesem wichtigen Punkt in jeder Hinsicht den Vorzug.

¹²⁷ H. Belting, Franziskus: Der Körper als Bild, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, ed. K. Marek u.a., München 2006, S. 21–36.

EIN FRANZISKUSBILD FÜR DIE PISANER

Die Louvre-Tafel dürfte zwischen den Fresken der Arena-Kapelle und Giotto's Assisi-Aufenthalt von 1308 entstanden sein, d.h. in der zweiten Hälfte des Jahres 1307 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1308 (Taf. XV). Eine Datierung erst nach den Magdalenen-Fresken von 1308 ist zwar nicht gänzlich auszuschließen. Doch würde das auch die erste Portion des Franzzyklus der Oberkirche mit ihren hier ausführlich untersuchten Übernahmen aus der Tafel später datieren als die Magdalenen-Fresken. Das aber würde wiederum bedeuten: Die *Schola cantorum* der Oberkirche, deren Spolien 1308 oder vorher (d.h. während oder bevor Giotto's Ausmalung entstand) in der Magdalenen-Kapelle verbaut wurden, war schon abgebaut lange bevor man mit dem Franzzyklus begonnen hatte. Demgegenüber liegt es nahe, wenn man davon ausgeht, daß die Maßnahmen zur liturgischen Umnutzung der Kirche nach Möglichkeit synchron durchgeführt wurden, eine Annahme, welche den Abbau des Sängerkhore, den Beginn der Arbeiten am Franzzyklus und die Ausmalung der Magdalenen-Kapelle zeitlich nahe aneinanderrückt.

Gemalt wurde die Tafel am ehesten in Florenz und von dort über den Arno nach Pisa verschifft. Die Kirche S. Francesco war kurz vorher schon einmal die Heimat eines großformatigen Tafelbildes aus Florentiner Produktion geworden. Die Rede ist von der Anfang des 19. Jahrhunderts gleichfalls in den Louvre gelangten riesigen Madonnen-Tafel, die spätestens seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, seit Billis *Libro*, als ein Werk Cimabues gilt und auf jeden Fall ein Werk ist, das in der Nachfolge oder im Wettbewerb mit der 1285 von Duccio für die Laudesi von S. Maria Novella in Florenz gemalten Madonna Rucellai entstand¹²⁸ (Abb. 235). In diesem Zusammenhang fällt die Gestaltung des Gewandes mit seinem überreichen, die Körperformen betonenden Plissee auf. Eine solche Draperie nimmt sich in der Florentiner und toskanischen Malerei des späten 13. Jahrhunderts fremdartig aus und ist am ehesten als eine Kombination der Gewandfalten Duccios mit denen des „Isaak-Meisters“ zu erklären, d.h. von den Draperien in den Werken des jungen Giotto her. Das wiederum paßt zu den urkundlichen Nachrichten über Cimabue, die besagen, daß er in den Jahren vor seinem Tod, d.h. in den Jahren 1301 und 1302 in Pisa tätig war. Die Tafel könnte also das Werk eines Cimabue sein, der in den künstlerischen Wettbewerb mit Giotto eingetreten war und ihm mit dessen eigenen Waffen, nämlich mittels der Prägnanz und Präsenz der dargestellten Körper, Paroli bot. Gleichzeitig könnte es dieses Bild gewesen sein, das den Blick von Mitgliedern der Pisaner Elite nach Florenz lenkte und dazu führte, daß nicht lange nach Cimabues Tod eine Tafel bei dem gerade aus Padua heimgekehrten Giotto bestellt wurde.

Die Madonna mag wie die nur wenig größere Madonna Rucellai in Florenz das Bild einer Bruderschaft sein. Demgegenüber trägt Giotto's Tafel am Rahmen das Wappen der Pisaner Familie Cinquini.¹²⁹ Doch trotz der möglicherweise sehr unterschiedlichen Auftragssituatio-

128 Vgl. Bellosi, *Cimabue*, S. 274.

129 Hingewiesen wurde auf das Wappen zuerst bei: A. da Morrona, *Pisa illustrata*, Pisa 1794, Bd. 3 S. 74 ff. Die Identifizierung gelang erst spät: M. Burrese und A. Calcea, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in: *Cimabue a Pisa: La pittura Pisana del Duecento da Giunta a Giotto*. Ausstellungskatalog, ed. M. Burrese und A. Calcea, Pisa 2005, S. 65–90, bes. 88.



Abb. 235: Paris, Louvre, Madonna aus S. Francesco in Pisa (Cimabue)

gehören), als vielmehr an Florentiner Marien Tafeln des mittleren 13. Jahrhunderts: Zu denken ist an die Madonna von S. Maria Maggiore mit zwei Szenen zu Füßen der Thronenden und an die Madonna di Greve mit einer Szene. Man kann demnach sagen, daß die Franziskustafel oder jedenfalls ihr Hauptbild ganz und gar nicht als eine visuelle Erzählung in Erscheinung tritt, sondern daß es sich um so etwas wie eine Franzonna, Franziskus in einer Madonnenfassung handelt. In beiden Bildfassungen – Madonna und Franzonna – kann man auch Darstellungen der Inkarnation erkennen: Durch Marias Körper wird Gott Kind, in Franziskus' Körper erscheint Christus zum zweiten Mal als Gekreuzigter in der Welt.

Allerdings ist die Gewichtung zwischen heiliger und göttlicher Person auf der Tafel doch etwas anders angelegt als bei einer Madonna. Daß das Bild nicht ein-, sondern im vollen Sinn zweifigurig ist, wird durch die Zweiheit der Kapellen betont. In Anspielung offenbar auf das 1214 von Franziskus am Berg La Verna gegründete Kloster, findet sich auf den meisten Stigmatisationsbildern rechts eine Kapelle. Vereinzelt kommen aber auch zwei Kapellen vor, so in der ältesten erhaltenen Darstellung überhaupt, der auf der Tafel in S. Francesco in Pescia von 1235. Dort kniet Franziskus in der Haltung eines Christus am Ölberg vor einer Landschaftskulisse,

nen besitzen die Bilder Gemeinsamkeiten, die sie zwar nicht wie Gegenstücke erscheinen lassen, aber Vergleichbarkeit herstellen. Beide sind gegiebelt und monumental. Die Madonna mißt 424 mal 276 Zentimeter, die Franziskustafel 314 mal 162 Zentimeter, beide Male also erscheint die bildbeherrschende Hauptfigur deutlich überlebensgroß. Auch thematisch sind sie vergleichbar. Zwar wollte Julian Gardner die Franziskustafel als ein „narratives“ und daher um 1300 höchst ungewöhnliches Altarbild problematisieren. Doch abgesehen von der Frage, ob es sich überhaupt um ein Altarbild handelt: Ein Franziskus, der von Christus/Seraph die Wundmale empfängt, kann als ein Thema aufgefaßt werden so narrativ oder so wenig narrativ wie eine Maria, die das Christuskind auf dem Schoß hütet. Auf ein Marienbild scheint mir überdies die Tafelform anzuspielen. Mit den wenigen Nebenszenen am Fuß erinnert sie nicht so sehr an die klassischen Viten-Ikonen des heiligen Franziskus (die gleichwohl zu den Voraussetzungen von Giotto's Konzept

die von zwei Bauwerken eingefasst wird.¹³⁰ Auf ein solches wohl frühes Vorbild muß Giotto zurückgegriffen haben. Daneben tritt die göttliche Person auf seiner Tafel nicht nur einmal, und zwar im Hauptbild auf, nämlich in der Gestalt des Seraph, sondern auch als Bild im Bild in der „Predella“. An der Fassade der einstürzenden Lateranskirche steht mittig Christus mit ausgebreitet erhobenen Armen, welche auf die Kreuzeshaltung des Seraph anspielen (Abb. 224). Wirklich besaß die Lateranskirche zu Giottos Zeit ein Fassadenmosaik mit einem Christusbild. Der Kopf und die rechte Segenshand sind sogar noch erhalten und sichtbar.¹³¹ Deshalb ist auch klar, daß es sich beim Motiv der ausgebreiteten Arme um eine Adaption handelt. Und genau genommen tritt die göttliche Person auf unserer Tafel sogar drei Mal auf: In Bildgestalt ist Christus auch in der zweiten Kapelle anzutreffen. Die Betrachter sehen ihn nicht, aber in der Tür erscheint das linke Tabellum eines Tafelkreuzes mit einer Halbfigur der klagenden Maria.¹³² Der Maler hat demnach viel unternommen, um die Bildpräsenz des erscheinenden Seraph mit Christusbildern zu umgeben und seine Christusidentität abzusichern. Giottos Franzonna ist in kalkulierbar höherem Grad ein Franziskus- und Christusbild als eine Madonna ein Marien- und Christusbild ist.

Demnach stifteten die Cinquini der Franziskanerkirche und ihren Besuchern ein Franziskusbild, das subtil mit einem Madonnenbild kommuniziert und durch den Auftritt des heiligen Petrus ebenso subtil lokale Kultrationen zur Geltung bringt: ein anspruchsvolles Konzept! Natürlich muß es in dieser Form nicht von den Stiftern herrühren, sondern ist eher ein Konzept, das im Zusammenwirken zwischen den Franziskanern, den Auftraggebern und dem Maler entwickelt wurde. Man sollte die Beteiligung der Familie aber auch nicht vernachlässigen. Die Cinquini scheinen sich von Anfang an und recht selbstbewußt in das während der letzten Jahre des 13. Jahrhunderts begonnene Neubauprojekt von S. Francesco eingebracht zu haben. Ihr Wappen mit dem Vaiato-Muster begegnet auch am Bau wieder: Es sitzt groß und skulptiert links und rechts vom Fenster im Inneren der zweiten Querhauskapelle von rechts. Vermutlich war dieser Raum die Familienkapelle der Cinquini und vermutlich haben sie für das Anrecht, dort begraben und liturgisch betreut zu werden, viel Geld schon in die Fundamente der Kirche gesteckt. Ähnliche Verhältnisse werden uns in der Florentiner Franziskanerkirche S. Croce wieder begegnen (Vgl. bes. S. 538). Aber keine der Florentiner Familien präsentiert ihr Wappen dort so auffällig und monumental wie die Cinquini in Pisa es tun.

Am Anfang des 14. Jahrhunderts war die Familie noch „jung“. Reich geworden waren die Cinquini als Kaufleute im Handel mit Frankreich und Katalonien um die Mitte des 13. Jahrhunderts.¹³³ Die ersten herausgehobenen Figuren waren zum einen der zwischen 1299 und 1301 verstorbene Natuccio Cinquini, der sich nicht nur als Kaufmann und Bankier, sondern auch als Dichter in einem

130 Cook, *Images of St. Francis of Assisi*, Nr. 141, S. 165–168.

131 Gardner, *The Louvre Stigmatization and the Problem of the narrative Altarpiece*, S. 228.

132 Belting, *Franziskus: Der Körper als Bild*, S. 32. Daß die zweite Kapelle dem Bruder Leo zugeordnet wird, ist m.E. unzutreffend. Siehe dazu weiter unten.

133 D. Herlihy, *Pisa nel Duecento*, Pisa 1973, S. 202 f. und 211. E. Cristiani, *Nobiltà e popolo nel comune di Pisa*, Neapel 1962, S. 273, 452 f.



Abb. 236: Paris, Louvre, Franziskustafel aus Pisa: Stigmatisation, Detail: Vegetation

Wenn der Biograph der heiligen Gherardesca zutreffend unterrichtet war, dann nannte Vanni einen seiner Söhne (also einen Urenkel von Villana) Francesco und dieser trat zusammen mit drei seiner Brüder dem Dominikanerorden bei. Das scheint ein Einverständnis von Vanni oder doch Teilen der Familie mit den Idealen der neuen Orden anzudeuten. Da S. Francesco in Pisa ein außerordentlich einflußreicher und aktiver Konvent war – dem Pisaner Erzbischof nahestehend und seit 1254 Sitz der Inquisition für die gesamte Toskana¹³⁷ –, gingen an diesem Ort die Interessen eines Geschäftsmanns und Politikers mit einer spirituell geprägten Vorstellungswelt vielleicht leichter zusammen, als man solches auf Anhieb glaubt. Die Bedeutung der Pisaner

provençalisch durchsetzten Volgare hervortat,¹³⁴ zum anderen Villana Cinquini, die als „mirarum virtutum femina“ in der Vita der Kamaldulenser-Heiligen Gherardesca auftritt (*Acta Sanctorum*): Während sie für die Stadt Pisa betete, wurde ihr vor einem Bild der heiligen Gherardesca eine Vision zuteil.¹³⁵ Die wichtigste Persönlichkeit zu Giottos Zeit scheint ihr Enkel Giovanni gen. Vanni Cinquini gewesen zu sein. Zwischen 1288 und 1311 amtierte er viele Male unter den Anzianen, d.h. als Mitglied der Stadtregierung. Daneben diente er dem Erzbischof als Vikar und war zeitweise mit der Verwaltung der Insel Sardinien betraut. Neben ihm kommen natürlich noch andere, weniger exponierte Cinquini als Giottos Auftraggeber in Frage (z.B. der Priester und Rechtsgelehrte Benedetto Cinquini, welcher laut einer überlieferten Inschrift der Kirche S. Lorenzo alla Rivolta 1309 ein Tafelkreuz gestiftet hat), aber Vanni ist ein zumindest passabler Kandidat.¹³⁶

134 *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 25, Rom 1981, S. 647–649 (M. Pagano).

135 *Acta Sanctorum*, Maii, Tomus VII, ed. Societas Bollandiensis, Paris und Rom 1866 (vol. Ian. I – Oct. XI, 3. Aufl., Paris 1863–1870; vol. Oct. XII – Nov. IV, [1. Aufl.,] Brüssel 1867–1925), S. 161–176. Zu Villana besonders S. 161 und 175.

136 R. Roncioni, Delle Famiglie Pisane, ed. F. Bonaini, *Archivio Storico Italiano* 6, II, III, 1844, S. 815–890 Nachdruck als Monographie: Pisa 1975).

137 M. d'Alatri, L'inquisizione francescana nell'Italia centrale nel sec. XIII, *Collectanea Franciscana* 22, 1952, S. 225–250 und 23, 1953, S. 51–165.

Niederlassung weist daneben darauf hin, daß Giotto's Tafel einen Standort besaß, von dem aus sie nicht nur die Gebete der Pisaner lenkte, sondern wo ihr auch überregionale Aufmerksamkeit sicher war. Die Annahme, daß sich Giotto's kluge Erfindung der Stigmata-Strahlen von Pisa aus nach Assisi und dann über die ganze franziskanische Welt ausgebreitet hat, entspricht nicht nur der Bedeutung des Malers, sondern durchaus auch der des Klosters.

Was vor dem Hintergrund der durchdachten Bilderfindung leicht übersehen wird, ist aber die außerordentliche malerische Qualität der Tafel, ablesbar vor allem an der Darstellung der Vegetation (Abb. 236). Statt der schematischen Zwergbäume, wie wir sie aus der Arena-Kapelle kennen, begegnen Bäume verschiedener Art, darunter auch Eichen. Das ist sicher nicht Selbstzweck: Mit den am Wuchs der Stämme und Zweige erfahrbaren Lebensschicksalen definiert der Maler die kargen Bedingungen einer Bergregion und damit die Härte von Franziskus' temporärem Einsiedlerleben. Gleichzeitig verleihen die Beleuchtung und vor allem die verschatteten Partien den Blätterkronen eine Räumlichkeit und Plausibilität, wie sie vor Giotto nicht erreicht wurde. Auch diese Qualitäten geben einen Eindruck, welchen Ansprüchen der Maler bei dem Auftrag zu genügen hatte.

GIOTTO AUTONOM: DIE BARDI-KAPELLE IN FLORENZ UND DIE WERKE DER ZEHNER JAHRE

Wie man die Zeitstellung der Arena-Fresken in Padua vom Stiftungs- und Baugeschehen her eingrenzen kann, so empfiehlt sich dies auch für die der Bardi-Kapelle. Die Indizienlage ist erheblich weniger dicht und bietet trotzdem brauchbare Anhaltspunkte – brauchbarere, als das Abwägen der stilistisch begründeten Datierungsvorschläge, die auf unbewiesenen Entwicklungsmodellen fußen. Zunächst sei jedoch eingestanden, daß die Nachricht über Giotto's Tätigkeit in der Franziskanerkirche S. Croce nicht vor Ghiberti zurückverfolgt werden kann, und der in den *Commentarii* nur sagt, der Maler habe bei den Minderbrüdern „vier Kapellen und vier Tafeln“ hinterlassen (II a 4). Auch in Billis Buch werden vier Kapellen als Giotto's Werke bezeichnet, nämlich „angrenzend an die Hauptkapelle drei zur Sakristei hin und eine auf der anderen Seite, gleichfalls an die Hauptkapelle angrenzend“ (II a 6). Das schließt die Bardi-Kapelle ein; sie ist die erste rechts von der Hauptchorkapelle, d.h. zur Sakristei hin. Die Bardi- und die neben ihr gelegene Peruzzi-Kapelle (die zweite zur Sakristei hin) nennt als Giotto-Werke in seinem um dieselbe Zeit zusammengestellten Florenz-Führer der Maler und Priester Francesco Albertini, der wohl nicht nur die Überlieferung der Künstlerkreise, sondern auch die des örtlichen Klerus abhorchte (II g 6): „Zwei Kapellen, nämlich die des heiligen Johannes und die des heiligen Franziskus zwischen Hauptaltar und Sakristei, von Giotto's Hand.“ Die den beiden Johannes geweihte Peruzzi-Kapelle und die dem heiligen Franziskus geweihte Bardi-Kapelle sind auch die einzigen aus Billis Buch, deren Freskenausstattung erhalten ist.

Die auf die Peruzzi-Kapelle folgende Apostel-Kapelle (die Giugni-Kapelle, die dritte zur Sakristei hin) ist ebenso ihrer Bilder beraubt wie die Kapelle „auf der anderen Seite, gleichfalls an die Hauptkapelle angrenzend.“ Gemeint ist die der Himmelfahrt Mariens geweihte Tosinghi-Spinelli-Kapelle, die wie ein Pendant zur Bardi-Kapelle den Chor links flankiert. Vasari hat die Fresken dieser beiden Räume noch gesehen, entsprechend Billis Buch als Giotto-Werke eingeordnet und beschreibt sie anschließend an die Bardi- und die Peruzzi-Kapelle als Nummer drei und vier der Giotto'schen S. Croce-Ausmalungen wie folgt (II a 10):

In dritten, der Giugni-Kapelle, die den Aposteln geweiht ist, sind die Martyrien von mehreren derselben von Giotto's Hand gemalt. In der vierten, die den Tosinghi und Spinelli gehört und zur Himmelfahrt Mariens betitelt ist, malte Giotto die Geburt und Vermählung Mariens, die Verkündigung, die Anbetung der Könige und wie Maria das Christuskind dem alten Simeon darreicht, was eine besonders schöne Dar-

stellung ist; denn abgesehen von der lebhaften Empfindung, die man an diesem alten Mann bemerkt, der Christum empfängt, könnte die Gebärde des Kindes, das aus Furcht vor ihm die Ärmchen ausstreckt und sich ganz erschreckt der Mutter zukehrt, nicht feiner und schöner ausgedrückt sein. Beim Tode der Maria aber sind die Apostel und eine große Zahl von Engeln mit Fackeln in den Händen sehr schön.

Eine Szene hat Vasari ausgelassen: die in wenn auch schlechtem Zustand erhaltene Himmelfahrt Mariens, die sich nicht in, sondern über der Tosinghi-Spinelli-Kapelle befindet, aber zum Bildprogramm des Raumes gehört (Abb. 237). Da das Bild den Weihetitel visualisiert, kann man es sogar als das Hauptbild der Kapelle bezeichnen. Ähnliches gilt für das Bild über der Bardi-Kapelle, das die Stigmatisation des heiligen Franziskus und damit das signifikante Ereignis aus der Vita des Kapellenpatrons zeigt (Abb. 238). Darüber hinaus reflektiert es die Weihe der gesamten Klosterkirche sowohl an das heilige Kreuz als auch an den heiligen Franziskus: Ein Bild des heiligen Kreuzes nämlich war Franziskus durch die Stigmata geworden, die er nach Wochen einsamen Fastens auf dem Berg La Verna am Fest der Erhöhung des heiligen Kreuzes empfangen hatte (genaugenommen war das Ereignis laut Bonaventura, *Legenda maior*, XIII, 2 „circa Festum Exaltationis sanctae crucis“ eingetreten, aber dieses *circa* blieb weitgehend ungelesen).¹

Gefastet hatte Franziskus nicht zuletzt aus Verehrung für Maria und um einen ihrer Festtage zu begehen, nämlich den ihrer Himmelfahrt (*Legenda maior*, IX, 3).² Daneben läßt sich sagen, daß die Themen Himmelfahrt und Stigmatisation einander insofern ähneln, als beide Ereignisse in einer Begegnung mit Christus gipfeln und die Protagonisten verwandeln.³ Die beiden Bilder scheinen inhaltlich also aufeinander bezogen zu sein, und gleichzeitig tragen sie Wesentliches zum Schmuck und zum Programm des Hauptraums der Kirche bei. Dem entspricht das gleiche Format der Felder und Figuren sowie die gemalte Rahmung und die Füllung der Zwickel über den Kapellenbögen. Mindestens in den Großformen wurde hier auf Symmetrie Wert gelegt. Indem er die damit formulierten Vorgaben fortschrieb, hat dann Angelo Gaddi, Sohn und Schüler von Giotto's Schüler Taddeo, nach der Mitte des Trecento eine aufwendige gemalte Bild-Fassade hergestellt, welche die Öffnung der Hauptkapelle komplett einfaßt (Abb. 237). Gleichwohl behielten die Darstellungen von Stigmatisation und Mariae Himmelfahrt ihre Schlüsselrolle. Bis heute repräsentieren sie die Liturgie des Sanktuariums im Langhaus.

Giotto hat mit der Stigmatisation über der Bardi-Kapelle ein Bild zur Ausstattung von S. Croce beigetragen, das fast so wichtig war wie Cimabues Kreuz. Und dieser Umstand ist es, der eine Datierung erlaubt. Erwünscht war ein solches Bild ohne Zweifel von Anfang an, aber ab wann war es als Wandmalerei möglich und sinnvoll? Eine Holzlieferung, die für Weihnachten

1 *Fontes Franciscani*, ed. E. Menestò und St. Brufani, Assisi 1995, S. 891.

2 J. Gyárfás-Wilde, Giotto-Studien: I. Die Stellung der „Himmelfahrt Mariae“ und der „Stigmatisation des hl. Franziskus“ in Giotto's Werk, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7, 1930, S. 45–94, bes. 52 (etwas verkürzt).

3 D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda: Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983, S. 91.

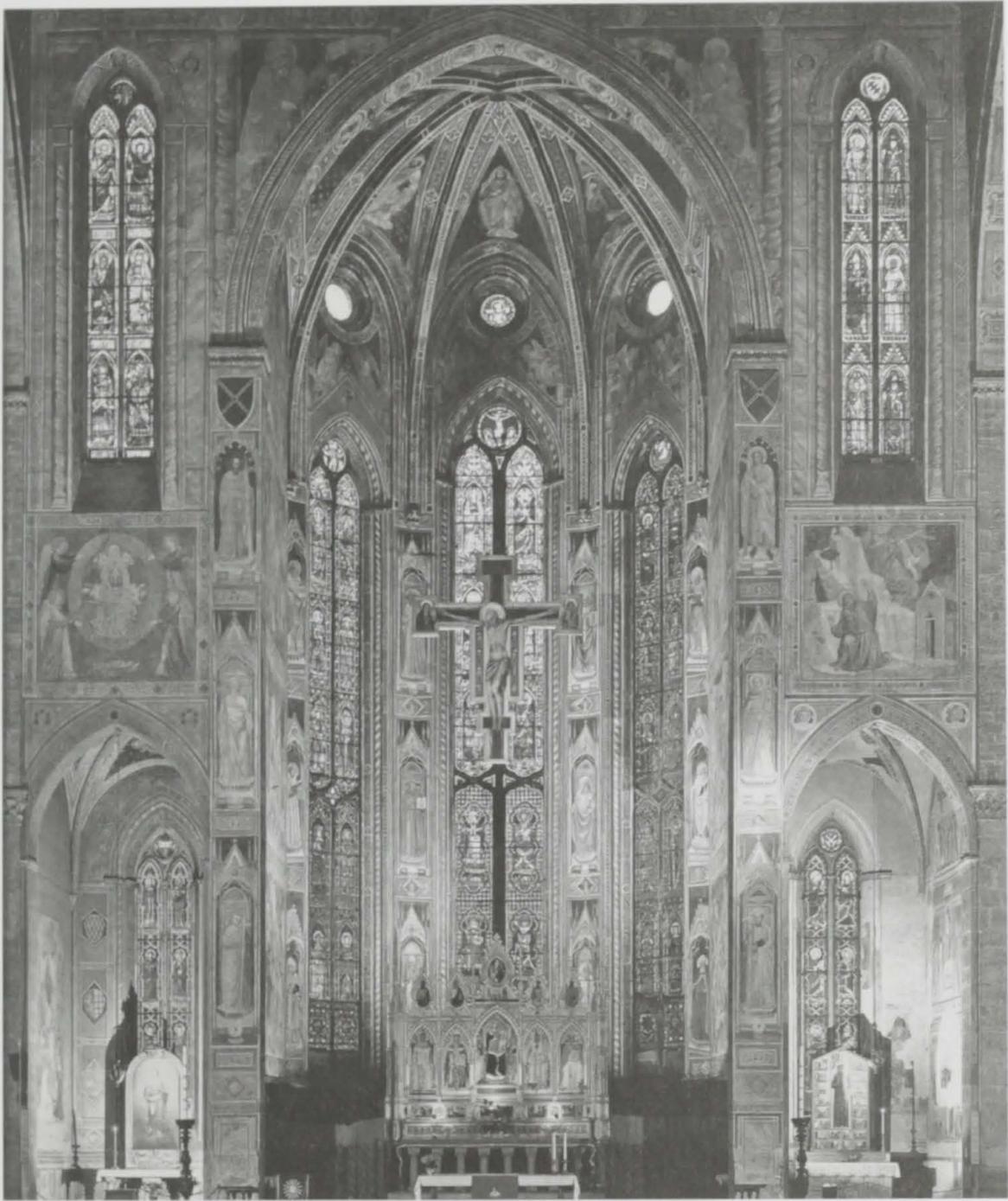


Abb. 237: Florenz, S. Croce: Chorkapellen – Fassade zum Mittelschiff

1310 dokumentiert ist, spricht dafür, daß das Querhaus von S. Croce 1311 unter Dach gekommen ist.⁴ Von diesem Zeitpunkt an konnte in (vielleicht auch über) der Kapelle wohl gemalt werden, doch war der Kirchenraum nach wie vor eine Baustelle. Wie Eva Maria Waldmann plausibel machen konnte, änderte sich diese Situation erst um 1319/20, als auch die vom Chor her ersten Joche des Langhauses bis zu den östlichen Portalen hin erreicht waren. Damit war ein Kultraum geschaffen, der aus den Kapellen, dem Querhaus und einem sowohl von der Straße als auch vom Konvent her betretbaren Langhausstumpf bestand. Ihn verschloß sicher bald eine provisorische Wand, so daß er benutzbar wurde und Alt-S. Croce, das dem Weiterbau des Langhauses im Weg stand, abgetragen werden konnte. Daß die (durch Ausgrabungen nachgewiesene) alte Kirche dem Gottesdienst der Brüder diente, bis die Ostteile der neuen fertiggestellt waren, sagt ausdrücklich Giovanni Villani.⁵ Und wieviel Platz der Neubau bieten mußte, ehe man die alte Kirche aufgeben konnte, deutet die für das Jahr 1300 belegte Zahl von mindestens 123 Brüdern an.⁶ Der Zeitansatz für die Übertragung des Gottesdienstes läßt sich aus dem ersten Grab gewinnen, das im Neubau angelegt wurde – im Hauptraum, nicht etwa in der Krypta. Man muß voraussetzen, daß es von den Brüdern damals dort liturgisch betreut werden konnte und andernfalls anderswo seinen Platz gefunden hätte – eben in der Krypta. Es war das für Gastone della Torre: Der im Sommer 1318 in Florenz verstorbene Patriarch von Aquileia erhielt ein Wandgrab auf der Südseite des vom Chor her ersten Langhausjochs, das dem Bildhauer Tino da Camaino noch 1318 in Auftrag gegeben wurde. Es ist anzunehmen, daß er es vor seinem Weggang aus Florenz um die Jahreswende 1319/20 vollendet hat, so daß der Leichnam des Patriarchen darin zur letzten Ruhe gebettet werden konnte.⁷ Die Bardi-Fresken fallen also mit ziemlicher Sicherheit in die Jahre zwischen ca. 1311 und ca. 1320. Daß sich der Maler in Florenz und Umgebung aufhielt ist für 1311/12, 1313–15, 1318 und wieder ab 1320 belegt (I a 10–16, 18, 20, 26–28, 30), wobei auffällt, daß er in den Jahren 1321–23 viel Geld in Grundstücken anlegte (siehe *Giottus pictor* Band 1, S. 49). Dies und die liturgische Situation in S. Croce sprechen für eine Datierung des Bilderzyklus in die Jahre unmittelbar vor oder um 1320. Es war dies die Zeit, als die visuelle Grundausrüstung von S. Croce entstand bzw. teils definitiv, teils provisorisch installiert wurde.

Wenn das so ermittelte Datum richtig ist, dann muß es für die gesamte Ausmalung der Bardi-Kapelle gelten, denn stilistisch gibt es keine Handhabe, die Stigmatisation von den Bildern, die sich in der Kapelle selbst befinden, zu trennen. Das Datum gilt dann auch für das Gegenstück der Stigmatisation, nämlich die Himmelfahrt Mariens über der anderen Nachbarkapelle des Hochaltarraums. Allerdings handelt es sich dabei kaum um eine Arbeit Giotto's.

4 E.M. Waldmann, *Vor Vasari – Die Geschichte des Innenraums von S. Croce in Florenz*, Phil. Diss. Wien 2003, Dok. 6.

5 Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. G. Porta, 3 Bde. Parma 1990, Bd. 2 S. 21 (IX, vii).

6 D.R. Lesnick, *Preaching in Medieval Florence: The Social World of Franciscan and Dominican Spirituality*, Athens, Ga. 1989, S. 44 f.

7 W.R. Valentiner, *Tino di Camaino: A Sienese Sculptor of the Fourteenth Century*, Paris 1935, S. 59. Siehe auch S. 157: Im Januar 1320 ist Tino in Siena nachgewiesen.



Abb. 238: S. Croce: Stigmatisation über der Bardi-Kapelle

Wenn sich die Bardi-Fresken an die Arena-Fresken und an die der Magdalenen-Kapelle in Assisi anschließen lassen, so trifft das für das Himmelfahrtsbild nicht zu. Es sei auch darauf hingewiesen, daß keiner der frühen Autoren es für unseren Maler explizit in Anspruch nimmt; anders als das in Billis Buch ausdrücklich genannte Stigmatisationsbild scheint es in der Überlieferung, auf die Vasari sich stützte, nicht als Giotto-Werk gegolten zu haben. Mögen die Malereien in der Tosinghi-Spinelli-Kapelle wirklich von Giottos Hand gewesen sein, wie der Autor von Billis Buch behauptet, – für das einzig überlebende Bild des Programms, nämlich das über der Kapelle, läßt sich von der Formgebung und etwa auch von den Details des Rahmens her das Gegenteil belegen. Es ist das Werk eines Malers, der dem recht markanten Stilbefund nach auch in Assisi greifbar ist, nämlich an einem Fresko in der Sakristei der Unterkirche, und der wie so

mancher andere in Florenz und Mittelitalien damals gerade begann, sich mit Giottos Konzepten auseinanderzusetzen.⁸

SANCTITATIS NOVA SIGNA

Der Vergleich des Stigmatisationsfreskos über der Kapelle mit dem einige Jahre älteren von Giotto signierten Stigmatisationsbild aus Pisa könnte dazu genutzt werden, dem Maler die Urheberschaft der Bardi-Fresken streitig zu machen, denn in den beiden Visualisierungen des Ereignisses ist fast alles verschieden (Abb. 238, Taf. XV). Das beginnt mit dem Franziskus-Typus. Statt des schwarzbärtigen strengen Heiligen im Geist des Thomas von Celano finden wir einen bartlosen, betont sanften, jünglingshaften Franziskus vor. Allerdings liegt auf der Hand, daß das mehr mit den Vorstellungen der auftraggebenden Instanzen zu tun hat als mit denen des Malers. Der Franziskus der Bardi und der Brüder von S. Croce ist ein konventualischer, in die Kirche und die städtischen Gesellschaften Italiens integrierter, der seinen Erben nichts in den Weg legt, wenn sie den Franziskanerorden zu einem „normalen“ Orden machen wollen. Das hat Rona Goffen herausgearbeitet.⁹

Der zweite Unterschied scheint mit dieser Feststellung nicht zu harmonieren: Die linke Kapelle der Pisaner Tafel hat Giotto in Florenz weggelassen. Stattdessen sehen wir als Gegenstück zur rechten Kapelle eine Höhle. Sie ist über eine Art Felsplateau zugänglich und scheint als Wohnung für einen Einsiedler geeignet. Julie Gyárfás-Wilde und Rona Goffen haben versucht, das Motiv auf eine Erzähltradition zu beziehen, die besagt, Franziskus habe vor dem Empfang der Stigmata in einer Höhle Zuflucht vor Satans Nachstellungen suchen müssen. Aber abgesehen davon, daß im Bild vom Teufel nichts zu sehen ist: Weder gehört diese Geschichte zum Kern franziskanischer Überlieferung noch läßt sie sich, bevor sie in einer Art Anhang zu den *Fioretti di San Francesco* und damit im ausgehenden 14. Jahrhundert erscheint, überhaupt greifen.¹⁰ Man kommt nicht umhin, die Höhle im Fresko vom zelotischen Franziskus des Thomas von Celano her zu lesen. Gemeint ist nun also doch jener strenge weltabgewandte Einsiedler, der Gottes Nähe eben in Klüften statt in Kapellen suchte, der menschlicher Gesellschaft die ferne Gesellschaft eines einzelgängerischen Falken vorzog (von dem übrigens alle Autoren berichten und den Giotto brillant gemalt hat – Abb. 239). Am ehesten geht die Höhle auf einen

8 Den Zusammenhang mit dem Bild in Assisi erkannte Alberto Graziani, der den Maler nach einem Tafelbild in der Collegiata von Figline, von dessen Zugehörigkeit zu den beiden anderen Werke ich nicht überzeugt bin, *Maestro di Figline* taufte: A. Graziani, *Affreschi del Maestro di Figline*, *Proporzioni* 1, 1943, S. 65–79. *La basilica di San Francesco in Assisi*, ed. G. Bonsanti, Modena 2002 (Mirabilia Italiae), Basilica superiore, Nr. 2248.

9 R. Goffen, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, University Park und London 1988.

10 Gyárfás-Wilde, *Giotto-Studien: I.*, S. 53. Goffen, *Spirituality in Conflict*, S. 61 und Anm. 15 S. 119.



Abb. 239: Stigmatisation über der Bardi-Kapelle, Detail

Text zurück, der aufgrund seiner Motivik Thomas von Celano zugeschrieben wird und auf jeden Fall von ihm angeregt ist, auf den Hymnus *Sanctitatis nova signa*.¹¹ Anders als die Franziskusviten dieses Autors, an deren Stelle die semantisch offeneren des Bonaventura traten, wurde dieser Text aus dem franziskanischen Repertoire nicht ausgemustert, sondern blieb im gottesdienstlichen Gebrauch. Mit ihm hat ein Stück früher Franziskus in der Liturgie der Franziskusfeste überlebt. Der Hymnus sagt folgendes über die Ereignisse, die der Stigmatisation vorangingen:

Montis antro sequestratus
Plorat, orat humi stratus;
Tandem mente serenatus
Latitat ergastulo.

(Allein in einer Bergeshöhle
Weint er, betet er auf der Erde ausgestreckt.
Schließlich hält er sich heiteren Sinnes
In dem Kerker verborgen.)

Die Motivik von Höhlenleben und Einsiedlertum setzt sich danach noch zwei Strophen fort, ist also keine Nebensache. Der Hauptgegenstand des Liedes sind aber die Reflexion über die Wundmale und ihr Lobpreis sowie die Anrufung des durch diese Zeichen geheiligten als Fürbitter. Letztlich faßt die mitreißende Eröffnungsstrophe den Text gültig zusammen:

Sanctitatis nova signa
Prodierunt lauda digna
Mira valde et benigna,
In Francisco credita.

(Neue Zeichen der Heiligkeit
bringen geziemendes Lob hervor.
Daß sie höchst wunderbar und wohltätig
an Franziskus sind, ist unser Glaube.)

11 Edition: *Analecta Franciscana sive chronica alique varia documenta X: Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*, Florenz 1926–1941, S. 402 f. Daß die Hymnen im 14. Jahrhundert im Gebrauch waren, geht aus dem Editionsbericht S. 398 hervor, der drei Handschriften dieser Zeit nennt: Assisiensis 330. Miscellaneus; Portiunculae s.n. Graduale O.F.M., incip. Felix; Senensis X V 1, Graduale Franciscanum.

Das Bild über der Kapelle scheint weniger ein Stück aus der Kapelle ausgelagerte Legende zu sein als vielmehr ein visuell den ganzen Kirchenraum beschallender Hymnus auf die Wundmale, die *Sanctitatis nova signa*. Von dieser Annahme her läßt sich nun der dritte Unterschied zum Pisaner Bild einordnen. Die Hauptfigur ist in einer für Giotto ungewöhnlich komplexen räumlichen Körperhaltung wiedergegeben, die gleichzeitig (bildintern) auf die Erscheinung des Seraph und (bildextern) auf die Betrachter im Kirchenraum ausgerichtet ist. Diese doppelte Wendung hat mit der veränderten Erzählung zu tun: Zum einen ist mit dem diesmal von hinten über Franziskus kommenden Flügelwesen ein Überraschungsmoment eingeführt, welches das Außerordentliche der Situation betont. Zum anderen sprechen die Art, wie der Heilige sich umwendet, und sein ergriffener Blick für eine bewußte Teilhabe an dem Geschehen: Weder würde man denken, daß der Seraph durch das Gebet des Heiligen beschworen wurde oder gar der Einbildungskraft des Heiligen entspringt, noch daß die Stigmatisation den Heiligen ohne sein Zutun traf. Bruce Cole hat darauf hingewiesen, daß alle Berichte über die Stigmatisation einschließlich der Bonaventuraschen den Heiligen als psychisch aktiv und bei aller Ambivalenz des Empfindens zwischen Beglückung und Entsetzen doch dem Wundergeschehen emphatisch zugewandt beschreiben. Und das ist es in der Tat, was Giottos Figur über der Bardi-Kapelle repräsentiert wie keine andere Darstellung des stigmatisierten Franziskus.¹²

Endlich wird durch die Ausrichtung der Franziskusfigur auf den Betrachter das Bild nicht nur zugänglicher, sondern die Präsentation des Heiligen und von Christus/Seraph sowie der je fünf Wunden ist jetzt eine quasi parallele. Wenn die Strahlen in der Pisaner Tafel die Übertragung und damit die physische Wirklichkeit der Wundmale darstellen, dann suggeriert die Inszenierung in Florenz darüber hinaus noch die Identität der Stigmata an Franziskus und Christus.

In diesem Zusammenhang ist jedoch zu beachten, daß der Verlauf der Strahlen im Florentiner Bild ein konservatorisches Problem darstellt. Bis in die späten fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts hatte ein von der rechten Hand des Seraph herabstoßender Strahl die erhobene linke Hand des Heiligen getroffen. Heute führt der Strahl von der rechten Hand des Seraph hinter dem Kopf des Heiligen vorbei zu dessen rechter Hand. Und während der Strahl von der linken Hand des Seraph früher vor der linken Hand von Franziskus und hinter dessen Haupt vorbeizog und die rechte traf, endet er heute in der linken. Die Frage ist, ob diese Änderung, die mit Freilegungsarbeiten an den Bildern im Inneren der Kapelle zeitlich zusammenfällt, einen Befund reproduziert – oder Spekulationen. Und wahrscheinlich trifft letztes zu: Denn während man die abgewaschenen alten Strahlen im Bild bis heute gut sieht, ist auf auch noch so guten Photos nach dem alten Zustand keine Spur vom Strahlenverlauf, wie er in der Gegenwart vorliegt, zu finden. Ebenso wenig scheint bei der Reinigung des Freskos im Giottojahr 1937 ein Hinweis in diese Richtung zutage gekommen zu sein.¹³ Ich nehme an, daß die Verantwortlichen des Jahres 1957 die beschriebene Korrektur vornahmen, um die Strahlen der Hände jenen Strahlen

12 B. Cole, Another Look at Giotto's Stigmatization of St. Francis, *The Connoisseur*, 1972, Heft 727, S. 48–53.

13 U. Procacci, Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nelle capelle Bardi e Peruzzi in S. Croce, *Rivista d'Arte* 19, 1937, S. 377–389, bes. 386.

anzupassen, welche die Füße verbinden und die in ihrer Zuordnung logisch erschienen: Dort verbinden die Linien nämlich den rechten mit dem rechten und den linken mit dem linken Fuß. Andererseits hat Pietro Lorenzetti und sein Publikum in der assisanischen Unterkirche ein ähnlicher Widerspruch nicht gestört hat – auch dort sind die Handstrahlen bekanntlich anders zugeordnet als die Fußstrahlen. Vermutlich überschätzte man also im mittleren Novecento die Ansprüche des Trecento, was Bildlogik im Detail angeht. Eine suggestive Gestaltgebung scheint den Malern damals wichtiger gewesen zu sein, als mechanische Korrektheit.¹⁴ Und in der Tat wirkt der alte Strahlenverlauf im Fresko über der Bardikapelle dynamischer. Eindruckvoll war vor allem, die von der rechten Hand des Seraph niederkommende und von Franziskus wie aufgefangene Linie. Die Strahlen trugen dazu bei, daß Dramatik, Psychologie und zeichenhafte Fixiertheit der Situation in einer spektakulären Figuration zusammenklangen, in welcher das Wunderbare eine unhinterfragbare Gegenwart gewann.

Sucht man nach einer Parallele für solche Prägnanz im Giotto-Oeuvre, so kommt man bei den Tugenden und Lastern der Arena-Kapelle heraus. Auch dort gibt es Ein-Personen-Stücke (mit Gottes- oder Teufelerscheinung), die nur wenige Erzählmotive aufbieten und doch hochkomplexe Aussagen machen. Die Prägnanz erweist sich als ein nicht nur performativer, sondern auch allegorischer Modus, der hinter der Gegenwart des Erzählten noch andere Inhalte hervorlugen läßt. Im Fall des Bildes in S. Croce geht es um die außerordentliche, alle bis dahin bekannten Muster von Heiligkeit weit übersteigende Bedeutung der Stigmata. Daneben hat der zeichenhafte Aspekt von Giottos Bild aber sicher auch mit dem Auftrag seiner Fernwirkung zu tun. Es wäre überraschend, hätte dem erfahrenen Monumentalmaler, den Bardi und den Franziskanern, als sie das Fresko konzipierten, nicht schon der Kirchenraum in seiner vollendeten Gestalt vor Augen gestanden – auch wenn sicher allen Beteiligten klar war, daß man von diesem Zustand noch viele Jahrzehnte entfernt war. Das bedeutet, daß mit einer Wahrnehmung des Bildes aus einer Distanz von bis zu 100 Metern gerechnet werden mußte. Ein mit Sicherheit kalkulierter Effekt war auch, wie es aus dem Laienraum gesehen über dem Lettner in Erscheinung treten würde, der Cimabues Kreuz (Abb. 137) tragen sollte und seit ca. 1340 trug. Daß hinter dem Seraph im Fresko ein Holzkreuz zu erkennen ist – anders als auf der Louvre-Tafel und den Stigmatisationsbildern in Assisi – macht deutlich, wie einer visuellen Verknüpfung mit dem Triumphkreuz von Giotto vorgearbeitet wurde. Drei Sätze von Stigmata – zwei von Giotto und einer von Cimabue gemalt – würden dann zum Vergleich und zur Meditation über ihre Interdependenz einladen.¹⁵ Tatsächlich ist das Fresko aus erstaunlich großer Entfernung klar leserlich – auch das eine logistische Leistung und nicht allein das Resultat der gewaltigen Größe (390 mal 370 Zentimeter).

14 Vgl. auch H. Belting, Franziskus: Der Körper als Bild, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, ed. K. Marek u.a., München 2006, S. 21–36, bes. 34. Anknüpfend an Frugoni will Belting aus dem Strahlenverlauf, wie er heute gegeben ist, eine tiefgreifende Wandlung der Idee von den Wundmalen herauslesen.

15 K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 178. Krüger geht allerdings davon aus, daß das Kreuz im Chor aufgehängt war.



Abb. 240: Medaillon über dem Eingangsbogen der Bardi-Kapelle

Unterhalb des Bildes in den Bogenzwickeln befinden sich zwei Sechspaßmedaillons mit Köpfen. Besser würde man wohl sagen: Es sind Öffnungen simuliert, aus denen die Büsten eines Jünglings (Abb. 240) und eines Mädchens geradezu beschwörend in den Kirchenraum blicken. Nimben und Nacktheit zeigen, daß es sich um Personifikationen handelt, aber wofür sie stehen, teilt uns der Maler nicht mit. Vielleicht war ihm auch wirklich wichtiger als die Bedeutung, daß sie unseren Blick fangen und dazu beitragen, das Stigmatisationsbild zu einem visuellen Ereignis zu machen.

DIE FRANZISKUS-KAPELLE DER BARDI

Wenn der visuelle Hymnus auf die Wunden zur Grundausrüstung des Hauptraums von S. Croce und gleichzeitig zur Bardi-Kapelle gehört, so ist das ein wichtiges Argument für die Annahme, diese Kapelle sei der erste figürlich ausgemalte Raum der Kirche gewesen. Eine bevorzugte Behandlung der Kapelle leuchtet aber auch deshalb ein, weil es sich nicht um eine von vielen Kapellen handelt, sondern ihr dem heiligen Franziskus gewidmeter Altar fast ein zweiter Hochaltar ist. Laut der Gründungsinschrift von 1295 ist die Kirche neben dem heiligen Kreuz nämlich auch dem Ordenspatron geweiht.¹⁶ Daneben sei vermerkt, daß man sich die Hauptchorkapelle als einen hochsensiblen Ort vorzustellen hat. Sie im ganzen einer Stifterfamilie zu übergeben, konnte leicht als Ausverkauf wahrgenommen werden. Andererseits führte nur ein einheitliches Patronat zu einer einheitlichen Ausmalung. Im Fall von S. Croce war die Hauptchorkapelle unter den letzten, die eine Patronatsfamilie und durch Angelo Gaddi eine angemessene Freskendekoration erhielten. Das geschah in einer Zeit, als figürlicher Freskenschmuck an dieser Stelle längst überfällig erschien und der Eindruck eines Nachholbedarfs jeden anderen überwoegen haben dürfte.¹⁷ Insgesamt zeichnet sich ab, daß die Franziskus-Kapelle der höchstrangige Raum war, den die Brüder umstandslos einer Stifterfamilie anvertrauen und dessen schmückende, belehrende und bewegende Ausmalung mit Fresken sie auf diese Weise fördern konnten. Umgekehrt waren die Bardi unter den spirituellen Klienten der Florentiner Franziskaner die bedürftigsten insofern sie die wohlhabendsten waren. Kaum jemand in Florenz, dem der im 13. und 14. Jahrhundert so virulente Satz vom Reichen, dem Kamel und dem Nadelöhr Eindruck

16 *Santa Croce: La basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, ed. U. Baldini u.a., Florenz 1983, S. 14.

17 N.M. Thompson, *The Franciscans and the True Cross: The Decoration of the Cappella Maggiore of Santa Croce in Florence*, *Gesta* 43, 2004, S. 61–79

gemacht hatte, hatte es mehr nötig, gute Werke zu tun, und niemandem fiel ihre Finanzierung leichter. Wie sehr das Bardi-Patronat in S. Croce an die herausgehobene Position dieser Familie und an die von den Franziskanern verwalteten Hoffnungen geknüpft ist, läßt sich erstens daran ablesen, daß man nicht nur Geld gab, sondern auch Söhne. Zwei Bardi sind um das Jahr 1300 in dem ansonsten durchaus nicht vornehmen Konvent zu greifen: ein Benedettus de Bardis und ein Mattheus de Bardis.¹⁸ Zweitens läßt sich die Besonderheit der Situation an dem Umstand ablesen, daß die Kirche weitab von den Wohnsitzen der Bardi lag, die sich jenseits des Ponte Rubaconte am anderen Arnoufer befanden, während etwa die Peruzzi zum Pfarrbezirk der Franziskaner gehörten und ihr Patronat in S. Croce damit die nächstliegende Möglichkeit war, gute Werke zu tun.¹⁹

Vermutlich hatte ein Bardi schon in einer frühen Phase – lange vor der Grundsteinlegung – Geld zum Neubau der Franziskanerkirche gegeben (so ist es im Fall der Peruzzi belegt), und vermutlich war schon damals festgelegt worden, welche Kapelle seiner Familie zugeordnet werden sollte. Donato d'Arnoldo Peruzzi hatte seine Nachlaßstiftung mit einer zeitlichen Klausel verbunden: Binnen 10 Jahren von 1292 an mußte der Bau der Kapelle fertig sein (S. 538). Das sollte ihn davor schützen, daß sein Geld im Bau der Gesamtanlage unsichtbar versickerte. Ähnliche Regelungen dürften hinsichtlich der Bardi-Kapelle getroffen worden sein.

Eine Kapelle hatte mehrere Funktionen: Aus der Sicht der Franziskaner diente sie vor allem dem täglichen Messelesen der Ordenspriester und dem Kult des Kapellenpatrons, der im Fall der Bardi-Kapelle eine in jeder Hinsicht zentrale Figur war. Aus der Sicht der Stifter diente sie der liturgischen Memoria für ihre über kurz oder lang im Fegefeuer schmorenden Seelen. Das meint einerseits Gedächtnisgottesdienste durch die Franziskaner, andererseits einen Ort, den die lebenden Familienmitglieder aufsuchen konnten, um für die verstorbenen zu beten und wo sie Veranstaltungen abhalten konnten, die solche Gebete einwarben, z.B. Armenspeisungen (so belegt aus der Zeit um 1600 für die Peruzzikapelle). Daß die Kapelle in der fertiggestellten Kirche „hinter“ dem Lettner lag, braucht in diesem Zusammenhang nicht zu irritieren, denn außerhalb der Chordienstzeiten der Brüder standen die Lettnerportale sicher allen Kirchenbesuchern offen. Die männlichen Bardi (deren Anblick nicht geeignet schien, bei den Brüdern unzüchtige Gedanken hervorzurufen) haben ihre Kapelle aber sicher auch während der Chorgebete besucht.

Erwünscht war, daß die Gräber der Stifter und ihrer Angehörigen in oder nahe der Familienkapelle angelegt werden konnten. Da sich unter der Bardi-Kapelle die Krypta von S. Croce entlangzieht, waren Bestattungen in dem Raum selbst kaum realisierbar. Die toten Bardi wurden daher vor der Kapelle im Querhaus begraben. Und hier lag laut dem ältesten erhaltenen Gräberverzeichnis von S. Croce, dem *Sepultuario* von 1439, ein „Messer Ridolfo de' Bardi“ während sich rechts davon die „Fossa delle donne di detto Messer Ridolfo e suoi dicendenti“ befanden.²⁰

18 Lesnick, *Preaching in Medieval Florence*, S. 186.

19 J.C. Long, *Bardi Patronage at Santa Croce in Florence, c. 1320–1343*, Ph. D. Columbia University 1988, S. 124 f.

20 ASE, Ms. 619, fol. 14v.–18r. Publiziert bei: D.S. Pines, *The Tomb Slabs of S. Croce: A New „Sepul-*

Ridolfo, genannt Doffo, war eine wichtige Figur in der Bardischen Familien- und Firmengeschichte. Seit spätestens 1298 geschäftlich tätig (unter anderem in Flandern und Neapel), war er seit 1310 zuerst zusammen mit seinem Onkel Lapo, nach dessen Tod zusammen mit seinem Onkel Gualterotto und seit 1331 allein der Chef des Bank- und Handelshauses. Unter ihm erlebte die Kompanie ihren Höhepunkt und ihren Zusammenbruch. Die von Doffo betriebene Expansion nach England verwickelte das Haus in den englischen Staatsbankrott und führte 1346 zur Zahlungsunfähigkeit. Dennoch versuchte er ausgerechnet in England, eine neue Firma aufzubauen. Das letzte, was man aus seinem Leben weiß, ist, daß Doffo am 9. Februar 1357 in Westminster vor den Notar trat und die Leitung der neuen Kompanie seinem Sohn Pietro übertrug.²¹ Damals muß er schon hochbetagt gewesen sein. So ist anzunehmen, daß sein Tod und seine Bestattung in S. Coce in die Zeit nicht lange danach fallen.

Ridolfos Biographie, seine Position im geschäftlichen und politischen Leben und die Position seines Grabes vor der Kapelle lassen wenig Zweifel, daß er als derjenige, der die Familienkapelle ausstatten ließ und demnach als Giottos Auftraggeber in die allerengste Wahl kommt. (Dasselbe hat wohl Vasari aus dem Grab geschlossen, und deshalb nennt er in der zweiten Auflage seines Vitenwerks Ridolfo als Giottos Auftraggeber: II a 10). Im Frühjahr 1318 von einem längeren Englandsaufenthalt heimgekehrt, war Doffo in den kritischen Jahren vor und um 1320 auch in der Stadt. So kann er die Absprachen mit Giotto selbst getroffen haben und konnte die Fortschritte verfolgen. Mutmaßlich war der gestalterische Spielraum des Gespanns Doffo-Giotto aber erheblich enger als der des Gespanns Scrovegni-Giotto oder – bei der Navicella – der des Gespanns Stefaneschi-Giotto. Denn in S. Croce gab es so etwas wie ein zentralisiertes Interesse, das die Ausstattung der Kirche in ihrer Gesamtheit lenkte. Das läßt sich durch den Hinweis auf das Bild über der Kapelle veranschaulichen, das (aller Wahrscheinlichkeit nach) Doffo und seine Familie bezahlt hat, das aber über die Spiritualität des Konvents sprach und der Seelsorge der Kirchenbesucher diente. Und das gilt im Grunde auch für die Bilder *in* der Kapelle: Durch die Altarweihe an Franziskus war das Programm der Malereien im Umriß vorgegeben, und selbst im Detail mußte es ein aus der Sicht der Brüder repräsentatives *Image* des Ordensgründers und Mitpatrons der Kirche entwerfen. Die Kunst von Auftraggeber und Maler dürfte in einer solchen Situation nicht zuletzt darin bestanden haben, in diesem Rahmen zusätzlich die Interessen der Stifterfamilie zur Geltung zu bringen.

Die sechs Szenen in der Bardi-Kapelle (jede rund 450 Zentimeter breit und die vier rechteckigen 280 Zentimeter hoch) sind in ihrer jeweiligen Bedeutung für die Franziskaner leicht zu entschlüsseln (Abb. 241, 242). Die obere auf der linken Wand zeigt die Lossagung vom Vater und spricht mit dem Armutsgebot eine Kernkompetenz des Ordens an; gegenüber steht die Ap-

tuario“, Ph. D. Columbia University 1985, S. 624–631, bes. 626. Long, *Bardi Patronage at Santa Croce in Florence*, S. 128 f. schreibt, das Sepulchrum nenne Ridolfo als Patron. Das ist so nicht ganz korrekt.

21 A. Saporì, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Florenz 1926, S. 86. Eine Biographie des Ridolfo de' Bardi hat Jane Collins Long entworfen: Long, *Bardi patronage at Santa Croce in Florence*, S. 130 f. Das von ihr angegebene Todesdatum 1360 ließ sich nicht verifizieren.

probation der Ordensregel durch Papst Innozenz III. (und – vom Giebelrelief präsent gemacht – durch Petrus selbst!). Die Relevanz dieses Vorgangs wurde durch den fundamentalistischen Spiritualenflügel des Ordens bestritten und stand daher für die Konventualen in S. Croce umso höher.²² Unterhalb dieser Bilder folgen links die Erscheinung von Franziskus in Arles, welche für die andauernde Präsenz des Ordensgründers unter den Brüdern steht, und rechts die Feuerprobe vor dem Sultan in Kairo, ein Ereignis, das die wichtige Missionstätigkeit, aber auch die Predigtkompetenz anspricht.

Das untere Register nehmen Bilder ein, die mit dem seligen Tod des Franziskus sowie den Wundern befaßt sind, die ihn begleiteten und die Heiligkeit des Verstorbenen bewiesen. Unterhalb der Feuerprobe auf der rechten Wand sind zwei Szenen in einem Bildfeld zusammengefasst. Beide Ereignisse werden von Bonaventura am Ende des vierzehnten Kapitels der *Legenda Maior* (6) berichtet: Rechts ist die Traumvision des Bischofs Guido von Assisi dargestellt, der zum Zeitpunkt des Todes von Franziskus auf einer Pilgerreise war und dem fern von Assisi der Heilige erschien und sich – so Bonaventura – mit den Worten verabschiedete: „Siehe ich verlasse die Welt und gehe zum Himmel.“²³ Ein ähnliches Wunder ist im selben Feld links daneben dargestellt. Bonaventura erzählt das folgende:²⁴

Provinzial der Brüder in Terra di Lavoro [Campagna] war damals Bruder Augustinus, ein heiliger und gerechter Mann, der auch im Sterben lag. Obwohl er schon lange nicht mehr hatte sprechen können, hörten die Umstehenden ihn plötzlich ausrufen: ‚Warte auf mich, Vater, warte auf mich, denn ich gehe mit dir!‘ Als die Brüder ihn fragten und sich sehr verwunderten, daß er so vertraut sprach, gab er zur Antwort: ‚Seht ihr denn nicht unseren Vater Franziskus, der in den Himmel eingeht?‘ Sogleich verließ seine heilige Seele den Leib und folgte ihrem heiligen Vater.

Durch den Einbau eines Wandgrabes im frühen 19. Jahrhundert ist das Bildfeld sehr zerstört, so daß von Augustinus selbst, der sich offenbar auf dem Lager aufgerichtet hatte, nur noch der Rücken zu erkennen ist. Wir sehen aber noch seine Worte: Hinter dem Bettvorhang erscheint ein jugendlicher Franziskaner, der den Kopf schräg in den Raum hält und zutiefst überrascht aus dem Bild blickt (Abb. 243). Giotto will uns hier die emotionale Reaktion auf den Klang

22 Goffen, *Spirituality in Conflict*, S. 69.

23 „Ecce, relinquo mundum et vado ad caelum.“ *Fontes Franciscani*, S. 904. Übersetzung nach: *Franziskus Engel des sechsten Siegels: Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura*, ed. S. Clausen, Werl 1962, S. 380.

24 „Minister quoque fratrum in Terra Laboris tunc erat frater Augustinus, vir utique sanctus et iustus, qui in hora ultima positus, cum diu iam pridem amisisset loquelam, audientibus qui astabant, subito clamavit et dixit: Exspecta me pater, exspecta, ecce, iam venia tecum! Quaerentibus fratribus et admirantibus multum, cui sic loqueretur audacter, respondit: Nonne videtis patrem nostrum Franciscum, qui vadit ad caelum? Et statim sancta ipsius anima, migrans a carne, patrem est secuta sanctissimum.“ *Fontes Franciscani*, S. 904. Übersetzung nach: *Franziskus Engel des siebten Siegels*, S. 379 f.

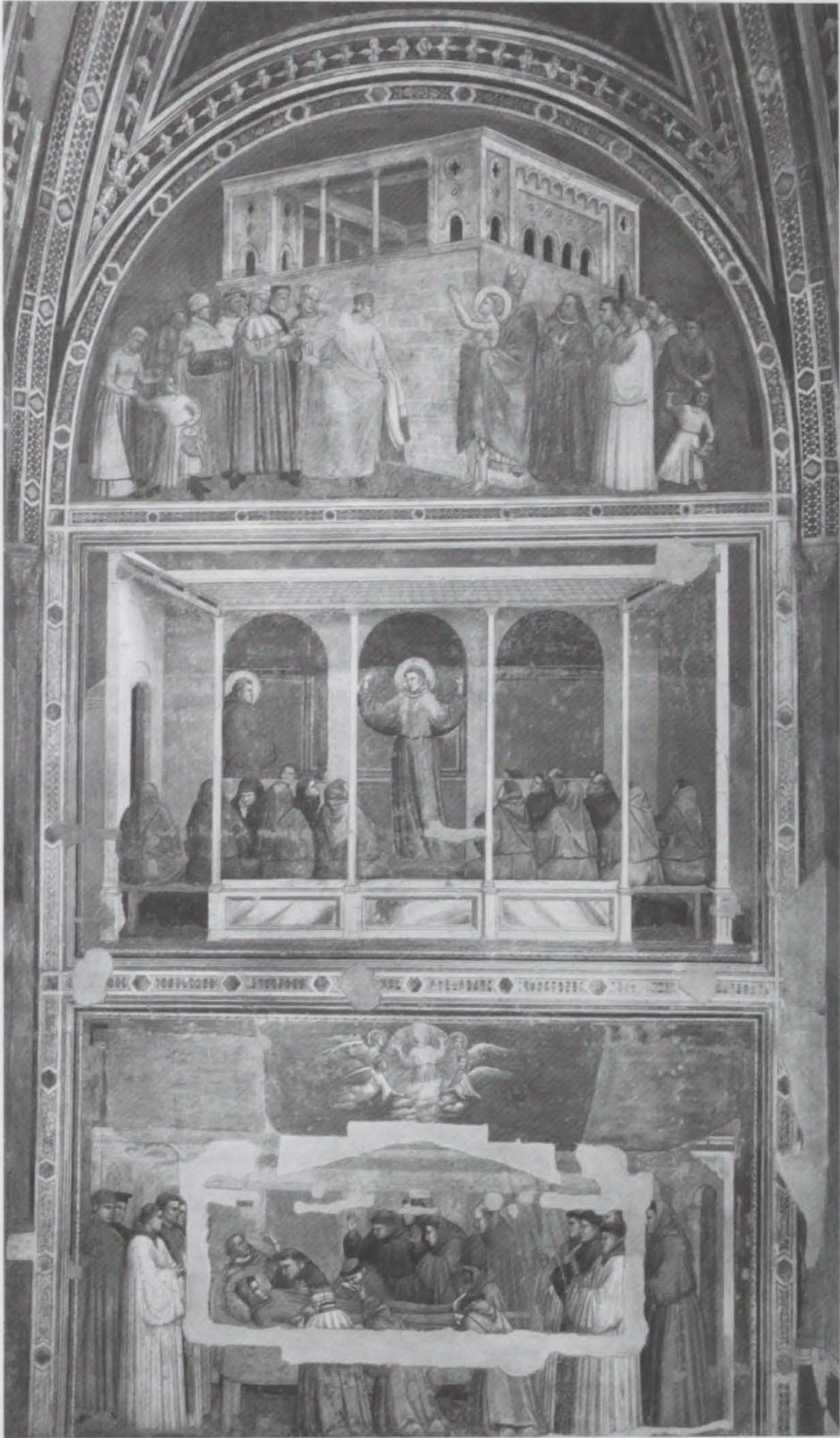


Abb. 241: Bardi-Kapelle: Nordwand



Abb. 242: Bardi-Kapelle: Südwand



Abb. 243: Südwand: posthume Erscheinungen, Detail

selben rechten Querhausarm.²⁶ Es handelt sich um eine Freskenausstattung altertümlich genug, um schon eine Zuschreibung an Cimabue provoziert zu haben.²⁷ Die Bilder liegen weit hinter Giotto (und ebenso hinter Cavallinis oder Duccios) Standards von Darstellungsfertigkeit. Da inmitten einer Gruppe von starr zum Gipfel des Monte Gargano aufblickenden Köpfen das Giotto-Motiv reproduziert wird, müssen die Wandbilder trotzdem jünger als die der Bardi-Kapelle sein bzw. mehr oder weniger gleichzeitig mit ihnen. Wer also die Bardi-Kapelle in Giotto's Spätzeit setzt, wie es verschiedentlich geschieht,²⁸ muß auch die Velluti-Fresken in die ausgehenden zwanziger oder gar die mittleren dreißiger Jahre datieren – und das würde niemand tun. Schon eine angenommene Entstehung um 1320 läßt den Velluti-Maler nämlich als ein Spät-

einer Stimme plausibel machen, die niemand mehr zu hören erwartet hatte.²⁵

So beschädigt sie ist, enthält die Szene mit Bruder Augustinus auch einen Hinweis, der es nahelegt, *en passant* auf das Datierungsproblem zurückzukommen. Es geht um die Freskoinsel in der Mitte des Bildfeldes, die der Sarkophag-Einbau übrig gelassen hat. Dort findet sich zentral eine Folge von Köpfen, wie sie für Giotto's Figurengruppen seit der Arena-Kapelle typisch ist: im Vordergrund ein Profil (Franziskaner mit Kapuze), schräg dahinter und leicht überschritten ein Halbprofil (Kahlkopf), hinter diesem und fast verdeckt ein weiteres Halbprofil (mit dunklem Haarschopf). Julian Gardner hat beobachtet, daß dieselbe Abfolge von Häuptionern in einem der beiden Bilder der Velluti-Kapelle wiederkehrt, d.h. in der letzten Kapelle zur Sakristei hin am

25 B.B. Walsh, A Note on Giotto's „Visions“ of Brother Agostino and the Bishop of Assisi, Bardi Chapel, *The Art Bulletin* 62, 1980, S. 20–24.

26 J. Gardner, The Early Decoration of Santa Croce in Florence, *The Burlington Magazine* 113, 1971, S. 391–393.

27 Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, S. 238. Siehe aber auch M.G. Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, Leipzig 1899, S. 222: Die Giotto-Reflexe werden erkannt.

28 Flores d'Arcais, *Giotto*, S. 337. Einen Überblick zu den Datierungsentscheidungen hinsichtlich Bardi- und Peruzzikapelle gibt: E. Borsook, Giotto nelle Cappelle Bardi e Peruzzi, *Città di Vita* 21, 1966, 4, S. 363–382, bes. Anm. 11.



Abb. 244: Nordwand: Beweinung des heiligen Franziskus

dugento-Fossil dastehen, an dem so manches vorbeigezogen ist. Aber das dürfte gerade noch angehen. Zehn Jahre später hingegen – zeitlich gleichauf mit den Bildern von Taddeo Gaddi in der Baroncelli-Kapelle! – sind die Fresken als Beiträge zum visuellen Diskurs der Florentiner wohl wirklich nicht mehr denkbar. Vermutlich diente die Velluti-Kapelle interimistisch als Sakristei und erhielt deshalb wie die Bardi-Kapelle und parallel zu ihr während der ersten Ausstattungskampagne von S. Croce eine Dekoration – nämlich um oder kurz vor 1320.²⁹

Zurück zum Programm der Bardi-Kapelle: Auf der linken Wand unten befindet sich das Bild, das die Bestätigung der Wundmale am Leichnam des Heiligen und gleichzeitig die (laut Bonaventuras *Legenda Maior* schon vorher geschehene) Himmelfahrt seiner Seele zeigt (Abb. 244). Anknüpfend an die Stigmatisation gilt das noch einmal der Sonderstellung des Heiligen als eines zweiten Christus, die nunmehr als beweisbar vorgeführt wird. Aber gerade diese Szene und die davor beschriebene hatten auch noch eine Relevanz über die Ordensideologie hinaus und konnten andächtig auf die Interessen der Bardi hin befragt werden. Was sollten sie sich

²⁹ Waldmann, *Vor Vasari*.



Abb. 245: Beweinung, Detail

von einem Guten Werk, das sie in einer Franziskanerkirche taten, erhoffen, wenn nicht, daß ihre Bahre dereinst von betenden und klagenden Franziskanern umlagert wäre (Abb. 244, 245). Und was hätten sie Größeres zu erwarten, als daß Franziskus in der Stunde ihres Todes und wo immer sie sich aufhielten in irgendeiner Form an ihre Seite käme und sie auf ihrem Weg begleitete?

GIOTTOS FRANZZYKLUS

Die Architektur der Bardi-Kapelle und der anderen Kapellen am Querhaus von S. Croce ist denkbar schlicht: Es handelt sich um schachtartige Räume, deren Wände ungliedert sind; die Polygonrippen des Kreuzgewölbes ruhen auf Eckkonsolen. Nur das Fenster mit den Diensten am Gewände und dem einfachen Maßwerk verrät baukünstlerischen Anspruch. Dem fügte Giotto in den Raumecken der Bardi-Kapelle vier gemalte Säulen hinzu, welche die plastischen Gewölbekonsolen als Kapitelle einbinden. Damit übertrug er das reale Architektursystem der assisanischen Magdalenen-Kapelle nach Florenz. Auch die Gewölbedekoration mit vier Medaillons scheint von assisanischen Erfahrungen geprägt: Heiligengewölbe im Langhaus, Gewölbe der Magdalenen-Kapelle (Abb. 208). Die Tondi der Bardi-Kapelle zeigt Franziskus und Allegorien der Ordenstugenden und wiederholten demnach in Kurzfassung das Programm in der Vierung der Unterkirche (Abb. 246, 247). Auf der Altarwand legte Giotto zwischen die Scheinsäulen und das Fenster eine fingierte gotische Nischenarchitektur, in der vier Heilige ihren Platz fanden (Taf. XVI, Abb. 248). Das erinnert wieder an die Magdalenen-Kapelle (Abb. 202), nur sind die gotischen Architekturformen jetzt weit anspruchsvoller und das System als ganzes ist komplexer. Man hat den Eindruck als sei es Giotto darum gegangen, eine gotische Fassade zu entwerfen, die nicht nur im Medium Malerei präsentabel ist, sondern die Umsetzung in gebaute Architektur aushalten würde. Interessanterweise hat Arnolfo di Cambios Florentiner Domfassade als Vorbild keine nennenswerte Rolle gespielt; Giottos Entwurf wirkt weniger additiv und letztlich französischer. Das System erinnert an die ganz von Figurennischen gegliederte innere Westwand der Reimser Kathedrale.³⁰ Aber tatsächlich geht die Vergleichbarkeit mit französisch hochgotischer Architektur bis in die Struktur und bis in die Details. Darauf wird zurückzukommen sein. Komplexer als in der Magdalenen-Kapelle erscheinen auch die Bilder der Heiligen, die in den Nischen stehen (Abb. 248). Es handelt sich diesmal um Auftritte, die zwischen Skulptur und Lebendigkeit oszillieren. Auf Skulpturen und mithin leblose Bilder weisen die Sockel und

³⁰ W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 160.



Abb. 246: Bardi-Kapelle,
Gewölbe



Abb. 247: Gewölbe: Paupertas

die Geschlossenheit der Umrisse. Die Farbigkeit und Distanzlosigkeit des Ausdrucks weisen auf die Präsenz lebendiger Menschen.

Am besten erhalten ist die heilige Klara, die evangelienseitig unten steht. Den Kopf schräggelegt, den Mund ein wenig geöffnet ist sie das Gegenteil von einem unbelebten Bild (Abb. 249). Der aufmerksam ernste Blick läßt so leicht niemanden mehr los, der sich einmal von ihm getroffen fühlte. Im Geschoß darüber, auf dem besten Platz von den vieren, steht der heilige Franziskanerprinz und Bischof Ludwig von Toulouse aus dem Haus Anjou (Abb. 250). Seine Kanonisierung fällt ins Jahr 1317 und damit in die Zeit unmittelbar vor der Ausmalung. Vermutlich feiert das Programm mit der sehr herausgehobenen Platzierung die Anerkennung seines Heiligenstatus als

eine Neuigkeit.³¹ Wer ihm epistelseitig gegenüberstand, ist unklar. (Die Restauratoren der 1850er Jahre hatten einen heiligen Ludwig von Frankreich ergänzt, der in den 1950er Jahren wieder entfernt wurde.) Das Pendant der heiligen Klara ist die schlecht erhaltene Figur einer Elisabeth von Thüringen.

Auf den Seitenwänden spannte Giotto zwischen die Scheinsäulen das Rahmensystem der Bilder, dessen horizontale und vertikale Glieder aus gemalten Kosmatenfriesen bestehen. Das

³¹ Canon, *Spirituality in Conflict*, S. 55 mit dem Hinweis, daß das Datum der Kanonisierung für sich gesehen nicht als *Terminus post quem* für die Fresken taugt.



Abb. 248: Altarwand: heilige Klara



Abb. 249: Detail von Abb. 248



Abb. 250: Altarwand, heiliger Ludwig von Toulouse

setzt fort, was der Maler für die Arena-Kapelle entwickelt hatte. Auch die Unterscheidung zwischen den drei Registern mit einer besonderen Behandlung des oberen läßt sich in der Arena-Kapelle schon beobachten: Die Schildbögen der Lünetten sind anders als die cosmateske Scheinarchitektur unten mit Blattwerk dekoriert. Auf den beiden unteren Ebenen ist in das architektonische Gerüst jeweils ein dreiteiliger Rahmen mit einem roten Band eingelegt; in den Bogenfeldern des oberen Registers finden wir stattdessen eine schmale einfache unfarbige Leiste vor. Die dortigen Bilder sind also etwas weniger von der Betrachterwelt abgerückt als die unteren.

Wer davon ausgeht, daß die 28-teilige Franzlegende in der Oberkirche von Assisi maßgeblich für viele andere Franziskus-Zyklen und darunter auch die sechs bzw. sieben Fresken der Bardi-Kapelle war, wird auf das erste

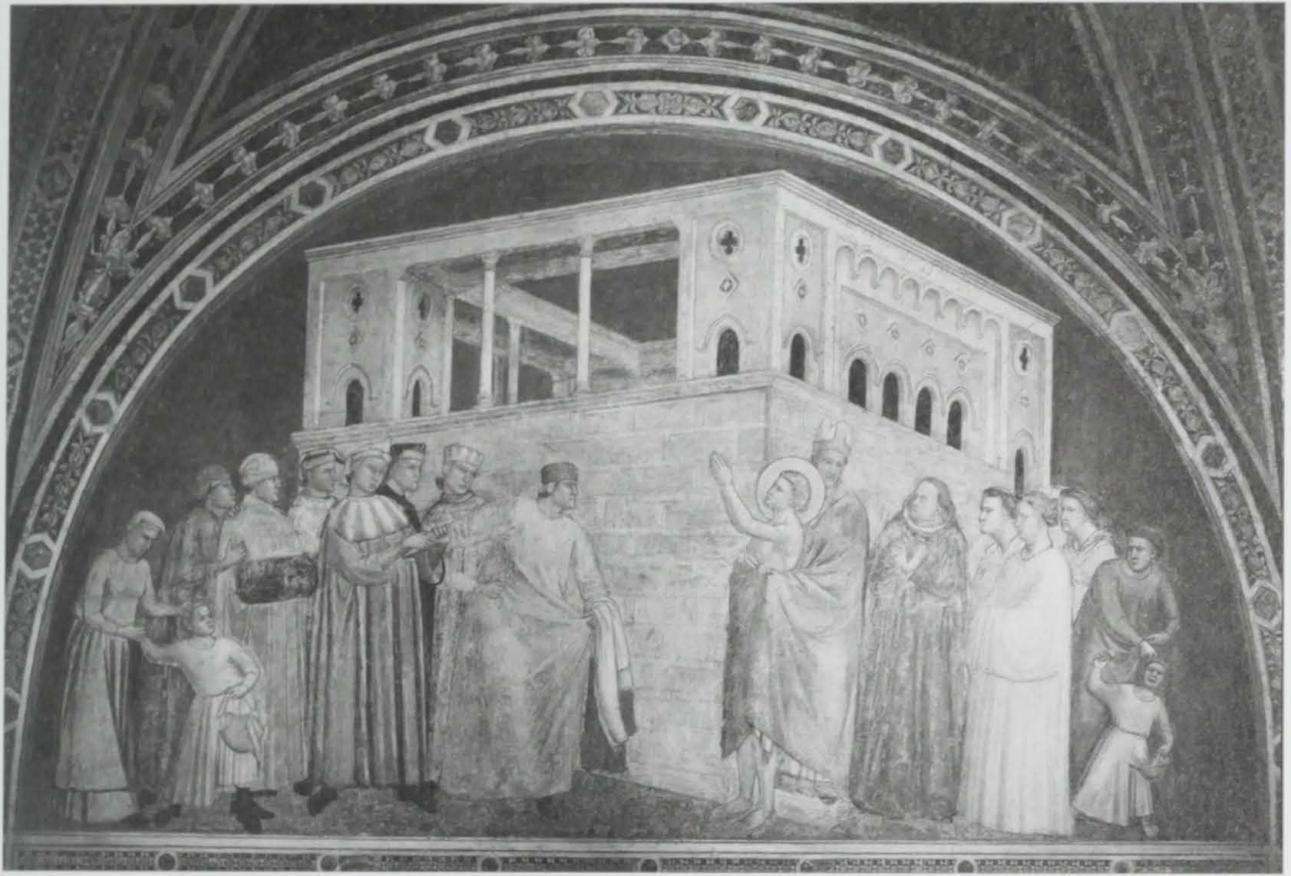


Abb. 251: Nordwand: Lossagung vom Vater



Abb. 252: Assisi, Oberkirche, untere Nordwand, drittes Joch: Lossagung vom Vater („Plastiker“)



Abb. 253: Südwand: Bestätigung der Regel



Abb. 254: Bestätigung der Regel, Detail

Bild des Bardi-Zyklus (linke Wand, oben) und das fünfte in Assisi verweisen (Abb. 251, 252). Dargestellt ist die Kleiderrückgabe an Bernardone jeweils in derselben Disposition der Figuren, die sich bis zum Franzzyklus der Unterkirche von S. Francesco und das heißt bis ins mittlere 13. Jahrhundert zurückverfolgen läßt (Abb. 54). Fünf Motive sprechen aber wirklich für einen direkten Zusammenhang mit dem Franzzyklus der Oberkirche: Bernardones gelbes Gewand, seine Haltung einschließlich der Art, wie er die Kleider des Sohnes über dem linken Unterarm trägt, des Bischofs blaugrauer Mantel, die gefaltet zum Himmel erhobenen Hände des Heiligen und die Anwesenheit zweier Kinder. Diese Elemente hat Giotto aus Assisi übernommen.

Aber vieles von dem, was von den Malern des Plastiker-Cantiere im Dienst einer Beglaubigung

und emotionalen Steigerung des Geschehens entwickelt worden war, hat er auch geändert: Statt zweier Gebäudestapel, welche die gegensätzlichen Figurengruppen verdoppeln, gibt es einen großen zentral platzierten Palast, dessen räumliche Positionierung und Projektion die Gestalt des Franziskus hervorhebt und den Betrachter gleichzeitig zu einem Aufblickenden macht; das hat zur Folge, daß sich ihm die Bischof-Franziskus-Gruppe quasi entgegenneigt. Aus Bernardone, dessen Verhalten in Assisi einmal als „ungeduldig“ charakterisiert wurde,³² wird bei Giotto ein wahrhaft Rasender, den die Umstehenden wirklich zurückhalten müssen. Der Bischof legt Franziskus den Mantel nicht um die Hüften, sondern er hüllt ihn damit ein. Aus den unmotiviert herumstehenden Kindern macht Giotto nunmehr steinwerfende böse Buben. Laut Julian Gardner spielt das Motiv auf eine Stelle im fünften Kapitel der damals allerdings schon indizierten *Vita prima* des Thomas von Celano an: Franziskus' allererste Versuche eines Büsserlebens, die der Kleiderrückgabe noch vorangingen, quittierten seine alten Freunde so:³³ „Sie hielten ihn für verrückt und wahnsinnig und bewarfen ihn mit Straßendreck und Steinen.“ Noch interessanter als die Frage nach der Quelle ist aber die nach der Funktion im Bild: Die Steinwerfer werden in ähnlicher Weise korrigiert wie Bernardone. So läßt ihr Anblick ein, dessen Fehlverhalten zu kommentieren. Das in Assisi hinter dem Bischof einfach herumstehende Personal schließlich wird in der Bardi-Kapelle zu einer in jeder Hinsicht differenzierten Gruppe, aus der sich ein rot gekleideter Domherr abhebt, der das Verhalten seines Vorgesetzten offenkundig mißbilligt. Insgesamt ist Giotto's Fassung nicht einfach nur lebhafter als die assisanische, sondern dadurch gekennzeichnet, daß alles, was geschieht, umstritten ist.

James H. Stubblebine hat das Bild in Assisi zu einer Variante von Giotto's Erfindung für die Bardi-Kapelle erklärt³⁴ – eine schwache Variante, müßte man, um einleuchtend zu argumentieren, wohl hinzusetzen. In Wirklichkeit verhielt es sich eher so, daß Giotto dort, wo ein ihm vermutlich bekannter, ja von ihm wohl ausgebildeter anderer Maler schon in seinem Sinn modernisierend an einem alten Bildmuster gearbeitet hatte, die Fäden erneut aufnahm und damit eine neue Intensität von Narration erreichte.

Für die zweite Szene (rechte Wand, oben – Abb. 253, 254) konnte Giotto einen eigenen Entwurf wiederverwenden, der vorher schon von den Malern des Plastiker-Cantiere als siebtes Bild in den assisanischen Franziskuszyklus aufgenommen worden war, nämlich die Bestätigung der Ordensregel von der Pisaner Stigmatisationsstafel (Taf. XV, Abb. 228, 229). Dabei änderte der Maler aber so viel, daß vom Vorbild wenig übrigblieb: Der päpstliche Hofstaat wurde verkleinert; die beiden Gruppen – Kurie und Franziskaner – wurden im Profil aufeinander ausgerichtet. Zwischen Innozenz III. und Franziskus entsteht so eine Art gleichberechtigter Dialog. Das

32 G. Pochat, *Bild – Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien 1996, S. 227.

33 „Quo viso, cuncti qui noverant eum, comparantes ultima primis, coeperunt illi miserabiliter exprobrare et insanum eum dementem acclamantes, lutum platearum et lapides in ipsum proiciunt.“ *Fontes Franciscani*, S. 287. J. Gardner, A minor Episode of Public Disorder in Assisi: Francis renounces his inheritance, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005, S. 275–285, bes. 281.

34 J.H. Stubblebine, *Assisi and the Rise of Vernacular Art*, New York 1985, S. 23.

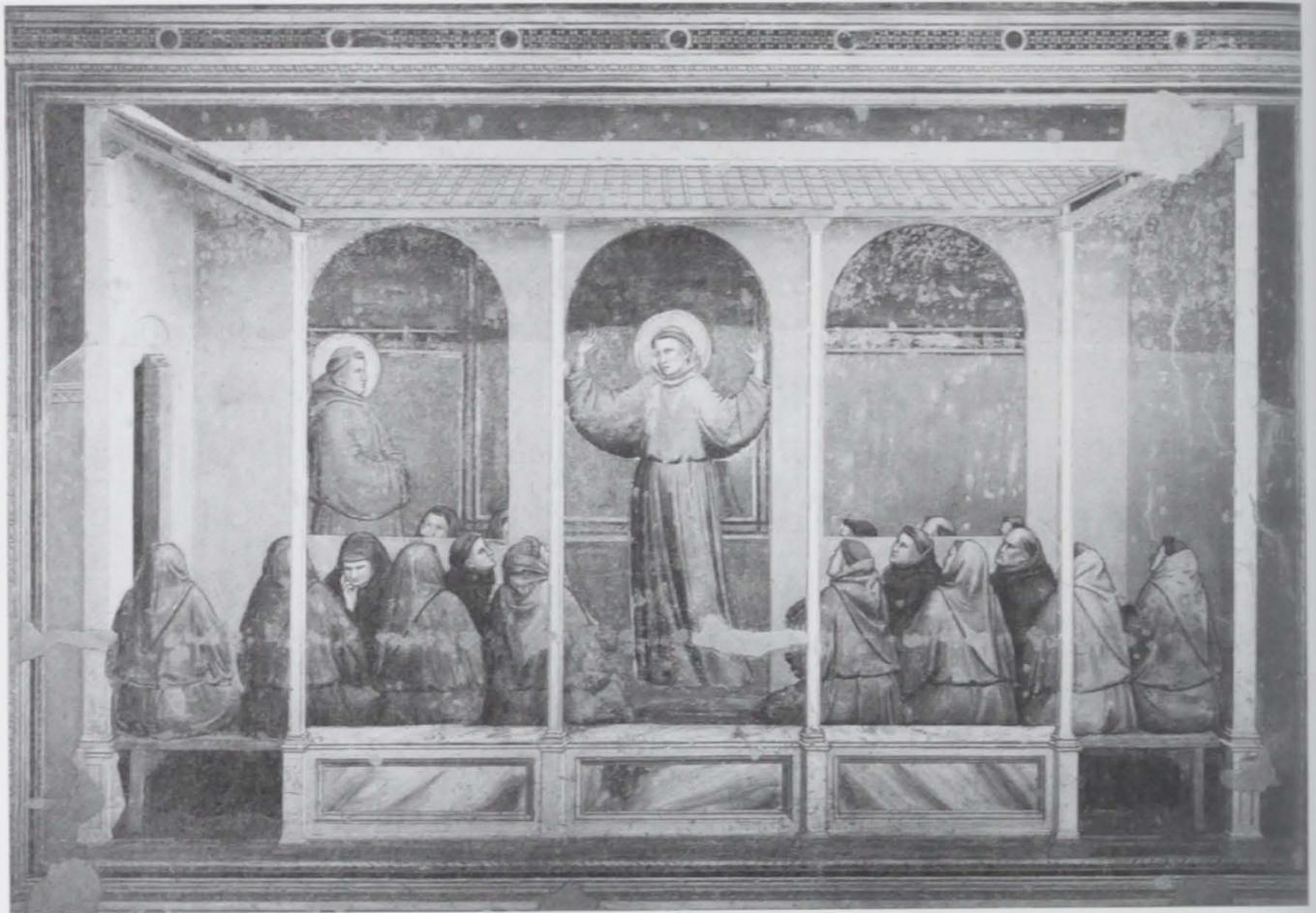


Abb. 255: Nordwand: Erscheinung in Arles



Abb. 256: Assisi, untere Südwand, erstes Joch:
Erscheinung in Arles („Kolorist“)

ist anders als auf der Tafel, wo Franziskus unterwürfig wirkt und anders auch als im Fresko in Assisi. Dort geht es sehr formell zu – weniger aus dramaturgischer Absicht als aufgrund der für die Franziskanergruppe verwendeten Vorlage vom Obergaden. Die niedrige und dennoch deutlich untersichtig gegebene Decke des Saales schließt das Bild in S. Croce an die Betrachterwelt an und erzeugt auch hier den Eindruck, daß die Protagonisten sich uns entgegenneigen.

Bei allen anderen Bildern scheint es sich um speziell für den Auftrag von Doffo Bardi gemachte Erfindungen zu handeln. Das läßt sich beim dritten Bild des Zyklus, der Feuerprobe vor dem Sultan (rechte Wand, Mitte) nachweisen: Erstens berührt

sich die Motivik in nichts mit dem Bild gleichen Themas in Assisi, nicht einmal in der Grundanlage der Komposition, zweitens besitzt die Erzählung hochgradig originelle Züge, auf die ich zurückkommen werde. Sie variieren Bonaventuras Text in überraschender und sicher nicht überall verständlicher Weise. Beim vierten Bild, der Darstellung der Erscheinung in Arles (linke Wand, Mitte), mag man wieder Beziehungen nach Assisi für möglich halten (Abb. 255, 256). Doch tatsächlich gibt es keine Berührungspunkte, die sich nicht erstens aus dem Umstand erklären ließen, daß dieselbe Textvorlage verwendet wurde, und zweitens aus der naheliegenden Vorstellung, daß bei Gelegenheit einer Predigt der Prediger steht, die Zuhörer aber sitzen. Es kann sogar gezeigt werden, daß in Florenz und Assisi der Bonaventura-Text verschieden verstanden wurde (*Legenda Maior* IV, 10): Während Antonius predigte, sah Bruder Monaldus den heiligen Franziskus, wie er „in der Luft schwebend mit in Kreuzesform ausgebreiteten Händen die Brüder segnete“, und zwar nahm er solches wahr, als er „zur Tür des Kapitelsaals schaute“.³⁵ Der assisanische Monaldus sitzt mit den anderen im Kapitelsaal. Er schaut zur Tür, und in der Öffnung dieser Tür, die aus dem Kapitelsaal hinaus in den Kreuzgang führt, präsentiert uns der Maler Franziskus. Im Bardi-Fresko hat Giotto offengelassen, wer von den Brüdern Monaldus ist. Das ist kein Mangel, sondern holt die Bildbetrachter ein Stück weit in die Monaldus-Rolle. Wir identifizieren uns mit jenen Brüdern, welche in der vorderen Raumschicht, die als Kreuzgangflügel ausgewiesen ist, sitzen und aufblicken. In diesem Fall erscheint Franziskus in einer Tür, die aus dem Kreuzgang in den Kapitelsaal hinein führt. Das eine Mal wurde „ostium capituli“ also als Tür *zum* Kapitelsaal, das andere Mal als Tür *vom* Kapitelsaal gelesen, was bedeutet, daß sich Monaldus das eine Mal im Kapitelsaal und das andere Mal – gemeinsam mit den Bildbetrachtern – vor dem Kapitelsaal im Kreuzgang aufhält.

DER BARDI-STIL

Erst dieses Eintauchen ins erzählerische Detail macht übrigens deutlich, welche komplexe Raumstruktur das Bild der Bardi-Kapelle auf denkbar einfache Weise wiedergibt (Abb. 255). Der Kreuzgang ist so aufgeschnitten, daß man auf den ersten Blick glaubt, eine zierliche Halle vor sich zu haben, in welcher die Brüder sitzen. Erst der zweite Blick erschließt auch den Kapitelsaal, der sich mit einer Tür und zwei Fenstern öffnet. Alles wirkt bildparallel gestellt, so daß der schwebende Franziskus in unangefochtener Zentralposition und die Raumtiefe überwindend ebenso den Brüdern wie uns erscheint. Aber bei genauem Hinsehen sind die Raumpläne, je tiefer sie hinter der Bildebene liegend gedacht sind, um so mehr nach links (d.h. zum Eingang der Kapelle hin) verschoben: die Öffnungen des Kapitelsaals gegenüber den Stützen des Kreuzgangs und die hintere Wandgliederung des Saals wiederum gegenüber den Öffnungen.

35 „... quidam frater probatae virtutis, Monaldus nomine, ad ostium capituli divina commonitione respiciens, vidit corporeis oculis beatum Franciscum in aere sublevatum, extensis velut in cruce manibus, benedicientem fratres.“ *Fontes Franciscani*, S. 811. Übersetzung nach: *Franziskus Engel des sechsten Siegels*, S. 286 f.

Wie die Gehäuse der Arena-Kapelle ist auch diese Architektur auf ein braun-blaues Hintergrundformular gesetzt, das rechts sichtbar ist. Doch erscheint die dargestellte Struktur mit ihren drei architektonisch markierten Schichten gleichzeitig reicher und übersichtlicher, als man das aus Padua kennt. Mit Creighton Gilbert darf man wohl von einem echten Schritt in Richtung auf eine Raumkonstruktion sprechen, wie sie auch in der neuzeitlichen Malerei denkbar wäre.³⁶ Jedenfalls präsentiert uns Giotto eine im Dienst der Erzählung entwickelte Meisterleistung auf dem Gebiet des gemalten Bildraums, ohne im geringsten mit der Erfindung zu prunken. Geradezu verbirgt er die Räumlichkeit hinter einer in ihrer breiten Lagerung problemlos ablesbaren Komposition.

Jedoch eignet dem Bild auch etwas Zweideutiges: Wenn die Komposition eine frontale Betrachterposition und einen in sich abgeschlossenen Bildraum zu suggerieren scheint, so weist die Verschiebung der Tiefenschichten auf einen links stehenden Betrachter. Letzteres gilt auch für den asymmetrisch projizierten Palastmonolithen im Fresko darüber, der also nicht nur einen untersichtigen, sondern auch einen seitlich positionierten Betrachter will (Kleiderrückgabe – Abb. 251). In dem Bild, das diesem gegenübersteht und die Bestätigung der Regel zeigt, verhält es sich umgekehrt. Hier befindet sich der Betrachter rechts unten (Abb. 253). Alle drei genannten Bilder sind also vorsichtig, aber merklich darauf abgestimmt, aus dem Querhaus gesehen zu werden. Und für die drei anderen gilt das auch, nur sind die Verschiebungen der Motive dort noch dezenter, bis hin zu der gänzlich unauffälligen, aber doch die Wahrnehmung beeinflussenden Abweichung der Tiefendiagonalen im Thron des Sultans von Kairo (Abb. 259). Es war John White, der 1957 zuerst darauf hinwies.³⁷

Ähnliche Effekte begegnen in Padua, etwa am Chorbogen. Ich meine die in den Betrachterraum hineinragenden Erker der Verkündigungsszene und die zum Betrachterraum hin offenen Arkosolien (Taf. II). Anschluß an die Betrachterwelt hat in freilich etwas unentschiedener Form bekanntlich auch das Weltgerichtsszenarium (Abb. 7). Unter den Bildern an den Paduaner Längswänden findet man aber nichts davon. Gerade deshalb wurde ihnen von Theodor Hetzer und anderen nachgesagt, sie seien Bilder fast im neuzeitlichen Sinn: kleine gerahmte, sich selbst genügende und einen Betrachter sich selbst erschaffende Welten. Das hebt sie von der auf Präsenz der Bildgegenstände dringenden Bildlichkeit des frühen Giotto ab.

In der Bardi-Kapelle scheint jedoch anderes angestrebt, als eine Rückkehr zu diesem Stil körperlicher Gegenwart der dargestellten Gegenstände und Figuren. Das zeigt schon die nonchalante Malweise, die mit Details (z.B. Händen) und Effekten geizt und das Gegenteil der Malweise des frühen Giotto repräsentiert.³⁸ Bei den Nebenfiguren gibt es Gesichter, die der Maler mit wenigen

36 C. Gilbert, *Florentine Painters and the Origins of Modern Science*, in: *Arte in Europa: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, o.O. 1966, S. 333–340, bes. 336. M. Trachtenberg, *Dominion of the Eye. Urbanism, Art, and Power in Early Modern Florence*, Cambridge, Ma 1997, S. 179.

37 J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957, S. 72. Daß dies Phänomene speziell in den Szenen der Arena-Kapelle fortsetze, trifft aus meiner Sicht aber nicht zu.

38 Eve Borsook sagt von den Fresken: „The project appears to have been undertaken with great sure-



Abb. 257: Nordwand: Beweinung des heiligen Franziskus, Detail



Abb. 258: Beweinung des heiligen Franziskus, Detail

Pinselstrichen gerade nur angedeutet hat, so die beiden Franziskaner, die in der Wundmale-Szene links unten zu Füßen des aufgebahrten Heiligen knien (Abb. 257). Bei aller Sparsamkeit der Malerei ist die räumliche Projektion der Häupter perfekt. Genauer: Es ist die Beherrschung der Räumlichkeit, welche eine derart starke Zurücknahme der malerischen Durcharbeitung ermöglicht. Ohne aufzumerken gleitet der Blick des Betrachters weiter zu den besser durchgearbeiteten und ausdrucksstärkeren Physiognomien. Und doch bleiben wohl Leerstellen spürbar.

Einzelne Gewänder sind sehr plastisch herausgearbeitet und ziehen den Blick regelrecht auf sich, darunter der pathetisch in Falten gelegte gelbe Überwurf eines Imam im Bild der Feuerprobe (Abb. 259). Hier wird nun doch ein haptischer Effekt vorgetragen. Direkt daneben gibt es eine analoge Draperie, die mit einigen purpurnen Pinselbewegungen nur angedeutet ist. Sie war *al secco* übermalt und ursprünglich ebenso haptisch wie das gelbe Gewand. Zuweilen sind Gewänder aber auch nur mit einer simplen Folge vertikaler Schatten- und Lichtlinien gestaltet, die kaum Plastizität erzeugen. Hingewiesen sei auf den Überwurf jenes Mannes, der Bernardone zurückhält (Abb. 251). Das nur punktuelle Präsentmachen plastischer Werte hebt sich von den elaborierten Faltenwürfen des jungen Giotto ebenso ab, wie von den durchgängig mit Sorgfalt modellierten Gewandfiguren in der Arena-Kapelle.

Daß es nicht um physische Präsenz geht, zeigt ebenso die zurückgenommene und graubraun gestimmte – man möchte sagen franziskanische – Farbigkeit, wie sie ähnlich in keinem anderen Giotto-Werk begegnet. Auch die Bardi-Bilder schaffen eine eigene Welt, und zwar eine sehr

ness but in considerable haste.“ E. Borsook, The recovery of the Santa Croce Murals, *Portfolio and Art News Annual* 4, 1961, S. 55, 57, 156–158, bes. 156.

eigentümliche, die betont improvisiert gemalt daherkommt und überwiegend weiß, grau und braun in verschiedenen Tonstufen ist. Darin finden sich Gesichter, die uns bei aller Schlichtheit der darstellenden Mittel unmittelbar ansprechen: Auf die heilige Klara an der Altarwand habe ich schon hingewiesen (Abb. 249). Daneben seien genannt: der junge Franziskaner, der mit offenem Mund den Worten des Bruders Augustinus lauscht (Abb. 243); Franziskus im Profil, der bei der Regelbestätigung voll rückhaltlosen Vertrauens auf den Papst blickt (Abb. 254); der Bruder, der im Wundmalebild hinter der Bahre kniet und weinend dem toten Franziskus ins Gesicht schaut (Abb. 245), und im selben Bildfeld jener Bruder, der am Fußende der Bahre steht und dessen Gesicht der Gram in eine Faltenlandschaft verwandelt hat (Abb. 258).

Vielleicht kann man die Absicht dieses Bildkonzepts, das Giotto jenseits der Arena-Fresken entwickelte, so beschreiben: Was in den Bildern erscheint, soll weder in unserer Wirklichkeit präsent werden (wie beim frühen Giotto), noch soll es eine abgeschlossene Wirklichkeit sein, der wir gegenüber treten, für deren Wahrnehmung wir uns bewußt entscheiden und in die wir uns aus der Distanz einfühlen (wie regulär in der Arena-Kapelle), sondern es geht um eine Form von Bildwelt, die sich den Betrachtern öffnet. Dazu paßt auch die Beleuchtung: In den Szenen der rechten Wand kommt das Licht konsequent von links, in denen der linken Wand von rechts. Damit knüpfte Giotto an das Konzept der Arena-Kapelle an und revidierte es gleichzeitig. In Padua erbringt das gemalte Westlicht nämlich keinen Realitätsanschluß der Bildgegenstände. Diesen Raum dominiert das reale Südlicht aus der durchfensterten Wand zu den Eremitani hin. Die Florentiner Kapelle aber ist wirklich primär, wenn nicht exklusiv, durch das große Ostfenster belichtet. Bildlicht und Reallicht fallen zusammen, wie in der Perspektive Bildräume und Realraum aufeinander bezogen sind. Einer Öffnung der Bildwelt entspricht aber auch das emotionale Moment, das unmittelbar erlebt werden kann. Ebenso passen die Unterschiede in der Durcharbeitung dazu, die dem Blick des Betrachters Anleitungen geben und seine Aufmerksamkeit auf die besonders sinnhaltigen Passagen der Bilder lenken. Daß Maler die wichtigen Stellen in ihren Bildern sorgfältiger bearbeitet haben als die unwichtigen, hat es wohl immer gegeben. Giottos Kalkuliertheit ist aber neu.

KAIRO IN FLORENZ

Dann predigte er [Franziskus] dem Sultan mit solcher Unerschrockenheit, Geisteskraft und Begeisterung, daß in Wahrheit an ihm das Wort des Evangelium erfüllt schien: „Ich werde euch Beredsamkeit und Weisheit verleihen, der alle eure Gegner nicht zu widerstehen und zu widersprechen vermögen.“ Denn auch der Sultan sah die wunderbare Glut und Kraft des Geistes bei dem Gottesmann; er hörte ihn gern an und bat ihn inständig, bei ihm zu bleiben. Von Gott erleuchtet, gab jedoch der Diener Christi zur Antwort: „Wenn du dich mit deinem Volke zu Christus bekehren willst, will ich aus Liebe zu ihm gern bei euch bleiben. Solltest du aber Bedenken tragen, für den Glauben an Christus das Gesetz des Mohammed zu verlassen, dann laß ein großes Feuer anzünden; dann werde ich mit deinen Priestern ins Feuer hineingehen, damit du wenigstens



Abb. 259: Südwand: Feuerprobe vor dem Sultan

dadurch erkennen mögest, welchen Glauben du mit Recht annehmen mußt, weil er größere Sicherheit und Heiligkeit besitzt.“ Da erwiderte der Sultan: „Ich glaube nicht, daß sich einer meiner Priester bereit findet, sich zur Verteidigung seines Glaubens ins Feuer zu begeben oder irgendeine Qual auf sich zu nehmen“; war ihm doch nicht entgangen, wie einer von seinen Priestern, ein Mann von hohem Ansehen und Alter, kaum hatte er diese Worte [des heiligen Franziskus] gehört, sich seinen Blicken entzog.

So Bonaventuras *Legenda maior* (IX, 8) über Franziskus' Versuch, 1219 in Babylon (= Kairo) als Missionar und Märtyrer zu enden.³⁹ Aus diesem Bericht sind im Fresko die folgenden Elemente

39 „Tanta vero mentis constantia, tanta virtute animi tantoque ferovere spiritus praedicto Soldano praedicavit Deum trinum et unum et Salvatorem omnium Iesum Christum, ut evangelicum illud in ipso claresceret veraciter esse completum: Ego dado vobis os et sapientiam, cui non poterunt resistere et contradicere omnes adversarii vestri. Nam et Soldanus admirandum in viro Die ferovem spiritus conspiciens et virtutem, libenter ipsum audiebat et ad moram contrahendam cum eo instantibus invitabat. Christi vero servus superno illustratus oraculo: ‚Si vis‘, inquit, ‚converti tu cum populo tuo ad Christum, ob ipsius amorem vobiscum libentissime commorabor. Quodsi haesitas propter fidem Christi legem Mahumeti dimittere, iube ignem accendi permaximum, et ego cum sacerdotibus tuis



Abb. 260: Assisi, untere Nordwand, erstes Joch: Feuerprobe vor dem Sultan („Plastiker“)

schen Redners, der ihnen mit einer Feuerprobe droht. Demnach ist der auffällige und so sorgfältig gemalte gelbe Mantel, wenn man so will, die vor Franziskus gestrichene Fahne der *Infidelitas*. Was Giotto gegenüber dem Text geändert hat, ist, daß es ein Feuer wirklich gibt. Das stimmt mit der analogen Szene im assisanischen Franzzyklus überein und mag von dort angeregt sein (Abb. 260). Allerdings ist Giottos Feuer ein reichlich irreales Exemplar. Das zeigt sich schon daran, daß es wie die Gewänder modelliert und zu Franziskus hin verschattet ist. In der dadurch suggerierten Kompaktheit ähnelt es den Feuern im Laster-Zyklus der Arena-Kapelle (*Invidia*, *Infidelitas*, Abb. 87, 88). Dort haben wir es bekanntlich nicht mit realen Flammen, sondern mit von einem Bildhauer in farbigem Marmor dargestellten Flammen zu tun, die Giotto in Malerei wiedergibt (so jedenfalls die Fiktion). Es fragt sich also, ob das Feuer in der Feuerprobe bei den Bardi nicht absichtlich unrealisiert ist, um als nur ideell vorhanden kenntlich zu sein.

ignem ingrediari, ut vel sic cognoscas, quae fides certior et sanctior non immerito tenenda sit'. Ad quem Soldanus: „Non credo, quod aliquis de sacerdotibus meis se vellet igni propter fidem suam defensendam exponere, vel genus aliquod subire tormenti'. Viderat enim, statim quemdam de presbyteris suis, virum authenticam et longaeuam, hoc audito verbo, de suis conspectibus aufugisse. *Fontes Franciscani*, S. 860 f. Übersetzung angelehnt an: *Franziskus Engel des sechsten Siegels*, S. 336 f.

40 Zuweilen wird Franziskus' Gestus als ein Beschatten der Augen gelesen, so auch bei Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens*, S. 109 („Aposkopein“). Die Ausrichtung der Hand und die aktive Stellung der Finger deuten aber auf einen Redegestus. Wie Giotto ein Beschatten der Augen malt, läßt sich am Mittelwimperg vom Baroncelli-Altar kontrollieren. Abb. 303.

41 J. Ruskin, *Mornings in Florence Being Simple Studies of Christian Art For English Travellers*, New York 1903, S. 55.

unschwer wiederzufinden (Abb. 259): die Begeisterung des Predigers, welche am emphatischen Gestus des erhobenen Arms und der sprechenden Hand abgelesen werden kann und sich vom stillen und, wie man meint, etwas verzagten Beten seines Begleiters, des Bruders Illuminatus wirkungsvoll abhebt;⁴⁰ weiter das positiv gezeichnete Bild vom Sultan: „A perfect gentleman and king“ (John Ruskin)⁴¹ auf einem schönen Thron, welcher ein Produkt aus den römischen Kosmatenwerkstätten sein könnte und eines Papstes würdig wäre; schließlich der Priester, der von zwei Kollegen gefolgt durch eine Tür am linken Bildrand geht: Mit den Gewändern suchen sie Deckung, der eine vor den Blicken des Sultans, der andere vor dem Anblick eines charismati-



Abb. 261: Südwand, Feuerprobe vor dem Sultan, Detail

Insgesamt ist das Bemühen um eine authentische Umsetzung des Bonaventuratextes unübersehbar, und das gilt auch für die grundsätzlich offene Atmosphäre in dem Bild, das alles unseren Blicken zugänglich macht. So sehen wir: Nichts bedroht den Heiligen. Wie im Text, so ist auch im Bild an das ersehnte Martyrium nicht zu denken. Man vergleiche die demgegenüber dramatische Situation in dem assisanischen Fresko, wo Franziskus in der Bildmitte wie ausgesetzt ist und hinter dem Thron des Sultans Bewaffnete stehen, deren Handeln unberechenbar scheint. Auch aus diesem Grund verdienen die beiden Afrikaner im Florentiner Bild rechts vom Thron des Sultans besondere Aufmerksamkeit (Abb. 261). Sie kommen bei Bonaventura nicht vor (und ebensowenig in manchem auf Bonaventura fixierten Beschreibungsversuch von Giotto's Fresko⁴²), und müssen sich doch sinnvoll in die Erzählung einfügen lassen. Wer sind sie, was tun sie?⁴³

42 Z.B. Goffen, *Spirituality in Conflict*, S. 73.

43 Ich stütze mich im folgenden auf einen eigenen Aufsatz und gebe nur die notwendigsten Belege. Nähere Nachweise finden sich bei: M.V. Schwarz, Ephesos in der Peruzzi-, Kairo in der Bardi-Kapelle, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28, 1991/92, S. 25–57, bes. 46–52.

Zunächst fällt auf, daß sie sich von den beiden Mohren, die Giotto nach unserer Kenntnis bis dahin gemalt hatte, markant unterscheiden. Knollennase, aufgeworfene rote Lippen, Kraushaarbüschel: ein fast zeitloses Klischee vom negroiden Menschen liegt sowohl der Physiognomie in der Arena-Kapelle (Verspottung Christi – Abb. 49) als auch der in der Magdalenen-Kapelle (Auferweckung des Lazarus – Abb. 205) zugrunde. „Giotto porträtierte hier möglicherweise einen bekannten Neger“, schreibt Wolfram Prinz über den Kopf in der Arena-Kapelle.⁴⁴ Demgegenüber nehme ich an, daß der Maler einen Farbigen kaum selbst gesehen haben muß, um diese Profile zu entwickeln. Wenigstens die Knollennase und die Kraushaarbüschel als Kennzeichen fremdländischer und sicher als dunkelhäutig gedachter (und in der verlorenen Farbfassung sicher auch so charakterisierter) Diener finden sich auch schon in der Anbetung der Könige an Nicola Pisanos Sienerer Kanzel.⁴⁵ Auf die Gestalten in der Bardi-Kapelle treffen solche Überlegungen demgegenüber nicht zu. Die Erscheinung der beiden dortigen Afrikaner ignoriert das Klischee:⁴⁶ Die Gesichter sind schmal, die Nasen wohlgeformt, nur die Unterlippe ist prominent, ein kunstvoll rasierter dünner Schnurrbart zierte die eher kurze Oberlippe. Von den Haaren ist aufgrund der Turbane nichts zu sehen. Auf Anhieb läßt sich sagen, daß die Gestalten durch nichts deklassiert sind. Vielmehr wirken die beiden schlanken, sich auffällig gerade haltenden Männer in ihren weiten Gewändern ebenso vornehm wie fremdartig.

Die Nähe zum Thron ordnet sie dem Sultan zu. Wie der Sultan blicken sie zornig auf die Imame; der vordere hilft schubsend ihrem Rückzug nach. Besonders auffällig ist aber sein Zeigegestus. Der schwarze Finger, der sich vor der weißen Tunika präzise abhebt, ist über das imaginäre Feuer hinweg auf Franziskus gerichtet. Während also der Sultan, indem er ins Feuer zeigt, textkonform davon spricht, daß die Imame die Feuerprobe scheuen, hat es Giotto dem Afrikaner übertragen, ihnen und uns gegenüber die Bereitschaft des heiligen Franziskus zu unterstreichen. Man kann sagen, daß die Trabanten in Giottos Bilderzählung dem Sultan als der neben Franziskus zweiten positiven Figur des Bonaventura-Textes Konkurrenz machen. Sie werden vom Maler in einer Weise in den Vordergrund gerückt, die daran erinnert, wie er im Kreuzigungsbild der Arena-Kapelle den von ihm erfundenen heiligen Decurio neben dem heiligen Centurio plazierte hat. Dabei bedarf aber die Rolle der Afrikaner in noch höherem Maß einer Erklärung als die des erzählerisch sich so gut einfügenden Decurio.

In der Vorstellung Giottos und seiner Auftraggeber haben wir es mit Schwarzafrikanern zu tun, die am Kairiner Hof dienen und welche die Predigt des heiligen Franziskus mental erreicht. Position und Handeln der beiden werden nachvollziehbar, sobald wir annehmen, daß sie als Christen konzipiert sind. Ein solcher Gedanke hätte überdies der Wirklichkeit entsprochen. Schwarzafrikaner im Ägypten des 13. und 14. Jahrhunderts dürften in aller Regel nicht Moslems, sondern monophysitische Christen gewesen sein, nämlich entweder Äthiopier oder

44 Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens*, S. 559.

45 P.H.D. Kaplan, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ph. D. Ann Arbor 1983, S. 7–11.

46 Es war wohl Johan Jakob Tikkanen, der auf die absolute Sonderstellung der beiden Figuren im Giotto-Oeuvre zuerst aufmerksam gemacht hat: J.J. Tikkanen, *Der malerische Styl Giottos: Versuch einer Charakteristik desselben*, Helsinki 1884, S. 23.

Nubier. Das nördliche Nubien war seit dem späten 13. Jahrhundert wieder eine Art ägyptische Kolonie, und seit den Feldzügen dieser Zeit lebten zahlreiche nubische Sklaven in den Städten des unteren Nil.⁴⁷ Da monophysitische (anders als katholische) Christen unter dem Schutz des Sultans standen, konnten die Nubier in Kairo auch mindestens eine Kirche unterhalten. Sie war dem heiligen Martin geweiht. Das wissen wir, weil dort 1346 der Franziskaner Niccolò di Poggibonsi auf der Durchreise ins Heilige Land die Messe lesen durfte und in seinem *Libro d'Oltramare* darüber berichtete.⁴⁸ Die von Giotto dargestellte Situation erweist sich somit als historisch überraschend fundiert.

Wenn man der Frage nachgeht, wer in Florenz solche Informationen besitzen konnte, so ist darauf hinzuweisen, daß Doffo Bardis Firma in Ägypten Handel trieb. Darüber unterrichtet die *Practica della Mercatura* seines Angestellten Francesco Balducci Pegolotti. Das um 1340 niedergeschriebene Buch, das auf einem Jahrzehnte alten, im Dienst der Bardi erworbenen Wissensschatz beruht, kann als ein „Leitfaden der Handelsgeographie“ (Eduard Friedmann) charakterisiert werden.⁴⁹ In Alexandria, so lesen wir dort, kauften die Agenten der Bardi Pfeffer und Seide sowie die seltenen Heilmittel Mumie und Manna ein. Man verkaufte Öl, Bernstein, Pelze, Wollstoff und anderes.⁵⁰ Die Frage ist also nicht, ob Doffo – sei es aus eigener Anschauung, sei es durch seine Angestellten – über die christliche Bevölkerung Ägyptens informiert sein konnte, sondern allenfalls, ob man als Kaufmann mit solchen Kenntnissen schicklicher Weise auftrumpfen durfte. Seit 1291, als die Armee des Sultans von Kairo Akkon eingenommen und damit die Geschichte der Kreuzfahrerstaaten in Palästina beendet hatte, galt Ägypten als der Todfeind der Christenheit, und die Kurie versuchte ein Handelsembargo durchzusetzen. Das gelang nicht wirklich. Daß das Handelsverbot aber auch nicht gänzlich irrelevant war, zeigt sich daran, daß die Venezianer in den Jahren 1323 bis 1344 vom Ägyptenhandel Abstand nahmen.⁵¹ Mit Kenntnissen über die inneren Verhältnisse Ägyptens an die Öffentlichkeit der Besucher von S. Croce zu treten, konnte also nicht wirklich im Interesse einer Stifterfamilie liegen, die in Form der Kapellenausmalung ein Gutes Werk gegen die mit dem Gelderwerb in Ägypten und anderswo verbundenen Sünden setzen wollte.

Seitens der Mönche von S. Croce war es anders. Auf Franziskus' ägyptisches Abenteuer folgten päpstliche Aufträge an den Orden, in Afrika missionarisch tätig zu werden, wobei das Interesse vornehmlich den Ländern südlich von Ägypten galt. Eine Kirchenunion sollte die Christen

47 Y. Beshir Imam, *Die Einwirkungen der mamelukischen Beziehungen zu Nubien und Begaland auf die historische Entwicklung dieser Gebiete*. Phil. Diss., Hamburg 1971, S. 66 f.

48 G. Golubovich, *Bibliotheca Bio-Bibliographica della Terra Santa e dell'Oriente Francese*, 5 Bde. Quaracchi 1906–1927, V, S. 13. J. Cuoq, *Islamisation de la Nubie chrétienne*, Paris 1986, S. 86.

49 E. Friedmann, *Der mittelalterliche Welthandel von Florenz in seiner geographischen Ausdehnung (nach der Practica della Mercatura)*, Wien 1912 (Abhandlungen der K.K. Geographischen Gesellschaft in Wien X, 1).

50 Francesco Balducci Pegolotti, *La practica della mercatura*, ed. A. Evans, Cambridge, Mass. 1936, S. 69–76.

51 A. Ashtor, *Levant Trade in the Later Middle Ages*, Princeton 1983, S. 44–63.

in Nubien und Äthiopien der Kurie untertan machen. Mehrere Versuche, im Windschatten christlicher Heere ein Franziskanerkloster in Damietta an der ägyptischen Mittelmeerküste zu etablieren, eben dem Ort, wo Franziskus im Verlauf des fünften Kreuzzugs an Land gegangen war, schlugen fehl. Doch gelang eine Gründung mit friedlichen Mitteln 1307 in Alexandria.⁵² Es ist also davon auszugehen, daß es Beifall fand, wenn Franziskaner über die ägyptischen Verhältnisse informiert waren und das zeigten. Trotzdem halte ich die Stifterseite in diesem Zusammenhang nicht für bedeutungslos. Wenn es erwünscht war, daß man im Orden die entsprechenden Kenntnisse besaß, so bedeutet das noch lange nicht, daß die Brüder von S. Croce wirklich darüber verfügten; von Florentiner Franziskanern, die in Afrika gewesen wären, ist nichts bekannt. Die Kaufleute hingegen durften zwar nicht, besaßen die Informationen aber und konnten dieses Wissen in einem franziskanischen Zusammenhang beisteuern. Im übrigen kommt man wohl nicht um die Annahme herum, daß Giotto mindestens einen Nubier oder Äthiopier von Angesicht zu Angesicht gesehen hat: Zu wenig entsprechen die beiden Männer im Bild dem physiognomischen Klischee vom Neger, und zu sehr ähneln sie in der Tat Bewohnern Nordostafrikas. Sogar der weiße Turban läßt sich lokalisieren. Er entspricht Turbanen, wie sie heute im Sudan, d.h. im ehemaligen Nubien, getragen werden. Und daß solche Personen als Diener von ägyptenreisenden Kaufleuten nach Florenz gelangten, ist plausibler, als daß es im Zusammenhang mit der Mission geschah. Dienstpersonal aus fernen Ländern gab es in der Handelsmetropole Florenz zuhauf. Für die Jahre zwischen 1366 und 1397 ist der *Registro degli schiavi* erhalten und nennt über 250 Personen, wobei es sich weit überwiegend um als „Tatarinnen“ bezeichnete Frauen handelte. Sofern der oder die von Giotto gemalten Nubier damals noch am Leben gewesen wären, wären sie in diesem Verzeichnis allerdings nicht genannt worden, denn wenn sie getaufte Christen waren, so konnten sie nicht gekaufte Sklaven sein.⁵³

Das Kairiner Lokalkolorit im Bild der Feuerprobe dürfte sich neben Giottos Können also einer Symbiose zwischen Stiftern und Bestifteten verdanken. Was dadurch möglich wurde, ist eine Art authentische Imagination des Geschehens: So darf man sich die Ereignisse um die ungeschehene Feuerprobe vorstellen, wenn man über Franziskus' Predigt vor dem Sultan meditiert und sie entsprechend den Appellen in den *Meditationes Vitae Christi* in die Jetztzeit der eigenen Existenz holt.

52 Golubovich, *Bibliotheca Bio-Bibliographica della Terra Santa e dell'Oriente Francese* II, S. 141.

53 L. Olschki, Asiatic Exotism in Italian Art of the Early Renaissance, *The Art Bulletin* 26, 1944, S. 95–106, bes. 104 f.

ROM: DIE „CAPELLA“ VON ST. PETER (1312/13)

Welche Werke kommen für die Jahre zwischen der fest datierten Magdalenen-Kapelle (1308) und der mit einiger Plausibilität datierbaren Bardi-Kapelle (ca. 1318–20) in Frage? Im Zusammenhang dieses Problems ist ein Florentiner Dokument vom Dezember 1313 von Interesse (I a 12). Es macht wahrscheinlich, daß Giotto kurz vor diesem Datum, aber nach dem September 1312 (I a 11) in Rom einen Wohnsitz unterhalten und also dort gearbeitet hat. Da wir wissen, daß er über die Navicella hinaus noch weitere Aufträge für den Kardinal Stefaneschi und St. Peter ausführte, liegt es nahe, den neuerlichen und ersten urkundlich belegbaren Rom-Aufenthalt mit diesem Patron in Zusammenhang zu bringen. Zum einen ist da der sogenannte Stefaneschi-Altar in der vatikanischen Pinakothek. Allerdings darf bei einem Ensemble von Tafelbildern bezweifelt werden, daß die Herstellung einen längeren Aufenthalt am Bestimmungsort erforderte. Die Tafeln können ebensogut in Florenz gemalt worden sein. Daneben zeigen die szenischen Teile Reflexe von Pietro Lorenzettis Darstellungsweise, wie sie sich erst im fortgeschrittenen zweiten Jahrzehnt und kaum vor Pietros Freskenzyklus im Querhaus der assisanischen Unterkirche etabliert haben kann (s.u.).

Das andere Werk, das in Frage kommt, ist ein in den Quellen mehrfach genannter Komplex in St. Peter: die Malereien der „Tribuna“ (so im *Liber Anniversarium* der Basilika und in Billis *Libro*) oder „Capella“ (so bei Ghiberti). Diese Bilder waren für Ghiberti und den Autor von Billis Buch Arbeiten Giottos (II a 4, 6). Hingegen führt der *Liber Anniversarium* den von Stefaneschi beauftragten Künstler nicht an. Da weder für die *Commentarii* Ghibertis noch für den *Libro di Antonio Billi* der *Liber Anniversarium* herangezogen worden war, verbietet sich die Annahme, daß es sich in den Künstlerschriften um eine von einem Werk auf das andere übergesprungene Zuschreibung handelt. Die Angabe bei Ghiberti und im *Libro* reflektiert wohl eine mündliche Tradition und muß grundsätzlich ernstgenommen werden.

Beweisen kann man sie aber schon deshalb nicht, weil die Fresken auf jeden Fall verloren sind. Wenn die Begriffe „Tribuna“ und „Capella“ die Apsis von St. Peter bezeichnen, wie viele Kunsthistoriker glauben (und unter ihnen auch der Autor, als er am ersten Band von *Giottus Pictor* schrieb),⁵⁴ so wären die Bilder 1592 beim Abriß des bis dahin in einem Schutzbau auf der Baustelle von Neu-St.Peter konservierten letzten Rests der alten Chorteile zugrunde gegangen. In diesem Fall wäre das völlige Fehlen einer Dokumentation aber erstaunlich. Das Apsismosaik wurde mehrfach gezeichnet und ist uns dadurch recht genau überliefert. Erstaunlich bei der doppelten Prominenz – der des Künstlers und der eines Ortes, der zu den heiligsten der Christenheit gehörte – wäre auch, daß die Bilder in keinem Führer und in keiner Reflexion eines stolzen Florentiners vorkommen – außer bei Vasari. Der führt Giotto-Bilder an diesem Ort an, aber seine Angaben sind widersprüchlich: Während er in der Giotto-Vita von 1550 nur Billis

54 *Giottus Pictor* Band 1, S. 19. Ebenso etwa auch: M. Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar – Giotto und seine Werkstatt in Rom. Das Altarwerk und der verlorene Christuszyklus in der Petersapsis, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30, 1995, S. 59–133, bes. 117 ff.



Abb. 262: Assisi, Collezione Fiumi Sermattei della Genga, Freskenfragment aus St. Peter in Rom

Libro zitiert und sagt, Giotto habe die „Tribuna“ ausgemalt, heißt es in der Auflage von 1568 dann, Giotto habe in der „Tribuna“ fünf Szenen aus dem Leben Christi hinterlassen. Das weist auf eine inzwischen erfolgte Autopsie der Apsis in ihrem Schutzbau. Und das Resultat dieser Besichtigung war zwiespältig. In Vasaris Vita des Giotto-Schülers Stefano kommen die dortigen Bilder jetzt nämlich gleichfalls vor, aber viel ausführlicher und hier als Werke eben des Stefano: In der Hauptkapelle von St. Peter, wo der Altar des heiligen Petrus steht, habe Stefano *al fresco* verschiedene Christusszenen zwischen den Apsisfenstern gemalt („fra le finestre che sono nella nicchia grande“).⁵⁵ Und dann folgt ein Schwall rühmender Worte, der in der Feststellung gipfelt, Stefano habe mit diesen Bildern seinen Lehrer Giotto im *Disegno* und in anderen Dingen übertroffen. Man wird die beiden Passagen aus den *Vite* von 1568 wohl richtig lesen, wenn man sich vorstellt, daß Vasari beim Besuch des Schutzbaus statt der nach Ghiberti und dem Billi-Libro erwarteten Giotto-Fresken erkennbar jüngere antraf und sich nun mühte, diese wenigstens für Giottos *Schule* zu retten.

Eine andere Spur zu den für Stefaneschi ausgeführten und untergegangenen „Tribuna“-Fresken führt über ein Putzfragment, das zwei giotteske Köpfe von hoher Qualität enthält – einen Kleriker und einen Aposteltyp – und sich in einer Privatsammlung in Assisi befindet (41 mal 46 Zentimeter, Abb. 262). Laut Inschrift auf der marmornen Trägerplatte handelt es sich um ein 1610 aus St. Peter in Rom geborgenes Giotto-Werk.⁵⁶ Die Jahreszahl gibt einen Fingerzeig, aus welchem Teil der Basilika es stammte: nicht aus der Apsis, nicht aus dem Querhaus oder dem chorseitigen Teil des Langhauses (Bauteile, die damals längst verschwunden waren), sondern

⁵⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini und P. Barocchi, Testo II, Florenz 1967, S. 136.

⁵⁶ V. Marinelli, Contributo alla conoscenza dell'ultimo Giotto, in: *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale (1967)*, Rom 1971, S. 383–399.

entweder aus dem lange mit Michelangelos Kuppelbau koexistierenden Langhausstumpf oder aus dem Atriumsbereich, wo im selben Jahr 1610 auch die Navicella ihr Schicksal erlitt.⁵⁷ Wenn das damals zerlegte Fresko wirklich von Giotto war und wenn es sich noch an seinem ursprünglichen Platz befand, dann könnte Stefaneschis Tribuna also am Atrium oder im östlichen Langhaus der Peterskirche gelegen haben.

Eine weitere Spur danken wir einer Inschrift des Jahres 1543 (II h 3). Solange der Ostteil des alten Langhauses in Benutzung war, befand sie sich dort. Sie war einem mit viel Aufwand dorthin transferierten und dann im frühen 17. Jahrhundert doch verlorengegangenen Fresko beigegeben, das die Madonna zeigte und – so sagt jedenfalls die Inschrift – ein Werk Giottos war. Laut Grimaldis *Descrizione della Basilica Antica di S. Pietro in Vaticano* befand sich das Fragment in einer unterirdischen *Confessio*, die zum Altar der heiligen Processus und Martinianus gehörte. Dieser stand zusammen mit dem Bronzepetrus unter der Orgelempore Alexanders VI.⁵⁸ Alle diese Elemente, Orgel, Empore, Statue, Altar, waren Strandgut aus den untergegangenen Westteilen von St. Peter. Auch die Madonna muß aus einem der nach und nach demolierten westlichen Teile der alten Basilika geborgen worden sein, also entweder aus dem Querhaus und seinen Anbauten (die Apsis selber stand, wie gesagt, noch länger) oder aus dem westlichen Langhausstück. Finanzier der Aktion war der in Rom lebende Florentiner Patrizier Nicola Accaioli. Vasari beschreibt die technischen Probleme in seiner *Perin del Vaga-Vita*.⁵⁹ In der Auflage von 1568 fügte er dem noch hinzu, es habe „in piedi di detta Madonna“ ein (Stifter-)Bild existiert, das Perin mit einer Zeichnung dokumentiert habe. Es zeigte angeblich Orso dell'Anguillara, der seit 1337 römischer Senator war und dessen Name durch seine Teilnahme an Petrarcas Dichterkrönung 1341 eine gewisse Bekanntheit besaß. Diese Erweiterung der Erzählung ist schon als solche mit Vorsicht aufzunehmen. Im übrigen könnte allenfalls der junge Orso als ein Auftraggeber des alten Giotto aufgetreten sein und zwar in Jahren, in denen ein Rom-Aufenthalt des Malers weder belegt noch wahrscheinlich ist. Vermutlich also hatte jenes Perin del Vaga-Blatt mit der Trecento-Figur, das Vasari vor Augen hatte, als er die *Vite* überarbeitete, mit der Madonna nichts zu tun. Dafür könnte das Fragment in Assisi zu der Madonna gehört haben, so daß 1610 das Datum ihrer zweiten Translokation und damit ihres Untergangs wäre – eine allerdings vage Möglichkeit.

Zuverlässige Information ist dafür, was die Inschriftplatte sagt, nämlich daß es in St. Peter Wandmalerei materiell gab (und nicht nur virtuell im Medium der Literatur), für die Giottos Urheberschaft in Anspruch genommen wurde, noch bevor Vasaris kompilatorische Aufbereitung der frühen Kunstliteratur jene wundersame Vermehrung der Gewißheiten über das Giotto-Oeuvre zur Folge hatte, der so schwer Herr zu werden ist.

Wenn die Madonna tatsächlich ein Giotto-Werk war und zu den Aufträgen des Kardinals

57 H. Bredekamp, *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung*, Berlin 2000, S. 102 f.

58 G. Grimaldi, *Descrizione della Basilica Antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberino Latino 2733*, ed. R. Niggel, Vatikanstadt 1972, S. 63: „Imago Deiparae Virginis, quae hodie sub fornice novi pavimenti asservatur in ambitu sacrae confessionis, est manu Iotti egregii pictoris.“

59 Vasari, *Le Vite*, ed. Bettarini und Barocchi, Bd. 5 S. 153.

Stefaneschi gehörte, dann war die „Tribuna“ bzw. „Capella“ nicht mit der Hauptapsis identisch, sondern eines jener vielen liturgischen Zentren, die sich im Lauf der Jahrhunderte im Westbereich der wichtigsten Kirche der Christenheit etabliert hatten. In die engere Wahl kommt das Oratorium S. Maria in Choro Canonicorum oder auch S. Maria de Cancellis, das im Langhaus unmittelbar vor dem linken Triumphbogenpfeiler lag – nicht nur wegen des Marienpatroziniums, sondern auch weil diese Kapelle der Versammlungsort, der „Chor“ des Kapitels von St. Peter war, dem Stefaneschi angehörte und durch welches der *Liber Anniversarium* geführt wurde.⁶⁰ Solange die Kirche komplett dastand, war die Struktur an prominentem Ort unübersehbar – also sowohl zu Ghibertis als auch noch zu Zeiten jenes Autors, der im frühen 16. Jahrhundert den *Libro di Antonio Billi* schrieb. Nach der Zerstörung der Westteile und nachdem vom Rest wohl des Triumphbogenpfeilers das zentrale Fresko des Programms 1543 ins Langhaus übertragen worden war, ging die Erwartung, die literarisch beglaubigten Giotto-Malereien zu bergen, auf die übriggebliebene Hauptchorkapelle über. Mit diesem Problem hatte sich dann Vasari auseinanderzusetzen, bevor die Demolierungen der letzten Cinquecento-Jahre es lösten.

DIE BADIA-FRESKEN

Als Werke der zehner Jahre kommen auch die traurigen Fragmente aus der Chorkapelle der Florentiner Badia in Frage. Daß Giotto neben anderen Werken in der Badia-Kirche die Ausmalung der „capella maggiore“ bzw. „capella del altar maggiore“ hinterlassen habe, sagen sowohl Ghiberti als auch der Verfasser des *Libro di Antonio Billi* (II a 4, 6).

Anders als die Franziskaner von S. Croce waren die Benediktiner der Badia auf keine Stifter angewiesen, wenn sie ihre Kirche erneuern und den Neubau mit Bildern ausstatten wollten. Die 978 gegründete Abtei, das älteste und vornehmste Kloster in der Stadt, hatte in den seither verflossenen Jahrhunderten umfangreiche Besitzungen angesammelt und kein Armutsgebot hinderte die Mönche, das auch zu zeigen. Laut Giovanni Villani war die gotische Kirche, welche den Bau des 10. Jahrhunderts ersetzte, 1284 begonnen worden. Insgesamt vier Altarweihen sind für das Lustrum zwischen 1309 und 1314 überliefert, darunter am 5. April 1310 (Passionssonntag) die Weihe des Hochaltars.⁶¹ Die aufgrund der schwierigen Platzverhältnisse im innersten Stadtzentrum trapezförmige statt rechteckige Chorkapelle dürfte also in diesem Jahr fertiggestellt gewesen sein; vermutlich war damals die ganze Kirche, die nicht groß ist, schon unter Dach.

Vasari hat die Bilder noch weitgehend intakt gesehen und beschreibt eines genauer. Es zeigte:

60 S. de Blaauw, *Cultus et decor: Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, 2 Bde., Vatikanstadt 1994, S. 665 f. und passim.

61 Paatz, *Die Kirchen von Florenz* I, S. 265, 297. E. Sestan, M. Adriani und A. Guidotti, *La Badia Fiorentina*, Florenz 1982, S. 61. Das Dokument zur Hochaltarweihe ist eine Ablaßurkunde: A.S.F. Diplomatico, Badia Fiorentina, 5. April 1310.



Abb. 263: Florenz, Badia, ehem. Chorkapelle,
Altarwand: Maria der Verkündigung



Abb. 264: Detail aus Abb. 263

eine Madonna der Verkündigung, in der er [Giotto] die Furcht und Bestürzung der Jungfrau Maria über den Gruß des Engels Gabriel so lebendig ausdrückte, daß es fast schien, als wolle sie in übergroßem Schrecken davon fliehen.

Ein Fresko mit einer Maria der Verkündigung, die sich in einer besonders dramatischen Form ihrer vom Lukasevangelium (1, 29) geforderten *Conturbatio* überließ, konnte 1940 in dem zum rechten Querhausarm der heutigen Kirche degradierten Raum freigelegt werden (Abb. 263). Es schmückte den unteren Bereich der ehemaligen Altarwand. Leider sind die Figuren unvollständig. Bevor die Fresken 1627 übertüncht worden waren, hatte man die beiden Häupter herausgeschnitten, um etwas von der bei Vasari gelobten Malerei zu retten; dann haben die geborgenen Stücke aber doch nicht überlebt. Überlebt hat *in situ* (1959 aber gleichfalls von der Wand abgelöst) unter anderem die erschrocken erhobene Hand Mariens, die einen Eindruck von der Höhe der malerischen Qualität gibt (Abb. 264). Und trotz der Fragmentierung ist auch die ungewöhnliche Auffassung der Szene noch zu erkennen. Überraschend für ein Giotto-Werk ist die kompliziert in sich gedrehte Gestalt der Maria – Kopf und Oberkörper Gabriel zugekehrt, rechte Hand und Unterkörper wie flüchtend vom Engel abgewendet. Diese durch ihre Widersprüchlichkeit an die Aufmerksamkeit des Betrachters appellierende Haltung erinnert an den stigmatisierten Franziskus über der Bardi-Kapelle. Neu war das Thema der *Conturbatio* Mariens in der Florentiner Malerei nicht: Im mittleren bis späten 13. Jahrhundert entstand die



Abb. 265: Badia, ehem. Chorkapelle, Südwand: Hirtenszene, Fragment

wenn zurückhaltende, dann körpersprachlich trotzdem überzeugende Darstellung an der Madonnentafel von S. Maria Maggiore. Originell ist also vor allem die dramatische Auffassung.

Darüber hinaus gibt es nur wenige aussagekräftige Details: Das eine ist aus dem Lünettenbild der rechten Wand der Kopf eines Hirten, hinter dem zwei seiner Tiere zu erkennen sind (Abb. 265). Gestalterischen Ehrgeiz verrät dabei die Darstellung einer Ziege, die Knospen fressend an einem Baum hochsteigt. Wie André Chastel zeigte, handelt es sich um ein Motiv, das der Maler wahrscheinlich aus der antiken Hirtenikonographie übernommen hat.⁶² Die meisten Bearbeiter schließen aus dem Mann mit den Tieren auf eine Darstellung, die Joachim bei seinen Hirten zeigte. Es handelt sich dabei um ein seltenes Bildthema, das am ehesten noch vom Vorbild der Arena-Kapelle her zu erklären wäre. Wenn man die dortige Szene zum Vergleich heranzieht (Abb. 59), zeigt sich allerdings, daß Giotto auf keinen Fall diese Komposition zweitverwendet hat. Mehr Hilfe bei der Rekonstruktion scheint das Simultanbild in der Baroncelli-Kapelle von S. Croce zu bieten: Giottos Schüler Taddeo Gaddi hat hier die Vertreibung Joachims aus dem Tempel und die Ankündigung der Geburt Mariens in einem Lünettenfeld zusammengefaßt. In der Bildmitte, auf der Grenze zwischen den beiden Szenen findet sich ein aufblickender Hirt, der als Typus dem unseren ähnelt. Klar ist aber auch, daß Giottos Badia-Bild allenfalls

62 A. Chastel, *L'ardita capra*, *Arte Veneta* 29, 1976, S. 146–149.



Abb. 266: Assisi, Unerkirche, Nordquerhaus: Geburt Christi (Stefano)

chen ein Engel die Ankunft des Erlösers verkündigt. In der Arena-Kapelle ist der zweite Hirte eine vom Bildrand angeschnittene Rückenfigur. Demgegenüber zeigt ihn das Geburtsbild im Nordquerhaus der assisanischen Unterkirche von ca. 1315, welches das Paduaner Muster variiert, als eine Figur im Profil mit Kapuze, die gut zum Florentiner Schäfer paßt (Abb. 266). Man fragt sich, ob es nicht gerade Material aus den Badia-Fresken war, mit dessen Hilfe die Maler in Assisi Giotto's Paduaner Vorlagen modernisierten. Anregungen aus Giotto's Geburtsbild der Badia-Hauptkapelle können auch ins Geburtsbild der Strozzi-Kapelle am Chiostro dei Morti von S. Maria Novella eingeflossen sein (nach 1344). Auch dieses Fresko füllt eine Lünette und der angehobene Kopf eines Hirten mit Kapuze erscheint in spiegelbildlich analoger Position unter der gebogenen Rahmenleiste.⁶³

Der Hirte ist eine Nebenfigur und doch ist das Gesicht „von intensivem Ausdruck“, wie es Katalog der Giotto-Werke von Edi Baccheschi heißt.⁶⁴ Daß Previtali und einige andere Autoren das Haupt zu einer schwachen Schüler-Arbeit erklären, ist schwer zu verstehen.⁶⁵ Neben der Ausdruckskraft fällt die zügige, sichere und offene Machart auf. Sie steht der in der Bardi-Kapelle geübten Malweise sicher näher, als dem, was wir aus der Arena-Kapelle und aus Magdalenen-Kapelle oder gar vom frühen Giotto kennen. Ähnliches gilt für die Tonigkeit von Haut, Haar und Kapuze.

beiläufig Taddeos Vorbild gewesen sein kann. Tatsächlich ist Taddeos Szenerie aus giottesken Elementen eines klassischen Sammelbildes, das die Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten zeigte, zusammengesetzt. Was die beiden nach oben blickenden Hirten bei Giotto und Taddeo in Wirklichkeit verbindet, ist also ihr motivischer Zusammenhang mit einem Weihnachtsbild.

Die Alternative zu einem Joachim-Bild in der Lünette ist demnach eben ein solches Sammelbild mit der Geburt Christi. Giotto's Badia-Hirt ist in diesem Fall der hinten stehende von zweien, wel-

63 G. Kreytenberg, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000, S. 76 f., Abb 133.

64 G. Vigorelli und E. Baccheschi, *L'opera completa di Giotto*, Mailand 1977, S. 97.

65 Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 330 f.



Abb. 267: Badia, ehem. Chorkapelle, Südwand, Fragment

Das Bild unmittelbar darunter – es war das mittlere auf der rechten Wand – ist völlig verschwunden, vom unteren aber hat sich ein Streifen nahe am rechten Rand mit einer mächtigen Kirchenarchitektur erhalten sowie ein Stück des oberen Bildrahmens (Abb. 267). Auf diesem befindet sich der Schluß einer Inschriftzeile: „[...] C]LARA EX STIRPE DAVIT“. Diese Worte sind die letzten eines Antiphons, das am Fest der Geburt Mariens gebetet wird: „Nativitas gloriosae virginis Mariae ex semine Abrahae, orta de tribu Iuda, clara ex stirpe David.“⁶⁶ Vermutlich bezieht sich der Text auf das Bild darüber, d.h. auf das gänzlich verlorene Mittelfeld der rechten Wand. Unterhalb der Geburt Christi war dann also die Geburt Mariens gezeigt. Mit dem Marienpatrozinium der Kapelle wie der ganzen Kirche würde eine solche Parallelesetzung gut zusammenpassen. Genauer: Das Lünettenbild wäre als eine Art Überhöhung des mittleren in Erscheinung getreten.

Und das untere Bild (Abb. 268, 269)? Meist wird der Tempelgang Mariens als Thema vorgeschlagen, und das leuchtet ein. Die nimbierte Figur, die vor der Fassade am rechten Bildrand steht, ist in diesem Fall mit Zacharias, dem Vater Johannes des Täufer zu identifizieren. Es ist nicht zwingend, die entsprechenden Passagen des apokryphen Jakobus-Evangeliums so zu lesen, daß Zacharias beim Ereignis des Tempelgangs anwesend ist. In Padua hatten Giotto und seine Berater die Stelle anders interpretiert. Dort tritt auf Seiten der Priester niemand mit Heiligenschein auf. In Florenz, das Johannes den Täufer als Stadtheiligen verehrt, mußte die Präsenz seines Vaters im Rahmen eines Marienlebens aber willkommen sein.

Die schräg aufgestellte Kirchenfassade hinter dieser Figur wird von jenen Autoren, die im Franziskus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi ein Giottowerk sehen, mit der Fassade im Abschied der Klarissen verglichen⁶⁷ (Abb. 186). Jedoch sind zwei Unterschiede zu vermerken: Erstens – davon war schon die Rede – ist die Kirche in Assisi in die Erzählung integriert: Der entwerfende Maler legte Wert darauf zu zeigen, wie die Menschen aus den Portalen heraus auf die Bahre zustreben. In dieser Hinsicht ist das Bild, wenn man so will, progressiver als das Badia-Fragment. Zweitens ist die Kirchenfassade im Florentiner Fragment ein komplexeres Gebilde. Ihr ist ein Portikus vorgelegt, der eine hochdifferenzierte räumliche Struktur im Rücken von Zacharias entstehen läßt (Abb. 269). Da präsentiert sich das Badia-Fragment als die kom-

66 *Corpus Antiphonarium Officii*, ed. R.-J. Hesbert, 4 Bde., Rom 1963–70, Bd. 3, S. 345.

67 *Giotto: Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*. Ausstellungskatalog ed. A. Tartuferi, Florenz 2000, S. 132 (A. Tartuferi). Vgl. *Omaggio a Giotto*. Ausstellungskatalog (Florenz, Orsanmichele) von P. Dal Pogetto, Florenz 1967, S. 12–14.



Abb. 268: Badia, ehem. Chorkapelle, Südwand: Tempelgang Mariens, Fragment



Abb. 269: Badia, ehem. Chorkapelle, Abb. 268, Unterteil des Fragments

plexere Schöpfung. Diese mehrschichtige Räumlichkeit kombiniert mit der Schlichtheit der Architektur, in der die gotische Formensprache nur von ferne anklingt, verbindet das Fragment mit den Bardi-Fresken in S. Croce.

Das wenige, was von den Chorbildern der Badia übrig ist, erlöst die Bilder der Bardi-Kapelle aus ihrer isolierten Position: Das gilt für bestimmte gleichzeitig plakative und komplexe Bewegungsmuster, die offene Malweise und die im Wortsinn vielschichtige Architekturdarstellung. Gleichzeitig zeigen sie, daß die Bardi-nahen Elemente in der Nordquerhausfresken der Unterkirche in Assisi nicht unbedingt auf die Bardi-Fresken selbst zurückgehen müssen, sondern daß Giotto eine solche post-paduanische Formensprache für mehr als nur den einen Auftrag verwendete. Was die Zeitstellung der Badia-Malereien angeht, so fragt es sich, ob sie unmittelbar vor oder unmittelbar nach dem Romaufenthalt ausgeführt wurden. Ein Grund, der die Benediktiner veranlaßt haben könnte, die 1310 offenbar ganz oder weitgehend vollendete Chorkapelle lange ohne Ausmalung zu lassen, ist jedenfalls nicht leicht zu finden. Die Jahre 1310–12 und 1312–13 sind somit die wahrscheinlichsten für Giottos Tätigkeit im Auftrag der Badia. Eine herausgehobene Rolle der Bilder in Giottos Karriere ist insofern möglich, als sie der erste Freskenkomplex des Malers für einen Florentiner Auftraggeber gewesen sein könnten. Diese Feststellung berührt sich von ferne mit Vasaris Behauptung, bei ihnen handle es sich um „die ersten Malereien Giottos“. Daß Vasaris Angabe nicht auf Fakten gründet, wurde schon besprochen (*Giottus Pictor* Band 1, S. 28). Das Zusammentreffen ist also ein Zufall.

EL COMUNE COME ERA RUBATO (FLORENZ, BARGELLO)

„Im Palast des Podestà von Florenz malte er im Innern das Gemeinwesen, wie es beraubt wird, und die Kapelle der heiligen Maria Magdalena“, schreibt Ghiberti und wirft mit wenigen Worten viele Probleme auf (II a 4). Hier soll es zunächst um die Allegorie des ausgeplünderten Gemeinwesens gehen; auf die Kapelle, welche wenn überhaupt Giotto's Werk, dann Giotto's Spätwerk zuzuordnen ist, werde ich zurückkommen.

Die allegorische Komposition – offenbar ein Fresko – ist nicht erhalten, aber es gibt über Ghiberti hinaus zwei Schriftquellen, die wir heranziehen können, wollen wir uns ein Bild machen. Den Weg, der dabei einzuschlagen ist, haben Arbeiten des Literaturwissenschaftlers Salomone Morpurgo vorgezeichnet, die dieser seinem Freund Igino Benvenuto Supino widmete.⁶⁸ Die eine Schriftquelle ist Vasaris Beschreibung des Wandbildes (II a 10 [S. 129]). Sie lokalisiert es in der „sala grande del podesta di Firenze“, nennt es mit dem von Ghiberti kreierte oder weitergegebenen Titel („il comune rubato da molti“) und verliert sich dann in Motiven, die nie und nimmer getaugt haben können, ein beraubtes Gemeinwesen zu allegorisieren. Tatsächlich schreibt Vasari nicht über Giotto's Fresko im Bargello, sondern über ein noch erhaltenes Wandbild des mittleren 14. Jahrhunderts im Palazzo dell'Arte della Lana. Es stellt Brutus als römischen Konsul und gerechten Richter dar und kann als eine Allegorie der Gerechtigkeit gelesen werden. Diese Quelle führt also nicht weiter.

Der andere Text ist ein Sonett, das in den frühneuzeitlichen Editionen, die es überliefern, teils unter dem Namen Dante, teils unter dem Namen Antonio Pucci figuriert und heute wirklich als ein Werk Puccis, d.h. als ein Text des mittleren bis späten 14. Jahrhunderts angesehen wird. Er beklagt das Schicksal einer „Kommune“, welche der Autor vor sich sieht (als Bild?), während sie geplündert wird:⁶⁹

68 S. Morpurgo, *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze (Per le nozze di Igino Benvenuto Supino con Valentina Finzi)*, Florenz 1897. S. Morpurgo, Brutus, „il buon giudice“, nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze, in: *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Florenz 1933, S. 141–163.

69 Der folgende Text, den Michaela Zöschg und Christian Opitz erstellten, verwendet die von Morpurgo herangezogene Fassung zwar als Basistext, berücksichtigt aber auch die kritische Edition von Giuseppe Corsi: *Rimatori del Trecento*, ed. G. Corsi, Turin 1969, S. 820–821, vgl. auch S. 793–795. Morpurgo zitiert noch ein zweites Pucci-Sonett, das wahrscheinlich aber nicht Giotto's Wandbild, sondern einer anderen allegorischen Komposition galt, die sich im Palazzo dei Priori befand: Vgl. M.M. Donato, Immagini e iscrizioni nell'arte „politica“ tra Tre e Quattrocento, in: *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Akten des Internationalen Kongresses (Cassino-Montecassino 1992), ed. C. Ciociola, Neapel 1997, S. 341–396, bes. S. 382–386. Darauf weist die Lebensrad-Motivik. Dieser Zusammenhang wäre mir ohne die Mitarbeit von Christian Opitz und Michaela Zöschg entgangen. Sie halfen auch bei der Übersetzung.

Omè, Comun, come conciar ti veggio
 sì dagli oltramontan' sì da' vicini,
 e maggiormente da' tuoi cittadini
 che ti dovrien tenere in alto seggio!

Chi più ti de' onorar quel ti fa peggio;
 legge non v'ha che per te si declini:
 co' raffi, con la sega e con gli uncini
 ognun s'ingegna di levarne scheggio.

Capel non ti riman che ben ti voglia;
 chi ti to' la bacchetta e chi ti scalza,
 chi 'l vestimento stracciando ti spoglia.

Ogni lor pena sopra te rimbalza,
 e niuno è che pensi di tuo doglia,
 o s' tu t'abassi quando sè rinalza;

ma ciascun si rinalza.
 Molti governor per te si fanno
 e finalmente son pure a tuo danno.

*(Oh weh, Kommune, wie sehe ich dich zugerichtet
 von den Fremden wie den Nachbarn
 und am ärgsten noch von deinen Bürgern,
 die dich doch schätzen müßten!*

*Je mehr dich einer ehren sollte, um so schlimmer spielt er dir mit;
 es gibt kein Gesetz, das zu deinen Gunsten wäre:
 mit Raspeln, mit der Säge und mit Haken
 versucht jeder, sich ein Stück abzuschneiden.*

*Kein Haar bleibt dir, das dir gegönnt wäre:
 einer nimmt dir das Szepter, einer zieht dir Schuh und Strümpfe aus,
 einer reißt dir das Gewand vom Leibe.*

*Jede ihrer Strafen prallt auf dich zurück,
 und es gibt keinen, der an deinen Gram denkt,
 oder daran, ob du untergehst, wenn er sich erhebt;*

*aber ein jeder bereichert sich.
Viele machen sich durch dich zu Herren
und am Ende sind sie nur zu deinem Schaden.)*

Ghibertis Titel und diese Verse lenkten Morpurgos Aufmerksamkeit auf ein Relief am Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo (Abb. 270). Laut Vasari hatte Giotto das Monument entworfen (II a 10 [S. 127]). Es ist von den Bildhauern Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura signiert und ins Jahr 1330 datiert. Das genannte Relief – das dritte in einer Folge von sechzehn – hebt sich von den anderen in der konzeptionellen Qualität deutlich ab. Was der Bilderfindung letztlich zugrunde liegt, ist Giottos Fresko mit der Geißelung Christi in der Arena-Kapelle⁷⁰ (Abb. 49), wobei die Abwandlung der Motive aber durchdacht genug ist, um diesen Ausgangspunkt vergessen zu machen. Das Relief trägt eine Inschrift, die lautet: „IL COMUNE PELATO“, was auch der Diktion nach an Ghibertis Formulierung erinnert. Im Rahmen des Zyklus hat es klar die Aufgabe, jenen angeblichen Notstand der Gemeinde von Arezzo zu allegorisieren, welchem Guidos Übernahme der Stadtherrschaft im Jahr 1321 ein Ende gemacht haben soll. Wenn die Darstellung des *Comune rubato* im Florentiner Bargello republikanische Tugenden einklagte, dann rechtfertigte der *Comune pelato* im Dom von Arezzo die Errichtung einer Tyrannei.

Mit dem Relief ist jedenfalls eine visuelle Quelle für die Rekonstruktion von Giottos Wandbild gewonnen – gleich wie man nun Vasaris Geschichte von einem *disegno* Giottos für das gesamte Monument bewertet. (Vermutlich handelt es sich um eine Erfindung, mit welcher der in Arezzo geborene Autor einmal mehr die Kunstgeschichten seiner beiden Heimatstädte verknüpfen wollte.) Ebenso ergibt sich aus der Identifizierung der in Relief gearbeiteten Ko-



Abb. 270: Arezzo, Duomo, Grabmal des Guido Tarlati: Il comune pelato (Agostino di Giovanni und/oder Agnolo di Ventura)

⁷⁰ Hinweis von Michaela Zöschg und Christian Opitz.



Abb. 271: Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4077, fol. 46: Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, Allegorie der Constantia (unbekannter Zeichner)

pie oder Variante ein *Terminus ante quem* für das Original: Guido Tarlati starb 1327. Danach zerfiel die Herrschaft seiner Partei und Familie in Arezzo sehr rasch. 1330 kann unter diesen Umständen nur das Vollendungsdatum des gigantischen Wandaufbaus sein; später wäre er nicht zustande gekommen.⁷¹ Demnach muß Giottos Fresko also vor 1330 entstanden sein. Soweit – im Detail aktualisiert – der von Salomone Morpurgo bis 1933 erreichte Erkenntnisstand.

Giottos Komposition ist aber noch ein zweites Mal kopiert bzw. variiert worden (Abb. 271). Eine von allen Seiten bestürmte Thronfigur, der sich von links unten besonders penetrant eine kleine Gestalt nähert (im wesentlichen also entsprechend dem *Comune pelato* in Arezzo): So wird in den *Documenti d'Amore*

des Francesco da Barberino auch die *Constantia* verbildlicht. Entscheidend ist dabei natürlich die gezeichnete Version im älteren der beiden illustrierten Exemplare, die geradezu unter den Augen des Dichters entstanden sein muß („Codex B“, BAV Barb. lat. 4077, Fol. 46r.). Sicher, der *Comune* ist ein Mann und wird wirklich geplündert: Schuhe, Geldbörse, Kleider, Szepter, gar Bart und Haare, nach allem greifen die selbstsüchtigen Bürger. Demgegenüber werden Francescos *Constantia*, die eine Frau ist, Dinge gebracht, oder richtiger: Sie wird mit ihnen teils gelockt, teils bedroht. Aber die Anordnung der Figuren um die thronende Gestalt ist doch ähnlich, und in der Konsistenz des Dargestellten hebt sich diese Komposition von den anderen in Francescos Werk, die meist improvisiert wirken, wohltuend ab. Wenn sein Bildermachen als solches von Giottos Allegorien angeregt war (nämlich denen in Padua), dann hat er, bzw. hat von ihm angeleitet sein Zeichner für die *Constantia* ein konkretes Giotto-Vorbild aufgegriffen und adaptiert.

Die Zeichnungen und die auf ihrer Grundlage dann angefertigten Deckfarbenminiaturen im zweiten Exemplar des Buchs entstanden am ehesten nach Francescos Rückkehr aus Frankreich in seine Heimatstadt Florenz 1313. 1320/21 wurde ein Motiv aus den Illustrationen in einem anderen Zusammenhang aufgegriffen. Die Rede ist von der Todesallegorie am Grabmal des Florentiner Bischofs Antonio degli Orsi, das Tino da Camaino geschaffen hat und in welches der

71 R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896–1927, Bd. 3 S. 661 f. H. Wieruzowski, *Art and the Commune in the Time of Dante*, *Speculum: A Journal of Medieval Studies* 19, 1944, S. 14–33, bes. 23 f. G. Pelham, *Reconstructing the program of the tomb of Guido Tarlati, Bishop and Lord of Arezzo*, in: *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy 1261–1352*, ed. J. Cannon und B. Williamson, Aldershot 2000, S. 71–99.

Leichnam am 18. Juli 1321 überführt wurde.⁷² Dies läßt sich als ein Hinweis darauf lesen, daß die *Documenti d'Amore*-Illustrationen und damit auch Giottos Wandbild vor 1321 entstanden sind.

Die dritte Kopie bzw. Variante des *Comune rubato* kann an dieser Feststellung zunächst irremachen. Wieder durch eine besonders penetrante Annäherung von links unten bedrängt, thront eine (weibliche) *Communitas* auch an der Südwand des Paduaner Salone, also dort, wo darüber am Gewölbe bis zum Brand von 1420 Giottos astrologische Darstellungen prangten. Das Bild wirft somit die Frage auf, ob das Konglomerat der Salone-Fresken nicht doch Spuren von Giottos Programm einschließt oder reflektiert: Soll man also annehmen, daß der Florentiner *Comune rubato* die Zweitausfertigung einer Erfindung für die Paduaner war, die Francesco da Barberino während seines Padua-Aufenthaltes vor 1308 zusammen mit den Allegorien der Arena-Kapelle gesehen hat?⁷³

Eine offenbar zu dem Bild gehörige, heute aber verschwundene Inschrift ist durch Hartmann Schedels 1466 in Padua gemachte Notizen überliefert (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. 418, Fol. 131r. f.):

Dicit commune seu communitas:
Sic me dilacerat, sic me omne genus cruentat.
Heu nulla hos pietas, nulla hos clementia temptat.

(Die Kommune oder Communitas spricht:
So verstümmelt, so quält mich alles Volk.
Weder Anstand noch Mitleid hält sie auf.)

Es war Julius von Schlosser, der diesen Text aufgefunden hat. Naheliegender Weise bezog er ihn auf die nach dem Brand von 1420 erneuerte Salone-Dekoration.⁷⁴ Von dieser Annahme ausgehend stellen sich die Zusammenhänge wie folgt dar: Die *Communitas* im Paduaner Salone reflektiert nicht unmittelbar ein Paduaner, sondern vermittelt das Florentiner Fresko von Giotto. Daß Giottos Komposition im Bargello während des mittleren 15. Jahrhunderts noch sichtbar war, wissen wir ja durch Ghiberti, und daß sie für die Paduaner Elite als politische Allegorie und als Giotto-Werk gleich attraktiv war, liegt auf der Hand. Der Genus-Wechsel im Titel vom Volgare-Maskulinum (*il comune*) zum lateinischen Femininum (*communitas*) entspricht humanistischen Bildungsstandards, wie sie im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert gegenüber der Giotto-Zeit an Boden gewonnen hatten. Auch das weist auf einen nicht direkten Zusammenhang zwischen der Vorlage und der Version im Salone hin.

72 W.R. Valentiner, *Tino di Camaino: A Sienese Sculptor of the Fourteenth Century*, Paris 1935, S. 64.

73 E. Frojmović, Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59, 1996, S. 24–47.

74 J. von Schlosser, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 17, 1896, S. 13–100.

Solcherart läßt sich also eine Vorstellung vom Aussehen der Allegorie im Bargello gewinnen und die Entstehungszeit auf die Jahre zwischen ca. 1307–09 (Rückkehr des Malers aus Padua bzw. aus Assisi) und ca. 1321 eingrenzen. Auf dieser Grundlage kann man auch versuchen, die Funktion des Bildes in der politischen Kultur von Florenz zu bestimmen. Der Bargello war Amtssitz des Podestà (Bürgermeister, Stadtvogt), d.h. des Chefs der Exekutive der Kommune. Hier residierte er mit seiner *Curia* und seiner *Familia* und versuchte die Florentiner auf der Grundlage der Beschlüsse ihres Rates zu regieren. Seit 1290 war seine Amtszeit auf ein halbes Jahr begrenzt, so daß er keine Chance hatte, eine eigene Machtbasis aufzubauen. Er hatte von Adel und *kein* Florentiner zu sein; damit schienen hohe Denkmalsart und Unabhängigkeit garantiert.⁷⁵ Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch, daß in den Jahren nach 1313 als Podestà bzw. statt eines Podestà im Bargello die Vikare des Königs von Neapel residierten. Unter ihnen wurde der Palast in den Jahren nach 1316 ausgebaut. So meldet Giovanni Villani in seiner Chronik und so bestätigen es die erhaltenen Rechnungen, die gleichzeitig zeigen, daß es die Kommune war, welche die Arbeiten bezahlte.⁷⁶ Als Giotto's Auftraggeber für die Allegorie kann demnach auf jeden Fall die Kommune aufgetreten sein. Ebenso kann es aber auch ein Amtsinhaber gewesen sein, also entweder einer der Podestà, die vor 1313 im Palast ihren Sitz hatten, oder einer der königlichen Vikare, die nach 1313 dort anzutreffen waren. Der Bedeutungsunterschied wäre gering.

Sei es in Form einer Betrauung durch die Kommune, sei es in Form eines Bekenntnisses des Amtsträgers zu seinen Pflichten: Giotto's Bild führte vor Augen, was der Podestà zu leisten hatte. Nicht zufällig formuliert das Bild aus der negativen Perspektive. Dieser Blickwinkel ist besonders eindrucksvoll, erlaubt er doch darzustellen, was der Staat ohne Zentralgewalt wäre, also ohne das, wofür der Podestà stand: ein hilfloses Opfer der Selbstsucht seiner Bürger. Betrachtet man das Relief in Arezzo noch einmal genauer, so zeigt sich, wie dramatisch das Argument in Szene gesetzt ist: die Gestalt des gleichermaßen königlichen und wehrlosen Alten und die Gestalten der Rohlinge in ihren modischen Kleidern, die sich – ebenso rücksichtslos gegeneinander wie gegen ihn – bedienen, als hätten sie mit einem Kleiderständer zu tun. Wenn mit diesen Motiven Giotto's Fresko halbwegs authentisch wiedergegeben ist, dann war es unserem Maler gelungen, eine ziemlich abstrakte Vorstellung (die noch heute im politischen Diskurs gar nicht leicht zu vermitteln ist) hochgradig emotional zu repräsentieren. Mit Giotto's Allegorie im Rücken, so stellt man sich vor, gewann das Amt des Podestà Sympathie und Durchsetzungskraft. Wer aber Partikularinteressen geltend machte, fand sich unversehens in der Rolle eines Gauners wieder.

75 G.B. Uccelli, *Il Palazzo del Podestà: Illustrazione storica*, Florenz 1865, S. 13 und 62–70. *Statuto del Podestà dell'anno 1325*. Statuti della Repubblica Fiorentina, ed. R. Caggese. Bd. 2, Florenz 1921.

76 W. Paatz, Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 3, 1919–1932, S. 287–321.

OGNISSANTI: DIE MADONNA

Bei wenigen Bildern herrscht, was die Datierung angeht, so viel Einmütigkeit unter den Autoren wie bei der großen Madonnen-Tafel in den Uffizien, die aus der Florentiner Kirche Ognissanti dorthin gelangt ist (Abb. 272): Einige – unter ihnen Thode und Toesca⁷⁷ – hatten sie für ein Werk gehalten, das vor Giottos Padua-Aufenthalt anzusetzen ist, aber inzwischen heißt es allgemein, sie sei um 1310 entstanden. Das ist erstaunlich, denn tatsächlich gehört sie zu den Bildern Giottos, für die am schwersten ein Zeitrahmen zu gewinnen ist. Und auch in anderer Hinsicht weiß man peinlich wenig über das zugleich monumentale, berührende und brillante Gemälde.

Gemeinsam mit einer im Kloster erhaltenen großen Croce dipinta, einer Tafel mit dem Tod Mariens („la morte di Nostra Donna“), weiteren Tafeln ungenannten Themas, einer ausgemalten Kapelle unbekanntem Programms und einer freskierten Supraporte mit der Madonna in Halbfigur wird sie von Ghiberti unter den Arbeiten Giottos für Ognissanti genannt (II a 4). Wenn das alles zutrifft, dann war Ognissanti im 15. Jahrhundert neben S. Croce die Kirche in Florenz, in welcher Giotto am besten vertreten war. Vor Ghiberti ist nur eine der Tafeln dokumentiert: Laut einem Notariatsakt von 1417 (I d 7) stand in der Kirche „ein Altar mit einer von dem verstorbenen berühmten Maler Meister Giotto edel gemalten Tafel, die sich vor der Eingangstür zum Chor befindet, rechter Hand, wenn man von der Straße in die Kirche eintritt.“ Das in der Urkunde genannte Bild schmückte also den epistelseitigen Lettneraltar. Am Lettner („nel tramezzo“) sah auch um 1540 der Anonimo Magliabechiano eine Tafel Giottos. Sie war „non molto grande“, eine Bemerkung, die zur Charakterisierung der immerhin 3,25 mal 2,04 Meter messenden Madonna in den Uffizien nicht geeignet gewesen wäre (II a 7). Übrigens ist der zitierte Satz einer der ganz wenigen im Giotto-Text des Anonymus, die darauf hinweisen, daß er aus eigener Anschauung schrieb, wenn er einmal nicht aus den *Commentarii* und aus Billis Buch abschrieb. Von einem Täfelchen („tavolina“) Giottos am Ognissanti-Lettner berichtet schließlich Vasari ein rundes Jahrzehnt später, und hier, in den *Vite* von 1550, wird nun explizit gesagt, daß es sich um den Marientod handelte (II a 9). Auf Vasaris Erwähnung des Marientodes in den *Vite* von 1568 werde ich später eingehen. Es sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, daß zwischen der ersten und zweiten *Vite*-Ausgabe in Ognissanti einiges geschehen war: 1561 war das von den Humiliaten im 13. Jahrhundert gegründete Kloster nach langem Hin und Her in den Besitz der Franziskaner übergegangen, und diese legten 1566 den Lettner nieder, so daß alles, was der Lettner und die am Lettner aufgestellten Altäre an Bildausstattung besaßen hatten, von da an heimatlos war.⁷⁸

Vasari erwähnt in beiden Editionen auch die thronende Madonna, schweigt aber ebenso wie Ghiberti über den Standort. Wir können nicht einmal sicher sein, daß sie ihm in der Kirche unter die Augen kam. Der erste Autor, der die Tafel gesehen hat und auch angibt wo, ist ein Chronist des 17. Jahrhunderts, der Franziskaner Antonio Tognocchi di Terrinca. Er traf sie 1691 nicht in der Kirche an, sondern in der „Scuola“, einer Art Kapelle innerhalb des Konvents von

77 Thode, *Giotto*, S. 48 f. P. Toesca, *Giotto*, Turin 1941, S. 79 f.

78 Paatz, *Die Kirchen von Florenz* 4, S. 407 f.



Abb. 272: Florenz, Uffizien: Ognissanti-Madonna

Ognissanti. Wie Irene Hueck gezeigt hat, ist demnach die alte Auffassung, die Tafel sei das Hochaltarbild der Ognissanti-Kirche gewesen, durch nichts belegt.⁷⁹ Auch der epistelseitige Lettneraltar kommt, wie wir hörten, nicht in die engere Wahl, denn bei der 1417 dort nachgewiesenen Giotto-Tafel handelte es sich weit eher um das Täfelchen mit dem Marientod. Wir kennen den Standort also nicht, für den die Ognissanti-Madonna gemalt worden ist. Ebensovienig können wir uns hinsichtlich des Auftraggebers sicher sein.

In Frage kommen natürlich die Humiliaten, eine Gemeinschaft von Mönchen und Brüdern, die wie so viele in Florenz mit der Produktion von Wolltuch ihren Lebensunterhalt verdienten, darüber hinaus damit aber auch noch Gute Werke taten.⁸⁰ In der Tat scheint die Tafel nicht nur auf das Patrozinium der Kirche, sondern auch auf den Orden, der sie betreute, abgestimmt: Unter den acht kaum identifizierbaren Heiligen, die wohl „alle Heiligen“ (*ogni santi*) im Bild vertreten, steht an prominenter Stelle rechts hinter dem Thron ein Mönch im weißen Gewand, mit dem Giotto entweder Bernhard von Clairvaux oder den Mönchsvater Benedikt gemeint hat.⁸¹ Im einen wie im anderen Fall handelt es sich um einen Gründerheiligen und ein Leitbild der dem Ora et labora-Prinzip verschriebenen Humiliaten, die nach einer modifizierten Benediktregel lebten und in der Betonung der Handarbeit den Zisterziensern nahestanden.⁸² Der spirituelle Stempel des Ordens wurde der Tafel also dezent aufgedrückt. Neuerdings wurde vorgeschlagen, dies betreffe auch die Verwendung heller Tuche in der Tafel. Das weiße, statt wie sonst meist rote, Untergewand der Muttergottes und die hellgrauen Tuniken der Engel im Vordergrund sollen auf den Habit der Mönche aus selbstgemachtem, ungefärbtem Wollstoff anspielen, so Julian I. Miller und Laurie Taylor-Mitchell in ihrer Studie über das Gemälde.⁸³ Die Stoffqualität am Gewand Mariens entspricht aber alles andere als „bescheidenen“ Standards und neben den grauweiß gekleideten Engeln gibt es auch solche in grünen und blauen Gewändern. Wenn der Orden der Auftraggeber war, dann hat sich das in der Farbigkeit des Bildes und den dargestellten Tuchen also kaum oder gar nicht niedergeschlagen.

Wer hingegen die Auftragsituation von Duccios Madonna Rucellai als typisch für die großen Madonnentafeln ansieht, erwartet eine Marien-Bruderschaft als Patron, und wirklich gab es eine solche an der Kirche Ognissanti. Zu dem ganz wenigen, was wir über diese Korporation wissen, gehört, daß sie 1336, also vielleicht gerade noch zu Giottos Lebzeiten, mit Unterstützung

79 I. Hueck, Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti, in: *La „Madonna d'Ognissanti“ di Giotto restaurata (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 8)*, Florenz 1992, S. 37–50.

80 A. Benvenuti Papi, Vangelo e tiratori: Gli umiliati ed il loro insediamento fiorentino, in: *La „Madonna d'Ognissanti“ di Giotto restaurata*, S. 75–84.

81 M. Lisner, Significati e iconografia del colore nella „Madonna d'Ognissanti“, in: *La „Madonna d'Ognissanti“ di Giotto restaurata*, S. 57–68.

82 D. Castagnetti, La regola del primo ordine dell'approvazione alla „Regula Benedicti“, in: *Sulle tracce degli Umiliati*, ed. M.P. Alberzoni u.a., Mailand 1997, S. 163–250.

83 J.I. Miller und L. Taylor-Mitchell, The Ognissanti Madonna and the Humiliati Order in Florence, in: *The Cambridge Companion to Giotto*, ed. A. Derbes und M. Sandona, Cambridge 2004, S. 157–175, bes. 168 f.



Abb. 273: Padua, Museo Civico, Gottvater-Tafel aus der Arena-Kapelle

oder auf Initiative der Humiliaten gegründet wurde.⁸⁴ Ist es denkbar, daß die ersten Mitglieder der Bruderschaft die Stifter der Tafel waren? Im Baroncelli-Altar besitzen wir ein Tafelbild, das Giotto sicher nach 1327/28 gemalt hat (S. 484–496). Von diesem Werk aus gesehen, das von den Giotto-Liebhabern stets mit einer gewissen Irritation betrachtet wird, spricht nichts dafür, daß auch die Ognissanti-Madonna in Giottos letzter Schaffenszeit entstanden ist. Das wiederum schärft den Blick für die Ratio der gängigen Datierung: Wer sich den Stil der Arena-Fresken – die sorgfältige Ausarbeitung und Modellierung, die Sachlichkeit der Gegenstandsbeschreibung, das Vermeiden von auffälligem Motivmaterial – in die Tempera-Technik übersetzt denkt, kommt bei der Ognissanti-Madonna heraus. Einem Hinweis Giovanni Previtalis folgend kann das noch präzisiert werden: Die inschriftlich auf 1307 datierte Petrus-Tafel in der Florentiner Kirche S. Simone ist, worauf ich schon hingewiesen habe, ein Werk, dem Giottos S. Giorgio-Madonna als Vorlage und Maßstab diente (Abb. 149). In nichts bezieht sich die Petrus-

Tafel aber auf die Ognissanti-Madonna. Daraus läßt sich schließen, daß dem Maler die jüngere Giotto-Madonna nicht zur Verfügung stand, und das heißt: Wahrscheinlich hat sie 1307 noch nicht existiert.⁸⁵ Mit ziemlicher Sicherheit ist die Ognissanti-Madonna also nach Giottos Padua-Aufenthalt und vermutlich auch nach dem Assisi-Aufenthalt von 1308 entstanden.

Die Berührung mit den Werken in der Arena-Kapelle ist unschwer zu belegen: Dürfte man die als Tafelbild ausgeführte Gottvaterluke von der Chorbogenwand aus dem Paduaner Programm herauslösen (wie es durch ihre Übertragung ins Museum neuerdings geschehen ist), so würde sie tatsächlich wie ein Gegenstück zur Florentiner Madonna wirken (Abb. 273). Das betrifft selbst so unscheinbare Elemente wie die kleinen Asymmetrien bei der Projektion der Thronarchitektur: In der Gottvaterluke zeigt sich auf Höhe des Sitzkissens am deutlichsten, wie die Thronwangen verschieden in die Tiefe fluchten. Insgesamt sehen wir die linke Wange etwas stärker von rechts als wir die rechte von links sehen. Die Thronarchitektur der Madonna ist in

84 B.M. Wilson, *Music and Merchants: The Laudesi companies of republican Florence*, Oxford 1992, S. 118 f.

85 Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 87, 343 f.

umgekehrter Richtung aber im selben Maß verschoben. Mit bloßem Auge ist die abweichende Projektion an der unteren Stufe des Aufbaus zu erkennen, deren linke Flanke man stärker von links sieht als die rechte Flanke von rechts. Das wurde anlässlich der 1989 abgeschlossenen Restaurierung der Tafel beobachtet und als Argument für die Platzierung auf dem rechten Lettneraltar der Ognissanti-Kirche herangezogen.⁸⁶ Angeblich kommt diese Perspektive einer Betrachtung von halblinks entgegen. Wenn aber dasselbe Phänomen an der Gottvater Tafel vorkommt, die unzweifelhaft axial angebracht war, ist dieser Schluß nicht zwingend.

Interessanterweise findet sich das Phänomen an der Paduaner Justitia-Allegorie nicht (Abb. 82). Ihr in neuartiger Weise dreidimensionaler Thronaufbau ist zwar der Architekturmotivik nach das Vorbild für den Thron der Ognissanti-Madonna. Die Projektion aber ist anders. Den Justitia-Thron hat Giotto nach Möglichkeit symmetrisch gegeben. Demgegenüber ist bei der Madonna von S. Giorgio alla Costa wieder eine deutliche Achs-Verschiebung festzustellen (Abb. 148), die sich wohl nur deshalb nicht aufdrängt, weil die Tafel beschnitten und der Sitz nicht als ganzes sichtbar ist: Die rechte Seitenwand des Throngehäuses muß sogar sehr viel stärker von links zu sehen gewesen sein, als die linke von rechts. Ein solches Sich-Öffnen der Architektur bei der Madonna von S. Giorgio alla Costa entspricht dem Bildkonzept des vorpaduanischen Giotto: Während sich der Thron aufklappt, setzt er die Madonna gleichsam frei und entläßt sie in die reale Welt.

Dieser Effekt wird bei der Gottvater Tafel in Padua zurückgenommen. Der dargestellte Körper existiert nun in einem vom Thron definierten eigenen Raum. Was der Maler an irregulären Zügen beläßt, stellt Plausibilität her. Durch die Veranschaulichung einer kleinen Achsabweichung wird vermieden, daß die Darstellung wie eingefroren wirkt und der Betrachter das Gefühl hat, davor fixiert zu sein. Das genau wird aber bei der Justitia erreicht. Die Axialität wird im Vergleich als ein unrealisierendes Element kenntlich, das der Farbigkeit assistiert und deutlich macht: Wir haben es nicht mit einem atmenden Wesen in einem vollständig dreidimensionalen Raum zu tun, sondern mit einer Reliefskulptur. Die Ognissanti-Madonna knüpft an den Stand der Paduaner Gottvater Tafel an. Indem das stärkste Signal einer Achsabweichung aber von der unteren Thronstufe ausgeht, die gleichzeitig betont aufsichtig gegeben ist, wird der Bildraum subtil als ein nicht abgeschlossener, sondern ein zugänglicher charakterisiert.

AVE VIRGO VIRGINUM

Die Einsicht, daß sie in einem mindestens visuell zugänglichen Raum anwesend ist, kann man auch als ein Kriterium zur Unterscheidung von der im Florenz des jungen Giotto maßstabsetzenden Madonna Rucellai Duccios nutzen (Abb. 147): Während diese Muttergottes dem Betrachter erscheint, lädt ihn die Ognissanti-Madonna ein, vor ihren Thron zu treten. Duccios Engel tragen die Madonna in die Kirche und die Welt des Betrachters hinein; Giottos Engel flankieren den Weg, der den Betrachter aus dem Kirchenraum zur Madonna führen würde,

86 *La „Madonna d'Ognissanti“ di Giotto restaurata*, S. 16 und A. Natali, *Lo spazio illusivo*, ebenda, S. 51–55.



Abb. 274: Ognissanti-Madonna, Detail



Abb. 275: Ognissanti-Madonna, Detail

könnte er ihn nur wirklich beschreiten. Die Gaben, die sie bringen, Blumen, eine Krone, ein Salbgefäß, könnten seine Gaben sein.⁸⁷ Daß es sich ganz so nicht verhält, sondern das Bild eine eigene und bessere Welt als die reale ist, die man weder betreten noch mit Geschenken bereichern kann, macht der Maler mit vielem klar. Zu den abstrahierenden Elementen im Bild gehören aufdringlich in Erscheinung tretende geometrische Figuren, darunter die sehr präsenten Nimben, welche der Maßwerkkreis am Throngiebel ergänzt, sowie die gesuchte Farbigkeit: Theodor Hetzer wies auf die Verteilung des Zinnoberrot, „dieser gefährlichsten Farbe“ hin, mit welcher der Räumlichkeit entgegengearbeitet wird.⁸⁸ Aber der Wunsch, es möge sich anders verhalten, und der Raum des Bildes sei wirklich und betretbar, wird doch

87 Das Salbgefäß ist es wohl, das Stefan Weppelmann meint, wenn er sagt, ein Engel weise eine Pyxis vor, und daraus schließen will, das Bild besitze einen Bezug zur Eucharistiefier. St. Weppelmann, (Rezension zu) Victor M. Schmidt: *Painted Piety: Panel Painting for Personal Devotion in Tuscany, 1250–1400*, *Kunstchronik* 59, 2006, S. 609–615, bes. 613. Zuletzt: St. Weppelmann, *Raum und Memoria: Giotto's Berliner Transitus Mariae und einige Überlegungen zur Aufstellung der Maestà in Ognissanti (Florenz)*, in: *Zeremoniell und Raum*, ed. St. Weppelmann, Petersberg 2007, S. 128–159.

88 Th. Hetzer, *Giotto und die Elemente der abendländischen Malerei – Betrachtungen zu Giotto's Ognissanti-Madonna in Florenz*, in: *Beiträge zur geistigen Überlieferung*, Godesberg 1947, S. 266–310.



Abb. 276: Ognissanti-Madonna, Detail

deutlich genug provoziert und erscheint nicht unzulässig.

Was lädt uns sonst noch ein? Die Blicke der Engel und der Heiligen gehören dazu. Sie sind auf die Maria und Christus gerichtet und tragen so dazu bei, unsere Aufmerksamkeit auf die Hauptfiguren auszurichten. Das bildinterne Blicken ist von großer emotionaler Kraft, nicht zuletzt durch den Einsatz des Profils bei den vier Engeln, die den Betrachtern am nächsten sind. Und am heftigsten ist die Wirkung bei den beiden Knienden. Blick und Haltung einschließlich der wie sprachlos herabgesunkenen Hände rufen den Eindruck einer beglückten Überwältigung hervor (Abb. 274, 275). Das erinnert an die Profile der *Dilecta* in der Magdalenen-Kapelle in Assisi, und ich nehme an, daß Giotto mit den emotionsgeladenen Profilen der Ognissanti-Madonna etwas aufgreift und weiterentwickelt, was er dort zur Ausgestaltung der Magdalenen-Ikonographie erfunden hatte.

Direkt dem Betrachter widmet sich der Blick der Muttergottes (Abb. 276). Ungeachtet des Umstandes, daß man sich intensiv angesprochen fühlt, hat man den Eindruck, dem Maler sei dieser Effekt nicht ganz leichtgefallen. Die Kopfwendung ist verhältnismäßig stark; dadurch gewinnt der Blick eine gewisse Spontaneität (im Gegensatz zur Madonna von S. Giorgio alla Costa und zu Duccios Rucellai-Madonna). Aber die Ausrichtung der Pupillen wird bei näherem Hinsehen fragwürdig. Das Gesicht ist entschieden individueller als bei der S. Giorgio alla Costa-Madonna (Abb. 151). Der leicht geöffnete Mund, der zwischen den Lippen andeutungsweise die Zähne sehen läßt, suggeriert jetzt ein Sprechen – also am ehesten eine leise Ermunterung an die Adressaten des Bildes. Für manches an der Renaissance geschulte Auge hat die Intensität dieses Gesichts etwas Abstoßendes. Deshalb war es in der frühen Neuzeit übermalt und „reguliert“ worden: der Mund geschlossen, das Kinn ins Oval integriert.⁸⁹ Für die Zeitgenossen, so ist anzunehmen, war es gerade durch eine Fremdartigkeit berührend, die als Individualität und Präsenz erlebt werden konnte. Selbst im Giotto-Oeuvre ist es nicht einfach, Vergleichbares zu nennen. Für die Vorgeschichte denke man an die Magdalenenbüste im Rahmensystem der Arena-Kapelle zurück, deren Blick Giotto dem Besucher dort als spirituelles Gegengift gegen die Hölle des Weltgerichts verabreicht (Abb. 77). Die Kombination von Kopfwendung und

89 Vgl. D. Wilkins, On the Original Appearance of Giotto's Ognissanti Madonna, *The Art Quarterly* 33, 1970, S. 1–15. Wilkins hielt die im späten 19. Jahrhundert abgenommenen Übermalungen für den Originalzustand.

Blick ruft die Erinnerung an die heilige Klara in der Bardi-Kapelle wach (Abb. 249). Wo die Ognissanti-Madonna in der Ausrichtung der Pupillen aber noch Spuren eines Experimentierens aufweist, ist die Erscheinung der Franziskaner-Heiligen perfekt.

Zwei Eigenarten müssen noch erwähnt werden: Erstens die Präsenz der Körper von Mutter und Kind unter den Gewändern. Die Brüste der Ognissanti-Madonna sind in unserer Wahrnehmung fast so gegenwärtig wie ihr Gesicht. Das prominente Erscheinen im Bild läßt sich bekanntlich als Gnadenargument lesen: Wie sollte Christus nicht den Fürbitten jener Frau ein Ohr leihen, die ihn am Busen genährt hat?⁹⁰ Um einen Text zu geben: Am wohl um 1370 gemalten Heilsbronner Mengot-Epitaph zeigt Maria Christus ihre Brust und sagt mittels einer Banderole: „Weil Du hieran gesogen hast, mein Sohn, erbitte ich Verzeihung für jenen.“ *Jener*, das ist der Stifter. Und Christus reagiert, indem er sich an Gottvater wendet und sagt: „Sieh meine Wunden, Vater, tu, worum Dich meine Mutter bittet.“⁹¹

Über das Semantische hinaus, handelt es sich bei der betonten Körperlichkeit aber auch um einen sehr empirischen Zug im Bild, der allgemein beglaubigend wirkt. Das gilt ebenso für das zweite Element, auf das ich hinweisen will: Der Thron ist aus kostbarem buntem Marmor, aber Maria setzt ihre Füße auf ein simples Holzbrett. Das mag eine Anspielung auf das Material des Kreuzes und auf ihr Vorwissen der Passion sein. Das unterlegte Brett ist aber auch gut gegen kalte Füße, und das ging den Betrachtern sicher ebenso durch den Kopf. Das Brett verwandelt den Thron, der so prächtig ist, wie es nur ein aus dem Jenseits zur Verfügung gestellter sein kann (weit prächtiger als der Thron der Madonna von S. Giorgio alla Costa und alle römischen Madonnenthronen), in einen Gegenstand, der Anschluß an die Alltagserfahrung der Betrachter hat. Die Welt in Giotto's Bild ist zweifellos besser als die unsere, aber bestimmte Einzelheiten lassen sich von unserer Welt her durchaus verstehen und also erscheint das Überweltliche, das Giotto in der Tafel gemalt hat, von greifbarer Relevanz in der Welt ihrer andächtigen Nutzer.

Vor ihrem Marienbild, Coppo di Marcovaldos berühmter Madonna del Bordone von 1261, der ältesten bekannten großen Madonnentafel, sangen die Serviten von Siena den Hymnus *Ave Virgo Virginum*. In seiner kalkulierten Mischung aus überirdischen und irdischen Zuschreibungen („Tochter Gottes“ und „milde Mutter“, „Pforte der Gnade“ und „Weg in die Heimat“, „Licht des Himmels“ und „Arznei“) könnte man diesen Text ebenso oder noch überzeugender mit Giotto's Madonna kombinieren:⁹²

90 S. Marti und D. Mondini, „Ich manen dich der Brüsten min, das du dem Sünder wellest milte sin!“ Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen, in: *Himmel, Hölle, Fegfeuer: Das Jenseits im Mittelalter*. Ausstellungskatalog, ed. P. Jetzler, München 1994, S. 79–90.

91 „Haec quia succisti fili veniam precor isti.“ – „Vulnera cerne pater fac quae rogetat mea mater.“ A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 2, München und Berlin 1936, S. 169 f. *Die Parler und der Schöne Stil: Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Ausstellungskatalog, Köln 1978, Bd. 1, S. 380 (G. Bräutigam).

92 P.M. Branchesi, *Libri corali del convento di S. Maria dei Servi di Siena (sec. XIII–XVIII)*, *Studi storici dell'ordine dei Servi di Maria* 17, 1967, S. 116–160, bes. 147. „Ave, Virgo Virginum, ave lumen luminum, ave mater gratie. Ave, salus hominum, ave, spes solaminum, ave, via patrie. Ave, virgo Maria, ave plena gratia, ave, venerabilis. Ave, dei filia, ave, genitrix pia, ave, ineffabilis. Ave,

Gegrüßt seist du, Jungfrau der Jungfrauen; gegrüßt seist du, Licht der Lichter, gegrüßt seist du, Mutter der Gnade.

Gegrüßt seist du, Heil der Menschen; gegrüßt seist du, Hoffnung auf Tröstungen; gegrüßt seist du, Weg in die Heimat.

Gegrüßt seist du, Jungfrau Maria; gegrüßt seist du, Gnadenvolle; gegrüßt seist du, Verehrungswürdige.

Gegrüßt seist du, Tochter Gottes, gegrüßt seist du, milde Mutter, gegrüßt seist du, Unausprechliche.

Gegrüßt seist du, Abglanz der Herrlichkeit, strahlend am Mittag über allen Gestirnen.

Gegrüßt seist du, Pforte der Gnade, Quell der Barmherzigkeit, lieblicher als alles.

Sei gegrüßt, Licht des Himmels, sei gegrüßt, Friede der Gläubigen, sei gegrüßt, Allerseeligste.

Sei gegrüßt, unsere Freude, Trösterin der Herzen, sei gegrüßt, Allergütigste.

Wir rufen zu dir, Herrin, neige dein Ohr dem Bitten der Bittenden zu,

auf daß wir durch deine Arznei mit dir im Himmel herrschen werden. Amen.

Von ähnlichen Lauden der Humiliaten begleitet: Das ist wohl die Existenzform, in der Giotto's Bild seine Wirkung auf die Nutzer entfalten sollte, und das mag jene Stimmung mitgeschaffen haben, aus der heraus dann einige Jahrzehnte später die Marienbruderschaft von Ognissanti entstanden ist.

OGNISSANTI: DAS KREUZ

Das Kreuz, das Ghiberti nennt und das in der Sakristei der Kirche aufbewahrt wurde, bevor man 2005 eine Restaurierung in Angriff nahm, gilt anders als die Madonna für eine schwache Arbeit (Abb. 277). Das Format ist gewaltig und liegt nur wenig unter dem S. Maria Novella-Kreuz: 485 mal 380 Zentimeter. Klar ist, daß es sich um eine Art variierte und vergrößerte Zweitfertigung des Kreuzes der Arena-Kapelle handelt. Das zeigen am deutlichsten die sonderbare Tafelform mit den angesetzten Halb- und Viertelkreisen und Paßfiguren sowie der um den ganzen komplizierten Umriß herumgeführte Blattrahmen, für dessen Ornamentik sich leichter im Veneto als in Mittelitalien Vorbilder finden lassen.⁹³ Diese Eigenarten in Florenz zu wieder-

splendor glorie, fulgens in meridie super luminaria. Ave porta venie, fons misericordie, dulcis super omnia. Salve lux celestium; salve, pax fidelium, salve, beatissima. Salve, nostrum gaudium, consolatrix cordium, salve benignissima. Supplicamus, domina, aurem tuam inclina, precantium precibus. Ut tua medicina regnemus, pax divina, tecum in celestibus. Amen.“ Übersetzung frei nach: A. Reisenbichler, „*Madonna sancta Maria che n'ai mostrato la via*“: Die großformatigen Tafelbilder der thronenden Madonna in der Toskana des Duecento, Phil. Diss. Wien 2006, S. 31.

93 A.M. Spiazzi, La cornice lignea, in: *La croce di Giotto: Il restauro*, ed. D. Banzato, Mailand 1995, S. 41–49. D'Arcas, La Croce giottesca del Museo Civico di Padova, S. 74.



Abb. 277: Florenz, Ognissanti:
Tafelkreuz

holen, nimmt sich unengagiert seitens des Künstlers aus, andererseits war der Neuigkeitswert des Kreuzes für die Florentiner gerade deshalb hoch. Positiv gewendet: Giotto bot seinen Landsleuten eine Erfindung an, zu der ihn sein Paduaner Publikum inspiriert hatte.

Und die Trauerfiguren auf den Tabelloni sind gänzlich neu entworfen: Besonders Maria mit verhüllten, vor der Brust gekreuzten Händen und einem Weinen, das rückhaltlos genug dargestellt ist, sie maskulin und häßlich erscheinen zu lassen, ist eine Figur, die sich einprägt (Abb. 278). Neu ist auch die Haltung der Hände des Gekreuzigten: Die Finger sind zum Betrachter hin gekrümmt und in gewagter Weise verkürzt, so daß er wenig mehr als die Kuppen und die Biegung der Fingernägel sieht: ein gleichzeitig räumlicher und bildhafter Effekt, der an Giotto's Tafelkreuzen – S. Maria-Novella, Rimini, Padua – bis dahin nicht auftritt, aber in der Kreuzigungsszene der Arena-Kapelle vorbereitet ist (Taf. VIII). Und neu ist schließlich der Gestus Gottvaters. Es handelt sich um keinen üblichen Segens- oder Redegestus wie am Paduaner und



Abb. 278: Ognissanti: Tafelkreuz,
Detail

Rimineser Kreuz. Vielmehr hält der Vater diesmal die Hand über den Sohn. Allerdings machen sich an dieser Stelle auch Darstellungsprobleme bemerkbar. Dem Maler ist es nicht gelungen, die räumliche Position der Hand zu veranschaulichen, und das erschwert die Lektüre.⁹⁴ Solche ungemesserten Schwierigkeiten sind unter den Giotto-Werken selten.

Insgesamt liegt es wohl nahe, wenn man annimmt, es handle sich um überwiegend eine Schülerarbeit, die unter den Augen und unter Mithilfe des Meisters parallel zur Madonna ausgeführt wurde. Das Kreuz war zweifellos für den Lettner der Kirche bestimmt. Dafür sprechen schon seine Größe und Heimatlosigkeit in der heutigen Kirche. Bekanntlich befand sich auf einem Lettneraltar ursprünglich auch der Marienod. Soll man daraus schließen, daß auch die große Madonna für eine Platzierung am oder auf dem Lettner bestimmt war, wie Irene Hueck vorgeschlagen hat?⁹⁵ Und ist uns also mit den drei Bildern die von Giotto geschaffene Bildausstattung des Lettners erhalten? Der Anlaß für den Großauftrag könnte gewesen sein, daß der Lettner umgebaut oder überhaupt erst errichtet wurde. Leider ist über die Baugeschichte der Ognissanti-Kirche zu wenig bekannt, als daß man diese Spur vielversprechend weiterverfolgen könnte: 1251 erhielten die Humiliaten vom Bischof das Grundstück, um dort zu Ehren aller Heiligen ein Gotteshaus zu bauen. 1258 ließen sie eine Glocke gießen.⁹⁶ Daß der Bau erst im frühen 14. Jahrhundert komplettiert wurde, ist immerhin möglich.

OGNISSANTI: DER MARIENTOD

In den *Vite* von 1568 berichtet Vasari über den Marienod, das Bild sei „von irgend jemandem weggenommen worden, der vielleicht aus Liebe zur Kunst [...] mit diesem Bild, das hier zu wenig geachtet schien, verfuhr.“ (II a 10). Vermutlich ist kein Diebstahl gemeint. Ich erinnere daran, daß der Lettner der Ognissanti-Kirche kurz zuvor niedergelegt worden war, und mit dem rechten Lettneraltar der angestammte Ort des Bildes von da an nicht mehr existierte. Bei dieser Gelegenheit dürfte die Tafel in den Klausurbereich verbracht worden sein. Jedenfalls war es danach in Florenz still um sie. So scheint es nicht besonders wahrscheinlich, daß die im frühen 19. Jahrhundert in einer römischen Sammlung aufgetauchte, dann nach England verkaufte und kurz vor dem ersten Weltkrieg für die Berliner Gemäldegalerie erworbene giotteske Marienod-Tafel mit Giottos Werk für Ognissanti identisch ist⁹⁷ (Abb. 279). Aber, von der außeror-

94 Vgl. G. Bonsanti, La bottega di Giotto e la croce di San Felice, in: *La croce giottesca di San Felice in Piazza: Storia e restauro*, ed. M. Scudieri, Venedig 1992, S. 53–90, bes. 64. A.C. Quintavalle, E la mano destra fa scoprire un nuovo Giotto, *Corriere della Sera*, 31. Dezember 2006, S. 25.

95 Hueck, *Le opere di Giotto per la Chiesa di Ognissanti*, S. 46.

96 F. Batazzi und A. Giusti, *Ognissanti*, Rom 1992.

97 Der erste, der in dieser Tafel ein Werk Giottos gesehen hat, scheint Waagen gewesen zu sein: J. H. Waagen *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. 3, London 1854, S. 374. Die Identifizierung mit der Ognissanti-Tafel geht auf folgenden Beitrag zurück: F.M Perkins, Una tavola smarrita di Giotto, *Rassegna d'Arte*, 1914, S. 193–200.



Abb. 279: Berlin, Gemäldegalerie: Marientod aus Ognissanti

dentlichen Qualität der Berliner Tafel ganz zu schweigen: Erstens handelt es sich der Form des Bildträgers nach wirklich um ein kleines Altarretabel (75 mal 178 Zentimeter) – ein gegiebeltes Dossale, wie solche schon seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts üblich waren, wenn auch nicht mit einer Szene bemalt; die gängige Lösung ist eine Reihe von Heiligenbüsten. Zweitens sind Darstellungen des Marientodes in der Tafelmalerei des Trecento selten. Aus dem Kreis der Florentiner Maler gibt es neben dem Berliner Bild nur noch drei weitere, und die sind – einschließlich der ikonographischen Anomalien, auf die ich zurückkommen werde, – Kopien danach. Für die Identität mit der Ognissanti-Tafel spricht also drittens, daß das Bild in Florenz war und Autorität besaß.⁹⁸ Viertens paßt Vasaris Beschreibung auf die Berliner Tafel. Hier die etwas genauere Version von 1550 (II a 9):

... ein Täfelchen in Tempera, darauf, von Giotto mit grenzenloser Sorgfalt gemalt und mit vollkommener Zeichnung und Lebendigkeit dargestellt, der Tod unserer lieben Frau mit den Aposteln, welche die Exequien abhalten, und mit Christus, der die Seele auf dem Arm trägt.

Darüber hinaus war Ghiberti aufgefallen, daß neben Christus und den Aposteln auch Engel auftraten (II a 4). Ghiberti und Vasari hatten also eine Bearbeitung des byzantinischen Koimesis-Bildes vor Augen, und eine solche ist auch der Berliner Marientod. Allerdings schließt er nicht nahtlos an die byzantinischen Marientode an und auch nicht an ihre römischen Ausfertigungen durch Torriti und Cavallini für die mosaizierten Marienzyklen in S. Maria Maggiore

⁹⁸ W. Suida, Giottos Tafel des Todes der Maria im Kaiser-Friedrich-Museum, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 44, 1923, S. 127–135, bes. 129 f. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 117.



Abb. 280: Siena, Dom: Rundfenster im Chor, Bestattung Mariens

Verwesung ausgesetzt gewesen wäre, ist ein Teil der Geschichte, wie sie die *Legenda Aurea* erzählt und wie sie also allgemein zugänglich war.⁹⁹ Üblicherweise – und so auch im Chor der Arena-Kapelle – wird aber nicht die Bestattung dargestellt, sondern zwischen die Szene des Todes und die triumphalen Geschehnisse von Auferstehung und Himmelfahrt wird der Trauerzug zum Grab eingeschoben. Es gab jedoch einen Ort, wo die Visualisierung von Marias Bestattung eine Rolle spielte, und er befand sich zweifellos im Gesichtskreis Giottos und seiner Auftraggeber.

Die Rede ist vom Sieneser Dom. Im großen Rundfenster des Chors, das laut erhaltener Dokumente 1287/88 und wahrscheinlich von Duccio oder unter seiner Mitarbeit hergestellt worden war, erscheinen auf der Mittelachse von unten nach oben Begräbnis, Himmelfahrt und Krönung Mariens.¹⁰⁰ Das Begräbnis bildet in diesem Fall das Kontrastmaterial für die freudvolle Wendung der Geschichte, wobei Christi Erscheinen im Kreis der Apostel am Grab nicht nur einen Bezug zur Koimesis-Ikonographie herstellt, sondern auch den Eintritt des Wunders verheißt (Abb. 280). Ein eigenes Bildfeld hat Duccio der Bestattung dann am Aufsatz der Sieneser Dom-Maestà eingeräumt (Abb. 281). Damit griff er das Programm des Rundfensters auf; die Entscheidung hat aber sicher auch damit zu tun, daß für die Maestà über die Himmelfahrt hinaus, welche die Mittelposition in der Reihe der Aufsatztafeln einnehmen sollte, sechs weitere Szenen zur Geschichte des Marientods benötigt wurden. Darunter sind bereits der Tod und die Grabtragung Mariens.¹⁰¹ Duccio stand also unter dem Druck, mehr Szenen zu den letzten Tagen Mariens entwerfen zu müssen, als jeder andere einschlägige Zyklus im Geltungsbereich

99 *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 588.

100 *Duccio: Alle origini della pittura senese*. Ausstellungskatalog, ed. A. Bagnoli u.a., Mailand 2003, S. 166–183.

101 J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, S. 84 (Rekonstruktion).

und S. Maria in Trastevere, die Giotto als prestigereiche Fassungen des Themas vor Augen standen. Die Tafel kombiniert oder vertauscht nämlich den dort dargestellten Augenblick des Todes mit dem Akt der Bestattung der Gottesmutter. Bei Giotto ruht Maria nicht auf einem Bett oder Katafalk, sondern zwei Engel heben sie unter Zuhilfenahme eines Tuchs in einen mit Cosmatenarbeit dekorierten Sarkophag, wobei einer der Apostel mit anpackt. Mariens Gesicht ist eingebunden, um den Mund der Toten geschlossen zu halten, so wie Giotto später in der Peruzzi-Kapelle das Gesicht der auf der Totenbahre wiedererweckten Drusiana malen sollte. Daß Maria nicht nur starb, sondern auch begraben wurde und ihr unbefleckter Leib ohne das Eingreifen ihres Sohnes der



Abb. 281: Siena, Museo dell'Opera del Duomo: Maestà, Bestattung Mariens (Duccio)



Abb. 282: Berlin, Skulpturensammlung: Tod Mariens von der Fassade des Florentiner Doms (Arnolfo di Cambio)

lateinischer Bildkonventionen enthält. Statt auf diese Bilder in Siena wird für die Ikonographie von Giotto's Marientod normalerweise auf das Tympanon des südlichen Westportals des Florentiner Doms hingewiesen.¹⁰² Dort war laut Francesco Rondinelli, der die 1636 zerstörten gotischen Portale noch gesehen hatte, „mit vielen Statuen der Heimgang Mariens dargestellt, die man tot daliegen sah, und Christus, der ihre Seele eng an sich gedrückt auf dem Arm hielt, und viele Apostel, die um den Leichnam herumstanden.“¹⁰³ Von diesen durch Arnolfo di Cambio im Zug der Errichtung der Fassade ab 1296 geschaffenen Figuren hat sich neben einem

¹⁰² So auch bei M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei (Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde)*, Berlin 1988, S. 60.

¹⁰³ „... era con molte statue rappresentato il Transito di Maria, la quale si vedeva morta giacere, e Cristo, che l'Anima di lei strettamente teneva in braccio, e tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto.“ G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Bd. 6, Florenz 1757, S. 53.



Abb. 283: Mariantod aus Ognissanti, Detail

Fragment der Christusstatue der Leichnam Mariens mit einem Apostel in den Berliner Museen erhalten:¹⁰⁴ Mit gekreuzten Armen liegt Maria auf einem Bahrtuch; der Apostel scheint bemüht, das Tuch um die Beine zu legen (Abb. 282). Diese Situation wird aber nur in Richtung Bestattung deuten, wer die für Arnolfos Kunst wesentliche Schicht transalpin gotischer Skulptur nicht überblickt. Verwiesen sei auf die Tympana des mittleren Nordquerhausportals in Chartres und des linken Südquerhausportals in Straßburg. Dort finden sich Koimesis-Bilder mit Maria auf dem Sterbebett und Aposteln, die sich um den Leichnam bemühen, indem sie ihn in ein Tuch einschlagen:¹⁰⁵ Nicht die Bestattung selbst ist gemeint, sondern das Vorspiel: pietätvolle Fürsorge für den Leichnam. Immerhin scheint Giotto von Arnolfos Skulptur das Motiv des Apostels übernommen zu haben, der sich über den Leichnam beugt. Die Funktion ist allerdings abgewandelt: Giottos Apostel greift um den Oberkörper herum. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, wie schwer es den Betrachtern des Duccio-Täfelchens fällt zu beurteilen, ob Maria nicht vielleicht doch auf einen Block wie auf ein Bett gelegt wird. Es ist diese Unklarheit, welche Giotto durch den Einsatz des Apostels, dessen Hände in die Wanne des Sarkophags eintauchen, beseitigt.

Was sich weder von Duccio noch von Arnolfo und auch nicht recht von den getreulich byzantinischen Koimesisbildern in den römischen Marienkirchen her erklären läßt, ist die große Zahl von Engeln auf der Tafel. Bei Cavallini sind es zwei, die Christus flankieren; bei Torriti schweben einige mehr davon hinter Christi Aureole. Bei Arnolfo mag es ähnlich wie in Rom Engel gegeben haben, die Christus zugeordnet waren. Im Sieneser Glasfenster stehen links hin-

104 M. Knuth, I frammenti della Dormitio Virginis di Arnolfo di Cambio a Berlino, in: *Arnolfo: Alle origini del rinascimento Fiorentino*. Ausstellungskatalog, ed. E. Neri Lusanna, Florenz 2005, S. 509–512.

105 W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich*, München 1970, Tafel 78, 131.

ter den Aposteln drei. Im Täfelchen von der Maestà gibt es gar keine. Bei Giotto ist es eine unübersehbare Menge. Man kann in diesem Zusammenhang auf die *Legenda Aurea* und eine Reihe in sie eingegangener, teils sehr alter Legenden verweisen: Dort treten Engel als Begleiter Christi sowohl an Mariens Sterbebett als auch an ihrem Grab auf.¹⁰⁶ Aber Giottos Engel kümmern sich um Christus kaum. Zu Fuß drängen sie von rechts herbei und übernehmen liturgische Hilfstätigkeiten, so etwa das Anblasen der Glut im Weihrauchfaß (Abb. 283). Tatsächlich sind es Engel und nicht wie in Siena Apostel, die den Totengräberdienst versehen. Fast hat man den Eindruck, die Engel seien insgesamt dabei, den Aposteln die Durchführung des Zeremoniells aus der Hand zu nehmen.

Oder geben sie dem dargestellten Geschehen sanft eine andere Richtung? Unter den Gebeten, die bei Bestattungen üblich sind und die der Betrachter sich in der gemalten Liturgie am Sarkophag Mariens naheliegender Weise gerade gesprochen vorstellt, ist dieses:

In paradisum deducant te Angeli,
in tuo adventu suscipiant te martyres,
et perducant te in civitatem sanctam Ierusalem.
Chorus angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere
aeternam habeas requiem.

(Engel mögen dich ins Paradies geleiten,
die heiligen Märtyrer dich begrüßen
und dich führen in die heilige Stadt Jerusalem.
Möge der Engel Chor dich empfangen,
und mit Lazarus, der einst arm war,
mögest du ewigen Frieden finden.)

Zudem gibt es unter den zwischen dem späten 12. und mittleren 13. Jahrhundert entstandenen Marienzyklen der französischen Kathedralskulptur einige, in denen statt oder neben einer Kommissionszene gezeigt wird, wie Engel herbeieilen, Maria vom Totenbett aufhelfen und damit ihre körperliche Himmelfahrt einleiten (Senlis – Abb. 284, Mantes, Chartres).¹⁰⁷ Die Engel sind nicht so sehr Hofstaat Christi als in seinem Auftrag handelnde Sanitäter, deren Tun das Geschehen anschaulich und physisch werden läßt. Da Giovanni Pisano das Motiv 1313 für das Grabmal der Margarete von Brabant in Genua verwendet hat, sollte man davon ausgehen, daß es in Italien bekannt war.¹⁰⁸ Interessant ist auch eine Variante in den Tympanonreliefs von Notre-Dame in

¹⁰⁶ *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 584–589. R. Hammerstein, *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962, S. 91–94.

¹⁰⁷ Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich*, Tafel 42, 43, 46, 47, 78, 79.

¹⁰⁸ J. Tripps, Eine Schutzheilige für Dynastie und Reich: Giovanni Pisano und das Grabmal der Margarete von Brabant in Genua, in: *Grabmäler der Luxemburger: Image und Memoria eines Kaiserhauses*, ed. M.V. Schwarz, Luxemburg 1997, S. 27–49, bes. 38.



Abb. 284: Senlis, Kathedrale Notre-Dame, mittleres Westportal: Marienszene

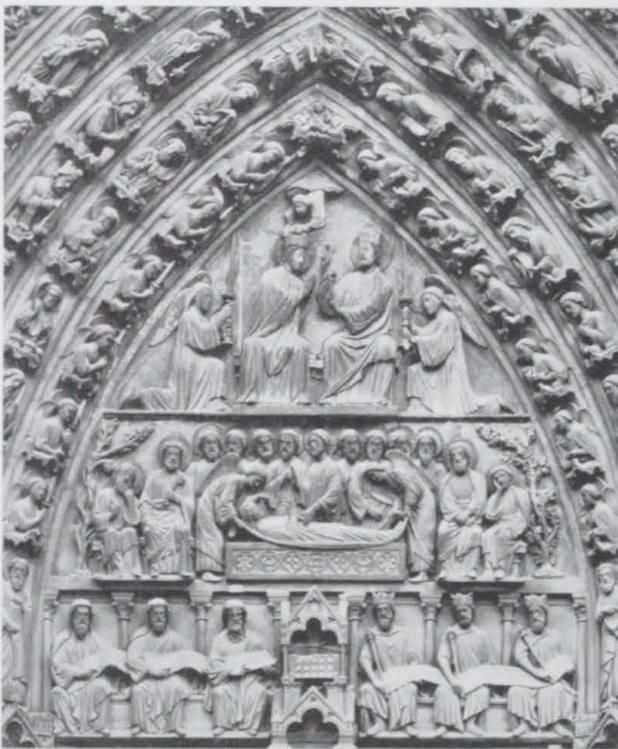


Abb. 285: Paris, Notre-Dame, linkes Westportal: Marienszenen

Paris und der Prioratskirche von Longpont bei Paris: Ähnlich wie in Giottos Tafel treten dort Engel auf, die Maria mit Hilfe eines Tuchs über den Sarkophag heben¹⁰⁹ (Abb. 285). Bei näherer Betrachtung erweist sich, daß sie den Leichnam nicht niederlegen, sondern die von Christus neu Beseelte und Erwachende aus dem Grab holen. Sicher ist bei Giotto nicht dasselbe gemeint, aber insgesamt verwandelt sich durch den Einsatz der Engel der Charakter der Totenfeier doch markant: Das Wunderbare der Auferstehung, mit der die Geschichte enden wird, hat bereits begonnen.

Zu erinnern ist hier auch Vasaris Beschreibung des verlorenen Marientodes in der Tosinghi-Spinelli-Kapelle (S. 410): Dort gab es „eine große Zahl von Engeln mit Fackeln in den Händen.“ Das Bild mit Mariae Himmelfahrt war be-

kanntlich über die Kapelle verlegt, um als Gegenstück zur Bardi-Stigmatisation zu dienen; so ist anzunehmen, daß der Auftritt der Engel in der Kapelle quasi einen Ausblick auf ein Geschehen geben sollte, das den Besuchern im Raum nicht direkt vor Augen stand, aber präsent war.

¹⁰⁹ Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich*, Tafel 153 und Abb. 79.

Daneben fällt auf, wie informell es auf Giotto's Tafel zugeht. In Rom, bei Torriti wie bei Cavallini, aber auch in den französischen Beispielen, sind die Apostel links und rechts des Sterbelagers symmetrisch aufgebaut und wenigstens in Ansätzen hierarchisch gereiht. Auch in den lockerer gruppierten Darstellungen Duccios sind Petrus und Paulus zuverlässig die, welche den Leichnam ins Grab legen und also eine in klar definierter Form herausgehobene Rolle spielen. Auf der Berliner Tafel dagegen haben wir es mit einem unübersichtlichen Gedränge zu tun, wobei die Jünger überwiegend links vom Sarkophag stehen, während rechts die Engel dominieren. Petrus und Paulus fallen auf, aber nicht durch ihre Platzierung, sondern wie zufällig: Petrus, weil sein orangefarbenes Gewand in einer Art Lücke zwischen anderen Figuren besonders gut zur Geltung kommt, Paulus durch das Leuchten seiner Stirnglatze am Scheitel der linken Figurengruppe. Ansätze in Richtung kompositorischer Symmetrie werden vorgetragen und sofort wieder zurückgenommen: Auf beiden Seiten außen fällt je ein stahlblaues Gewand auf, aber das eine hat ein Engel an, das andere ein Apostel. Am Kopf- und am Fußende des Sarkophags stehen Engelspaare mit Kerzen, aber während am Kopfende der eine den anderen verdeckt, sehen wir am Fußende beide.

Durchgreifend macht sich dagegen eine Asymmetrie bemerkbar, welche gleichsam gegen den zentrierenden Giebel der Tafel aufbegehrt. Die Rede ist von der Lücke im Figurenvorhang links neben Christus und von den drei Figuren, die diese Lücke durch ihr Verhalten schaffen oder unterstreichen: der händeringende Jünger, der Apostel, der den Körper hält, und derjenige, der vor dem Sarkophag kniet und damit ebensoviel Raum schafft wie er kompositorische Unordnung verursacht. Insgesamt entsteht ein Eindruck, der nicht recht zu einem rituellen Geschehen paßt. Und selbst wo Liturgisches explizit dargestellt ist, sind möglichst improvisierte Situationen oder Formen gewählt: das Anblasen des Weihrauchs durch einen Engel am Fußende des Sarkophags, das Besprengen des Leichnams mit Weihwasser, wobei der Apostel kein Aspergil, sondern ein Zweiglein verwendet, das Heft, aus dem Petrus liest, wo die Verwendung eines repräsentativen Missale zu erwarten wäre, der Umstand, daß während einige Engel singen, andere miteinander sprechen.

Die unpompöse Feier soll wohl den menschlichen Charakter der Gottesmutter zur Geltung bringen. Dazu paßt auch, wie ihre Seele dargestellt ist – ganz anders als auf allen älteren Bildern des Marientodes: Kindlich und vertrauensvoll – erlösungsbedürftig wie irgendein Mensch – wendet sie sich Christus zu und der hält das Wickelkind ebenso liebevoll wie vorsichtig und widmet ihm seine ganze Aufmerksamkeit. Wenn es ein Argument der großen Marien tafel von Ognissanti ist, daß Christus einer Frau, die ihn genährt hat, sein Ohr nicht versagen kann, dann scheint die kleine Tafel eine weitere Episode aus der Geschichte dieser Liebesverpflichtung zu erzählen. Damit hat Giotto einen Ton angeschlagen, der den entsprechenden Figuren bei Torriti und Cavallini, aber auch bei Duccio und Arnolfo fremd ist.¹¹⁰

¹¹⁰ Die Christus-Maria-Gruppe von Arnolfo's Marientod ist erhalten und befindet sich in der Florentiner Domopera: *Il museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, ed. L. Beccherucci und G. Brunetti, Neapel o.J., S. 221 f., Tav. 23.

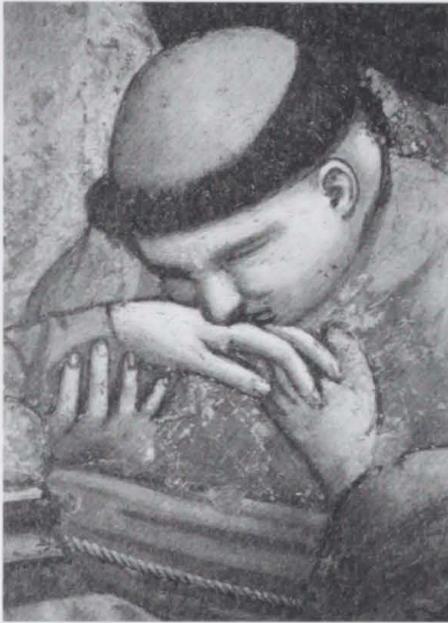


Abb. 286: Florenz, S. Croce, Bardi-Kapelle, Nordwand: Beweinung des heiligen Franziskus, Detail

Hält man unter den Giotto-Werken nach weiteren Anschlußmöglichkeiten für das Bild Umschau, so kommt erstens die Bardi-Kapelle in Frage. Das gilt für Details: Besonders der Bruder, der im Beweinungsbild die linke Hand von Franziskus küßt (Abb. 286) und der händeringende Apostel im Marientod zwischen Christus und Paulus stehen einander nahe: in der Art, wie das Gesicht verkürzt ist und in der Art, wie die eminenten Schwierigkeiten fast, aber nicht ganz gemeistert sind. Immerhin scheint Giotto in der Bardi-Kapelle einen Schritt weitergekommen zu sein. Die Bardi-Kapelle bietet auch Anschlußmöglichkeiten, wo es um übergeordnete Phänomene geht, so um die gesteigerte Räumlichkeit und die Öffnung zum Betrachter hin: Es fällt kaum auf, aber der Sarkophag Mariens in der Berliner Tafel steht leicht schräg. Das mag von Cavallinis Marientod hergeleitet sein, wo das Bett gleichfalls ein wenig verschoben ist, und mag daneben unter Giottos Betonung des Informellen in der Szene verbucht werden. Tatsächlich ist von der Schrägstellung

des Sarkophagkastens aber der ganze Bildaufbau geprägt. Das Übergewicht der rechten, von den Engeln dominierten Figurengruppe und die Wendung der Christusgestalt werden von dorthin als bildräumliche Effekte verständlich. Diese harmonieren daneben mit einer Aufstellung der Tafel auf dem Lettneraltar rechter Hand. Das Bild scheint also so konzipiert zu sein, daß es sich einer Betrachtung von halblinks erschließt und gleichsam öffnet. Fast überflüssig zu sagen: Es handelt sich um ein Phänomen, das ganz ähnlich auch in den Bildern der Bardi-Kapelle begegnet.

Darüber hinaus erinnern das etwas überreizte Spiel mit den variierten Neigungen der Köpfe und der Einsatz von Profilen an die Magdalenen-Kapelle. Somit spricht manches für eine Datierung in die Jahre um 1315. Daß es im Physiognomischen Beziehungen auch zu den Fresken im Nordquerhaus der Unterkirche gibt, bestätigt den Eindruck, daß der dort tätige Giotto-Schüler, wahrscheinlich Stefano, in der Phase nicht lange vor der Bardi-Kapelle aus dem Giotto-Atelier ausgeschert ist.

GIOTTO AUTONOM

Giottos Werke zwischen der Rückkehr aus Padua und ca. 1320 scheinen demnach von einer relativ kontinuierlichen Weiterarbeit an dem geprägt gewesen zu sein, was er für die Arena-Kapelle entwickelt hatte. In der Tat war der Paduaner Stil in den Augen seines mittelitalienischen Publikums ja noch völlig unverbraucht und besaß alle Reize von Neuheit. Überraschend erscheint allerdings, daß der Maler das geschlossene Paduaner Bildsystem, in dem etwa Theodor Hetzer die direkte Vorstufe für die neuzeitliche Bildlichkeit sah, zum Teil aufgab und mit einem offeneren Bildsystem experimentierte. Nicht mehr eine schroffe Alternative zwischen Weltbetrachtung und Bildbetrachtung bieten die erhaltenen Arbeiten der zehner Jahre an, sondern sie werben wieder um die Aufmerksamkeit der Betrachter – ähnlich wie es die Werke vor und unmittelbar um 1300 getan hatten. Davon abgesehen schließen die nachpaduanischen Bilder keineswegs an die vorpaduanischen an. Es kommt bei den jüngeren nicht so sehr darauf an, etwas in der Welt der Betrachter erscheinen zu lassen, als darauf, den Betrachtern gut gangbare Brücken in eine Bildwelt zu bauen, die weitgehend die in Padua erarbeitete ist, nur vielfältiger, geräumiger, emotionaler und gefälliger. Die Florentiner wußten das zu schätzen: Badia-Chorkapelle, die Staatsallegorie im Bargello und vollends die Bardi-Kapelle – das waren Aufträge, wie es schwerlich erstrebenswertere gab, und sie kamen praktisch von allen Seiten auf Giotto zu: von einem vornehmen alten Kloster, aus der Stadtregierung und von einer Familie der Hochfinanz.

GIOTTO PLURALISTISCH: DIE PERUZZI-KAPELLE IN FLORENZ UND DIE SPÄTEN WERKE

Auch für die Chronologie von Giotto's malerischem Schaffen während der letzten eineinhalb Jahrzehnte seines Lebens gibt es eine Reihe äußerer Anhaltspunkte. Sie sind jedoch verschieden viel wert: So ist seine Tätigkeit in der Capella Magna und Capella Secreta der Neapler Königsburg zwar durch zahlreiche Urkunden auf die Jahre 1328 bis 1333 datiert (I b 1–7), aber die Capella Secreta ist nicht einmal als Bau erhalten und die Fresken in der großen Kapelle sind bis auf wenige Reste verloren. Auf das, was man ihnen über Giotto's Werklauf entnehmen kann, werde ich gleich eingehen. Restlos verloren sind die Fresken in der Rocca di Galliera in Bologna, die, wenn die Ronco-Chronik und der Dante-Kommentar des *Anonimo Fiorentino* mit dem „Kardinallegaten“ (d.h. Kardinal Bertrand du Poujet) den richtigen Auftraggeber nennen, nach 1327 entstanden sein müssen (II b 2, II e 6).

Demgegenüber ist die in Ghiberti's Werkkatalog genannte Ausmalung der Kapelle des Florentiner Bargello nicht nur datiert, sondern auch fast komplett erhalten. Probleme wirft jedoch die datierende Inschrift auf: Der Text besagt, „dieses Werk“ sei unter dem Podestà Fidesmino de Varano „gemacht“ worden.¹ Fidesmino stand der Florentiner Stadtverwaltung im zweiten Halbjahr 1337 vor (das sind, da in diesem Fall ausnahmsweise nicht nach dem *Annus incarnationis* gerechnet wurde, die Monate von Mitte Juli 1337 bis Mitte Januar 1338).² Wer den Freskenzyklus für unseren Maler retten will, muß also annehmen, daß Giotto ihn während seiner Zeit als Dombaumeister begonnen hat und daß die Fresken dann nach seinem Tod im Januar 1337 von der Werkstatt – vielleicht unter der Leitung der Söhne Francesco und Donato – zu Ende gebracht wurden.³ In diesem Fall hätte die mündliche Überlieferung, auf die Ghiberti sich stützte,

1 „Hoc opus factum fuit tempore potestarie magnifici et potentis militis Domini Fidesmini de Varano, civis Cmarinensis honorabilis potestatis. Ann. Dni. MCCCXXX ... A ... X ...“ Zit. nach Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 348. Um eine ausgedachte politische Lesart zu ermöglichen, wurde die einheitliche Entstehung der Fresken einmal in Zweifel gezogen: I. Grötecke, *Das Bild des Jüngsten Gerichts: Die ikonographischen Konventionen in Italien und ihre politische Aktualisierung in Florenz*. Phil. Diss., Worms 1997, S. 151 ff. Die Argumentation ist unkontrolliert spekulativ, wo nicht kontrafaktisch. Zuletzt: C. Acidini Luchinat, *Il ritorno di Dante*, *Art e dossier* 20, 2005, Nr. 209, S. 34–39.

2 *Statuto del Podestà dell'anno 1325*. Statuti della Repubblica Fiorentina, ed. R. Caggese. Bd. 2, Florenz 1921, S. 1.

3 I. Hueck, *Ipotesi per la bottega „Giotto e Figli“*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Ser.



Abb. 287: Florenz, Bargello, Kapelle: Weltgericht, Detail (unbekannter Maler)

von der Geschichte nur den erfreulichen Anfang aufbewahrt. Eine andere Möglichkeit ist, daß diese Überlieferung unzutreffend war.

Ausnahmsweise haben wir hier Einblick in das narrative Vorfeld von Ghibertis Text. Sie ist mit der Erzählung von einem Dante-Porträt Giottos und einem Selbstbildnis des Malers verknüpft. Beginnend mit Filippo Villani (um 1380/90) berichten verschiedene Florentiner Autoren bzw. Dante-Kommentatoren, ein solches Bildnispaar befinde sich in der Kapelle (II a 3, 6, 8, II e 7, 8. Nur ein Autor nennt das Dante-Bildnis allein und schweigt über den Ort: II d 4). Kurz zuvor war eine erste Erzählung über die Freundschaft zwischen Dante und Giotto, den beiden Florentiner Heroen, schriftlich festgehalten oder überhaupt erst kreierte worden (II e 4). Das wiederum ist sicher ein Stück Vorgeschichte, wenn nicht die Voraussetzung der Porträt-Nennungen. Was die Position der Köpfe in der Kapelle angeht: Filippo Villani sagt in der einen Fassung seiner Schrift über die berühmten Florentiner, das Selbstporträt und das Dante-Bildnis seien in der Kapelle auf der Altartafel zu sehen (über die sonst keine Quelle spricht), in der anderen Fassung hingegen nennt er die bemalte Altarwand als Bildträger (II e 3). Ob er nur eine Aussage anderer wiedergibt oder die Bildnisse identifiziert hat, bleibt offen.

Im Verlauf des 15. Jahrhunderts erkannten die Florentiner ein weiteres Bildnispaar Dantes und Giottos. Es befand sich in S. Croce. Die Autoren nahmen es zunächst für Taddeo Gaddi als Urheber in Anspruch und dann für Giotto selbst (II e 7, 8). Daneben blieb die Bargello-Kapelle als Bühne eines durch Giotto inszenierten Dante-Auftritts im Gespräch: Der Autor von Billis Buch will das Dante-Bildnis (ohne ein Giotto-Selbstporträt) auf der Altarwand gesehen haben (II a 6). Ihm folgte Vasari, der an Dantes Seite gleichfalls nicht Giotto, aber dafür Bildnisse der bekannten Dante-Zeitgenossen Brunetto Latini und Corso Donati identifizierte.

IV, Heft 1–2, 2000 (*Giornata di studi in ricordo di Giovanni Previtali*, ed. F. Caglioti, Pisa 2002), S. 53–60.

Wirklich wurde, als man auf der Suche nach den Porträts die Ausmalung der Bargello-Kapelle 1839 freizulegen begann, im Weltgerichtsbild der Altarwand unter den Erlösten eine Figur gefunden, die als Dante präsentabel war (Abb. 287, fünfter von links). Es war vermutlich auch gerade dieses bittersüß blickende Gesicht, das schon die Florentiner des ausgehenden 14. Jahrhunderts und der Folgezeit als das ihres verjagten Nationaldichters erkannt hatten. Und wahrscheinlich fiel und fällt es den modernen Betrachtern deshalb so leicht, in der Figur den Dichter zu sehen, weil die Florentiner Dante-Ikonographie, wie sie seit ca. 1400 greifbar ist und den von Boccaccio beschriebenen bärtigen Dante ablöste, auf gerade dieser markanten Physiognomie, dem roten Mantel und der zugehörigen Trecento-Kopfbedeckung aufbaut.⁴ Wer aber die Zusammenhänge nüchtern überdenkt, wird zu dem Ergebnis kommen, daß am Fundament der Dante-Identifizierung der Figur ebenso wie am Fundament der Giotto-Zuschreibung der Ausmalung vor allem Wunschdenken des späten 14. Jahrhunderts steht. Der damalige Stand der Dante-Verehrung in Florenz und die ideell vollzogene Rehabilitation des Verbannten wurde in die vorangegangenen Jahrzehnte und auf einen Ort im Zentrum der Staatsmacht projiziert.⁵

Die Fresken der Bargello-Kapelle sind datierte Werke, aber keine Giotto-Werke. Sie sind nur schon früh für den Dante-Kult und sein Medium Giotto in Anspruch genommen worden. Als Urheber kommt am ehesten eine Art Cantiere in Frage. Er bestand aus Malern, die – wie es in Florenz damals Standard war – die Giotto-Lektionen aus zweiter Hand gelernt hatten, und deshalb in den Köpfen des Weltgerichts einschließlich dem vermeintlichen Dante-Haupt Giottos Kunst der Charakterfiktion zu rekapitulieren vermochten. Daneben gehörte dem Trupp vielleicht auch ein ehemaliges Mitglied der Giotto-Bottega an, vermochte aber keine wirklich stimulierende Rolle zu spielen. Wichtiger als echte Lernerfahrungen aus dem Giotto-Atelier waren Muster. Für die Magdalenenbilder verwendete man solche aus der Magdalenen-Kapelle in Assisi, für die Johannes-Bilder solche aus der Peruzzi-Kapelle.

DIE FRESKEN DER CAPELLA MAGNA IN NEAPEL

Heute macht die 1307 gegründete und der Assunta geweihte große Kapelle des Neapler Castel Nuovo nicht nur durch ihre Größe Eindruck; Kahlheit und Strenge des Raums schüchtern regelrecht ein.⁶ Wer ihn vom Hof her durch das Hauptportal betritt, steht in einem steil proportionierten Saal, der von extrem schmalen gotischen Lanzetten beleuchtet wird und an den ein leicht eingezogener quadratischer Chor anschließt. Von ferne erinnert die Situation an die Arena-Kapelle, doch ist der Raum in Neapel größer und höher, und es fehlt dort im

4 Boccaccio, Vita di Dante, in: *Boccaccio, Opere*, ed. D. Guerri, Bd. 12, Bari 1918, bes. 32 f. J. Poeschke, „Per exaltare la fama di detto poeta ...“: Frühe Dante-Denkmäler in Florenz, *Deutsches Dante-Jahrbuch* 67, 1992, S. 63–82. J. Nelson, Dante Portraits in Sixteenth Century Florence, *Gazette des beaux-arts* 6. Pér. 120, 1992, S. 59–77.

5 Vgl. E.H. Gombrich, Giotto's Portrait of Dante, *The Burlington Magazine* 121, 1979, S. 471–483.

6 Chr. Thoenes, *Neapel und Umgebung* (Reclams Kunstführer Italien VI), Stuttgart 1971, S. 344 f.



Abb. 288: Neapel, Castel Nuovo, Capella Palatina: Dekoration eines Fensters

Langhaus das Gewölbe. Stattdessen ist der Saal mit einem hoch über den Köpfen der Besucher schwebenden offenen Dachstuhl gedeckt. Wenn wirklich dieser ganze Raum von Giotto ausgemalt worden war, wie uns Pietro Summonte ein halbes Jahrhundert nach der Zerstörung der Bilder versichert (II f 4),⁷ und wie es auch der in den Urkunden faßbaren Arbeitsdauer von mehreren Jahren entspricht (I b 3, 7), dann war die Dekoration der größte Auftrag, den unser Maler je erhalten hat. Sicher ist, daß der prominenteste Patron Giottos dahinter stand. König Robert der Weise imponierte nicht nur seinen Zeitgenossen und besonders den Florentinern, sondern gab der Nachwelt das Modell eines bedeutenden Herrschers. Den Neaplern blieb er als das in Erinnerung, was er wirklich hatte vorstellen wollen: als ein zweiter Salomon. Demnach fehlt uns mit den Fresken, welche bis ca. 1470 die heute leeren Wandflächen bedeckten, sowohl Giottos Hauptwerk seiner späteren Jahre, als auch ein Werk, das, wäre es noch vorhanden, vielleicht vor der Arena-Kapelle als sein wichtigstes gelten würde und als das, welches durch die Nennung bei Petrarca (II g 2) und durch

den Zusammenhang mit Robert dem Weisen am besten in die protohumanistischen Bildungsmythen eingebettet wäre. Es fehlt uns auch ein Werk, durch dessen extreme Anforderungen Giottos Konzepte kaum unverwandelt hindurchgegangen sein können. Was die Wandbilder der Peruzzi-Kapelle so deutlich von denen der Bardi-Kapelle und den anderen Werken in der Nachfolge der Arena-Fresken abhebt, mag also (auch) mit den besonderen Ansprüchen der Neapler Phase zu tun haben.

Erhalten sind Fragmente von der Dekoration der Fensterlaibungen (Abb. 288). Vergleicht man mit den Fenstern der Arena-Kapelle, so springt der in Neapel ungleich höhere Aufwand ins Auge: Statt einem wurden nebeneinander immer zwei Ornamentbänder in die Gewände gelegt, wobei das innere jeweils feinstes Opus Sectile imitiert, das andere aber aus Pflanzenmotiven besteht, die in ihrer dinglichen Präsenz die vegetabilen Ornamente in Padua hinter sich lassen. Vor allem wird der höhere Aufwand aber an den Hexagonen, Mehrpässen oder Medaillons greifbar, Motiven, die wie in Padua die Zierbänder in regelmäßigen Abständen unterbrechen:

7 P. Leone de Castris, *Arte di Corte nella Napoli Angoiana*, Florenz 1986, Anm. 5, S. 356.

Anders als dort sind sie mit Köpfen ausgestattet. Es handelt sich teils um zeitgenössisch kostümierte Personen, teils um solche, die in einen alttestamentarischen Zusammenhang zu gehören scheinen, teils um nimbierte Heilige. Ohne Kenntnis der verlorenen Bilder an den Wänden, ist der Versuch einer Identifizierung hoffnungslos. Der giotteske Habitus liegt durchgängig auf der Hand; die darstellerische Qualität ist stabil, ohne je packend zu sein – dies entspricht dem dekorativen Auftrag. Spätestens seit den einschlägigen Bemühungen von Giovanni Previtali ist klar, daß sich die dargestellten Typen und Formen mit konkreten Werken Giottos und seiner Schüler vergleichen lassen.⁸ Die Häupter geben gleichsam einen Abdruck von den qualitativen und personellen Rändern des Neapler Giotto-Ateliers, das – wenn der Eindruck nicht trügt – mehr Züge einer *Bottega* als solche eines *Cantiere* aufwies. Als Kunstwerke und Kultmedien sind die Fresken der Capella Grande verloren, als Präparate und Studienobjekte zum Stand der Darstellungstechnik Giottos und seiner Mitarbeiter um das Jahr 1330 sind sie in wenn auch kleinen Teilen noch verfügbar. Im Folgenden werde ich zuweilen darauf zurückgreifen.

Wer in einem Bericht zu Giotto in Neapel über das bis hierher Gesagte hinausgehen will, hat viel Optimismus oder viele Konjunktive nötig.⁹ Die Problematik der erzählerischen Überlieferung gerade zu den Neapler Jahren wurde schon angesprochen (*Giottus pictor* Band 1, S. 19 f.). Am ehesten noch kann eine Tätigkeit für das 1310 gegründete franziskanische Doppelkloster von S. Chiara als belegt gelten – nämlich durch zwei voneinander unabhängige Äußerungen aus dem frühen 16. Jahrhundert (II a 6, II f 4). Und im Konventsbezirk von S. Chiara, der mindestens bis 1340 eine Großbaustelle war, gibt es einiges giotteskes Material. Qualität bietet vor allem die Altarwand des Nonnenchors. Sie zeigte einen volkreichen Kalvarienberg und weitere Szenen. Neben der Figur des bösen Schächers und trauernden Engeln sind einige eindrucksvolle Köpfe einer Beweinung erhalten, die den Bildern im Nordquerhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi nahestehen.¹⁰ Vom Stilbefund her liegt es also näher, wenn man an Giotto-Nachfolge, Stefano oder Stefano-Werkstatt denkt, als an Giotto selbst oder seine Neapler Bottega. Was die Datierung angeht, so ist fundamental, daß sich die Hauptfigur der Mittelszene, der Gekreuzigte, auf einem Wandfeld befunden haben muß, das durch die partielle Vermauerung jenes Fensters entstanden war, das den Nonnenchor mit dem Hauptraum von S. Chiara verbindet. Anlaß dieser Baumaßnahme kann nur die Errichtung des Grabmals für Robert den Weisen ab 1343 gewesen sein. Man hat sich den Kalvarienberg wohl als Teil der Grab-Inszenierung für die Klarissen vorzustellen.¹¹ Die Freskenreste im Nonnenchor sagen uns also nichts darüber, wie Giotto unter Robert dem Weisen malte, sondern zeigen wie ein Giotto-Schüler oder -Enkelschüler dem Andenkens dieses Königs diente.

8 Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 129–131.

9 Vgl. P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Neapel 2006.

10 Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, S. 73 f.

11 T.M. Galliano, *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Neapel 1963, S. 54–58. Zum Programm des Grabmals: T. Michalsky, „Quis non admireretur eius sapientiam ...?“ Strategien dynastischer Memoria am Grab König Roberts von Anjou, in: *Grabmäler: Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, ed. W. Maier u.a., Berlin 2000, S. 51–73.

DER BARONCELLI-ALTAR

Die einzigen in gutem Zustand erhaltenen und – sogar durch Signaturen (I f 2) – für Giotto gesicherten Werke, die aufgrund vorhandener Daten und Kontexte in Giottos spätere Jahre gesetzt werden können, sind somit der Bologneser Altar mit dem jüngst entdeckten Graffito „1326“, das sich in die Geschichte der Stiftung einfügt, und der Marienkrönungs-Altar in S. Croce in Florenz. Beidemal handelt es sich um architekturgegliederte gotische Retabel, wie im Giotto Oeuvre insgesamt vier erhalten sind. Es bietet sich somit an, diese Gruppe geschlossen abzuhandeln und mit dem Marienkrönungsaltar zu beginnen, denn hier ist noch viel vom Umfeld erhalten, für das er bestimmt war und in dem er seine Wirkung entfaltete.

Auch die Datierung selbst hängt an dem Bau, für den das Retabel hergestellt wurde: Es ist die nachträglich an die Stirn des südlichen Querhausarms von S. Croce angebaute Kapelle der Familie Baroncelli (Abb. 289, 290). Die Bestimmung für diesen Raum ist durch verschiedene Umstände gesichert: Erstens kann der Standort des Retabels in der Kapelle bis ins frühe 16. Jahrhundert zurück dokumentiert werden (II a 6-10), zweitens erscheint das Baroncellische Familienwappen an den Flanken der Predella und drittens paßt die original erhaltene Predella mit ihrer Breite von 321 Zentimetern (Höhe 31 Zentimeter) genau auf die ebenso original erhaltene Altarmensa.¹² Am Eingang der Kapelle befindet sich ein sowohl vom Querhaus als auch von der Kapelle her zugängliches Wandgrab, in dem ein nicht identifizierbares Mitglied der Patronatsfamilie ruht. Das Monument trägt folgende Inschrift:¹³

+ IN NOMINE DOMINI ANNI. M.CCC.XX.VII. DEL MESE DI FEBRAIO
SIDIFICHIO & CHOMINCIO. QUESTA / CAPELLA. P BIVIGLIANO
& BARTOLO & SALVESTRO MANETTI. & PVANNI & PIETRO BAN-
DINI. DE / BARONCIELLI. AONORE. & REVERENTIA DELNOSTRO
SIGNORE IDDIO. & DELLA SUA MADRE. / BEATA VERGINE MARIA.
ANNUNTIATA. ALCHUI ONORE LHAVEMO. CHOSI POSTO NOME.
/ PER RIMEDIO & SALUTE DELLE NOSTRE ANIME. & DITUTTI
INOSTRI MORTI.

Wenn die Kapelle Anfang 1328 (unserer Zeitrechnung) begonnen wurde, wird das Retabel für ihren Altar nicht früher gefertigt worden sein. Da Giottos Neapler Jahre ausfallen, kommen für die Entstehung des Bilderensembles demnach nur die Monate Februar bis November 1328 (Vgl. I b 1) sowie der Zeitraum zwischen 1334 (Vgl. I a 105) und 1336, Giottos Todesjahr, in Frage. Mit einer Einstehung unmittelbar vor oder nach der Neapler Phase harmoniert die Ähnlichkeit bestimmter Köpfe am Altar und in den Schmuckbändern der Neapler Capella Grande, auf die

12 J. Gardner, The Decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34, 1971, S. 89–114, bes. 98–100.

13 Zit. nach Gardner, The Decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce, S. 111. Die Abkürzungen wurden, wo es möglich war, aufgelöst.



Abb. 289: Florenz, S. Croce: Baroncelli-Kapelle (mit den Fresken von Taddeo Gaddi) und Baroncelli-Altar

Previtali hinwies.¹⁴ Über Previtali hinaus, der sich auf die Predella des Altars konzentrierte, sei hier die Wiedergabe des Dreiviertelprofils prophetischer Typen in den Haupttafeln angesprochen: Verwendet wurden Muster, die vorher so nicht im Giotto-Atelier vorkommen und die der Maler entweder für den Altar entwickelt und in der Neapler Kapelle zweitverwendet hat oder umgekehrt. Zu einer späten Ansetzung paßt daneben ein auffälliges Modedetail: die knapp über den Ellbogen reichenden Tüthenärmel bei Christus und einigen Engeln. Solche Ärmel finden sich auch in Ambrogio Lorenzettis Allegorien für den Palazzo Pubblico in Siena und im Fresko mit dem Triumph des Todes im Pisaner Camposanto, d.h. an Monumenten der dreißiger Jahre. Diese Beobachtung macht eine Datierung des Baroncelli-Altars auf 1334–36 sogar etwas wahrscheinlicher als die Entstehung im Jahr 1328.

Die Erscheinung des Retabels ist durch einen Umbau im 15. Jahrhundert arg beeinträchtigt. Authentisch erhalten ist nur die Predella mit der Signatur. Der Balken zeigt in sechseckigen Medaillons vier Heiligenbilder und in der Mitte die *Imago Pietatis*, die dem Priester unmittelbar vor Augen steht, wenn er Wein und Brot in jene Substanzen verwandelt, die Giotto dargestellt hat: Fleisch und Blut Christi (Abb. 291). Die fünf großen als Spitzbogenarkaden aufgefaßten Tafeln des Hauptgeschosses hat man sich jeweils axial über die fünf Predellenbilder montiert vorzustellen. Dazwischen kommen dann schlanke gotische Pfeiler zu stehen, über denen sich Fialen, Riesen und Kreuzblumen erheben. Die Tafeln selbst sind von Wimpergen bekrönt zu denken. Die breitere Mitteltafel (73 gegenüber rund 53 Zentimeter) besaß einen höheren Giebel als die anderen. Er hat sich abgetrennt erhalten und ist ins Museum von San Diego (Kalifornien) gelangt (Abb. 292). Das Ensemble präsentierte sich ursprünglich also entschieden anders als heute: nicht als eine Art architektonisch instrumentierte Tafel, sondern als eine durchgreifend gegliederte gotische Klein-Architektur, die an die Fassade einer Kirche oder eher noch an die Seitenfront eines goldenen

14 Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 129–131.



Abb. 290: Baroncelli-Altar

Reliquienschreins denken ließ. Auch aus erheblicher Entfernung gesehen war das Retabel ein attraktives Objekt mit einem hohen Zeichenwert, dessen Silhouette Kostbarkeit und Modernität evozierte.

Gemalte Retabel, deren Rahmenwerke entschieden als gotische Architekturen ausgestaltet waren, gab es in Italien noch nicht lange. Viel spricht dafür, daß es Duccio war, der diesen Typ für die 1308 begonnene und 1311 aus dem Atelier überführte *Maestà* des Sieneser Doms erfunden hat.¹⁵ Ähnlich wie beim Baroncelli-Altar sind auch bei der *Maestà* die Architekturteile weitgehend abgängig. Es gibt in der Berliner Gemäldegalerie aber eine sienesische Tafel aus dem 15. Jahrhundert, welche eine Szene aus dem Leben des heiligen Antonius Abbas mit einer Innensicht des Sieneser Doms verbindet. Immerhin einer der seitlichen Fialtürme der *Maestà* ist halb von einen der Bündelpfeiler überdeckt rechts hinten zu erkennen (Abb. 293). Dabei zeigt sich, wie imposant die goldene Architekturfassung des Bildgefüges war.¹⁶

15 Die in einem Vertrag mit Cimabue 1302 beschriebene „Tabula“ für S. Chiara in Pisa muß keineswegs ein Vorläufer gewesen sein. Es handelte sich offenbar um einen Polyptychon mit Predella („predula“), aber es gibt keinen Hinweis darauf, daß die Tafeln in ein gotisches Architektursystem eingebunden waren: H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, S. 113.

16 H. van Os, *Sieneser Altarpieces 1215–1460: Form, Content, Function. I: 1215–1344*, Groningen 1984, S. 147 (K. van der Ploeg).



Abb. 291: Baroncelli-Altar, Predella: Imago pietatis



Abb. 292: San Diego, Timken Art Gallery, Mittelwimperg vom Baroncelli-Altar

Die Situation erinnert an das große steinerne Retabel der Elisabethkirche in Marburg, das wohl zur Weihe des Hochaltars am 1. Mai 1290 fertig war: Mächtige Fialtürme, dazwischen unter Wimpergen und Maßwerkarkaden Nischen zur Präsentation von skulpturalen Bildern und von Reliquien (Abb. 294). Die Architektur scheint hier fast übermächtig. Doch ist anzunehmen, daß Architektur und Bildausstattung in einem ausgeglichenen Verhältnis waren, wenn bemalte Tafeln die Arkaden ausfüllten, wie es ein Schiebemechanismus ursprünglich möglich machte.



Abb. 293: Berlin, Gemäldegalerie: Der heilige Antonius Abbas wohnt einer Messe bei (Sienesischer Maler)



Abb. 294: Marburg, Elisabethkirche: Hochaltar

Vielleicht war dies sogar die normale Erscheinungsform des Altars.¹⁷ Heute steht der Marburger Altar so gut wie allein – vergleichbar sind allenfalls einige Gotländische Holzretabel. Auf der zu Zeiten wohlhabenden, dann verarmten Ostseeinsel haben sich manche hochmittelalterlichen Bildformen konserviert. Was frühe Retabel angeht, so sei auf den Altar in Lojsta und den aus Ganthem verwiesen, der ins Stockholmer Nationalmuseum gelangt ist. Ähnlich wie bei der Maestà wurde hier Tafelmalerei mit geschreinerten gotischen Architekturteilen und vor allem auch mit mächtigen Fialtürmen links und rechts außen kombiniert.¹⁸ Es scheint so, als habe es sich bei dieser architektonisch artikulierten Form des Altaraufsatzes um einen Typus gehandelt, der um 1300 in den Ländern nördlich der Alpen häufiger vorkam, und die Vorstufe für die Flü-

17 R. Hamann und K. Wilhelm-Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, 2 Bände, Marburg 1924 und 1929, Bd. 2 S. 91–112. A. Köstler, *Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche: Zur Ästhetisierung des Kultraums*, Berlin 1995, S. 98–105. V. Fuchß, *Das Altarensemble: eine Analyse des Kompositionscharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar 1999, S. 184–86.

18 N. Wolf, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin 2002, S. 281 f. P. Tängeberg, *Retabel und Altarschreine des 14. Jahrhunderts: Schwedische Altarausstattungen in ihrem europäischen Kontext*, Stockholm 2005, S. 43–58 (Ganthen) und 90–93 (Lojsta).

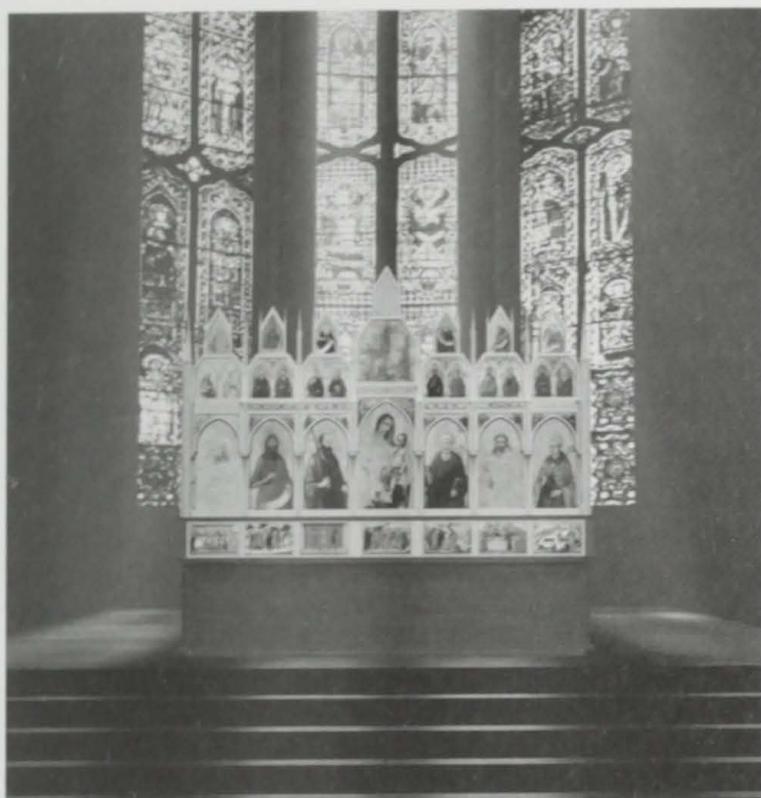


Abb. 295: Hochaltarretabel
von S. Croce, Florenz
(Rekonstruktion)

gelaltäre der Spätgotik bildete: mag er nun in Holz oder in Stein ausgeführt gewesen sein, sei er durch Einsatzbilder (oder in anderen Fällen durch Klappbilder) wandelbar gewesen wie der Marburger Altar oder unwandelbar wie die Retabel in Lojsta und Ganthem. Solche Aufsätze also dürften Duccio und seinen Auftraggebern vorgeschwebt haben, als sie die *Maestà* konzipierten. Dabei ging die Orientierung an den transalpinen Vorbildern Hand in Hand mit einem Überbieten von allem, was es in Italien bis dahin an Retabeln und Marienbildern gegeben hatte, und leitete gleichzeitig die gotische Wende ein, die der Sieneser Dombau in den folgenden Jahren nehmen sollte.¹⁹

Es dauerte dann nicht lange, und der Typus des *Buttressed Altarpiece*, wie Christa Gardner von Teuffel sich ausdrückt, oder des architektonischen Polyptychons, wie man auf deutsch sagen könnte, hielt in Florenz Einzug: Das geschah mit den Polyptychen des im Duccio-Umfeld ausgebildeten sienesischen Malers Ugolino di Nerio.²⁰ Der Auftrag für den Hochaltar von S. Croce, ein Werk, das in Teilen erhalten, im ganzen dokumentiert und seit kurzem als Animationsfilm rekonstruiert ist (Abb. 295), dürfte um oder bald nach 1320 (Fertigstellung und Inbetriebnahme des Rumpfbaus, s.o.) an ihn ergangen sein.²¹ Finanziert wurde das sicher sehr

19 D. Norman, *Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven und London 1999, S. 21–43.

20 C. Gardner von Teuffel, *The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design*, *Jahrbuch der Berliner Museen* 21, 1979, S. 21–65, bes. 48.

21 So auch schon: G. Coor-Achenbach, *Contributions to the study of Ugolino di Nerio's Art*, *The*

kostspielige Werk durch die Familie Alamanni.²² Überliefert ist, daß Ugolino auch das spurlos untergegangene Hochaltarretabel für S. Maria Novella geschaffen hat, und daß es 1320 dort Aufstellung fand.²³ Entweder war also das Altarwerk für die Franziskaner eine Art unmittelbarer Folgeauftrag des Altars für die Dominikaner oder umgekehrt. Die im Aufbau mit dem Altar von S. Croce gut vergleichbaren Polyptychen Simone Martinis für S. Caterina in Pisa und Pietro Lorenzettis für die Pieve in Arezzo sind von 1319 und 1320.²⁴ Henk van Os hat festgestellt, um 1320 müsse in Mittelitalien der Eindruck geherrscht haben, der schönste Schmuck für einen Hochaltar sei ein sienesisches Polyptychon.²⁵ Dabei war die Herkunft der Künstler aus Siena wohl weniger entscheidend als Effekt und Prestige des architektonischen Polyptychons.

Ugolino war ein mehr treuer als kreativer Schüler Duccios. Mit dem Werk für S. Croce kam nicht nur ein architektonisches Retabel nach Florenz, sondern auch eine neue Kostprobe von Duccios Fähigkeit, Ereignisse und Figuren präsent zu machen. Darin war er gegenüber Giotto konkurrenzfähig. In ihrer teils finsternen Emotionalität haben *seine* Heiligen manchen Betrachter vielleicht sogar mehr gepackt. Die meisten der insgesamt 35 großen und kleinen Tafeln, aus denen das Retabel von S. Croce bestand, haben überlebt, sind aber über die ganze Welt verstreut; daneben gibt es eine Zeichnung aus dem späten 18. Jahrhundert, die den Aufbau zeigt, bevor er zerlegt wurde.²⁶ Mit seinen sieben großen, dreiviertelfigurigen „Ikonen“ als Hauptbildern, war er ein deutlich anderes System als Duccios Maestà. Im Grunde repräsentierte die Bilderreihe trotz späterer Entstehung eine eher hergebrachte Form des mittelitalienischen Altaraufsatzes: ein übergroßes, mit einem Unterbau und Aufsätzen versehenes Dossale. Als unmittelbare Vorstufe wäre Duccios Polyptychon („Nr. 28“) in der Pinakothek von Siena zu nennen, das zwar schon aus Einzeltafeln besteht, aber noch kein gotisches Rahmenwerk besitzt.²⁷ Gerade die gotische Architekturfassung und der bekrönende Kamm aus Wimpergen und Fialen verbanden die beiden Riesenretabel – die Maestà und den Altar von S. Croce – aber doch und machten Ugolinos Werk zu einem auch an Sieneser Maßstäben gemessenen modernen Bildergefüge.

Wer nach Vollendung des Baroncelli-Altars, sagen wir irgendwann um oder nach 1335, in der Vierung von S. Croce stand, sah also vor sich auf dem Hauptaltar das goldene, seine feingliedrigen Fialen in die Luft reckende Altarwerk des Ugolino di Nerio (Abb. 295) und in einiger

Art Bulletin 37, 1955, S. 154–165. Die für diese Datierung bemühten Vergleiche mit Giottos Bardi- und Peruzzi-Fresken leuchten mir demgegenüber nicht ein.

22 St. Weppelmann, Geschichten auf Gold in neuem Licht: Das Hochaltarretabel aus der Franziskanerkirche Santa Croce, in: *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, ed. St. Weppelmann, Köln 2005, S. 26–50, bes. 33 f.

23 Die Belege zusammengestellt bei: J. Cannon, Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45, 1982, S. 69–93, bes. 87 f.

24 Van Os, *Sienese Altarpieces* I, S. 65–71.

25 Van Os, *Sienese Altarpieces* I, S. 74.

26 M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei (Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde)*, Berlin 1988, S. 162–176. H. Loyrette, Une source pour la reconstruction du polyptyche d'Ugolino da Siena à Santa Croce, *Paragone* 343, 1995, S. 77–88.

27 White, *Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop*, S. 67–72.



Abb. 296:
Siena, Museo
dell'Opera del
Duomo: Haupt-
tafel der Maestà
aus dem Dom
von Siena
(Duccio)

Entfernung rechts auf dem Altar der Baroncelli-Kapelle wie ein Echo das nicht weniger goldene und feingliedrige Retabel Giottos (ein anderes, entschieden reicheres Objekt, als es Abb. 290 zeigt). Und jeweils nähertretend konnte man nicht nur die dargestellten Heiligen und in beiden Fällen Maria verehren, sondern auch etwas über die Urheber erfahren. Am einen Altar las man (laut Überlieferung des 18. Jahrhunderts): UGOLINO DE SENIS ME PINXIT,²⁸ am anderen bekanntlich: OPUS MAGISTRI IOCTI. Der eine Altar zeigte die Wappen der Alamanni, der andere die der Baroncelli.

Daß Giottos Entwurf auf den des Ugolino di Nerio reagiert, ist also wahrscheinlich. Er scheint aber entschieden mehr zu sein als eine Antwort an Ugolino und die Alamanni. Bezieht man das Gründungswerk des Typus – Duccios Maestà – in den Vergleich mit ein, so wird deutlich, daß der Baroncelli-Altar das Polyptychon-System Ugolinos (oder eher noch ein System in der Art des Marburger Retabels) kombiniert mit der zusammenhängenden Anbetungs-Szenerie Duccios (Abb. 296): Einerseits haben wir es nämlich mit mehreren durch Pfeiler getrennte Haupttafeln und also mit einer durchgreifend gegliederten Struktur zu tun. Andererseits sind die Haupttafeln wie bei Duccio *ein* Bild. Es geht hinter den architektonischen Elementen quasi durch. Gerade dieser Aspekt eines Darstellungs-Kontinuums wird durch den Umbau des 15. Jahrhunderts, der die Tafeln zusammenrückte, zusätzlich betont, und so hat Giottos Retabel nicht nur viel von seinem gotischen Charakter, sondern auch viel von der ihm mitgegebenen formalen Spannung eingebüßt.

Das Thema der Krönung Mariens verhält sich in einer souveränen Form komplementär zur Ausmalung der Kapelle, so souverän, daß Rückschlüsse darauf, ob zuerst die Wandbilder oder zuerst die Bildtafeln konzipiert wurden, nicht möglich sind: Die ungemein kreativen Fresken von Giottos altem Mitarbeiter Taddeo Gaddi, auf die im dritten Band von *Giottus Pictor* zurückzukommen sein wird, zeigen das Marienleben und über die Verkündigung damit verknüpft die Kindheit Christi bis zur Anbetung der Könige; das entspricht dem durch die zitierte In-

28 G. della Valle, *Lettere Sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*, Bd. 2, Rom 1786, S. 201.



Abb. 297: Baroncelli-Altar, Detail

schrift dokumentierten Patrozinium der Kapelle (Christus und Maria Annunziata). Mit Giottos Altarbild wird der triumphale Schluß der gemeinsamen Geschichte von Christus und Maria vor Augen geführt und zur Meditation empfohlen, eine Meditation, die nur ein inneres Frohlocken sein kann – um Marias, aber auch des Betrachters selbst willen, der seine Fürbitterin in die himmlische Hierarchie installiert sieht.

Die Mitteltafel mit dem Krönungsakt wäre für sich gesehen schon ein angemessenes Bild von diesem Ereignis. Nach dem Vorbild von Ugolinos Hochaltar hätte es der Maler mit weiteren Heiligenbildern kombinieren können, etwa mit „Ikonen“ jener vier Heiligen, die auf der Predella zu Seiten der Imago Pietatis erscheinen und deren Anwesenheit den Auftraggebern offenbar wichtig war: Zoenobius (?), Johannes der Täufer, Franziskus und Onophrius. Doch fügte Giotto an das Mittelbild eine himmlische Szenerie an, die als dessen Fortsetzung in Erscheinung tritt und das Mittelbild gleichzeitig ein Stück aus seiner Bildhaftigkeit und auf das deutlichste aus dem Erzählzusammenhang der Kapelle heraushebt. Was auf der Mitteltafel dargestellt ist, wird durch die Erweiterung als ein überwältigendes außerweltliches Ereignis erfahrbar. Das entspricht der Strategie, mit der Duccio auf der Maestà Mariens Königtum im Himmel inszenierte. Gegenüber dem Sieneser Domaltar ist die Zahl der Heiligen und Engel bei Giotto aber vervielfacht und die Gruppierung soweit gedrängt, daß es zu einer fast ornamenta-



Abb. 298: Baroncelli-Altar, Detail

len Massierung der Nimben kommt. Wir erleben nicht so sehr einen himmlischen Hofstaat, der wie in Siena zeremoniell seiner Königin huldigt, als vielmehr die Masse der Himmelsbewohner, die von Freude erfüllt herbeiströmen.

Genau besehen geht dieses Drängen nicht regellos vonstatten: Nächst der Mitteltafel gibt sich Personal zu erkennen, das einem alttestamentlichen Patriarchenchor zugeordnet werden kann: Links stehen, alt geworden, Adam und Eva, die dem Tun des neuen Adam und der neuen Eva beiwohnen (Abb. 297); in analoger Position gegenüber haben Abraham (mit dem kleinen Isaak) und Johannes der Täufer ihren Auftritt (Abb. 298). Letzterer war nicht nur der Stadt-heilige, sondern galt daneben als der letzte der Propheten. Auf die alttestamentlichen Heiligen folgen zu beiden Seiten die Apostel – angeführt links von Petrus und rechts von Paulus. Danach kommen „Märtyrer“ (jedenfalls sind auf der linken Tafel rechts zwei Männer mit Palmblättern auszumachen) und dann „Bekenner“, also Ordensheilige und Mitglieder der kirchlichen Hierarchie. Ganz außen schließlich folgen die wenigen von Giotto und seinen Auftraggebern bild-

lich herbeigerufenen Vertreterinnen weiblicher *Sanctitas*. Zur Veranschaulichung des Allerheiligen-Protokolls trägt aber weder (wie im Paduaner Weltgericht) die Struktur der Gruppen noch die Tafelgliederung als solche etwas bei. Im Gegenteil: Wir müssen die Masse der Köpfe gegen den kompositorischen Strich lesen, wenn wir die Individuen und von ihnen her die Gruppen erkennen wollen.

Und zuweilen scheint der Maler das Problem der Identifizierbarkeit sogar etwas leichtgenommen zu haben: Wer ist eigentlich Franziskus, der Co-Kirchenpatron? Ist es der, der auf der linken Tafel in der Mitte vor einer Nonne (Klara?) steht, oder der, der auf der rechten Tafel links unten vorn neben einem anderen Religiösen (Dominikus?) steht. Hier wird ein Konflikt zwischen der angestrebten machtvollen Wirkung des Bildes und der vom Standpunkt eines frommen Betrachters doch auch wünschenswerten Ansprechbarkeit bestimmter Figuren deutlich. Das Baroncelli-Retabel wurde im mittleren 14. Jahrhundert mehrfach kopiert und dabei variiert, so von Jacopo di Cione (?) für den Hochaltar von S. Pier Scheraggio in Florenz (London, National Gallery)²⁹ und von Allegretto Nuzi (?) für eine Kirche wohl in den Marken (Southampton, Art Gallery)³⁰, und immer haben die Maler die Identifizierbarkeit der einzelnen Figuren verbessert.

Abweichend von Duccio, aber auch von der hergebrachten Ikonographie der Marienkrönung sorgt Giotto für die Untermalung des Ereignisses durch Engelsmusik: Der Gesang der Engel, in den die Heiligen teils einstimmen, wird mit Instrumenten begleitet. Der exakt wiedergegebene Klangkörper ist umfangreich; er umfaßt Blech- und Holzbläser, Streichinstrumente und zwei Orgeln. In seiner akustischen Wirkung hat ihn der Maler auf Christus und Maria hin ausgerichtet: Die lautesten Instrumente, die vier Posaunen, wurden außen postiert.³¹ Man ist versucht, als Vorbild für das Engels-Orchester das Mosaik der Marienkrönung über dem Westportal an der Innenfassade des Florentiner Doms anzuführen. Ein problematisches Bild: Frank Jewett Mather hat Brüche in der Mosaikfläche beobachtet und daraus geschlossen, daß das Bild dort in Zweitverwendung angebracht ist. Es stammt also wohl vom Vorgängerbau der bestehenden Kathedrale und dürfte hergestellt worden sein, bevor 1294 der Beschluß fiel, den alten Dom nicht weiter zu modernisieren, sondern einen neuen zu bauen.³² Im Frühtrecento war das Mosaik das vielleicht prominenteste Bild seines Gegenstandes in Florenz und wird demnach für die Themenwahl am Baroncelli-Altar nicht bedeutungslos gewesen sein. Vorbild war es für den ungewöhnlichen Gebetsgestus Mariens auf dem Altarbild: vor der Brust gekreuzte

29 R. Offner und K. Steinweg, *A Corpus of Florentine Painting*, New York 1930 ff., Bd. IV, vii, S. 31 f. *Art in the Making: Italian Panel Painting before 1400*. Ausstellungskatalog, London 1989, S. 156–189.

30 *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, 2 Bde., Mailand 1986, Bd. 2, Abb. 631.

31 E.M. Beck, *Giotto's Harmony: Music and Art in Padua at the Crossroads of the Renaissance*, Florenz 2005, S. 165.

32 F.J. Mather, *The Isaac Master: A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton 1932, S. 42–50. Die neueren Arbeiten werden zusammengefaßt bei: M. Boskovits, *The Mosaics of the Baptistery of Florence*, Florenz 2007 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting I, II), S. 591–594. Boskovits hält den Anbringungsort für original, nennt aber keine Argumente dafür.

Arme statt gefalteter oder im Fürbittgestus gestreckter Hände.³³ Die musizierenden Engel jedoch (mit ihren Zimbeln, Holz- und Blechblasinstrumenten), deren Gestalten zwischen die Bogenlaibungen und die Hauptgruppe eingepaßt sind, gehören, wie etwa die Unterschiede in der Darstellung der Schatten zeigen, einer Überarbeitung an, mit der das Bild nach der Abnahme von seinem ursprünglichen Standort für den Platz an der Innenfassade des Neubaus passend gemacht wurde.³⁴ D.h. sie sind am ehesten im Zusammenhang mit der Niederlegung der alten Kathedrale ab 1357 und der dadurch möglich gewordenen kultischen Inbetriebnahme des neuen Raums entstanden, und der für die Ergänzung zuständige Mosaizist lehnte sich an Giotto's Musikanten am Baroncelli-Altar an.

Die synästhetisch orchestrale Fassung der Marienkrönung wird also Giotto's Idee gewesen sein. Damit griff er eine Formulierung im *Offertorium* der Messe zum Fest der Himmelfahrt Mariens auf. Es ist jenes Fest, auf das sich das Bild der Krönung bezieht: „Assumpta est Maria in caelum: gaudent Angeli, collaudantes benedicunt Dominum, alleluja.“ („Aufgenommen ward Maria in den Himmel; drob freuen sich die Engel, in Lobgesängen preisen sie den Herrn, Halleluja“ – so übersetzt das Schott-Meßbuch und so, *collaudare* nicht gleich *laudare* als loben, sondern als lobsingen, dürfte der Text auch verstanden worden sein.) Die Musik unterstreicht den Freudencharakter der Darstellung, auf dem die liturgischen Texte zu Mariae Himmelfahrt mit immer neuen *Gaudeamus*-Rufen insistieren. Damit ist die Verwendung von Instrumenten aber nicht automatisch gedeckt. Björn R. Tammen hat darauf hingewiesen, wie eigenartig die Vorstellung eigentlich ist, daß körperlose Geistwesen sich irdischer Klangwerkzeuge bedienen. Noch im 15. Jahrhundert, als in der Nachfolge Giotto's und anderer Künstler fidelnde, trompetende und die Orgel schlagende Himmelsbewohner längst den Sehgewohnheiten entsprachen, war ein als Musiktheoretiker bekannter Autor irritiert über den Umstand, daß Maler sich erlaubten, Engel darzustellen, die Instrumente spielen.³⁵ Giotto hat sich also auf unsicheren Grund gewagt, um „collaudare“ mit einem anschaulichen und packenden Äquivalent zu visualisieren.

Daneben sind die musizierenden Engel für den Bildaufbau wichtig: Die knienden Figuren erlauben es, das Ornament der Nimben über fast die ganze Höhe der Tafeln zu breiten. Sie sorgen auch zusätzlich für den Zusammenhalt der Darstellung: Indem der jeweils erste Engel links und rechts kniend die räumliche Ausrichtung von Maria bzw. Christus wiederholt, überträgt der Maler den Rhythmus der Hauptgruppe auf die Seitentafeln.

33 Einen Überblick über die Ikonographie der Marienkrönung bietet: Ph. Verdier, *Le couronnement de la vierge: Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris und Montréal 1980.

34 Vgl. A. Peroni, Santa Maria del Fiore e il Gotico in Toscana: Dalla Contofacciata Arnolfiana al sistema dei contrafforti e delle coperte, in: *Atti del VII Centenario del Duomo di Firenze*, ed. T. Verdon und A. Innocenti, Florenz 2001, Bd. 1 S. 242–276. Natürlich kann das Mosaik nicht als Beleg für diese Datierung und Zuschreibung der Trägerarchitektur verwendet werden.

35 B.R. Tammen, Engelsmusik in der Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts: Erscheinungsweisen und Funktionen eines allzu vertrauten Bildmotivs, *Das Mittelalter* 2, 2006, S. 49–85, bes. 49.

Insgesamt entpuppt sich der Konflikt zwischen der Tafelfolge des Retabels und der die Tafeln übergreifenden Massenszene als ein tragendes Motiv des von Giotto konzipierten Kultmediums. Der Konflikt formuliert den Umstand, daß sich jenes außerweltliche Ereignis, das sichtbar gemacht werden soll, nicht in hergebrachter Weise in ein Bild bannen läßt. Mit anderen Worten: Giotto setzt das Polyptychon nicht als Vehikel der Präsentation einer Mehrzahl von Bildern, sondern als eine Art Überbietungsgeste des Bildes ein. Auf das moderne Publikum macht das natürlich wenig Eindruck, und auch deshalb ist der Baroncelli-Altar kein unter den Giotto-Forschern geliebter Gegenstand. Man muß sich aber vorstellen, daß die über die Tafeln hinweg durchgängige Szenerie für die Betrachter der Giotto-Zeit wirklich eine Neuheit war und nur als paradox erlebt werden konnte.

Und ebenso dürfte die Darstellung am Mittelwimperg verblüfft haben: Ein Vierpaß läßt Gottvater sehen (mit den Insignien seiner Herrschaft und mit einem Zweiglein, das wohl Maria als Sproß der Wurzel Jesse meint), aber die Engel, die herbeifliegen, vermögen seinen Anblick kaum zu ertragen: Teils beschatten sie die Augen, teils verwenden sie (geschwärzt zu denkende) Gläser, als wollten sie eine Sonnenfinsternis beobachten. Hier wird gleichfalls mit einem Paradox gearbeitet. Schließlich halten die Betrachter jenen Anblick ja problemlos aus, vor dem sich die Engel schützen müssen. Das verweist darauf, daß das, was uns der Maler zeigen kann, weit entfernt ist von der jenseitigen Realität, die er meint, und so wird mittelbar doch etwas von ihrer Qualität anschaulich.

DIE ARCHITEKTONISCHEN POLYPTYCHEN: GIOTTOS GOTIK

Der Baroncelli-Altar mag Giottos letztes *Buttressed Altarpiece* gewesen sein, sein erstes war er nicht; und wenn es bei dem Entwurf wirklich darauf ankam, mit Ugolinos Hochaltar von S. Croce in einen Dialog einzutreten, so war unser Maler darauf schon lange vorbereitet. Sein größtes einschlägiges Werk dürfte der von Kardinal Stefaneschi für St. Peter in Rom in Auftrag gegebenen Altar gewesen sein, der heute in der vatikanischen Pinakothek gezeigt wird. Ihn hat Giotto auch in einem doppelten Sinn gemalt: nicht nur bemalt, sondern zusätzlich in Malerei dargestellt – und letzteres zweimal, nämlich als Bild im Bild und als Bild im Bild im Bild: Auf der Mitteltafel der Rückseite (wodurch sie als Rückseite bestimmt ist, wird sich zeigen) sehen wir Stefaneschi knien, wie er mit verhüllten Händen dem heiligen Petrus das ins Modellformat verkleinerte Polyptychon darreicht (Abb. 299). Und auf dem Modell im Bild ist miniaturgroß nochmals der Kardinal mit dem Modell zu erkennen. Wie beim Kirchenmodell im Stifterbild der Arena-Kapelle hat der Künstler etwas porträtiert, was es in fertigem Zustand (noch) nicht gab, als er malte. Anders als bei der Arena-Kapelle dürfte das Retabel aber gemäß dem wiedergegebenen Plan vollendet worden sein – mitsamt dem Schmuck seiner goldenen Fialen, Wimperge, Krabben und Kreuzblumen, von denen im Original kaum noch etwas vorhanden ist.

Die Darstellung verdient aus zwei Gründen besondere Aufmerksamkeit: Auf der einen Seite überliefert sie teils direkt, teils über das Ausschlußverfahren indirekt die originale Anordnung der erhaltenen zehn (von ursprünglich zwölf) Einzeltafeln, die ansonsten sicher strittig wäre.

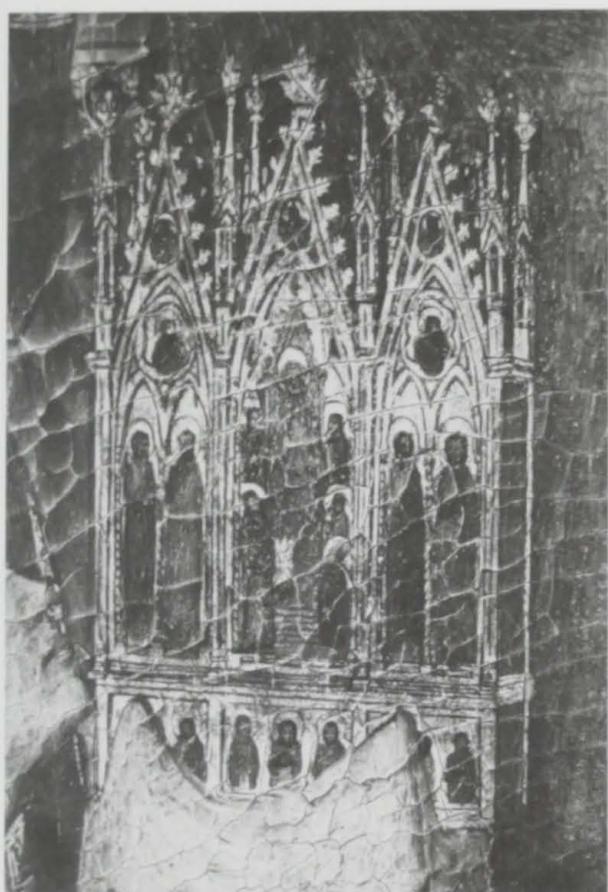


Abb. 299: Rom, Pinacoteca Vaticana: Stefaneschi-Altar, Rückseite, Mitteltafel, Detail

vier Fialtürmen. Die Motive treten in einer genau definierten räumlichen Schichtung auf: Vorn die Fialen, dahinter die Wimperge, dahinter die Arkaden. Es handelt sich um ein bestechend einfaches und im Detail stark durchgearbeitetes System, das gut ins Repertoire der nordostfranzösischen Gotik des mittleren bis späten 13. Jahrhunderts paßt, eingeschlossen deren rheinische Nachfolge. Man spricht vom *Style Rayonnant* („Strahlenstil“) oder auch vom Hofstil Ludwigs des Heiligen.³⁶ Von der additiven Gotik, wie sie ein Arnolfo di Cambio an der Florentiner Domfassade und an seinen römischen Ziborien verwirklicht hat, aber auch von der in noch weniger übersichtlicher Weise additiven Gotik der sienesischen Retabel unterscheidet sich dieses schlüssige System markant.

Wurde das architektonische Polytychon also zwei Mal erfunden, einmal von Giotto und einmal von Duccio? Die Einführung des Typus paßt in der Tat besser in die Sieneser Situation als nach Florenz, wo Auftraggeber im übrigen mit Ugolinis Altären ja auf Produkte aus Siena

Auf der anderen Seite läßt sich das mit viel Liebe zum Detail wiedergegebene Modell als ein Argument dafür lesen, daß Giotto auch der Entwerfer der hölzernen Architektur war: Das Altar-Porträt macht anschaulich, wie Rahmenwerk und Malerei als *ein* Medium wahrgenommen werden sollten. Ebenso werden im Bild Volumen und Materialität des Objekts deutlich: Keine „Tafel“, sondern wirklich eine Art goldene Schildfassade von merklicher Tiefe. Ähnlich traten die Retabel der Sienesen in Erscheinung. Besser vergleichbar ist indes der Marburger Hochaltar. Wie das Retabel der Elisabeth-Kirche, so war auch das römische ein Gebilde, das in hohem Grad vergleichsweise wenige, dafür aber kräftige Architekturteile prägten. Darüber hinaus ist das Architektursystem am Stefaneschi-Altar und am Marburger Retabel praktisch identisch: Drei mehr oder weniger gleichhohe Spitzbogenarkaden mit Nasen, von maßwerkgegliederten Wimpergen überfangen, gehalten von

³⁶ Hamann und Wilhem-Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, Bd. 2, S. 91–93 mit Hinweis auf Straßburg. R. Branner, *St. Louis and the court style in gothic architecture*, London 1965.

zurückgegriffen haben. Man muß sich klarmachen, wie neuartig Duccios Maestà in vielem war. Dabei dürfte die Zusammenführung mehrerer Bildformen zu einem „Hyper-Bild“ (Klaus Krüger)³⁷ oder, anders gesagt, zu einer Breitwand-Simulation des Hofes der Himmelskönigin, die Zeitgenossen am meisten beeindruckt haben (Abb. 296) – Giotto eingeschlossen. Noch als er den Baroncelli-Altar malte, setzte er sich bekanntlich mit dem dabei eingetretenen Qualitätssprung auseinander: Zum einen liegt dem Maestà-Hauptbild die Madonnen-Pala zu Grunde, deren größtes Exemplar Duccio mit der Madonna Rucellai selbst geschaffen hatte (Abb. 147), zum anderen in gesteigerter Form das, was bis dahin als Altaraufsatz in Mittelitalien üblich gewesen war, die Heiligenreihe auf einer querechteckigen oder gegiebelten Tafel (Abb. 320). Hinzu kommt die Präsentation von Szenen, die teils unterhalb des Hauptbildes als Predella, teils auf der Rückseite, teils als Bekrönungen eingesetzt wurden. Hier war wohl das Vorgängerretabel im Dom als Modell entscheidend, das eine halbfigurige Muttergottes (die sogenannte Madonna del Voto) zwischen insgesamt zwölf Szenen aus dem Marienleben und der Passion und überhöht vom der Marienkrönung zeigte.³⁸ Die Kombination und das Überbieten lokaler Bildtypen prägen das von Duccio geschaffene Ensemble letztlich mehr, als der Bezug auf die Formen des gotischen Retabels im nördlichen Europa. Der Gedanke liegt nahe, daß die Übernahme des Architekturrahmens nicht so sehr eine Voraussetzung, als eine Folge der Monumentalisierung des Altarbildes war.

Und Giottos Ausgestaltung seiner Retabel kommt wirklich einer zweiten Erfindung gleich, denn die von ihm entworfenen Tafelgefüge und Rahmensysteme folgen den von Duccio und seinen Nachfolgern entwickelten Vorlagen allenfalls in der Verwendung einer Predella. Überwiegend hat er andere Quellen herangezogen, und zwar solche, die stärker der transalpinen Gotik entsprachen. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß er in den Jahren 1316 und 17 nicht in Florenz nachgewiesen ist. Folgt man dem Hinweis des *Ottimo Commento* (II e 3), so könnte er damals in Avignon gearbeitet haben – sei es in Stefaneschis Auftrag, sei es für jemanden anderen (*Giottus Pictor* Band 1, S. 44). Es ist denkbar, daß er dort Retabel ähnlich dem Marburger gesehen hat. Aus Pariser Tradition schöpfende hochgotische Kleinarchitekturen gab es garantiert, in welcher dekorativen Verwendung auch immer.

In Form von Goldschmiedearbeiten fanden sie auch nach Italien. Ein besonders schönes Pariser Reliquiar der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bildet einen Teil des Schatzes von S. Francesco in Assisi (Abb. 300). Leider ist unklar, ob es als Geschenk des französischen Königshauses 1285 oder 1348 dorthin gelangt ist.³⁹ Gesetzt den ersten Fall, würde sein Anblick wohl zu Giottos Urerfahrungen mit gotischen Formen gehören. Im System und im Detail entspricht die

37 K. Krüger, Die Entwicklung des Altargemäldes in Italien im 14. Jahrhundert, *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 12, 2004, S. 37–48, bes. 45.

38 B. John u.a., *Claritas: Das Hauptbild im Dom zu Siena nach 1260: Die Rekonstruktion*, Altenburg 2001.

39 *L'art au temps des rois maudits*. Ausstellungskatalog, Paris 1998, S. 193–195 (D. Gaborit-Chopin). *Arnolfo: Alle origini del Rinascimento Fiorentino*. Ausstellungskatalog, ed. E. Neri Lusanna, Florenz 2005, S. 448 f. (G. Ameri).

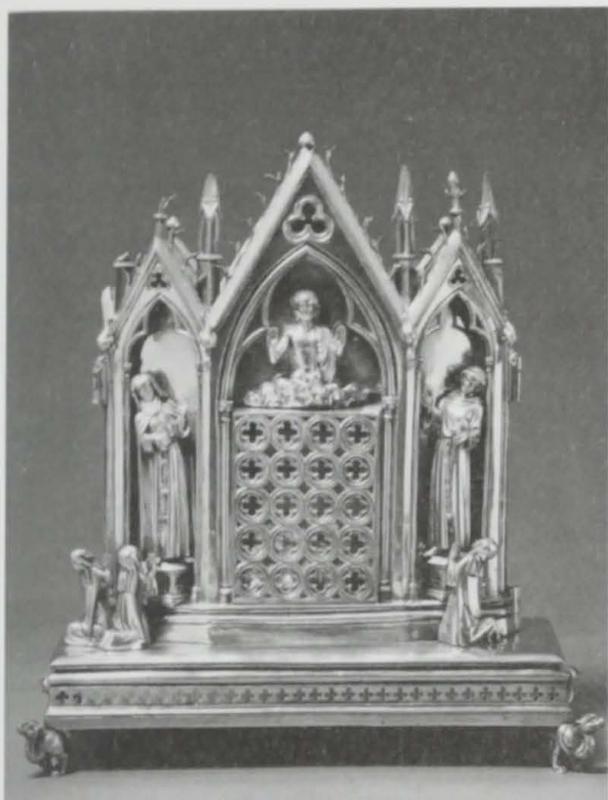


Abb. 300: Assisi, S. Francesco, Schatz: Reliquiar

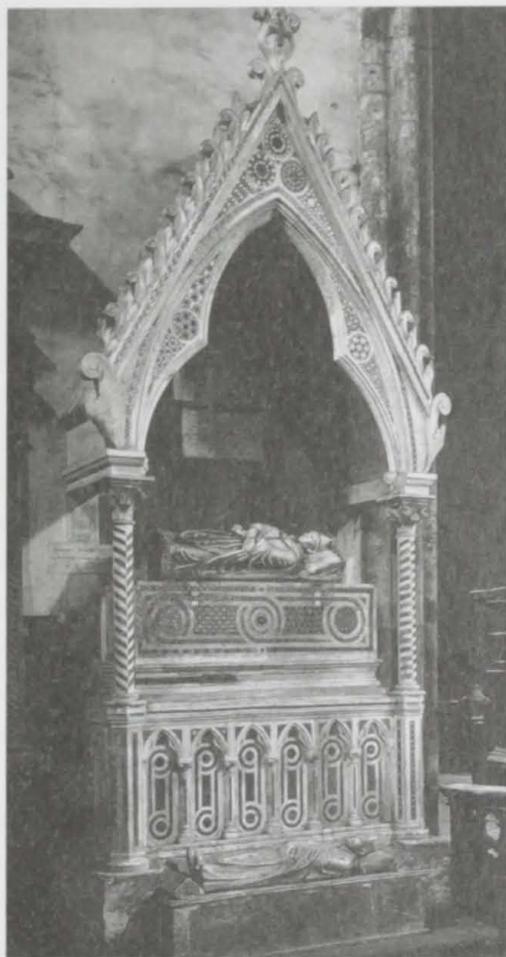


Abb. 301: Viterbo, S. Francesco: Grabmal Clemens' IV. (Pietro di Oderisio)

Struktur gleichermaßen dem Marburger Hochaltar wie dem Stefaneschi-Retabel, nur sind die Seitenfelder erheblich verkleinert und schräg nach hinten geklappt – Eigenarten, von denen ein Giotto sicher abstrahieren konnte.

Eine andere mögliche Quelle sind die gotischen Kleinarchitekturen, wie sie an den Grabmälern von Päpsten und Kurialen der Jahrzehnte vor und um 1300 Verwendung fanden. Eine Gotik ähnlich dem *Style Rayonnant* hatte auf diesem Gebiet ihren Durchbruch mit dem Monument für den aus Frankreich stammenden Clemens IV. in Viterbo († 1268): Der elegante Baldachin mit genaster Arkade und steilem Wimberg ist ein signiertes Werk des römischen Bildhauers Pietro di Oderisio (Abb. 301). Wie Peter Cornelius Claussen zeigen konnte, verfügte dieser Meister über transalpine Bildungserfahrungen.⁴⁰ Eine Tätigkeit für Westminster Abbey ist von den Signaturen her immerhin wahrscheinlich, und vom Kopf der Liegefigur her läßt sich stilistisch einwandfrei belegen, daß Pietro Kontakt mit der Reimser Bauhütte hatte. Dem System nach ist seine Architektur so gotisch, wie ihre Inkrustation mit *Opus sectile* römisch ist.

⁴⁰ P.C. Claussen, Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des italienischen Grabmals zwischen *opus romanum* und *opus francigenum*, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, ed. J. Garms und A.M. Romanini, Wien 1990, S. 173–200.



Abb. 302: Rom, S. Maria in Trastevere: Grabplatte des Bertoldo Stefaneschi

Maler um eine im Sinn französischer Gotik fachgerechte und systematische Architektur bemüht. Grundvorstellungen muß er schon besessen haben, als er die Arena-Kapelle ausmalte, denn der Thron der Justitia-Allegorie ebendort reflektiert die Kenntnis von Werken wie dem Reliquiar in Assisi und dem Clemens-Grab (Abb. 82). Es fehlt aber die Eleganz, die aus der gedanklichen Durchdringung des Systems kommt. Nicht ganz auf der Höhe des Systems ist auch der allzu zerbrechlich konstruierte Thronaufbau der Ognissanti-Madonna, wobei die Ta-

Die flächig ausgeführten Dekorationsmotive in den Zwickeln der Architekturteile eingeschlossen möchte man den Baldachin ein Fertigteil zum Stefaneschi-Altar nennen. An den Baldachinen anderer Monumente, die in der Nachfolge des Clemens-Grabes stehen, traten bald Fialen hinzu (so am Grab des 1299 verstorbenen Pietro Gaetani in Anagni).⁴¹

Interessant ist auch der Ritzgrabstein des Bertoldo Stefaneschi in Rom, S. Maria in Trastevere, der eine Struktur aus genaster Spitzbogenarkade, Wimperg und Fialen wie eine Planzeichnung präsentiert (Abb. 302). Unter einem Baldachin, der dem am Clemens-Grab gleicht, findet sich am Grabmal Benedikts XI. in Perugia (+1304) eine Dreiergruppe von Wimpergarkaden, die sich zu einem Figurentabernakel und damit zu einer Figuration ähnlich dem Stefaneschi-Altar zusammenschließen.⁴² Es sei darauf hingewiesen, daß Bertoldo Stefaneschi ein Bruder des Kardinals und Giotto-Auftraggebers war, und daran erinnert, daß Kardinal Stefaneschi und Papst Benedikt XI. auf freundschaftlichem Fuß standen. Das heißt natürlich nicht, daß Giotto das Motiv von dem Grabstein in Trastevere oder dem Monument in Perugia übernommen haben müßte; der Umstand zeigt aber an, daß sich der Auftraggeber des Altars – ob in Rom oder Avignon – in Kreisen bewegte, die gotische Architektur schätzten und Perfektion auf diesem Gebiet zu würdigen wußten.

Welches Modell Giotto herangezogen hat – einen Altaraufsatz in der Art des Marburger oder Motive, die er erstaunlich souverän selbst erst zu einem gotischen Retabel zusammensetzte –, bleibt somit im Dunkeln. Was sicher gesagt werden kann ist: Er hat sich stärker als die Sienesischen

41 J. Gardner, *The Tomb and the Tiara*, Oxford 1992, Abb. 49.

42 Gardner, *The Tomb and the Tiara*, Abb. 72, 124. Das Todesdatum Bertoldo Stefaneschis ist nicht bekannt. Dem Karriereverlauf nach ist aber unwahrscheinlich, daß es weit im 14. Jahrhundert lag: S. Carocci, *Baroni di Roma: Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel duecento e nel primo trecento*, Rom 1993, S. 430.

bernakelchen auf den Pfosten der Lehne aus dem assisanischen Reliquiar direkt übernommen sein könnten (Abb. 272).

Dagegen ist die gotische Scheinarchitektur an der Altarwand der Bardi-Kapelle von Perfektion geprägt (Taf. XVI). Das gilt auch für die Mehrschichtigkeit der Architektur motive in den Arkadenzonen der Figurennischen. Die Schichten sind nicht nur angedeutet, sondern mit großem darstellerischem Aufwand objektiviert und werden den Betrachtern als ein wesentliches Element gotischer Baukunst vor Augen geführt. Bei der Arbeit an der Altarwanddekoration der Bardi-Kapelle scheint sich Giotto also noch einmal in die Grammatik der gotischen Architektur vertieft zu haben. Vielleicht kann man darin einen Reflex des möglichen Avignon-Aufenthaltes von 1316/17 erkennen. Wie auch immer: Erst der Einblick ins System ermöglichte ihm dann jene Retabelentwürfe, welche die transalpinen Quellen gotischer Architektur authentischer umsetzen, als es jedem anderen italienischen Maler, Bildhauer oder Architekten im 14. Jahrhundert gelang. Aber auch Florentiner Kollegen profitierten von Giottos Gotik. Gegen Ende des Bandes werde ich auf das Polyptychon für S. Firenze in Florenz zu sprechen kommen, das der Maler Pacino di Bonaguida irgendwann nach 1310 malte und dem bei einer anderen Disposition der Tafeln doch wie selbstverständlich das von Giotto erarbeitete Architektursystem zugrunde liegt (S. 591).

DER STEFANESCHI-ALTAR: DATIERUNG UND STANDORT

Als Giotto-Werk und Stefaneschi-Stiftung ist der Altar in der päpstlichen Pinakothek durch mancherlei gesichert: zum einen durch die Stefaneschi-Wappen, die der vatikanische Bibliothekar Giacomo Grimaldi im 17. Jahrhundert am heute verlorenen Rahmenwerk der Predella beobachtet hat und im *Index omnium et singulorum librorum Bibliothecae Sacrosanctae Vaticanae Basilicae* von 1603 erwähnt („In base stemmata ipsius cardinalis cernuntur“).⁴³ Auch am Baroncelli-Altar hat Giotto die Stifterwappen an der Predella plaziert; die Angabe ist also in jeder Hinsicht glaubhaft. Zum anderen kann der Altar bekanntlich durch den Eintrag im Anniversarbuch des Kapitels von St. Peter (I d 5) für Stefaneschi und Giotto in Anspruch genommen werden. Über die Datierung ist damit nichts gesagt. Wenn Grimaldi in seinem schon genannten Bibliotheksverzeichnis schreibt, die „Tafel“ sei von Giotto „um das Jahr des Herrn 1320“ gemalt worden, so hilft das nicht weiter, denn dabei handelt es sich ersichtlich weder um die Wiedergabe einer Schriftquelle noch um Hörensagen, sondern um eine Vermutung.⁴⁴ Einen se-

43 G. Grimaldi, *Index omnium et singulorum librorum Bibliothecae Sacrosanctae Vaticanae Basilicae* (BAV, inv. 405), fol. 121r. M. Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Straßburg 1966, S. 121.

44 Grimaldi, *Index omnium et singulorum librorum Bibliothecae Sacrosanctae Vaticanae Basilicae*, fol. 121r: „Tabula ex nuce Indica in utraque facie manu Jotti pictoris eximii circa annum Domini MCCCXX depicta.“ Es ist also unzutreffend, wenn Autoren behaupten, der Altar sei laut Grimaldi auf 1320 datiert gewesen. So bei: W.F. Volbach, *I dipinti dal X secolo fino a Giotto* (Catalogo



Abb. 303: Rom, Pinacoteca Vaticana: Stefaneschi-Altar, Vorderseite

riösen bildinternen Anhaltspunkt scheint demgegenüber der Auftritt des Mönchs mit Mitra zu liefern, der gegenüber Stefaneschi vor Petrus kniet und diesem statt eines Altarmodells ein Buch darreicht. Einem Hinweis des Kirchenhistorikers Ignaz Hösl folgend hat ihn Martin Gosebruch mit dem zurückgetretenen Papst Coelestin V. identifiziert, der 1313 heiliggesprochen wurde. Das Buch benannte er als *Opus Metricum* Stefaneschis, das eine Beschreibung von Coelestins Vita enthält und in diesem Teil spätestens 1319 abgeschlossen war.⁴⁵ Daraus ergibt sich eine

della Pinacoteca Vaticana I), Vatikanstadt 1979, S. 48 und *Giotto. Bilancio critico*, S. 155 (G. Ragionieri).

45 I. Hösl, *Kardinal Jacobus Stefaneschi. Ein Beitrag zur Literatur und Kirchengeschichte des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts* (Historische Studien 61), Berlin 1908, S. 118 Anm. 18. M. Gosebruch, *Giotto's Stefaneschi-Altarwerk aus Alt-St. Peter in Rom*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, S. 104–130. Daß mit dem Erscheinen Coelestins V. nicht nur ein *Terminus post*



Abb. 304: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Nordquerhaus: Kreuzigung Petri (Cimabue)

Datierung nach 1313 bzw. um oder nach 1319. Wenn man jedoch mit Julian Gardner in dem Bischof den heiligen Augustinus oder mit Ferdinando Bologna den heiligen Nikolaus erkennt,⁴⁶ dann ist dieser Zeitansatz hinfällig und es kommt wieder das ganze lange Kardinalat Stefaneschis von 1295 bis zu Giotto's Tod 1336 in Frage. Gardner nutzte diesen Spielraum für eine Datierung des Werks ins Jubiläumsjahr 1300. Für ihn ist der Stefaneschi-Altar und nicht Duccios Maestà das erste architekto-

nische Polyptychon. Daß ein Werk Giotto's für die Peterskirche in Rom eine Gattung begründet hätte, ist in der Tat eine plausible Vorstellung.

Ich möchte anders als ikonographisch argumentieren, auch wenn ich von einem ikonographischen Problem ausgehe. Dazu gilt es, den Blick auf die Seitentafeln der Vorderseite zu richten (Abb. 303, Taf. XVII, XVIII). Hier sind die Martyrien von Petrus und Paulus dargestellt. Der Maler legte seinen Entwürfen die im Rom des ausgehenden 13. Jahrhunderts gängigen visuellen Formulierungen zugrunde, wie sie in der Capella Sancta Sanctorum am Lateran erhalten und aus dem Vorhallenzyklus von Alt-St. Peter zeichnerisch dokumentiert sind. Sie hatte auch schon Cimabue für seine Fassungen der Erzapostelmartyrien im Nordquerhaus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi verwendet. Im Fall der Kreuzigung Petri erscheint bei Giotto wie bei Cimabue das Vorbild geradezu zitathaft (Taf. XVII, Abb. 304): In der Mitte das umgekehrte

quem von 1313, sondern auch ein *Terminus ante quem* von 1317 (Johannes' XXII. Bulle *Quorundum exigit*) verknüpft sei, ist eine irriige Auffassung: Sie verkennt den Umstand, daß Heiligenverehrung und Kirchenpolitik verschiedene gesellschaftliche Praktiken sind und demnach die Verehrung eines asketischen Heiligen an der Kurie und eine gegen die asketischen Spiritualen gerichtete Politik der Kurie einander nicht ausschließen. A. Mueller von der Hagen, *Die Darstellungsweise Giotto's mit ihren konstitutiven Momenten Handlung, Figur und Raum im Blick auf das mittlere Werk*, Phil. Diss., Braunschweig 2000, S. 282.

46 J. Gardner, The Stefaneschi Altarpiece: A Reconsideration, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, S. 57–103, bes. 87. F. Bologna, *I Pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266–1414*, Rom 1969, S. 215 f.



Abb. 305: Stefaneschi-Altar, Vorderseite: Enthauptung des Paulus, Detail

Kreuz, links die Meta Romuli und rechts der Terebinthus Neronis, die als Wahrzeichen des *Ager vaticanus* galten.⁴⁷ Bei den Paulusmartyrien tritt das kanonische Bildformular diskreter in Erscheinung, ist aber doch greifbar: In der Bildmitte steht, als sei er die Hauptfigur, der Henker mit dem Schwert; der Kopf des Apostels liegt schon abgetrennt am Boden. Dort läßt er bei Giotto gut sichtbar drei Quellen entspringen (Taf. XVIII). Das folgt einer stadtrömischen Überlieferung, die außerhalb der *urbs* kaum bekannt war, ja nicht einmal in die *Legenda Aurea* fand. Analog zu den vatikanischen Ruinen möchte man die Quellen die Wahrzeichen der Abtei von Tre Fontane nennen.⁴⁸ Mit diesen Lösungen kam unser Maler den Erwartungen seines römischen Publikums entgegen, wie auch Cimabue in der assisanischen Oberkirche die Erwartungen seiner kurialen Auftraggeber bedient hatte.

Aufschlußreich ist es nun aber, wie Giotto die Bildfassungen doch abwandelt. Er traf dabei nämlich eine „überraschende Wahl“, wie Margrit Lisner feststellte.⁴⁹ Anders als es das entschiedene Hochformat der Tafeln hätte nahelegen müssen, vergrößerte er die Figurenzahl und verkleinert er die Figuren. Im Fall des Paulusmartyriums konnte er die dadurch entstehenden kompositorischen Schwierigkeiten auffangen, indem er die Nebenhandlung des in der *Legenda Aurea* erzählten Schleierwunders und dadurch motiviert eine Landschaft einführte (Taf. XVIII, Abb. 305). Daß er dieses Wunder als ein von der eigentlichen Hinrichtung abgeschiedenes Ereignis erzählte, ließ sich freilich aus dem Text nicht leicht ableiten, und auch dieser Umstand weist auf Giottos Bedarf nach einer zweiten Szene hin.⁵⁰ Bei der Petruskreuzigung sind die Probleme dann mit Händen zu greifen (Taf. XVII): Die Figuren sammeln sich am Boden des Bildes wie Wasser in einem Bottich;

47 M. Demus-Quatember, *Est et alia pyramis*, Rom und Wien 1974.

48 G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Bd. 13, Venedig 1842, S. 60 f.

49 Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar, S. 80.

50 *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 444 f.



Abb. 306: Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Südquerhaus:
Kreuzigung (Pietro Lorenzetti)

deutschsprachigen Kunsthistorikern seit der Dissertation von Elisabeth Roth (1958) einen „volkreichen Kalvarienberg“ nennt.⁵² Und insbesondere die herausgeputzten Reiter mit den prächtigen Kopfputzen geben Fingerzeige, welche konkrete Quelle unser Maler heranzog: Es war das große Kreuzigungsbild im südlichen Querhausarm der assisanischen Unterkirche von Pietro Lorenzetti (Abb. 306). Von dort wörtlich übernommen ist das Reiterpaar vor der Terebinthe im Petrus-Martyrium: Halbprofil nach rechts und Profil nach links sind in Konversation aufeinander ausgerichtet. Gerade so begegnen einander zwei Reiter unmittelbar zu Füßen des Guten Schächers in Assisi. Aber auch wer Giotto's Gruppierung der Figuren in den beiden szenischen Tafeln für sich betrachtet und lobt, gerät leicht in ein Fahrwasser, das vom uns vertrauten Paduaner Giotto oder dem Giotto der Bardi-Kapelle weg hin zu Pietro Lorenzettis Fresko trägt. Margrit Lisner: „In Giotto's gesamtem Oeuvre gibt es kaum eine andere Darstellung, in der die Gebärden der Figuren, der Zusammenhang und das Widerspiel von Bewegung und Blick so mannigfaltig begriffen und scheinbar mühelos in das leise vor- und zurückflutende Gefüge der Komposition eingebunden sind wie in der Kreuzigung Petri.“⁵³ Gerade dies erinnert an Pietros Kalvarienberg.

Bekanntlich hat der Sienese die assisanischen Fresken am ehesten zwischen 1316/17 und 1319

die Zone darüber mußte der Maler weitgehend mit den Beinen des Erzapostels und den Architekturen bestreiten. Für die darüber anschließende Fläche half wieder die *Legenda Aurea* mit einem Wunder aus: dem Buch, aus dem Christus (von Giotto geflügelt mit einem Engel als Begleiter dargestellt) den Gekreuzigten lesen und Inspiration für seine letzte Predigt ziehen läßt.⁵¹ Ohne die Reiter wäre das Ergebnis trotzdem untragbar. Man stellt sich vor, wie unglücklich der Maler bei der Entwurfsarbeit über Petrus' Wunsch war, kopfüber am Kreuz befestigt zu werden.

Was Giotto den römischen Formularen hinzufügte, war Personal aus einer Bildform, die man unter

51 *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 434.

52 E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Berlin (2) 1967.

53 Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar, S. 83 unter Verweis auf Gosebruch, Giotto's Stefaneschi-Altarwerk aus Alt-St. Peter in Rom, S. 119 ff.

gemalt. Der Kalvarienberg war eine Neuinterpretation des Themas der Kreuzigung, wobei der Maler besonders ein wenig älteres Bild vor Ort zu überbieten suchte. Die Rede ist von der Kreuzigung des Giotto-Schülers Stefano im Nordquerhaus der Unterkirche, zu der Pietros Werk wie ein prächtigeres Gegenstück in Erscheinung tritt. Überhaupt scheint es in S. Francesco einen Wettbewerb in gemalten Kreuzigungen gegeben zu haben. Schon Cimabue hatte für die entsprechenden Querhauswände der Oberkirche traditionensprengende Visualisierungen des Geschehens entworfen. Womit sich Pietro Lorenzetti von Cimabue und Stefano unter anderem abhob, war die Einführung eben von Reitern. Damit griff er auf das Kreuzigungsrelief an der Pisaner Domkanzel von Giovanni Pisano zurück. Doch sind seine Reiter – anders als die Giovanniis – zeitgenössischer Mode folgend prächtig herausgeputzt und tragen weniger Aktion als Atmosphäre bei. Sie sind effizient eingesetzte Statisten. Ich möchte von einem Hollywood-Effekt sprechen, der mit ihrem Auftritt erreicht wird: Die Reiter machen das Geschehen nicht nur glaubhaft, sondern befriedigen eine Form von thematisch freigesetzter Schaulust. Ähnlich wird man die Rolle der Reiter in Giottos Martyrien beschreiben können.

Das bedeutet einen *Terminus post quem* von 1316/17 für das Retabel, und demnach ist es auch eher nach als vor der Bardi-Kapelle entstanden. Gemalt wurden die Tafeln vermutlich in Florenz. Jedoch ging es ohne einen kurzen vorbereitenden Rombesuch kaum ab, und der mag Giotto Gelegenheit geboten haben, nicht nur in Rom sein Wissen über die Ikonographie der Apostelmartyrien aufzufrischen, sondern sich auf der Durchreise über den Stand der Dinge in Assisi zu unterrichten. Demgegenüber muß Stefaneschi Avignon nicht verlassen haben. Eher wird man sich vorstellen, daß seine beiden späteren Aufträge an Giotto – der für die „Tribuna“ und der für das Retabel – die physische Rom-Präsenz des Kardinals ersetzen sollten. Ohne die Gefahren einer Reise auf sich zu nehmen und ohne seine Pflichten an der Kurie zu vernachlässigen, konnte er im Medium von Giottos Malerei vor Gott und seinen Mitkanonikern *Pietas* und Fürsorge demonstrieren.

Das führt zur Frage des von Stefaneschi vorgesehenen Standorts. Ähnlich wie bei der „Tribuna“ bzw. „Capella“ gingen die Leser der einschlägigen Quellen beginnend – soweit ich sehe – mit Francesco Maria Torrigio in der zweiten Auflage seiner *Sacre Grotte Vaticane* (1639) im allgemeinen davon aus, daß das Retabel für den zentralen Ort des vatikanischen Kultbetriebs bestimmt war, d.h. für den Hochaltar der Basilika über dem Petrusgrab.⁵⁴ Allerdings wissen wir, daß an diesem Altar *versus populum* Liturgie gefeiert wurde. Ob nun der Papst oder sein Beauftragter zelebrierte: Das fast drei Meter hoch aufragende Retabel hätte die Zelebration, ihre wunderbaren Ergebnisse und – was vielleicht noch weniger tolerabel war – den Zelebranten vor dem liturgischen Subjekt des *populus* vollständig verborgen.⁵⁵ Aus diesem Problem ergab sich

54 F.M. Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane [...] con aggiunta di correzioni*, Rom 1639, S. 196. Als Standort vorgeschlagen wurde vereinzelt auch der Altar der Confessio, doch war der klein und an die Wand gerückt, so daß er tatsächlich nicht in Frage kommt. So schon: W. Kemp, Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30, 1967, S. 309–320, bes. 312.

55 Hingewiesen darauf hat Wolfgang Kemp: Kemp, Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella, S. 312 f. Später wurden die Quellen genau zusammengestellt, und die Annahme konnte

die Überlegung, das Retabel müsse beweglich gewesen sein; wenn Gottesdienst war, wurde es weggenommen (so Helmut Hager und Julian Gardner).⁵⁶ Doch abgesehen von den praktischen Problemen: Der architektonisch instrumentierte Aufbau evoziert kunstvoll das Gegenteil von Portabilität. Im übrigen war das Retabel für den Standort grundsätzlich ungeeignet. Da die Stipes des Hochaltars hart am Podium über dem Grab stand, hätte man die „hintere“ Schauseite, bzw. die Schauseite *versus populum* – also entweder die Petrus- oder die Christusseite – nur aus erheblicher Entfernung sehen können, und dafür ist offensichtlich keine von beiden geschaffen. Die Christusseite mit den Martyrien ist ausgesprochen nahsichtig konzipiert, die andere durch nichts als fernsichtig ausgewiesen. Wolfgang Fritz Volbach zog aus alledem den Schluß, der seit 1932 in der vatikanischen Pinakothek gezeigte Stefaneschi-Altar, der zerlegt vorher in der Sakristei von St. Peter aufbewahrt worden war (und dort seit Vasari dokumentiert ist), sei nicht der in den Quellen genannte und demnach auch kein Giotto-Werk.⁵⁷ Das geht aber an dem Umstand vorbei, daß alle anderen Indizien in die Gegenrichtung weisen.

Weiter führt ein von Bram Kempers und Sible de Blauuw unterbreiteter Vorschlag:⁵⁸ Giottos und Stefaneschis Altarwerk war *nicht* für den Hochaltar von St. Peter bestimmt. Im Anniversarbuch heißt es, Giottos Retabel stehe „super eiusdem basilicae sacrosanctum altare“ (I d 5). Diese Formulierung muß man keineswegs mit „auf dem Hochaltar“ übersetzen. Erstens nämlich gebührt Altären grundsätzlich das Beiwort „sakrosankt“, zweitens sind die gängigen Begriffe für „Hochaltar“ *altare maius* und *altare summus*, und drittens gibt es im Lateinischen keinen bestimmten und keinen unbestimmten Artikel. Korrekt ist also die Übersetzung: „auf dem/einem hochheiligen Altar der Basilika“. Aber auch wenn man unterstellt, der Begriff müsse in bestimmter Form verstanden werden, so muß jener Altar, der unter den Mitgliedern des Kapitels von St. Peter, für welches das Buch geführt wurde, „*der hochheilige Altar*“ genannt wurde, nicht der Hochaltar der Basilika sein. Der Begriff kann auch den Altar meinen, an dem das Kapitel Liturgie feierte und der geradezu ein zweiter Hochaltar war, d.h. den Altar im sogenannten Choro Canonorum oder auch S. Maria de Cancellis. Die Rede ist erneut von der umschrankten Kapelle vor dem evangelienseitigen Triumphbogenpfeiler. Wie ich glaube, haben wir es mit ebenjenem Teilraum von St. Peter zu tun, dessen malerischer Dekoration sich Giotto schon 1312/13 in Stefaneschis Auftrag gewidmet hatte. Ich erinnere: Die Wandbilder, zu denen ein Ma-

abgesichert werden: B. Kempers und S. de Blauuw, Jacopo Stefaneschi, Patron and Liturgist: A new hypothesis regarding the date, iconography, authorship and function of his altarpiece for Old Saint Peter's, *Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 47, N.S. 12, 1987, S. 83–113 und Abb., bes. S. 95. Die Gegenargumente von Margrit Lisner sind ersichtlich improvisiert: Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar, S. 128 f.

56 H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München 1962, S. 194. Gardner, *The Stefaneschi Altarpiece*, S. 79.

57 Volbach, *I dipinti dal X secolo fino a Giotto* (Catalogo della Pinacoteca Vaticana I), S. S. 48.

58 Kempers und de Blauuw, Jacopo Stefaneschi, Patron and Liturgist. Übrigens halten diese Autoren nicht Giotto für den Urheber des Altars, sondern einen avignonesischen Maler aus dem Umkreis des Simone Martini (S. 92).

donnenbild gehörte, können sich nur am Pfeiler befunden haben. Und in einigen Metern Abstand vor diesem Fonds auf dem Altar aufgestellt hat man sich das Retabel vorzustellen, und vor dem Retabel das Chorgestühl der Kanoniker. Wenn sie sich dort zum Chorgebet versammelten, blickten sie auf Giotto's Altarwerk und erhielten von ihm so manche spirituelle Anregung einschließlich der, für Ihren in Avignon wirkenden Bruder Kardinal Stefaneschi zu beten.

DER STEFANESCHI-ALTAR: PETRUS UND PAULUS UND DAS HEILIGE ROM

Man spricht von einem doppelseitigen Retabel mit Predella. Ebenso gut könnte man von zwei aufeinandergesetzten doppelseitigen Retabeln oder von einem kompositen Retabel sprechen. Die Predella ist nämlich ungewöhnlich hoch ausgefallen (43 Zentimeter) – verglichen etwa mit Duccios Maestà, Ugolino's S. Croce-Altar und dem Baroncelli-Altar. Aber vermutlich waren die Vorstellungen, aus welchen Einzelteilen ein Altaraufsatz aufzubauen ist und wie er was zu „transportieren“ habe, im frühen Trecento generell weniger festgelegt, als es uns unter dem Eindruck der Polyptychen des späten und mittleren Trecento scheint.

Nimmt man beim Stefaneschi-Altar die oberen Bilder weg, so bleibt ein niedriger Aufsatz, den man ein bilaterales Dossale nennen könnte; es handelt sich um eine in der ersten Trecentohälfte auch sonst nachweisbare Form.⁵⁹ Was dabei die Vorderseite ist, unterliegt keinem Zweifel: Es ist jene Bilderreihe, welche in der Mitte die thronende Madonna zwischen zwei Engeln und die zwölf Apostel zeigt. Der Madonna und den Engeln direkt zugeordnet stehen auf der Mitteltafel zu ihrer Rechten Petrus und zu ihrer Linken Paulus (Abb. 307). Die übrigen zehn Jünger folgen auf den Seitentafeln. Was wir da vor uns haben, ist das nächstliegende Programm für einen Marienaltar in einer Apostelkirche. Und gerade ein solcher war der Altar des Kapitels von St. Peter.

Schwieriger zu verstehen ist die Bilderreihe darüber: Der thronende Christus von Engeln umgeben nimmt die Mitte ein (178 mal 88 Zentimeter); die Martyrien der Erzapostel sind links und rechts zu sehen (167 mal 82 Zentimeter). Das Thronbild (Abb. 308) hat mindestens zwei, vielleicht sogar drei oder vier vorgesehene Referenzpunkte. Es sind lauter Bilder. Nicht nur Christus selbst, sondern auch Christusbilder werden in der Figur gegenwärtig. So erklärt sich die Unnahbarkeit oder vielleicht besser Irrealität des Thronenden, ein Eindruck, der anhand der Projektion objektiviert werden kann. Die starre Symmetrie von Figur und Sitz folgt nicht Giotto's Madonnen: Beginnend mit der Muttergottes von S. Giorgio alla Costa über die von Ognissanti bis zu der auf der Predella des Stefaneschi-Altars erscheinen sie bekanntlich stets leicht asymmetrisch. Sie wirken dadurch dezent animiert und dem Blick des Betrachter ausgeliefert. Dasselbe gilt für den thronenden Gottvater über dem Triumphbogen der Arena-Kapelle

59 J. Gardner, Fronts and Backs: Setting and Structure, in: *Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, ed. H.W. van Os und J.R.J. van Asperen de Boer (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979), Bologna 1983, S. 297–322, bes. 300.



Abb. 307: Stefaneschi-Altar, Vorderseite, Mitteltafel der Predella

(S. 461). Hingegen findet sich die exakte Symmetrie des Stefaneschi-Christus vorher bei der Justitia-Allegorie der Arena-Kapelle und damit in einer Darstellung, die uns das Dargestellte nicht im Sinn einer Wirklichkeitsanalogie, sondern entschieden als ein (skulpturales) Kunstobjekt darbietet.⁶⁰

Das erste Referenzbild der Christustafel des Altars ist die andere berühmte Tafel mit dem thronenden Salvator in Rom: Ich meine die hochverehrte „nicht von Menschenhand gemalte“ Ikone in der Capella Sancta Sanctorum, die zum Papstpalast am Lateran gehörte. Das Bild existierte nicht nur als ein Original und als eine an die Wand gemalte Variante (Abb. 309) in der Kapelle und in der Stadt, sondern hatte sich in einer Reihe von Tafelkopien über das römische Umland ausgebreitet. Und in Rom war sie nicht immer nur am Lateran anzutreffen, sondern sie begab sich in der Nacht vor Mariae Himmelfahrt in einer Prozession, an welcher ideell das ganze römische Volk teilnahm, nach S. Maria Maggiore, wo demnach in Bildgestalt der Sohn seine Mutter besuchte.⁶¹ Wer diesen Kontext berücksichtigt, versteht, daß Giotto's Salvator kein Fremdkörper an einem Marienaltar ist.

Der andere Referenzpunkt ist das Apsismosaik von Alt-St. Peter (Abb. 310), das den thronenden Christus zwischen Petrus und Paulus zeigte (wie auf dem Retabel das Christusbild zwischen den *Martyrien* von Petrus und Paulus erscheint). Wenn man beim Anblick der Mitteltafel an die Ikone der Sancta Sanctorum dachte, so empfahl es sich gleichzeitig, im Thronbild des Altares eine

60 Julian Gardner versuchte diese Projektionsdifferenzen für die Frühdatierung des Stefaneschi-Altars zu nutzen: Gardner, *The Stefaneschi Altarpiece*, S. 89. Daß dies verfehlt ist, hat bereits John White gezeigt: White, *Duccio: Tuscan Art and the medieval workshop*, S. 142.

61 Gardner, *The Stefaneschi Altarpiece*, S. 73 f. H. Belting, *Bild und Kult*, München 1990, S. 363 f. G. Wolf, *Salus Populi Romani: Die Geschichte römischer Kultbilder*, Weinheim 1990, S. 37–78. *Il volto di Cristo* (Ausstellungskatalog), ed. G. Morello und G. Wolf, Mailand 2000, S. 39–63.



Abb. 308: Stefaneschi-Altar, Vorderseite, Mitteltafel



Abb. 309: Rom, Kapelle Sancta Sanctorum, Thronender Christus (unbekannter Maler)

Wiederholung der Hauptfigur im Apsisbild zum Gebrauch durch die Kanoniker zu erkennen. Wenn sie im Chorgestühl saßen, konnten wohl die meisten von ihnen beide Bilder zugleich sehen. Um eine Apsisdekoration handelt es sich auch bei dem dritten – unsicheren, aber erwägenswerten – Bezugspunkt: Die Rede ist von dem Mosaik der anderen Apostelbasilika, S. Paolo fuori le mura. Es präsentiert ebenfalls den thronenden Christus zwischen Petrus und Paulus, wobei außen noch zwei weitere Figuren hinzutreten: Andreas (der Bruder des Petrus) und Lukas (welcher als Verfasser der Apostelgeschichte der Biograph des Paulus ist). Meine Vermutung, daß Betrachter des Altars auch diese Komposition assoziierten oder assoziieren sollten, stützt sich nicht zuletzt auf die Darstellung des Paulus-Martyriums: Der da hintergerichtet wird, ist unweit von der Stelle des Martyriums vor dem

Mosaik begraben und sein heilsspendender Leib wird dort von jenen Pilgern aufgesucht, die auch am Apostelgrab in St. Peter beten. Man kann also sagen, daß Giotto's so fern thronender Christus einen erheblichen Teil der römischen Sakraltopographie gegenwärtig macht.

Das neben dem Apostelgrab wichtigste Heiligtum und die – anscheinend noch vor dem Apostelgrab – größte Pilgerattraktion von St. Peter war die sogenannte Veronica, ein, so glaubte man, Abdruckbild des Antlitzes Christi auf einem Tuch. Sie wurde in einem Tabernakel im rechten Seitenschiff aufbewahrt (zeichnerisch dokumentiert in Grimaldis *Descriptio* der alten Peterskirche auf Fol. 92v.).⁶² Das Kapitel von S. Peter war dafür zuständig, sie den Pilgern zu zeigen⁶³ (Abb. 311). Bei der Veronica handelt es sich um den letzten – wiederum unsicheren aber erwägenswerten – Bezugspunkt für den Thronenden auf der Tafel. Zwar sucht man bei Giotto's

62 G. Grimaldi, *Descriptio della Basilica antica di San Pietro in Vaticano*, ed. R. Niggel, Vatikanstadt 1972, S. 123.

63 *Il volto di Cristo*, S. 103–211. G. Morello, „La Veronica nostra“, in: *La storia dei Giubilei*, Bd. 1: 1300–1423, Florenz 1997, S. 160–167. G. Wolf, „Pinta della nostra effigie“. La Veronica come richiamo dei romei, in: *Romei e Giubilei: Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350)*. Ausstellungskatalog, ed. M. d'Onofrio, Mailand 1999, S. 211–218. H. Belting, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, S. 126–132.



Abb. 310: Rom, Archivio di San Pietro A 64 ter, c. 50: Zeichnung nach dem Apsismosaik von Alt-St. Peter



Abb. 311: Bibliotheca Apostolica Vaticana, Inc. VI 17: Mirabiliae Urbis Romae: Weisung der Veronica (Holzschnitt)

Figur umsonst nach Verweisen auf die Gestalt der Reliquie, also auf die textile Materialität des Bildes und den Umstand, daß es nur das Gesicht zeigte. Andererseits hat man sich die Veronica als *die* Christusreliquie und *das* authoritative Christusbild von St. Peter sichtbar oder unsichtbar (und das heißt in zahlreichen Kopien doch sichtbar) stets in der Kirche präsent zu denken. Und so kommt wohl eine Art komplementärer Bezug in Frage: Nicht auf die Veronica als Bild wird mit dem Thronenden hingewiesen, sondern auf die Veronica als Reliquie. Die Tafel präsentiert zur Verehrung explizit den, der in dem Überrest und damit nicht nur spirituell, sondern auch materiell in der Kirche präsent ist.

Wer die beiden Apostelmartyrien auf den Seitentafeln untersucht, hat zu beachten, daß Giotto die gängigen Bildformulare mit den Motiven vom volkreichen Kalvarienberg nicht nur modernisiert und verlebendigt hat, sondern daß die dargestellten Ereignisse dadurch auch aufgewertet wurden. Das zeigt sich besonders bei der Petruszene (Taf. XVII): Als sei es Christus, der gekreuzigt ist, umfaßt eine Frau den Kreuzesstamm und drängt sich in die Magdalenen-Rolle,⁶⁴ jene Rolle, die Giotto

64 Supino, *Giotto*, S. 69.

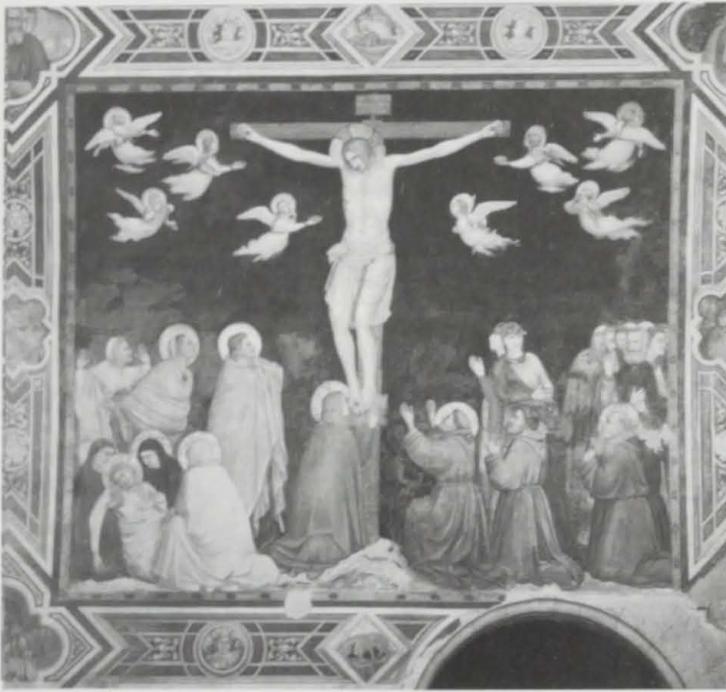


Abb. 312: Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Nordquerhaus:
Kreuzigung (Stefano)

selbst für die Arena-Kapelle erfunden hatte (S. 114). Durch seinen Schüler Stefano in Assisi eingeführt (Nordquerhaus der Unterkirche – Abb. 312) war die kniende Magdalene von Pietro Lorenzetti in seinem volkreichen Kalvarienberg im Südquerhaus übernommen worden. (Das läßt sich sagen, obwohl das Fresko gerade dort, wo Magdalene sich befand, eine Fehlstelle aufweist, denn es gibt eine komplette Kopie im Sacro Speco.)⁶⁵ Magdalene war als Teilnehmerin am Kreuzigungsgeschehen also bereits notorisch. Daß sich die Pseudo-Magdalene des Stefaneschi-Altars dem Petrus

nähert, entspricht einerseits seiner Zuständigkeit als Patron der Reuigen und Zuflucht der Sünder. Andererseits verwandelt sich durch die anschauliche Angleichung der Petrus-Kreuzigung an die Kreuzigung Christi auch Petri Martyrium in eine Art Erlösung schaffende Passion. Wenn Petrus Christusähnlichkeit demütig von sich wies, als er laut Legende kopfüber gekreuzigt zu werden verlangte, so war es Giotto, der seinem Sterben bildlich die Christusähnlichkeit zurückgab. Daran mag das franziskanische Frömmigkeitsmodell der Christoformitas beteiligt gewesen sein – der wesentliche Gedanke, scheint mir aber erneut einer, der mit kultischer Topographie zu tun hat.

Darauf weist auch der Umstand, daß Giotto die Ortsangaben im Paulus-Bild zu präzisieren bemüht war: Auf der Petrus-Tafel sind es entsprechend der Bildtradition zwei antike Grabbauten, die den *Ager vaticanus* kennzeichnen (Taf. XVII). Es handelt sich um die bis ins 16. Jahrhundert aufrechtstehende sog. Romuluspyramide und den schon im Hochmittelalter verschwundenen *Terebinthus Neronis*, eine Struktur, welche im 12. Jahrhundert so beschrieben wurde (Ich zitiere aus der *Descriptio Basilicae Vaticanae* des Petrus Mallius): „Dieses Gebäude war rund mit zwei Kreisen wie die [Engels-]Burg. Die Ränder der Kreise waren mit steinernen Tafeln gedeckt, die als Dachtraufen dienten. Neben diesem Bau war der Apostel Petrus gekreuzigt worden.“⁶⁶ Giotto hat das Denkmal offenbar nicht mehr gesehen, sondern wie schon

65 S. Romano, *Eclissi di Roma: Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifazio VIII a Martino V (1295–1431)*, Rom 1992, S. 345–349.

66 „Quod aedificium rotundum fuit, cum duobus geronibus, sicut castrum; quorum labia erant

Cimabue die in der Malerei des Spätdugento-Rom entwickelte pyramidenförmige Version übernommen, die sich *Terebinthus* nicht nur nennen läßt, sondern die einen (Terebinthen)Baum trägt. Das hat wohl mit der Unsicherheit zu tun, wie man die in der spätantiken *Passio Apostolorum Petri et Pauli* überlieferte Nachricht lesen sollte, Petrus habe sein Grab „sub terebinthum [...] in locum, qui appellatur Vaticanus“ gefunden: Ist ein Terebinthenbaum gemeint oder das Terebinthus genannte Monument?⁶⁷ Wie auch immer, auf der Petrustafel sind die Ortsangaben zum Vatikanbereich denkbar genau, ohne daß der Maler mehr hätte tun müssen, als dem Herkommen zu folgen.

Auf der anderen Tafel wird der Schauplatz südlich vor den Mauern zunächst allein durch die ländliche Situation und die drei Quellen charakterisiert. Und zusätzlich dazu führt Giotto nun einen Rundbau auf einem Hügel ein (Taf. XVIII, Abb. 305). Gemeint ist am ehesten das weit hin sichtbar an der Via Appia gelegene Grab der Caecilia Metella – ein antikes Mausoleum vergleichbar denen am Vatikan. Schon zu Giottos Zeit trug es den Populärnamen Capo di Bove. Es handelt sich um ein naheliegendes Wahrzeichen für das südliche Vorfeld der Stadt und als ein solches wurde es neben den Paulusheiligtümern von Tre Fontane und S. Paolo fuori le mura mindestens seit dem 15. Jahrhundert auch bildlich verwendet.⁶⁸ Zu Giottos Zeit war es keine vergessene und abgelegene Ruine, eher schon ein Zentrum des römischen Gesellschaftslebens. Die mit den Stefaneschi und den Orsini verbundene Familie Caetani, aus der Bonifaz VIII. stammte, hatten die Rotunde 1302 erworben und zu einem luxuriösen Landsitz mit Palast und einer gotischen Kapelle im stattlichen Format der Arena-Kapelle ausgebaut.⁶⁹ Insgesamt scheint es bei den beiden Seitenbildern des Retabels also nicht nur darauf angekommen zu sein, daß sie christusgleiche Passionen vor Augen führten, sondern auch, daß den Betrachtern Rom als Ort dieser Ereignisse bewußt gemacht wurde.

Mit der Christusgleichheit der römischen Apostel, so suggerieren die Bilder, ist eine an Golgatha heranreichende Heiligkeit der von Apostelblut getränkten römischen Erde vom Vatikan im Nordwesten bis Tre Fontane im Süden verknüpft. Und die Hochheiligkeit eines Ortes scheinen mir auch die beiden Medaillonbilder in den Wimpergen über den Szenen zu propagieren (Taf. XVII, XVIII): Der Tondo auf der Petrusseite zeigt Abraham, dem das Gelobte Land für seine Nachkommen von Gott zum ersten Mal übergeben wurde, der Tondo auf der Paulusseite läßt Moses sehen, der Palästina für die Kinder Abrahams zum zweiten Mal erhielt.

Was Stefaneschi seinen in Rom gebliebenen Mitkanonikern von Avignon aus zur Bild-Me-

cooperta tabulis lapideis pro stillicidiis. Et juxta hoc aedificium cruxifixus fuit Petrus apostulus.“ Zit. nach R. Valentini und G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, 4 Bde., Rom 1940–53, Bd. 3, S. 375–442, bes. 431.

67 F. Tolotti, *Dov'era il terebinto del Vaticano?*, *Mélanges de l'École Française de Rome* 91/1, 1979. Antiquité, S. 491–524.

68 Verwiesen sei auf den Romplan des Pietro del Massaio von 1469. Cod. Vat. Lat. 5699, fol. 127r. A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Rom 1962, Nr. LXXXVII. Von da an begegnet das Motiv häufig.

69 M. Righetti Tosti-Croce, *Un'ipotesi per Roma Angioina: La cappella di S. Nicola nel Castello di Capo di Bove*, in: *Roma 1300*, S. 497–511.

dition empfahl, war demnach die Stadt Rom als Gelobtes Land. Es handelt sich um ein Programm, das den Geist des Heiligen Jahres 1300 spüren läßt: Das gilt für die Akzente auf Petrus und Paulus, deren Grabkirchen im Zentrum von Pilgerschaft, Sündenablaß und Spiritualität dieses Jahres standen, aber auch für den mit der Christustafel gesetzten Akzent auf der Lateranskirche, die Bonifaz VIII. mit den Festlichkeiten zu Ostern und Mariae Himmelfahrt nachträglich ins heilsbringende Kultgeschehen einbezogen hatte.⁷⁰ Das gilt aber auch für die Vorstellung, daß das Jubiläum ein – wie man heute sagen würde – *nachhaltiges* Ereignis war, dessen Bedeutung mit dem Beginn des Jahres 1301 nicht endete. Im Gegenteil: Stefaneschi selbst hat mit seinem *Liber de centesimo seu iubilaeo anno* die für die Kirchenhistoriker wichtigste Quelle zum Jubeljahr verfaßt; auf Vergil und die Aeneis anspielend charakterisiert der Schlußabschnitt dieses Buches das Heilige Jahr als den Anfang einer großen Zukunft:⁷¹ „Mit dem Hunderter-Phoebus steigen goldene Zeitalter herauf.“ In einer neuen geistigen Epoche, die mit der Jahrhundertwende begonnen hatte, erlebten sich wohl viele fromme Römer und darunter Stefaneschis Mitkanoniker. Sie hatten die vom Jubiläum angezogene Riesenzahl der Pilger in der Peterskirche predigend und die Beichte hörend betreut und taten solches auch in den folgenden Jahren. Gerade in der schwierigen Phase des avignonesischen Papsttums dürfte der Geist des Jubeljahres für sie mehr als Nostalgie gewesen sein. Die Virulenz dieses Geistes in Rom belegt vielleicht am besten der Umstand, daß die Initiative für ein neues Heiliges Jahr 1350 nicht vom Papst und nicht von der Kurie in Avignon, sondern von den Römern ausging.⁷²

Die von Giotto medial aufgegriffenen Argumente für die Heiligkeit der römischen Erde waren zum einen die teils wunderbare Bild- und Reliquienpräsenz Christi in der Stadt und zum anderen das Erleben einer Zeitgenossenschaft mit den christusgleichen Martyrien der Erzapostel, deren Opfertgänge gleichsam den Grundstock des in der Stadt akkumulierten Heilskapitals bildeten. Im ersten der beiden „Heldenlieder“ (*Eroyca carmina*), die am Ende seines *Liber de centesimo* stehen, schreibt Stefaneschi über das Apostelpaar:⁷³

Nam gemini roseis Urbem sacrare triumphis
Luce pari, nec Roma deest, nec premia sevi
Iudicis, hinc cumulit templis sua munera divi.

70 A. Frugoni, Il Giubileo di Bonifacio VIII, *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano* 62, 1960, S. 1–121. M. Maccarrone, L'Indulgenza del Giubileo del 1300 e la Basilica di San Pietro, in: *Roma Anno 1300*, S. 731–752, bes. auch 749 f. A. Ilari, La canonizzazione bonifaciana del giubileo, in: *La storia dei Giubilei, Bd. 1: 1300–1423*, Florenz 1997, S. 184–197.

71 „Aurea centeneo consurgunt saecula Phebo.“ Iacopo Stefaneschi, *De centesimo seu iubileo anno: La storia del primo giubileo (1300)*, ed. C. Leonardi, Florenz 2001, S. 34.

72 A. Paravicini Bagliani, Clemente VI e il giubileo del 1350, in: *La storia dei Giubilei, Bd. 1: 1300–1423*, Florenz 1997, S. 270–277.

73 Stefaneschi, *De centesimo seu iubileo anno*, S. 34.

*(Denn die Zwillinge heiligen die Stadt mit ihren rosenfarbigen Siegen, erfochten
Unter derselben Sonne. Rom hat Teil daran, und so fehlen nicht die Gunstbezeugungen
Des strengen Richters: Von da an sammelte Rom in den Tempeln die Geschenke Gottes.)*

Das alles sollte man weder als ein lokalpatriotisches Auftrumpfen lesen, noch als ein Manifest. Die Auffassung, der Altar sei als ein Appell gedacht gewesen, der Papst möge mit seiner Residenz aus Avignon nach Rom zurückkehren (wie an bestimmte Nebenäste der Navicella-Interpretation anknüpfend einmal spekuliert wurde)⁷⁴, paßt also nur oberflächlich betrachtet zur ostentativen Romzentriertheit der Vorderseite. Nicht nur wäre es abwegig gewesen, einen solchen Appell in der römischen Peterskirche, statt eben in Avignon zu plazieren. Roms Gegenwart auf den Tafeln hat eine deutlich spirituelle Dimension, die aus Leidensmystik und Erlösungshoffnung schöpft.

Das zeigen schon die Rahmen der beiden Martyriumsszenen, die mit Heiligenfigürchen besetzt sind; die nicht identifizierbaren Personen nehmen mit allen Zeichen von Trauer und Entsetzen an den Ereignissen teil und geben uns, die wir vor den Bildern stehen, Anweisung, dasselbe zu tun. Interessanterweise verfährt das an einer Stelle auch in die Gegenrichtung, nämlich ins Bild hinein. Drei Pferde im Paulusmartyrium wenden die Köpfe auffällig nach rechts, was unverständlich bleibt, solange man die Blicke nicht auf einen klagenden Heiligen am Rahmen rechts unten bezieht (Taf. XVII). Anders als die Reiter hören die Tiere – kluge Tiere, wie Ochs und Esel bei der Geburt Christi in Padua und das Kamel in der Anbetung der Könige ebendort – jene Stimmen, welche die Bedeutung der Ereignisse reflektieren und welche auch wir hören sollen. Daneben werden Passion und Golgatha durch die christusseitige Stifterfigur Stefaneschis thematisiert (Abb. 308): Anders als auf der Petrusseite trägt der Kniende, der sich anschickt Christi Füße zu küssen, Violett und damit die liturgische Farbe der Passionszeit.⁷⁵ Und allein von einem präsent gewordenen Vorwissen der Passion her läßt sich auch der tieftraurig entrückte Ausdruck der Madonna auf der Predella erklären sowie die Art, wie sie das ausnahmsweise als gänzlich hilflos dargestellte Kind an sich preßt (Abb. 307). Vollends deutlich wurde dieser Subtext des Bildensembles aber, wenn vor dem Retabel zelebriert wurde und der Priester die Hostie in die Höhe hob, so daß das weiße Scheibchen zwischen den Passionen der Apostel und vor dem Thronbild Christi als dessen wahrer geopferter Leib sichtbar wurde (Abb. 303).

74 Mueller von der Hagen, *Die Darstellungsweise Giotto's*, S. 283.

75 Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar, S.74.

DER STEFANESCHI-ALTAR: PETRUS UND PETRUS UND DIE AVIGNONESISCHE KURIE

Während sich die Rhetorik der Hauptseite in dramatischen Kontrasten der medialen Präsentation entfaltet, ist die Rückseite einheitlich gestimmt. Die Predellentafeln zeigten Heilige in einer für Giotto ungewöhnlichen Weise als in punzierte Maßwerkfelder gesetzte Dreiviertelfiguren. Erhalten ist (heute in der Mitte montiert) nur die linke Tafel mit Stephanus, Lukas (?) und Jakobus minor (? – Abb. 313).⁷⁶ Die obere Bilderreihe präsentiert in der Mitte den thronenden Petrus und auf den Seitentafeln in Reliefarkaden je zwei weitere Apostel (Abb. 314). Zur Rechten Petri steht zunächst Paulus als der andere Römer unter den Jüngern, zur Linken Petri aber steht sein Bruder Andreas. Außen folgen zur Rechten Jakobus der Ältere, der Namenspatron der Stifters, und zur Linken schließlich Johannes, der Lieblingsjünger. Soweit ist das ein sehr genau erstens auf Petrus und zweitens auf die Apostel abgestimmtes Programm. Wenn der Stifter auf der Vorderseite über Rom als heilige Stadt spricht, dann spricht er auf der Rückseite über den Standort St. Peter – und rückt ihn, wie sich zeigen wird, in ein neues Licht.



Abb. 313: Stefaneschi-Altar,
Tafel von der Rückseite der
Predella

Eine wesentliche Voraussetzung für die Gestalt des thronenden Petrus auf der Mitteltafel ist sicher der Bronze-Petrus, der sich heute in St. Peter selbst befindet, der aber ursprünglich in der Kirche S. Martino hinter dem Chor der großen Basilika aufgestellt war⁷⁷ (Abb. 315, 316). Die Figur galt lange als antik. In Wirklichkeit handelt es sich um ein antikisierendes Werk der Zeit um 1300 – darin der Navicella vergleichbar. Da S. Martino dem Kapitel von St. Peter gehörte, dürfte der Auftrag für die Figur aus dem Kreis der Kanoniker gekommen sein – und auch das verbindet die Plastik mit dem Mosaik und empfahl sie dem Maler als Bezugspunkt bei der Konzeption des Altars. Daß sie in der Tafel als Zitat erscheint, wie man das von den Christusbildern

⁷⁶ Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar, S. 70 f.

⁷⁷ P. Réfice, „Habitatio Sancti Petri“: Glosse e alcune fonti su S. Martino in Vaticano, *Arte Medievale* II, 4, 1990, S. 13–16.



Abb. 314: Stefaneschi-Altar, Rückseite

auf der Vorderseite sagen kann, soll aber nicht behauptet werden: Zum einen ist die Tracht ausgewechselt und also eine Differenz zur Statue markiert. Statt antiker Philosophenkleidung trägt Petrus liturgische Gewänder: über einem weißen Chorhemd ein rotes *Mantum*, wie es der Papst bei der Investitur erhielt.⁷⁸ Zum anderen wirkt der Apostel des Altars mehr gegenwärtig als entrückt, unter anderem durch die leicht asymmetrische Projektion. Wichtig ist auch der Sitz, der anders als der Christi auf der Hauptseite kein übermäßig instrumentierter Phantasiethron ist, sondern sich als eine sehr prächtige, aber einer päpstlichen Kirche durchaus angemessene Arbeit eines einheimischen Cosmatenateliers darstellt. Daneben seien der wie sprechend ein wenig geöffnete Mund und der in Ausführung begriffene Redegestus der Rechten erwähnt, der wie eine Momentaufnahme und völlig anders als der gravitatisch fixierte Redegestus der metallenen Figur in Erscheinung tritt. Die Tafel macht nicht die bronzene Petrusfigur gegenwärtig, sondern die Person des heiligen Petrus selbst wird in ähnlich intensiver Weise gegenwärtig, wie die Bronzefigur es auf ihre Art leistet. Gleichzeitig holt das Bild den Apostel als Zelebrenten in das liturgische Leben der Basilika von St. Peter herein.

Und dort trifft er sich mit Stefaneschi, der vor ihm kniet und ihm – ermuntert durch den heiligen Georg, den Patron seiner Titelkirche S. Giorgio in Velabro – das Altarmodell darreicht

78 Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar, S. 63 f.



Abb. 315: Stefaneschi-Altar, Mitteltafel der Rückseite



Abb. 316: Rom, St. Peter: Bronzestatue des heiligen Petrus

(Abb. 317). Stefaneschi trägt den Ornat eines Kardinaldiakons in der liturgischen Farbe weiß, wie sie auch zum Fest Petri Stuhlfeier vorgeschrieben war.⁷⁹ Er nähert sich Petrus demnach als Stifter *und* Liturge. Daß diese Szene zwei Mal erscheint, nämlich noch einmal winzig klein auf dem überreichten Modell, ist ein künstlerisches Bravourstück und bekräftigt den Realitätsanspruch und die Relevanz der Darstellung: Das Retabel ist in aller Deutlichkeit als ein Geschenk an den heiligen Petrus deklariert, selbst wenn es nicht für einen ihm geweihten Altar bestimmt war.

Auch der zweite Kniende vor dem Thron trägt wie Petrus ein weißes Chorchemd unter dem Mantel (Abb. 318). Auch er begegnet dem Apostel demnach in einem visuell durch Gewänder konstituierten liturgischen Raum. Er hebt sich nicht nur durch einen Nimbus, sondern ebenso durch das verlorene Profil von

Stefaneschi ab und soll demnach in einer anderen Weise als der Stifter wahrgenommen werden: lebendiger und szenisch besser integriert.⁸⁰ Zusammen mit dem Stifter und Petrus ist er die Hauptperson des Bildes und der gesamten Petrusseite. Seine Identifizierung ist eines der zentralen Probleme bei der Lektüre des Altars, und so empfiehlt sich ein eingehender Blick auf die Argumente. Um die mit der Figur gegebenen Rahmenbedingungen zu referieren: Der Kniende ist ein Heiliger,⁸¹ er ist Religiöse (von dem schwarzen oder schwarzblauen Kapuzenmantels her kommt allerdings so mancher Orden in Frage), er ist Bischof, und, da er Petrus ein Buch präsentiert, wird man auch einen Autor in ihm sehen. So, wie er dem Thronenden gegenüber agiert, scheint sein Verhältnis zu dem Apostel ein enges zu sein. Doch besteht auch eine Art Würdigkeitsgefälle, denn hinter dem Knienden tritt wie sein Patron und als Pendant zum heiligen Georg ein weiterer Heiliger als Vermittler auf. Dem Pallium nach handelt es sich um einen

79 Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar, S. 64 f.

80 Mueller von der Hagen, *Die Darstellungsweise Giottos*, S. 235.

81 Schon dieser Grundvoraussetzung für eine Identifizierung wird Lübkes Vorschlag nicht gerecht, weshalb seine Benennung als Bonifaz VIII. nur der Ordnung halber erwähnt sei: W. Lübke, *Geschichte der italienischen Malerei vom 4. – 16. Jahrhundert*, Bd. 1, Stuttgart 1878, S. 123.



Abb. 317: Stefaneschi-Altar, Mitteltafel der Rückseite, Detail: Kardinal Stefaneschi



Abb. 318: Stefaneschi-Altar, Mitteltafel der Rückseite, Detail: Petrus Coelestinus

Papst. Endlich läßt sich von dem Knienden noch sagen, daß er eine im Kreis der Bildbenutzer unverwechselbar bekannte Persönlichkeit gewesen sein muß, sonst hätte ihm der Maler etwas beigegeben, was bei der Identifizierung hilft.

Wenig von dem Dargelegten, nämlich nur das Bischofsamt, das er in Myra ausübte, trifft auf den heiligen Nikolaus zu, der Ferdinando Bolognas Kandidat ist – aber immerhin so manches auf den heiligen Augustinus, Kirchenvater und Bischof von Hippo, den Julian Gardner in dem Knienden erkennen will. Als Ordensmann kann er gelten, wenn man ihn als den Gründer der Augustiner Chorherren-Kongregation sieht, und dazu würde auch ein schwarzer Chormantel passen. Allerdings ist im Fall von Augustinus ein besonderes Verhältnis zum heiligen Petrus nicht gegeben. Daneben ist nicht abzusehen, auf welcher Grundlage Augustinus' Auftritt zu erwarten gewesen wäre. Der Maler hätte ihn also schwerlich ohne ein Attribut lassen können.

Demgegenüber passen alle Rahmenbedingungen zu Coelestin V. und damit zu dem von Hösl und Gosebruch genannten Heiligen. Erstens: Er war Ordensmann, nämlich Benediktiner. (Da er als Eremit gesehen wurde, war dieses Wissen vielleicht nicht Allgemeingut, aber es war Stefaneschi zugänglich, der den Umstand in seinem *Opus Metricum* erwähnt.⁸²) Daneben gehört ein schwarzer Kapuzenmantel, wie die Benediktiner ihn tragen, zum Habit des von ihm

82 F.X. Seppelt, *Monumenta Coelestiana: Quellen zur Geschichte des Papstes Coelestin V.*, Paderborn 1921, S. 47.

aus dem Geist des heiligen Benedikt gegründeten Eremitenordens. Es wäre auf dem Stefaneschi-Altar auch nicht der einzige Fall, daß er benediktinisch gewandet wiedergegeben wird: In einer Initiale des vom selben Kardinal Stefaneschi in Auftrag gegebenen sog. Georgs-Codex, eines Missale für St. Peter (BAV, Archivio di S. Pietro, C. 129, fol. 123r.), tritt er im schwarzen Benediktiner-Habit auf. Zweitens: Er war auch Bischof, nämlich einige Monate lang Bischof von Rom; im Sommer 1294 zum Papst gewählt, war er im Dezember desselben Jahres zurückgetreten. Wenn er als ein solcher dargestellt ist, wäre allerdings zu erwarten, daß er zur Mitra ein Pallium trägt.⁸³ Vermutlich haben wir es im Bild mit einer diplomatischen Formulierung zu tun, die weder auf das Papsttum des Heiligen noch auf seinen umstrittenen Rücktritt unnötig viel Gewicht legen will. Die Darstellung allein mit Mitra geht von der Unlöslichkeit der Bischofsweihe aus, an welcher die Resignation nichts änderte. So hatte Aegidius Romanus in *De renunciatione pape* 1297 den noch nicht dagewesenen Sachverhalt kirchenrechtlich aufbereitet.⁸⁴ Drittens: Autor war Coelestin auch. Er hinterließ – von wem auch immer verfaßt – eine Selbstbiographie. Besser würde man wohl sagen: eine Sammlung der wunderbaren Ereignisse, die ihm seit seiner Kindheit widerfahren waren und die sein Leben als das eines Heiligen kenntlich machen. Entsprechend solcher Tendenz bildete der Text eine wichtige Grundlage im Kanonisationsprozeß.⁸⁵ Auf diese Schrift würde ich das Buch, das der Kniende hält, lieber beziehen als auf Stefaneschi *Opus Metricum*, in welchem in poetischer Form unter anderem Coelestins Leben beschrieben wird. Es wäre doch sonderbar, wenn der Besungene den ihm geltenden Text nicht im Empfang nehmen, sondern weiterreichen würde. Viertens: Sein Verhältnis zu Petrus war eng (auch das eine der von Giotto visuell formulierten Rahmenbedingungen für die Identifizierung); zum einen war er dem Apostel über das Papstamt verbunden, zum andern aufgrund seines Ordensnamens. Der lautete nämlich Petrus, und so wird der Heilige entweder als Petrus Coelestinus oder als Petrus von Morrone verehrt. Der stehende Heilige hinter ihm mag Coelestin I. sein, nach dem er seinen Papstnamen gewählt hatte.⁸⁶

Fünftens wird man mit einer Identifizierung des Knienden als Petrus Coelestinus auch der Forderung nach Aktualität und Unverwechselbarkeit des Auftritts gerecht. Neben dem Heiligen Jahr dürften die überraschende Wahl, die turbulente Amtszeit und der schockierende Rücktritt des greisen Eremiten, der von Anfang an im Ruch der Heiligkeit stand, zum Spektakulärsten gehört haben, was Stefaneschi und vielen seiner Mitkanoniker in ihrem Leben widerfuhr. Für

83 Gardner, *The Stefaneschi Altarpiece*, S. 87.

84 P. Herde, *Cölestin V. (1294) (Peter von Morrone). Der Engelpapst*, Stuttgart 1981 (Päpste und Papsttum Bd. 16), S. 171–176.

85 A. Frugoni, *Celestiniana*, Rom 1954 (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, studi storici 6–7), S. 56–67. G. Ferzoco, *Church and Sanctity: The Hagiographical Dossier of Peter of Morrone*, in: *Normes et pouvoir à la fin du moyen âge. Actes du colloque: La recherche en études médiévales au Québec et en Ontario*, ed. M.-C. Déprez-Masson, Montréal 1990 (Inedita et Rara 7), S. 53–69.

86 So zuerst: G.B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. 2, Vatikanstadt 1970, S. 282. Für die alternative Benennung als Clemens I. und die Gegen Gründe siehe: Lisner, *Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar*, Anm. 25, S. 67.

die meisten war er wohl der einzige Heilige, dessen persönliche Bekanntschaft sie gemacht hatten. Stefaneschi war mit ihm unmittelbar nach der Wahl noch in seiner Klause in den Abruzzen zusammengetroffen und berichtet in seinem *Opus Metricum* darüber.⁸⁷ Speziell für Stefaneschi (doch sicher nicht nur für ihn) war die Erinnerung an Petrus von Morrone aber auch schmerzlich: Die entscheidenden Schritte in Stefaneschis Karriere waren geprägt von der Förderung durch Bonifaz VIII. Und es war Bonifaz alias Kardinal Benedetto Gaetani, der Coelestin zum Rücktritt geraten hatte (manche sagten: ihn dazu gedrängt hatte),⁸⁸ um von diesem Schritt dann als sein Nachfolger zu profitieren und den uralten Mann wie einen Gefangenen zu halten. Bonifaz wurde sogar vorgeworfen, er habe den Tod des Heiligen durch die Haft beschleunigt.⁸⁹ Im übrigen war die Auseinandersetzung mit der französischen Krone, die Bonifaz' Pontifikat überschattete und letztlich zu einer politischen Katastrophe machte, eine Reaktion auf die von der französischen Kurialenpartei genährten Zweifel an der Rechtmäßigkeit von Coelestins Amtsverzicht und damit an der Legitimität des Nachfolgers.⁹⁰ In einem gewissen Sinn kann man die Coelestin-Affäre die Ursünde der spätmittelalterlichen Kurie nennen. Die 1313 erfolgte Kanonisierung, auf die König Philipp der Schöne von Frankreich seit 1305 hingearbeitet hatte, war nicht zuletzt ein Mittel, die (Fehl-)Entscheidung des Konklaves von Perugia und das gewalttätige Regiment des Gaetani-Papstes politisch und spirituell zu bewältigen sowie den Rückzug der Kurie nach Avignon, d.h. in die Abhängigkeit von Frankreich zu rechtfertigen.

Insgesamt hat die Einsicht in Coelestins Heiligkeit das Weltbild vieler Kurialen, wenn nicht der Kurie in ihrer Gesamtheit, wohl grundlegend erschüttert. Gerade Stefaneschis unter Bonifaz' Pontifikat begonnenes *Opus metricum* ist dafür ein Beleg: Es taugte erst nach einer grundlegenden Umarbeitung als ein Geschichtsbuch, das vom Weg eines Heiligen in der Welt erzählt, statt vor allem ein Pamphlet gegen Bonifaz' Feinde zu sein (die größtenteils Coelestins Freunde waren).⁹¹

Eine liturgische Funktion im eigentlichen Sinn hat die Rückseite des Altarwerks nicht zwingend gehabt.⁹² Sie muß aber vom Querhaus oder vom Vierungsbereich der Peterskirche her sichtbar gewesen sein. Dieser Umstand legte ihre Dekoration nahe und gab Gelegenheit, den Altar mit einem Ensemble von Andachtsbildern zu erweitern, die Stiftung genau zu adressieren und ihre Motivation darzulegen. Zu diesem Zweck simulierte Giotto bildintern eine Art liturgische Begegnung. Besonders spannend ist dabei die Rolle, die Petrus Coelestinus zugeacht ist. Erst auf den zweiten Blick wird uns klar (und soll sich uns wohl auch wirklich in einem Prozeß der Bildmeditation langsam erschließen): Die Mitteltafel zeigt nicht einen, sondern zwei Heilige namens Petrus, nämlich sowohl den römischen Petrus als auch den, wenn man so will,

87 Seppelt, *Monumenta Coelestiniana*, S. 46.

88 Frugoni, *Celestiniana*, S. 95.

89 Herde, *Cölestin V. (1294)*, S. 161 f.

90 Herde, *Cölestin V. (1294)*, S. 161–190.

91 Seppelt, *Monumenta Coelestiniana*, S. XXIX–XLV.

92 Vgl. Chr.N. Opitz, Die Heiligen hinter dem Altar: Überlegungen zu Gestaltung und Benutzung von Retabelrückseiten im Spätmittelalter, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 67, 2006, S. 161–193.

avignonesischen – den durch die Kurie in Avignon heiliggesprochenen. Wenn der eine klein vor dem anderen kniet, so erzählt das etwas über die Demut des Petrus Coelestinus und charakterisiert ihn als einen „jungen“ Heiligen, macht ihn aber gleichzeitig zu einer Gestalt, die den Betrachtern nahe ist. Stefaneschi und Giotto sorgen dafür, daß die Andächtigen Petrus, den Ex-Papst, als den erleben, der ihnen den Zugang zu Petrus, dem Apostel, eröffnet. Daneben macht das Bild und machen die, welche vor ihm beten, Petrus Coelestinus in Rom und in der Grabeskirche des Apostels heimisch. Daß er dort als Lebender nur einmal kurz und als Papst nie gewesen war, mußten alle Verehrer des Heiligen als tragisch und ungerecht empfinden.

DER BADIA-ALTAR

Das Polyptychon mit fünf Halbfiguren von Heiligen (340 mal 91 Zentimeter, Uffizien – Abb. 319) stand während des 19. Jahrhunderts im Kloster von S. Croce in Florenz. Dort, im Refektorium, hat es Henry Thode gesehen, der es unserem Maler zuschrieb und an Ghibertis Erwähnung von vier Giotto-Tafeln „nell ordine de' frati minori“ (II a 4) erinnerte.⁹³ Anlässlich der Bergung während des Zweiten Weltkriegs fand sich auf der Rückseite ein Etikett mit der Aufschrift „Badia di Firenze“. Aus der Badia also hatte man den Altar bei der Auflösung der Florentiner Konvente unter Napoleon 1810 fortgeschafft und ins Depot von S. Marco eingeliefert, ihn dann 1813 aber nicht zurückgegeben, sondern nach S. Croce gebracht.⁹⁴ Mit der neuen Provenienz wird Giottos Urheberschaft signifikant wahrscheinlicher. Anders als in S. Croce hat es in der feinen, aber kleinen Kirche der Benediktiner nur wenige Altäre gegeben, und Ghibertis Nachricht, Giotto habe dort neben den Fresken der Hauptkapelle auch das Retabel des Hochaltars gemalt („dipinse la capella maggiore e la tavola“ – II a 4), läßt sich mit erheblicher Treffsicherheit auf das Werk in den Uffizien beziehen. Mit einer Madonna in der Mitte und dem heiligen Benedikt ganz rechts, der sie anblickt, scheint das Polyptychon geeignet, den Hochaltar einer Maria geweihten Benediktinerkirche zu schmücken. Auch das Erscheinen von Petrus und der Umstand, daß er das päpstliche Pallium trägt, verweisen, wenn Julian Gardner recht hat, auf gerade dieses Kloster. Die Badia war exempt, d.h. sie unterstand den Nachfolgern Petri direkt, und die Mönche konnten sich unschwer in einem Nahverhältnis zu dem Apostelfürsten wähen.⁹⁵

Fast alle Autoren sehen in dem Retabel ein frühes Werk.⁹⁶ Den Ausgangspunkt dafür lieferte Vasaris Mißverstehen der Ordnungskriterien in Ghibertis Werkliste (*Giottus Pictor* Band 1, S. 28). Hinzu kommt, daß Giotto für die beiden Heiligen auf den äußeren Tafeln Typen

93 Thode, *Giotto*, S. 138.

94 U. Procacci, La tavola di Giotto dell'altar maggiore della chiesa della Badia fiorentina, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, Rom 1962, Bd. 2, S. 9–45.

95 J. Gardner, Giotto in America (and Elsewhere), in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. V.M. Schmidt, New Haven und London 2003, S. 160–181, bes. 161.

96 Die Ausnahme: H. Beenken, A Polyptych Ascribed to Giotto, *The Burlington Magazine* 65, 1934, S. 98–112.



Abb. 319: Florenz, Uffizien: Badia-Altar

verwendete, die sich bis in die Produktion von Malern aus dem Umfeld des frühen Giotto zurückverfolgen lassen, konkret gesagt: bis in die Nikolauskapelle in Assisi.⁹⁷ Allerdings gilt das für die anderen drei Köpfe *nicht*. Das Gesicht der Muttergottes knüpft unverkennbar an die Physiognomie der Ognissanti-Madonna an und hat wenig Berührungspunkte mit der frühen Tafel von S. Giorgio alla Costa (Abb. 321, 276, 151).

Die Frage der Datierung ist nicht irrelevant, sondern hat Einfluß z.B. auf unser Bild von der Geschichte des architektonischen Polyptychons. Um ein solches Objekt handelt es sich: Die Strebepfeiler sind noch vorhanden, die Fialen und Kreuzblumen aber untergegangen. Da sich der Badia-Altar bei einem frühen Zeitansatz in diese Geschichte nicht einfügt, wird er normalerweise schlicht ausgeklammert. Julian Gardner etwa erklärt seine Form pauschal über gotische Architektur in Florenz und Florentiner Goldschmiedearbeiten, statt auf die entsprechenden Tafeln in Siena und anderswo einzugehen.⁹⁸ Aber von Giottos Berliner Marientod wird dann gesagt, die schlichte Tafelform sei dezidiert konservativ oder retrospektiv – einfach weil sie im Fehlen gotischer Bauglieder hinter dem vermeintlich älteren Badia-Polyptychon zurückbleibt.⁹⁹

Demgegenüber liegt doch auf der Hand: Wenn das Retabel für den Hauptaltar der Badia bestimmt war, sollte es überraschen, wenn es vor 1310 entstanden wäre (Weihe des Hochaltars, siehe S. 446).¹⁰⁰ Und mit Blick auf die hier erarbeiteten Ergebnisse zum Baroncelli- und zum

97 O Siren, Some Paintings by a Follower of Giotto, *The Burlington Magazine* 43, 1923, S. 259–269, bes. 259.

98 Gardner, Giotto in America (and Elsewhere), S. 163: „the most up-to-date Florentine architecture and metalwork.“ Welche Objekte sind gemeint?

99 M. Boskovits, *Frühe italienische Malerei (Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde)*, Berlin 1988, S. 60.

100 Auf diesen Zusammenhang wies hin: P. Venturoli, Giotto, *Storia dell'arte*, 1–2, 1969, S. 142–158, bes. 152, 155.

Stefaneschi-Altar gibt es noch andere Anhaltspunkte für die Datierung: Als ein architektonisches Polyptychon ist es schwerlich vor 1311 (jedenfalls dann, wenn Duccios Maestà das Gründungswerk dieses Typus in Italien ist). Wer daneben davon ausgeht, daß der Typus mit Ugolino di Nerio und dem Hochaltar von S. Croce oder dem verlorenen Hochaltar von S. Maria Novella nach Florenz und damit auch in den Gesichtskreis von Giotto's Kunden kam, wird das Retabel um oder nach 1320 ansetzen.¹⁰¹ Damit geraten wir in das chronologische Fahrwasser des Stefaneschi-Altars, und mit diesem ist der Badia-Altar durch mancherlei verbunden. In erster Linie ist die Rahmung zu nennen, die vom System her und auch in vielen Details übereinstimmt (vgl. Abb. 299, 303): Die im einen Fall drei, im anderen Fall fünf Bildfelder sind von Spitzbogenarkaden über kapitellgekrönten Halbsäulen überfangen (letztere sind beim römischen Werk verloren, aber aus „Abdrücken“ im Goldgrund rekonstruierbar); in die Arkaden eingelegt sind elegante Maßwerknasen, deren Zwickelflächen bei beiden Werken in ähnlicher Weise mit Malerei ausgestaltet sind; über den Arkaden erheben sich Wimperge, die Bildmedaillons präsentieren; im römischen Werk sind die Medaillons plastisch vertieft, beim Badia-Altar gemalt. Blickt man auf die ähnliche Proportionierung der Elemente möchte man soweit gehen und sagen: Es ist dasselbe straffe und durchdachte Design, das zweimal variiert wurde.

Daneben sind der Stefaneschi- und der Badia-Altar möglicherweise auch durch einen Vorgang im fernen Avignon verbunden: Die Rede ist von der im Sommer 1324 ausgestellten Exspektanz, welche Giotto's Sohn Bondone die Pfarrei in Vespignano samt ihren Pfründen einbrachte und in der Folge manche Synergieeffekte zwischen dem Kircheneigentum und dem Eigentum der Giotto-Familie ermöglichte (I e r). Die treibenden Kräfte hinter diesem päpstlichen Gunstbeweis, der sicher mehr dem Vater als dem Sohn galt, waren neben einem uns unbekanntem Prälaten erstens Stefano di Francesco Stefaneschi, der Großneffe und Vertraute des Auftraggebers des Stefaneschi-Altars (wenn er nicht sogar Mitstifter war) und zweitens der Abt der Badia, Azzone II., der wahrscheinliche Auftraggeber des anderen Altars. Sicher ist es denkbar, daß Giotto's Dienste, welche diese Intervention auslösten, schon länger zurücklagen: Die Stefaneschi können sich an die Ausmalung der „Capella“ in St. Peter und der Abt kann sich an die Freskierung des Chors seiner Kirche erinnern haben. Wenn man aber aktuelle Leistungen im Blick hatte, dann kommen die Retabel in die engste Wahl. In diesem Fall müßte man annehmen, daß sie beide in den Jahren nicht lange vor oder um 1324 entstanden sind.

101 Nicht weiterführend scheint mir demgegenüber der Verweis auf das metallene Dossale, das 1313 von dem Goldschmied Andrea Pucci Sardi aus Empoli für den Hochaltar des Baptisteriums geschaffen wurde (Florenz, Museo Nazionale del Bargello): *Oreficeria sacra Italiana*. Ausstellungskatalog, ed. M. Collareta und A. Capitano, Florenz 1990, S. 20–27. A. de Marchi, La tavola d'altare, in: *Storia delle Arti in Toscana: Il Trecento*, ed. M. Seidel, Florenz 2004, S. 15–44, bes. 21. Erstens ist die schmale Leiste mit den zahlreichen Heiligenbüsten ein deutlich anderes Objekt als die gemalten Retabel. Zweitens scheinen mir die architektonischen Elemente nicht zweifelsfrei ursprünglich. Sie setzen ungehörig knapp über den Köpfen der Figuren an und überschneiden die emaillierte Ornamentik im Register darüber teilweise. Sie dürften also später hinzugefügt worden sein, um das Objekt an Retabel wie eben das der Badia anzugleichen.

Zu einer solchen Datierung der Gruppe paßt die Beobachtung, daß die griffige Form des architekturgegliederten Polyptychons mit Halbfiguren, die mit dem Badia-Altar gefunden wurde, andere Florentiner Maler ab der Mitte der zwanziger Jahre verwendeten: Zu nennen sind der dreiteilige, von Bernardo Daddi signierte und auf 1328 datierte Altar aus Ognissanti (Uffizien), der fünfteilige, unter verschiedene amerikanische Sammlungen verteilte Altar, der aus demselben künstlerischen Umfeld stammt und auf der Mitteltafel in Philadelphia das Datum 1334 trägt, sowie der fünfteilige Altar aus dem Oratorium von S. Pietro alle Stinche (heute in S. Martino in Lucarelli, Radda), der wohl gleichfalls ins Daddi-Umfeld und sicher in denselben Zeitraum gehört (laut Offner um 1330).¹⁰²

Daneben wird von einem gleichen Entwurf, der in variiertem Form die beiden Retabel, nämlich den Stefaneschi- und den Badia-Altar, verbindet, auch sprechen, wer die Engel in den Wimperg-Medaillons am Badia-Altar (gut erhalten sind die beiden linken, d.h. die auf der Nikolaus- und der Johannes-Tafel; die anderen sind im 15. Jahrhundert überarbeitet worden)¹⁰³ mit jenen beiden Engeln am Stefaneschi-Altar vergleicht, welche analog in den Wimperg-Medaillons auf den Flankentafeln der Petrus-Seite erscheinen (Abb. 319, 314). Hand in Hand damit macht sich ein Qualitätsgefälle bemerkbar. Die Stefaneschi-Engel bleiben an Schönheit und Ausdruck hinter den Florentinern zurück. Die Modellierung wirkt vergrößert. Die beiden römischen Varianten des Entwurfs scheinen weniger kontrolliert als die am Badia-Retabel. Es handelt sich um ein beiläufiges Detail und doch (oder gerade deshalb) läßt sich daraus schließen, daß der Stefaneschi-Altar in höherem Maß ein Werkstattprodukt ist als der andere.

Das schärft wiederum den Blick für die Qualität des Florentiner Werks. Der schlechte Zustand der Farboberfläche erschwert den Zugang, aber wer etwas Phantasie aufbringt, kann sich vorstellen, mit welcher physisch und psychisch eindrucksvollen Gestalten sich die Bildbenutzer einstmals konfrontiert sahen. Dabei traten ihnen die Figuren der Heiligen in einem Kontext gegenüber, der zwischen hergebracht und fortschrittlich oszillierte: Hergebracht war das Retabel seiner Grundform nach. Aus einer Fünferreihe von Halbfiguren besteht auch das für eine unbekannte Florentiner Kirche hergestellte Dossale in den Uffizien, das der Maler Meliore signiert und ins Jahr 1271 datiert hat¹⁰⁴ (Abb. 320). Ein zweites Dossale gleicher Machart, vom selben Maler signiert und ins Jahr 1270 datiert, hat es in der Kirche S. Francesco in Barberino Val d'Elsa gegeben.¹⁰⁵ Da sich ähnliche Altaraufsätze aus dem späten 13. und frühen 14. Jahrhundert

102 M. Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*. Phil. Diss., Straßburg 1966, S. 65 ff. De Marchi, *La tavola d'altare*, S. 20. R. Freemantle, *Florentine Gothic Painters: From Giotto to Masaccio*, London 1975, S. 49, 51.

103 Bei Baccheschi, *L'opera completa di Giotto*, S. 97 sind – als Vertreter für alle – zwei abgebildet: der gut erhaltene Engel der Johannes-Tafel und der völlig überarbeitete der Petrus-Tafel. Die Differenzen im Zustand der Engel entgingen auch Angelo Tartuferi: *Giotto: Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, S. 117.

104 M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting 1100–1270*, Florenz 1993 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting I, I), S. 652–662.

105 N. Catalano, *Il fiume del terrestre Paradiso*, Florenz 1652, S. 474–476.



Abb. 320: Florenz, Uffizien: Retabel (Meliorè)

auch in Siena und anderswo in der Toskana finden, dürfte es sich um einen gängigen und dem Publikum vertrauten Typ gehandelt haben.¹⁰⁶ Auf ihn griff Giotto zurück – durchaus absichtsvoll, wie die sonst bei ihm nicht üblichen Schriftfelder für die Namen zeigen¹⁰⁷ – und reformierte ihn wie folgt: Das Bilderbrett zerlegte er in Einzeltafeln (wie es auch Duccio an seinen Altären vor der *Maestà* schon getan hatte), darüber hinaus ersetzte er die aufgelegten flächengliedernden Arkadenmotive durch eine „reale“ Holzarchitektur nach dem Standard der neuesten Sieneser Polyptychen und nach dem Stilvorbild von gotischen Altären wie dem Marburger. Gemeint ist eine Architektur, die das Bildgefüge nicht nur schmückt, sondern wirklich trägt und als Ensemble elegant konstituiert. So wurde aus einer Bildtafel, die etwas zeigt, ein komplexes objekthaftes Gebilde, das dezidiert etwas *ist* – ein architektonisches Polyptychon eben. Dieser Wechsel spielt auch für die Wahrnehmung der Malerei eine Rolle: Statt einer Reihe von Halbfiguren sehen wir fünf Einzeltafeln, deren jede exklusiv einer Person gewidmet ist und dieser mit der Goldfolie ein je eigenes, ebenso anspruchsvolles wie irrales Umfeld zur Verfügung stellt, in welchem sie vor uns erscheinen kann.

Dieses Erscheinen ist gleichzeitig von Distanz und Intensität geprägt. Eine unverlierbare Basis von Intensität besteht, weil die fünf Figuren ursprünglich gleichsam hinter der Altarstipes auftauchten und dem Priester gegenüberstanden – und zwar als Menschen mit Gefühlen. Die Blicke der Muttergottes, von Johannes, Petrus und Nikolaus ruhen auf uns, nur der heilige Benedikt schaut auf Maria. Die Affekte mögen zurückhaltend sein, und doch teilen sich unterschiedliche Emotionen mit: ein Gran vorwurfsvoller Schärfe bei Maria (Abb. 321); Trauer (über das Opfer, das Mutter und Kind zu bringen haben) bei Petrus, Nikolaus und Benedikt; etwas bedenklich Fragendes bei Johannes (Abb. 322). Sein semantisch relativ offener Blick stellt den engsten Kontakt zwischen einer Figur und dem Betrachter her.

¹⁰⁶ Van Os, *Sieneser Altarpieces I*, S. 18–20.

¹⁰⁷ Maginnis, *Painting in the Age of Giotto*, S. 150.



Abb. 321: Badia-Altar: Maria



Abb. 322: Badia-Altar: Johannes der Evangelist

Ein Programm gebremster Formenvielfalt prägt den Auftritt der Figuren auf den Tafeln und sorgt gemeinsam mit dem Goldgrund dafür, daß sie uns dann doch nicht zu nahe kommen: Reduktionistisch ist etwa die Art, wie viermal in der gleichen Weise ein Buch gehalten wird und ein Daumen auf einem Buchdeckel ruht. Solches kann man leicht als eine Schwäche und ein ungelöstes Formproblem erleben. Man kann es auch als eine Verweigerung erleben, über das Darstellenswerte gestalterisch hinaus- und ins weite Feld des Reellen hineinzugehen. Ähnliches gilt für die Modellierung der Gestalten: Die Rundungen insbesondere in den Gesichtern treten sehr klar in Erscheinung, andererseits wirken die Oberflächen wie geglättet. Die gemalten Bärte der beiden Alten links und rechts simulieren weniger „haarige“ als „wattige“ Substanz. Insgesamt entsteht der Effekt einer Irrealisierung der Figuren bei gleichzeitiger nicht nur psychischer, sondern erscheinungshafter Präsenz. Wir nehmen etwas wahr und sind davon ergriffen, ohne daß wir davon überzeugt werden sollen, daß es in Wirklichkeit vorhanden ist. Wenn es zu Giotto's Fähigkeiten gehört, die Wahrnehmung des Beschauers zwischen Dargestelltem und Darstellendem hin- und hersteuern zu können, dann ist der Badia-Altar durch einen vibrierenden Mittelkurs ausgezeichnet, der den Betrachter in eine extrem spannungsgeladene Position bringt.

Wer mit diesen Beobachtungen ausgerüstet zum Stefaneschi-Altar zurückkehrt, trifft dort auf – mehr oder weniger – ähnliche Phänomene. Am besten vergleichbar ist die Mitteltafel der Predella-Vorderseite mit der thronenden Madonna: Bei unterschiedlicher Typenwahl (römisch statt florentinisch) und Gestimmtheit zeigt sich dieselbe Spannung aus körperlicher Distanziertheit und emotionaler Gegenwart (Abb. 323). Die Apostelfiguren auf den Seitentafeln der



Abb. 323: Stefaneschi-Altar, Rückseite der Predella: Maria



Abb. 324: Stefaneschi-Altar, Rückseite: Johannes der Evangelist

Rückseite sind am weitesten von den Betrachtern abgerückt: Bei ihnen wirkt alles geglättet und fern. Genauer: Das Emotionale scheint auch hier zwar gewollt, es ist aber nicht gelungen. Vergleicht man den Jünger Johannes am Stefaneschi-Altar mit der entsprechenden Figur am Badia-Altar (Abb. 322, 324), so zeigt sich eine große formale Übereinstimmung – und doch fehlt dem Stefaneschi-Johannes die Beseeltheit des anderen. So wird erneut der hohe Werkstatt-Anteil am römischen Altarwerk greifbar, das – auf der Grundlage eines inspirierten Entwurfs – in der Ausführung über weite Strecken oberflächlich ist. Anders der Badia-Altar. Dieser verblieb freilich in Giotto's Wirkungskreis und repräsentierte den Maler dort.

Ein technisches Detail ist geeignet, das Gefälle im Aufwand quasi zu objektivieren: Die Nimben der Heiligen auf dem Badia-Altar sind außerordentlich reich und fein graviert, so fein, daß die Muster beim gegenwärtigen Oberflächenzustand der Vergoldung kaum sichtbar werden: Unmittelbar am Kopf liegt ein Kranz aus Kufi-Ornamenten an, darauf folgt ein Kranz aus Weinblatt-Ornamenten, den äußeren Abschluß bildet ein gepunktetes Band besetzt mit winzigen farbigen Glasflüssen.¹⁰⁸ Kufi- und Weinblattornamente gibt es auch an den Nimben und Rahmen des Stefaneschi-Altars – allerdings entweder das eine oder das andere und immer nur in einer Reihe. Und an die Stelle der Glasflüsse treten beim römischen Altar Punzierungen, wie

¹⁰⁸ P. Bracco und O. Ciappi, *Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto*. La pittura, in: *Giotto: La croce di Santa Maria Novella*, S. 272–359, bes. 352–354.

sie schon in der Florentiner Spätgotik-Malerei vorkommen, aber auch an Giotto's Ognisanti-Kreuz Verwendung gefunden hatten.¹⁰⁹ Sie können ungleich schneller hergestellt werden. Letztlich sind es die blümchenförmigen Punzen, die beim römischen Retabel den Eindruck bestimmen und technischen Aufwand vortäuschen. Am Bologneser und am Baroncelli-Altar sollte unser Maler ganz auf Punzierungen umsteigen. Anders als am Stefaneschi-Altar verwendete er da allerdings verschiedene Formeisen in konzentrischen Kreisen und erreichte damit neue Effekte, die an die alten Ornamentgravierungen zwar nicht wirklich heranreichen, aber bei einem Bruchteil des Aufwands doch etwas entfernt Ähnliches vorstellen.¹¹⁰

DER BOLOGNESER ALTAR

Für die Giotto-Forschung ist die 1732 erschienene Bearbeitung von Malvasias Bologna-Führer durch Gian Pietro Zanotti ein Glücksfall. Hier findet sich die einzige Angabe über den ursprünglichen Standort jenes von Giotto signierten Polytychons, das heute in der Bologneser Pinacoteca Nazionale gezeigt wird¹¹¹ (218 mal 136 Zentimeter, Abb. 325): Es war die in napoleonischer Zeit aufgehobene und abgerissene Kirche S. Maria degli Angeli (auch S. Maria del Angelo oder Chiesa degli Innocenti) vor der Porta di S. Mamolo.¹¹² Zanotti sah das Retabel in der Sakristei und vermutete, daß es für den Hochaltar geschaffen war, „wo es weggenommen wurde, um einem schlechteren Gemälde Platz zu machen.“ Er beschreibt die Tafeln, zitiert die Signatur und äußert sein Unverständnis darüber, daß das Werk in den älteren Auflagen des Führers fehlt. Daneben teilt Zanotti mit, was er über die Frühgeschichte der Kirche hatte in Erfahrung bringen können und versucht diese Information mit Giotto's Retabel zu verknüpfen: Das Kirchlein sei von Gero Pepoli (richtig Gera oder Zerra Pepoli) 1330 errichtet, großzügig dotiert und einem Eremitenorden übergeben worden (dies und die Lage vor den Mauern erinnert an die Arena-Kapelle); am ehesten der Stifter der Kirche, also Zerra Pepoli, sei es gewesen, der das Retabel bei Giotto in Auftrag gegeben hatte.¹¹³ Diese Vermutung liegt in der Tat nahe. Alle Überlegungen,

109 J. Polzer, A Question of Method: Quantitative Aspects of Art Historical Analysis in the Classification of Early Trecento Italian Painting Based on Ornamental Practice, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 49, 2005, S. 33–99, bes. 76. E. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: Attribution, Chronology, and Workshop Relations in Tuscan Panel Painting*, Oslo 1994, Bd. 1, S. 84.

110 Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico*, Tafel 5.1.

111 Stand der Forschung: *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale 1: Dal Duecento a Francesco Francia*, ed. J. Bentini u.a., Bologna 2004, S. 64–68 (L. Bellosi).

112 *Memorie storiche di tutte le chiese distrutte o chiuse ne' passati tempi [...] nella città di Bologna e suo contorno*, Bologna 1828, S. 38.

113 „S. Maria degli Angeli: Edificata, e largamente dotata da Gero Pepoli del 1330, e data a certi frati Romiti da Murano [...] In essa presentemente non v'ha cosa considerabile di Pittura, ma bensì nella Sagrestia v'ha una Pittura in caselle dorate di mano di Giotto Fiorentino, che dovette essergli fatta fare dal suddetto Gero Pepoli. In essa si vede la Madonna col Bambino Gesù, che l'accarezza,



Abb. 325: Bologna, Pinacoteca Nazionale: Retabel aus S. Maria degli Angeli

ob der Altar statt für S. Maria degli Angeli vielleicht für eine bedeutendere Kirche bestimmt war, und ob nicht Kardinallegat Bertrand du Poujet, der Bologna zur Papstresidenz ausbauen wollte, der Auftraggeber gewesen sein könnte, erscheinen daneben spekulativ.¹¹⁴

Zerra Pepoli war das sonst wenig profilierte Mitglied einer äußerst einflussreichen Familie. Sein Vater Romeo galt als sagenhaft reich und war Stadtherr von Bologna. Zerra selbst gehörte seit 1292 dem Consiglio del Popolo an und wurde 1313 mit den Bologneser Abgesandten von

e da un lato l'Angelo Gabriele; e dall'altro l'Archangelo Michele, e appresso Ss. Pietro, e Paolo, e cinque testine sotto in alcuni tondetti; la quale Pittura stava una volta all'Altar maggiore della Chiesa da cui fu levato per cedere ad una nuova pessima pittura. Sotto lo scanno della Madonna si legge: Op. Magistri Jocti Floren.“ *Le pitture di Bologna [...] Terza Edizione con nuova e copiosa aggiunta*, Bologna 1732, S. 355 f.

¹¹⁴ Vgl. M. Medica, Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna, in: *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*. Ausstellungskatalog Bologna, Mailand 2005, S. 37–53.

Kaiser Heinrich VII. empfangen. Im übrigen stand er aber im Schatten seines gelehrten und tatkräftigen Bruders Taddeo. 1321 erhoben sich die Bologneser Geschlechter gegen die Vorherrschaft der Pepoli und vertrieben die Familie. Romeo starb hochbetagt 1322 im avignonesischen Exil. Als Bologna 1327 unter päpstliche Kontrolle kam und Kardinal Bertrand du Poujet als Stadtherrn regierte, kehrten die Pepoli unter Taddeos Führung zurück. Ab 1337 sollte er dann als päpstlicher Vikar über Bologna herrschen. Er starb 1347. Zerras Todesdatum ist nicht überliefert; seine letzten bekanntgewordenen urkundlichen Lebenszeichen finden sich in Bologneser Dokumenten der Jahre 1336 und 1337.¹¹⁵

Die älteste Nachricht über S. Maria degli Angeli stammt von 1326: Ein Prokurator des exilierten Zerra Pepoli kümmert sich in dessen Auftrag um Angelegenheiten der Kirche. So nachzulesen in den 1872 erschienenen *Miscellanea* zur Bologneser Geschichte des Guiseppe Giudicini, der Urkunden aus dem Bologneser Archiv auswertete – leider ohne sie genau zu zitieren und nachzuweisen.¹¹⁶ Giudicini schließt aus der Nachricht: Wenn es stimmt, daß die Kirche auf Zerra zurückging, dann muß sie nicht nur älter als 1330 gewesen sein (so das von Zanotti genannte Gründungsdatum), sondern auch älter als 1321. Vorausgesetzt, sie war wirklich eine Stiftung der Pepoli, dann eine solche aus der Zeit vor ihrer Vertreibung 1321. Damit entsteht ein denkbar weiter Datierungsspielraum für Giotto's Retabel. Selbst die Exiljahre der Pepoli 1321–27 können nicht ausgeschlossen werden, denn gerade wenn Zerra oder ein anderes Mitglied der Familie unter diesen Umständen hätte etwas für die Kirche tun (und in Bologna Präsenz zeigen) wollen, wäre die Beauftragung eines berühmten Malers, der nicht in Bologna lebte, naheliegend gewesen. Ebenso wenig kann die Datierung von Giotto's Biographie her eingegrenzt werden. Das Retabel mit dem Bologna-Aufenthalt des Malers zu verknüpfen, der in die Jahre nach 1328 und am ehesten ins Jahr 1334 fällt, ist jedenfalls durch nichts gerechtfertigt¹¹⁷ (vgl. II b 2).

2005 wurden auf der Rückseite der Mittetafel verschiedene Einritzungen beobachtet, darunter die Zeichenfolge „ad cccxxvi“. Es wäre leichtsinnig, das Graffito einfach wie eine Inschrift zu interpretieren und zu sagen, der Altar sei nicht nur (auf der Vorderseite) signiert, sondern auch (auf der Rückseite) datiert. Vor dem Hintergrund des eben Dargelegten und mit dem von Giudicini aufgefundenen Dokument zusammengelesen, besitzt die Jahreszahl 1326 aber doch Relevanz. Plausibel scheint mir die Annahme, die Zeichen seien von jenen Handwerkern angebracht worden, die den aus Florenz in Einzelteilen gelieferten Altar in Bologna zusammenbauten.¹¹⁸

115 N. Rodolico, *Da commune alla signoria: Saggio sul governo di Taddeo Pepoli in Bologna*, Bologna 1898, bes. auch S. 211 und 216. A. Benati und F. Bergonzoni u.a., *Storia di Bologna*, Bologna 1978, S. 175–178. M. Giansante, *Patrimonio familiare e potere nel periodo tardo-communale: Il progetto signorile di Romeo Pepoli banchiere bolognese (1250 c.–1322)*. (Dipartimento di Paleografia e Medievistica, *Fonti e saggi di storia regionale. Quaderni 1*), Bologna 1991. Zu Zerra Pepoli: Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle Famiglie nobili di Bologna*, Bologna 1670, S. 588.

116 G. Giudicini, *Miscellanea Storico-Patria Bolgnese*, Bologna 1872, S. 132–134.

117 Häufig wird 1328 als *Terminus post quem* genannt, was aber aus den genannten Gründen unzutreffend ist: Vgl. etwa Skaug, *Punch Marks from Giotto to Frau Angelico*, Bd. 1 S. 86 und Flores d'Arcais, *Giotto*, S. 356.

118 D. Cauzzi, *Giotto e il polittico di Bologna: data e possibile, ulteriore firma*, *Paragone Arte* 56, 2005

Wer nach der Konzeption des Retabels fragt, kann in seinen Überlegungen sehr weitgehend von der Rückseite des Stefaneschi-Altars ausgehen, der demnach zu den Voraussetzungen des Bologneser Altars gehört (Abb. 314): Je zwei stehende Figuren werden zu Seiten eines Thronbildes präsentiert. Anders als beim römischen Polyptychon, dessen Rahmensystem von der Vorderseite mit den beiden Apostelmartyrien her gedacht ist, erhielten die stehenden Figuren des Bologneser Altars aber eigene Tafeln. Das führte zu insgesamt steileren Proportionen beim Rahmenwerk und einigen Varianten bei den Architekturteilen und ihrer Ausgestaltung. So unterfingen keine kapitellgekrönten Säulchen die Arkaden. Unter das fünfteilige Gebilde, das sich auf diese Weise ergab, schob Giotto eine niedrige Predella, wie die Sienesischen Retabel eine besaßen. Soweit ich sehe, hat unser Maler damit das erste architektonische Polyptychon mit Ganzfiguren und Predella geschaffen und dabei einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des italienischen Retabels geleistet. Ab dem mittleren Trecento war dieser Typus die Regel.

Was den Blick für diese Schlüsselrolle verstellt, ist, daß die Maler der späteren Generationen dem Bologneser Altar in seiner auffälligsten Eigenart nicht gefolgt sind. Ich meine die szenische Aufbereitung des Auftritts der Figuren: Gabriel auf der ersten Tafel rechter Hand von der Mitteltafel wendet sich der thronenden Maria auf der Mitteltafel zu. Er agiert als Verkündigungsbote, und zwar so explizit wie nur möglich, hat er doch sogar den Mund rufend geöffnet und hält ein Schriftstück mit den gut lesbaren Worten des englischen Grußes. Die enge Zusammenführung der Madonnentafel mit der Gabrielstafel setzt den Weihetitel der Kirche um: S. Maria degli Angeli. Ohne einen entsprechend aktiven Kontakt zur Mitteltafel bleibt demgegenüber Gabriels Gegenstück. Und doch verfügt auch der dort dargestellte Erzengel Michael über Züge eines Handelnden. Der Drache zu seinen Füßen ist schon durch die genaue Kennzeichnung als siebenköpfig mehr als nur Attribut. Und indem der Engel den rechten Fuß energisch auf den Rücken des Untiers setzt, verläßt die Figur die Rolle eines auf den Betrachter ausgerichteten Heiligenbildes.

Die äußeren Figuren schließlich, welche die Stadt Bologna mit ihrer dem heiligen Petrus geweihten Kathedrale repräsentieren, greifen die Bewegungsmotive der Engel auf und sind also gleichfalls Akteure. Petrus, der auf dem besseren Platz steht und Gabriel zugeordnet ist, folgt in seiner Körperwendung dem Engel als sei er im Begriff, ihm bei der Verkündigung beizuspringen. In derselben Weise wie jener das Schriftstück und den Botenstab weist der Erzapostel die Schlüssel und den Kreuzstab vor. Paulus hat sich frontal aufgebaut wie Michael, und wie jener mit Spheira und Lanze, so hantiert er mit Buch und Schwert. Die Gestalten rechter Hand von der Mitteltafel sind in ihrer Emphase die attraktiveren. Der energiegeladene, ungemein körperliche Petrus mit seinem ausdrucksvollen Gesicht darf zu den eindrucksvollsten Erfindungen Giottos gerechnet werden (Abb. 326). Auch in der Qualität der Ausführung sind Petrus und Gabriel den beiden anderen Heiligen überlegen. Diese schließen gerade in ihren Schwächen an die Apostelfiguren auf der Rückseite des Stefaneschi-Altars an. Der Bologneser Paulus mit seinen unpräzisen Zügen wirkt geradezu wie eine Variante des Stefaneschi-Paulus (Abb. 327). Das

(Nr. 4), S. 91–96. Daß es auf der Rückseite eine zweite Signatur gäbe, ist demgegenüber weniger plausibel.

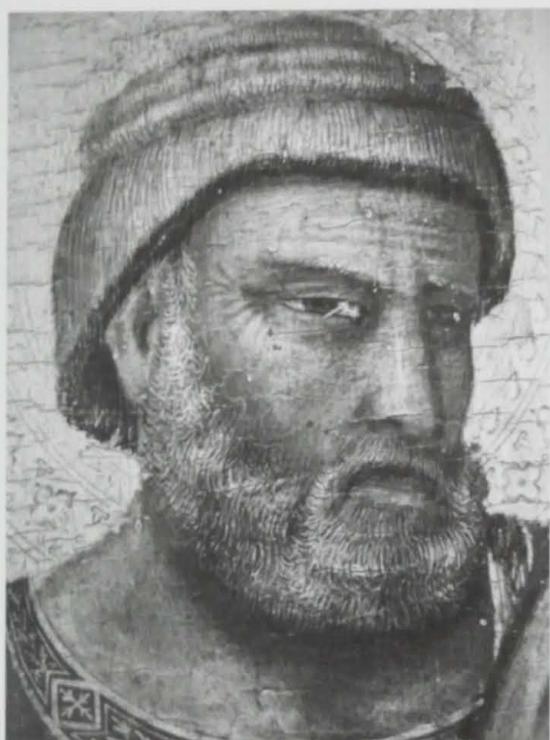


Abb. 326: Bologna, Retabel aus S. Maria degli Angeli: Petrus

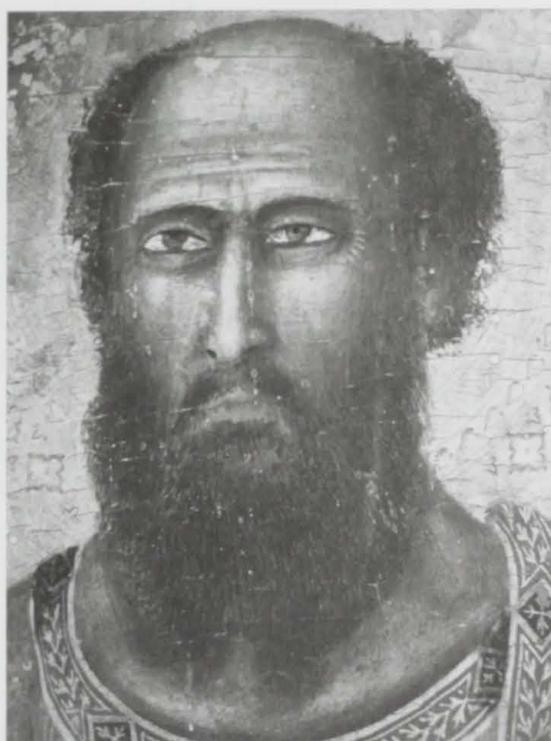


Abb. 327: Bologna, Retabel aus S. Maria degli Angeli: Paulus

unterkomplex frontale Gesicht Michaels mit der groben Nase findet eine Parallele unter den dekorativen Köpfen in der Capella Magna in Neapel. Auf letzteres hat Pierluigi Leone de Castris hingewiesen¹¹⁹ und damit ein weiteres Argument dafür beigebracht, daß auch die Engelsfigur eher das Werk eines Mitarbeiters als des Werkstatthauptes ist. Ich würde nicht unbedingt auf denselben Mitarbeiter schließen, aber darauf, daß in beiden Fällen ein schwieriger Giotto-Entwurf in ähnlicher Form inadäquat umgesetzt wurde. Insgesamt macht es den Eindruck, als habe Giotto die Mitteltafel und die Tafeln zu ihrer Rechten selbst gemalt oder wenigstens intensiv betreut, die beiden anderen aber relativ selbständig handelnden Mitarbeitern überlassen und diese damit etwas überfordert.

Mit der Muttergottes auf der Mitteltafel scheint sich der Maler über das Professionelle hinaus identifiziert zu haben (Abb. 328): Die Thronstufe trägt die Inschrift: OPUS MAGISTRI IOCTI DE FLORENTIA (I f 2). Von den drei Giotto-Signaturen ist sie die einzige, die sich im Bild statt auf dem Rahmen befindet und sich also einem bestimmten Gegenstand des Bildes zuordnet. Wie die Madonna auf dem Unterbau des Stefaneschi-Altars und die Madonna des Badia-Altars blickt die Bologneserin den Betrachter in wenig ermutigender Weise an. Doch versucht das Kind, sie aus ihrer Starre zu lösen, indem es sie – mühevoll genug sich reckend – an der Wange liebkost. Als Antwort drückt sie es an sich. Wer vor dieser Tafel betet, erfährt die vorgetragene Bitte um Fürbitte einerseits als Zumutung, andererseits als legitimiert durch das

119 P. Leone de Castris, *Arte di Corte nella Napoli angioina*, Florenz 1986, S. 352.



Abb. 328: Bologna, Retabel aus S. Maria degli Angeli, Mitteltafel



Abb. 329: Bologna, Retabel aus S. Maria degli Angeli, Predella: Maria



Abb. 330: Bologna, Retabel aus S. Maria degli Angeli, Predella: Magdalena

Handeln und die damit artikulierte Opferbereitschaft des Kindes. Und in gerade dieses von ihm komplex modellierte Gebet zur Muttergottes will der Maler eingeschlossen werden. Ähnlich verfuhr Duccio an der Maestà: Gleichfalls an der Thronstufe der Muttergottes ist dort der Satz zu lesen: „Heilige Mutter Gottes, gib Siena Frieden, und – weil er Dich so malte – dem Duccio das [ewige] Leben.“ (MATER SCA DEI / SIS CAUSA SENIS REQUIEI / SIS DUCCIO VITA / TE QUIA PINXIT ISTA)¹²⁰ Natürlich wären für „Siena“ die Stadt Bologna und die Familie Pepoli einzusetzen und gegenüber dem Thema Frieden (das bei Duccio auf die Schlacht von Montaperti, den indirekten Anlaß der Bilderstiftung zurückverweist) wäre das Thema Erlösung noch weiter zu stärken.

Wie am Baroncelli-Altar trägt die Predella das eucharistische Thema vor, nur tritt es in Bologna intensiver und klarer auch im Sinn von Opfer in Erscheinung. Die Intensität kommt von der Nahsichtigkeit der fünf Medaillons und von der hohen malerischen Qualität. Das Opferthema harmoniert mit der Predella als Bildfolie für die Wandlung, aber auch mit der spirituellen Ausrichtung des Madonnenbildes darüber: Das Personal knüpft einerseits an die Passionserzählung, andererseits an die Gerichtsthematik an. Zu Seiten der Imago pietatis erscheinen eine in ihren blauen Mantel wie eingewickelte trauernde Maria, die Klagelaute von sich zu geben scheint (Abb. 329), ein händeringender Johannes sowie vor sich hinstarrend Johannes der Täufer – schließlich eine von Trauer oder Bußübungen erschöpfte Magdalena mit aufgelösten Haaren (Abb. 330). Magdalenas Auftritt erinnert an die Ikonographie der Kreu-

¹²⁰ Zit. nach J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, S. 100.

zigung, die Giotto Jahrzehnte zuvor in Padua erfunden und für den Stefaneschi-Altar schon einmal adaptiert hatte: Wie Magdalena in der Arena-Kapelle am Fuß des Kreuzes kniet und Christi Füße mit ihren Haaren salbt, wie sie sich dann erneut mit offenen Haaren im Bild der Beweinung seinen Füßen widmet, so hat sie auf der Bologneser Predella nun an jenen liturgischen Ort gefunden, wo das Opfer Christi immer neu wiederholt wird. Magdalenas kniefällige und damit emotional auferüstete Anwesenheit unter dem Kreuz war ein Motiv, das spätestens seit den Kreuzigungsbildern der assisanischen Unterkirche Giotto nicht mehr allein gehörte (S. 513). Trotzdem ist es unwahrscheinlich, daß ein anderer Maler in derart abgeleiteter und doch sinnreicher Form davon hätte Gebrauch machen können. Wie intelligent Giotto Erzählungen visuell auszugestalten wußte, haben wir oft erfahren. Am Bologneser Altar begegnet diese Intelligenz nun in direkt theologischer Anwendung. Mit der Signatur zusammengesehen, scheinen Spekulationen des Malers im Medium seiner Bilder greifbar zu werden.

DIE JOHANNES-KAPELLE DER PERUZZI

Des Weiteren wollte er, wenn die Minoriten von Florenz innerhalb von zehn Jahren nach seinem, des Erblassers Tod ihre Kirche erweitern oder neu bauen würden, daß seine genannten Brüder die Summe von 200 Lire aus seinem Besitz ausgeben sollten zum Bau einer Kapelle in dieser Kirche nach dem Willen seiner selbigen guten Brüder.

So notierte der Notar am 21. November 1292 eine der letztwilligen Verfügungen des Donato Peruzzi, der erst kurz zuvor durch den Tod seines Vaters Arnaldo ein unabhängiger und reicher Mann geworden war. Als Zeugen waren vier Brüder des Testators anwesend, eben die „genannten“ oder „guten Brüder“: Pacino, Tommaso (gen. Masino), Arnaldo junior und – ein Namensvetter unsres Malers – Giotto Peruzzi.¹²¹ Es handelt sich um die älteste überlieferte Schriftquelle nicht nur zur Peruzzi-Kapelle, sondern zum Neubau von S. Croce. Die Grundsteinlegung der Kirche erfolgte wenige Jahre später im Mai 1295, und bald darauf muß in einem Zug mit der Chorkapelle, der Bardi-Kapelle und den anderen Kapellen am Querhaus auch die der Peruzzi errichtet worden sein. Daß es unser Maler war, der sie später mit Bildern geschmückt hat, ist durch dieselben Gewährsleute belegt wie seine Tätigkeit in der Bardi-Kapelle (II a 4, II a 6 und am zuverlässigsten durch Albertinis Florenz-Führer: II g 6). Was die liturgische und ästhetische

121 ASE, Diplomatico, Fondo Stroziano-Uguccioni, Spogli Stroziani, Libro DDD, No. 60, IIa Serie, c. 224: „... item voluit quod si fratres minores de florentia crescerent eorum ecclesiam vel de novo facerent infra decem annos post obitum suis testatoris quod dicti sui fratres expendant de bonis suis pro hedificanda una cappella in dicta ecclesia ad voluntatem ipsorum fratrum suorum libras ducentas bonorum den. flor. parvorum ...“ Die Abschrift wurde entdeckt und publiziert von: I.B. Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, Florenz 1906, S. 138 f. Für das Todesdatum des Vaters: S.L. Peruzzi, *Storia del commercio e dei banchieri di Firenze*, Turin 1930, S. 255.

Bedeutung innerhalb des Kultsystems von S. Croce angeht, so bleibt die Peruzzi-Kapelle hinter der anderen zurück – man möchte sagen in demselben gerade noch merklichen Maß wie die Familie und Firma Peruzzi hinter der Familie und Firma Bardi: Die Peruzzi-Kapelle schließt nicht an die Hauptchorkapelle an wie die Bardi-Kapelle, sondern an eben die Bardi-Kapelle; sie öffnet sich nicht zum Mittelschiff des Langhauses, sondern zum rechten Querhausarm bzw. zum rechten Seitenschiff; und sie ist nicht wie die Bardi-Kapelle dem Ordensgründer und zweiten Patron der Kirche geweiht, sondern den beiden Johannes. Zwar bezieht sich auch dieses Patrozinium auf Franziskus, dessen Namenspatron Johannes der Täufer war, aber doch eher weitläufig. So besteht kein Grund anzunehmen, daß wie die Ausmalung der Bardi-Kapelle auch die der Peruzzi-Kapelle vollendet gewesen sein müßte, als der Rumpfbau von S. Croce um 1319/20 in Betrieb genommen wurde. Anders als bei der Bardi-Stiftung gibt es auch kein Bild an der Wand oberhalb der Kapelle, das den Gesamtraum der Kirche mitgestalten würde. Von Bedeutung für Überlegungen hinsichtlich der Datierung der Malereien ist daneben der markante Stilunterschied zur Bardi-Kapelle und zu allem, was irgendwie mit Giotto's Arena-Fresken vergleichbar wäre.

Tatsächlich präsentiert sich in den Peruzzi-Bildern ein Maler, wie wir ihn nicht kennen. Entschiedener als irgendwo sonst im erhaltenen Oeuvre verläßt Giotto's Kunst den Boden der Paduaner Errungenschaften und setzt zu etwas Neuem an. Wer von diesem Unterschied her aber die Urheberschaft in Zweifel ziehen wollte (wofür die Quellenlage durchaus Spielraum läßt), müßte auch berücksichtigen, daß die Bilder schon im Jahr nach Giotto's Tod in der Kapelle des Bargello variiert wurden, also mit Sicherheit zu Lebzeiten unseres Malers entstanden sind; eindeutig ist etwa die Reproduktion der Zachariasfigur in der Szene der Namensgebung.

Neben dem Stil überrascht die Technik. Anders als seine sämtlichen anderen erhaltenen Wandbilder hat Giotto die für die Peruzzi komplett *al secco* ausgeführt, d.h. vollständig (und nicht nur zu Teilen – bestimmte Farben und Details) auf den trockenen Putz gemalt. Naheliegende Erklärungen dafür sind das fortgeschrittene Alter des Malers und das Vorhandensein schwerwiegender paralleler Verpflichtungen – so etwa ab Frühjahr 1334 die Leitung der Dombauhütte. Erinnerung sei auch an den Umstand, daß Giotto während seiner letzten Lebensjahre mehrfach umgezogen ist (*Giottus Pictor* Band 1, S. 58): Die Rückkehr aus Neapel bedeutete nicht die Rückkehr in eine vertraute Situation, vielmehr scheint sich der Maler in zwei Schritten eine Florentiner Infrastruktur neu aufgebaut zu haben. Diese muß nicht oder nicht sofort eine Freskanten-*Bottega* umfaßt haben. Was die Fresko-Technik angeht, darf man jedenfalls voraussetzen, daß die Notwendigkeit, immer „Tagwerke“ fertigstellen zu müssen, zuweilen Zeitdruck und immer einen beträchtlichen Organisationsaufwand mit sich brachte und zu den Schattenseiten dieser Arbeitsweise gehörte. *Secco*-Malerei bedeutete demgegenüber den Komfort eines selbstbestimmten Arbeitsrhythmus. „An der Mauer“ ließen sich allein in dieser Technik langsame oder unregelmäßige Tätigkeit, geringe professionelle Unterstützung und hoher Qualitätsanspruch verbinden.¹²²

122 Vgl. L. Tintori und E. Borsook, *Giotto: La cappella Peruzzi*, Turin 1965, S. 22 f. Hier wird aus der Technik auf eine starke Beteiligung von Mitarbeitern und die Verwendung von kleinformatigen Vorzeichnungen geschlossen, was ich beides nicht zwingend finde.

In seiner im mittleren 19. Jahrhundert kompilierten und nie veröffentlichten Familiengeschichte der Peruzzi schrieb Luigi Passerini – leider ohne eine Quelle zu nennen – Auftraggeber der Malereien sei der 1358 verstorbene Giovanni di Riniero Peruzzi gewesen, ein Enkel von Donatos Bruder Pacino.¹²³ Das muß nicht richtig sein. Passerini kann von der Übereinstimmung zwischen dem Patrozinium der Kapelle und dem Taufnamen seines Kandidaten ausgegangen sein. Der Weihetitel der Kapelle war von den Franziskanern aber wahrscheinlich schon beim Baubeginn der Kirche und damit vielleicht noch vor Giovanni's Geburt festgelegt worden. Daß der Name Giovanni, der bei den älteren Peruzzi gar nicht vorkommt, in der Generation der um und nach 1300 geborenen plötzlich endemisch ist, mag tatsächlich mit den Patronen der Familienkapelle zu tun haben (und nicht – umgekehrt – der Weihetitel vom Taufnamen eines Stifters abhängen).¹²⁴ Im übrigen konnte die Generation der Peruzzi, der Giovanni di Riniero angehörte, zu Giotto's Lebzeiten noch nicht eigenständig über das Familienvermögen verfügen. Das wissen wir, weil die Buchführung der Peruzzi ab ca. 1300 großenteils erhalten ist. Bis zum Zusammenbruch der Kompanie, die 1343 aus denselben Gründen wie die der Bardi scheiterte, tritt Giovanni in den entsprechenden Listen nicht als Anteilseigner auf.¹²⁵ Und auch als die Peruzzi 1335 in S. Croce eine Armenspeisung ausrichteten – ich beziehe mich auf einen Beleg in einem der Peruzzischen Geschäftsbücher, den Eve Borsook in ihrer grundlegenden Arbeit mit der Kapelle in Verbindung gebracht hat – wird Giovanni di Riniero nicht unter den Spendern genannt.¹²⁶ Solange Giotto lebte und malte und tatsächlich fast bis zum Ende der Firma, regierten unter den Peruzzi noch die Söhne des Arnaldo und seines Bruders Filippo sowie einige von deren Söhnen. Der profilierteste unter den Brüdern des Donato trug gleichfalls den seltenen Namen Giotto und starb einige Monate vor dem Maler. Er hatte während seines langen Lebens alle denkbaren Staatsämter einschließlich der höchsten inne und darf als einer der wichtigsten Männer im Florentiner öffentlichen Leben der zehner bis dreißiger Jahre gelten. Aber sein 1347 verstorbener Bruder Tommaso stand dahinter kaum zurück. Und mindestens in der Firma spielten auch die anderen Brüder, Pacino und Arnaldo di Arnaldo, eine hervorragende Rolle. Die einzigen Mitglieder der folgenden Generation (d.h. der Elterngeneration des Giovanni di Riniero), die bis gegen Mitte der dreißiger Jahre den Aufstieg in die „Chefetage“ der Firma geschafft hatten, waren Tommasos Söhne Bonifazio und Pacino.¹²⁷ Zur Teilhaberschaft brachten es noch Donatos Sohn Ridolfo und Giotto's Sohn Donato.

123 Tintori und Borsook, *Giotto: La cappella Peruzzi*, S. 10 und Anm. 39 S. 43. E. Borsook, *Notizie su due Cappelle in Santa Croce a Firenze*, *Rivista d'Arte* 36, 1961/62, S. 89–107, bes. 99–101.

124 Man konsultiere den von Edwin S. Hunt rekonstruierten Stammbaum der Familie: E.S. Hunt, *The medieval super-companies: A study of the Peruzzi Company of Florence*, Cambridge 1994, S. 252–254.

125 Hunt, *The medieval super-companies*, S. 261–265.

126 *Libro di Giotto e della Chompania*. Florenz, Biblioteca Riccardiana, Cod. 2417, carta 9 links. Publiziert bei: Tintori und Borsook, *Giotto: La cappella Peruzzi*, S. 95 Nr. 2.

127 Hunt, *The medieval super-companies*, S. 21–35 und passim.

Von den Arnaldo-Söhnen, die Familien gegründet hatten, ist tatsächlich allein Donato, der Stifter, schlecht zu greifen. Wir kennen nicht mehr als sein Testament von 1292 und Passerinis unüberprüfbare Angabe, er sei 1299 noch am Leben gewesen.¹²⁸ Dieses geringe Echo der Biographie in den vorhandenen Dokumenten dürfte sich am ehesten daraus erklären, daß Donato noch vor der im Jahr 1300 erfolgten Restrukturierung der Firma, die viel Urkundenmaterial hinterlassen hat, gestorben ist. Dies alles vorausgesetzt und vorausgesetzt noch, daß die Familien-Kapelle im konkreten wie auch im übertragenen Sinn ein Vermächtnis des in relativ jungen Jahren hingegangenen Donato di Arnaldo darstellte und die Ausmalung dessen patronales Engagement vollenden sollte, ist zu schließen, daß die Wandbilder von der ganzen Familie getragen und von Donatos Brüdern sowie Donatos und deren Kindern verantwortet wurden – gleich wer aus der Familie mit der Abwicklung des Projekts betraut war.¹²⁹ Demnach hatte sich der Maler Giotto, als das Programm konzipiert wurde, am ehesten auf Leute mehr oder weniger seines eigenen Alters und der nächsten Generation einzustellen.

Was das Gesamtsystem der Dekoration anging, so folgten die Verantwortlichen aufs engste dem Vorbild der benachbarten Bardi-Kapelle: fingierte Säulen in den Ecken, dazwischen auf den Seitenwänden in gemalte Rahmen eingespannt je zwei Bilder aus dem Leben Johannes des Täuflers links und Johannes des Evangelisten rechts (280 mal 430 Zentimeter); darüber in der Gewölbezone – gleichfalls den beiden Heiligen zugeordnet – die um einige Zentimeter schmälere Lünettenfelder, die etwas weniger nachdrücklich eingefast und der Betrachterwelt entrückt sind (Abb. 331, 332); im Gewölbe selbst wieder vier Medaillons, diesmal mit den Evangelisten. Wie man die Sockelzone der Bardikapelle nach der fingierten Marmorinkrustation in der Peruzzi-Kapelle rekonstruieren kann, so darf man sich wohl die Altarwand der Peruzzi-Kapelle analog zu der bei den Bardi vorstellen (Taf. XVI – nur das System etwas nach unten gerückt): vier Nischen mit Heiligenfiguren, wobei unter den Dargestellten sicher die beiden Johannes waren. Erhalten ist nur über dem Fenster ein Medaillon mit dem auf dem Altar geschlachteten *Agnus dei*, ein Thema, in welchem sich Motive aus den Rollen von Täufer bzw. Vorläufer und Evangelist bzw. Apokalyptiker begegnen: Der Evangelist Johannes beschreibt, wie der Täufer Christus das Lamm Gottes nennt (Jo. 1, 29 und 36), und in der Apokalypse gehört die wiederkehrende Vision eines Lammes zu den Hauptmotiven. Die Bedeutung des Tiers ist mehr oder weniger stets die gleiche: Das Lamm steht für den geopfert oder zum Selbstopfer bereiten Christus. Somit verknüpft sein Auftritt in der Kapelle nicht nur die beiden Johannes-Viten, sondern stellt auch eine Verbindung zum eucharistischen Ort auf dem Altar her, wo für das Seelenheil der Peruzzi zelebriert wurde.

Die Legenden von Täufer und Evangelist zählen zu den am weitesten ausgestalteten Heiligen-Viten überhaupt. Das Leben des Täuflers stieß bei den Florentinern auf besonderes Interesse, war er doch ihr Stadtheiliger, der im Baptisterium, der gemeinsamen Taufkirche, verehrt wurde. So gab es dort aus der Zeit um 1290 eine visuelle Johannesgeschichte in fünfzehn Bildern (Kup-

128 Tintori und Borsook, *Giotto: La cappella Peruzzi*, S. 10.

129 So auch schon: F. Bologna, *Novità su Giotto: Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Turin 1969, S. 56.

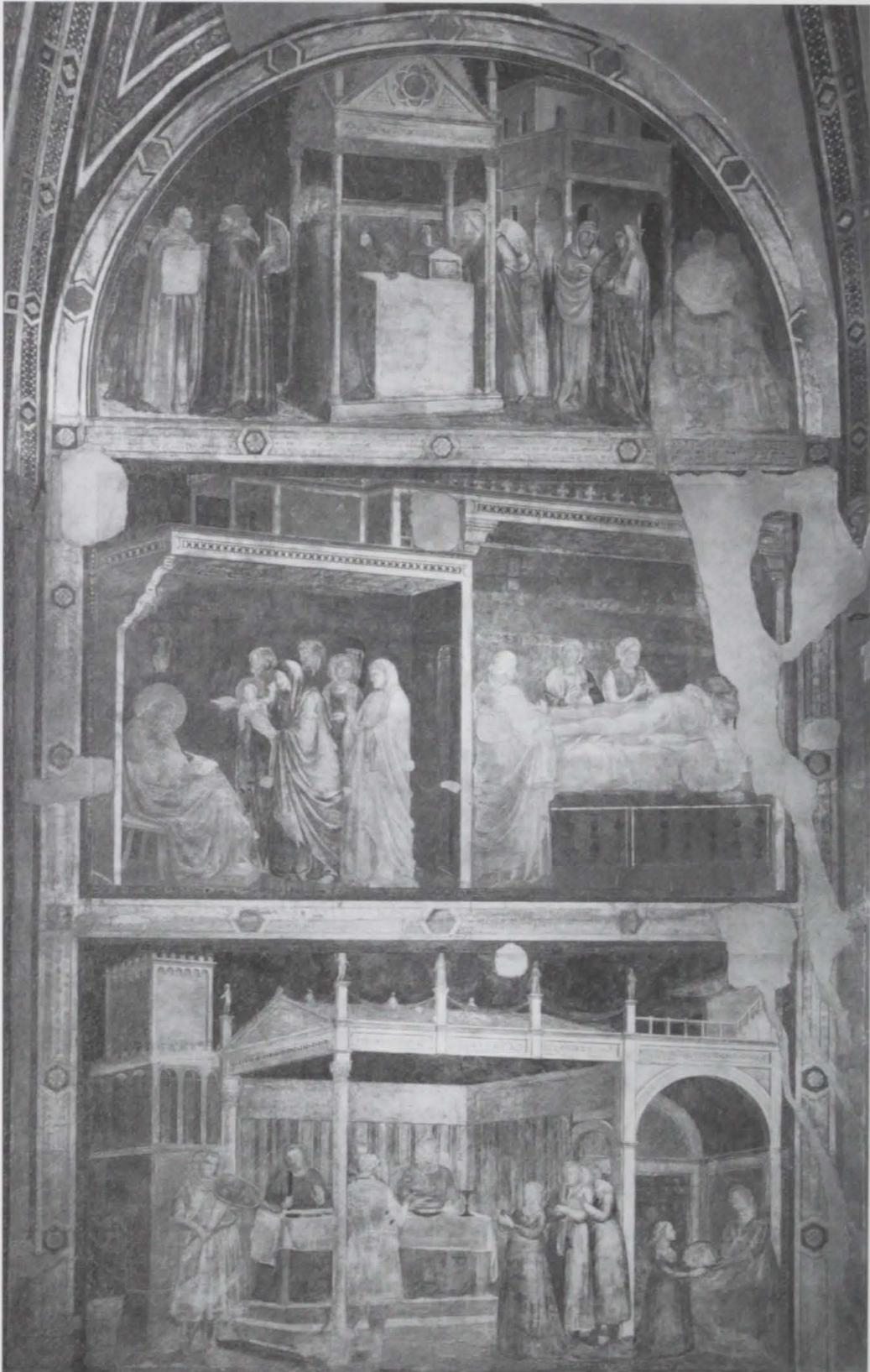


Abb. 331: Florenz, S. Croce, Peruzzi-Kapelle: Nordwand



Abb. 332: Peruzzi-Kapelle: Südwand

pelmosaiken des Baptisteriums); ab 1330 entstand auf dieser Grundlage eine Legende in zwanzig Bildern (jetzt Südtür, ursprünglich Haupttür des Baptisteriums). Vor diesem Hintergrund wird deutlich, was es hieß, die beiden Heiligen mit nur je drei Bildern zu repräsentieren: Angesichts solcher Selektion der Ereignisse mußte jede der ausgewählten Szenen in ihrer Bedeutung genau begründet sein. Letztlich ging es um ein auf den kultischen Gebrauch am Ort der Kapelle hin hoch geschärftes Profil des jeweiligen Heiligen.

Die Szenenauswahl für Johannes den Evangelisten (auf der rechten Wand in der Lünette: Johannes auf Patmos, in der Mitte: Johannes erweckt Drusiana, unten: Himmelfahrt des Johannes, Abb. 332) weist ziemlich klar in Richtung Endzeitfurcht und Jenseitshoffnung.¹³⁰ Als Verbannter auf der Insel Patmos erhält Johannes visionäre Kunde vom Kommen des letzten Gerichts, dem die Gläubigen hoffnungsvoll entgegensehen dürfen; an Drusiana in Ephesos zeigt er die Macht des Glaubens über den Tod; statt in derselben Stadt im Grab auf den Jüngsten Tag warten zu müssen, wird ihm entsprechend dem Bericht in der *Legenda Aurea* sofortige Auferstehung zuteil.¹³¹ Es ist nicht wirklich klar, was es war, das den Evangelisten zum Mitpatron der Kapelle qualifizierte, als die Franziskaner das Programm der Patrozinien für Neu-S. Croce entwarfen. Daß Franziskus zuweilen mit dem Engel des sechsten Siegels der Offenbarung des Johannes identifiziert wurde, ist sicher ein mögliches, für sich gesehen jedoch kein stringentes Motiv.¹³² Ähnliches gilt für den Umstand, auf den die *Legenda Aurea* hinweist, nämlich daß der Evangelist am Jahrestag der Geburt des Täufers gestorben ist, so daß wer der Geburt des Täufers gedenkt, den Tod des Evangelisten darüber nicht vergessen sollte:¹³³ auch das ein möglicher, aber kein sicherer Beweggrund für die Doppelweihe. Demgegenüber ist deutlich, wie die Auftraggeber der Fresken die Rolle des Evangelisten zu sehen wünschten: Giotto präsentiert ihn als den Patron ihrer (zukünftigen) Toten. Das erinnert an die Art und Weise, wie vorher die Bardi den heiligen Franziskus in einigen Bildern ihrer Kapelle vereinnahmt hatten. Die Szenentrias auf der rechten Wand antwortet den spirituellen Interessen einer Familie, deren Mitglieder vor der Kapelle begraben liegen wie die Bardi vor der ihren. Aus der Frühzeit ist bekannt, daß Giotto di Arnaldo, der umtriebige Bruder des Stifters, in S. Croce und also wohl vor der Kapelle seine letzte Ruhe fand.¹³⁴

Schwieriger ist die linke Wand und damit die dem Täufer zgedachte Rolle zu verstehen (Abb. 331). In der Lünette erscheint die Verkündigung an Zacharias, darunter sehen wir Geburt und Namensgebung des Täufers, ganz unten in einem kühnen Simultanbild den für Johannes tödlichen Tanz der Salome und die Präsentation seines abgeschlagenen Hauptes zunächst

130 Vgl. L. Schneider, *The Iconography of the Peruzzi Chapel*, *L'Arte* 17, 1972, S. 91–104. Wenig brauchbar ist demgegenüber die folgende Studie zur Ikonographie der Kapelle: J.F. Codell, *Giotto's Peruzzi Chapel Frescoes: Wealth, Patronage and the Earthly City*, *Renaissance Quarterly* 41, 1988, S. 583–613.

131 *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 72.

132 Vgl. D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda: Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*. Phil. Diss., Worms 1983, S. 93.

133 *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 419.

134 Tintori und Borsook, *Giotto: La Cappella Peruzzi*, S. 14.



Abb. 333: Peruzzi-Kapelle, Nordwand: Geburt und Namengebung des Täufers

vor Herodes und dann vor Herodias. Der mit dem mittleren Bildfeld gesetzte Akzent auf die Episode der Namengebung paßt zur Rolle des Heiligen als Patron von Franziskus und damit zur wahrscheinlich entscheidenden Motivation für das Täufer-Patrozinium der Kapelle. Daß der zukünftige Poverello von seiner Mutter den Namen Johannes des Täufers erhalten hatte, berichtet Thomas von Celano in der *Vita Secunda* (I, 3). Diese Angabe baute Bonaventura in seiner zu Giotto's Zeit aktuellen *Legenda Maior* (Prologus, 1) zu einer Art Programm der Johannes-Nachfolge aus: Franziskus sei dem Vorbild des Täufers gefolgt, als er Buße gepredigt habe.¹³⁵ Und auf gerade diesen Gedanken scheint in der von Giotto gemalten Szene angespielt zu sein, denn in der Tat gestikuliert das Kleinkind, das zu seinem Vater gebracht wird, in Johannes-Manier und ist also eben geboren schon dabei, eine Predigt zu halten (Abb. 333). Eine Bild- oder Textvorlage dafür ist mir nicht bekanntgeworden. Es scheint sich um eine Erfindung Giotto's zu handeln, die aus Andeutungen etwas machte: In der *Legenda Aurea* wird betont, daß Johannes schon vor seiner Geburt prophetische Gaben besessen habe (unter Hinweis auf das Ereignis anläßlich der Heimsuchung Elisabeths durch Maria, das Lukas 1, 41 erzählt). Daneben wird berichtet, wie leicht und freudvoll seine Geburt verlaufen sei.¹³⁶ Aus diesen Informationen einen Säugling zu kreieren, der kaum auf der Welt schon predigt und also ein

¹³⁵ *Fontes Franciscani*, ed. E. Menestò und St. Brufani, Assisi 1995, S. 445, 777 f.

¹³⁶ *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 416 f.

Wunderkind auf einem der Kompetenzfelder des heiligen Franziskus ist, mag gewagt sein, ist aber nicht abwegig.

Einordnen läßt sich auch die Wahl des Themas für die Lünette: Der Umstand, daß Johannes' Geburt von einem Engel verkündigt wurde, und zwar vom selben Erzengel Gabriel, der auch vor Maria erschienen war (darauf legt die *Legenda Aurea* großen Wert),¹³⁷ verbindet die Biographie des Täufers mit der Christi. So hebt das Bild das für die Franziskaner immer faszinierende Thema der Christusähnlichkeit hervor.

Was Probleme aufwirft, ist das untere Bild, von dem man zuweilen liest, es zeige Johannes' Passion, das sie in Wirklichkeit aber eher *nicht* zeigt (Taf. XIX). Ausgespart ist mit der Hinrichtung das, was als der Höhepunkt eines christusförmigen Lebens gelten könnte (und im Programm der Kuppelmosaiken des Baptisteriums auch so präsentiert wird)¹³⁸. Dagegen werden die frivolen Umstände, die dieses Ereignis in der Erzählfolge einrahmen, genau visualisiert und interpretiert: Der Tanz der Salome und die Übergabe des Hauptes durch Salome an Herodias entsprechen dem Bericht im Evangelium (Markus 6, 22 und 28): „... und tanzte und gefiel wohl dem Herodes und denen, die am Tisch saßen.“ „... und das Mädchen gab es [das Haupt] seiner Mutter.“ Vom biblischen Bericht weicht ab, daß das Haupt bei Giotto zuerst vor Herodes gebracht wird und der den Henker an Salome als Empfängerin weiterweist. Markus (6, 27–28) sagt:

Und alsbald schickte der König den Henker hin und hieß sein [Johannes'] Haupt herbringen. Der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis / und trug her sein Haupt auf einer Schüssel und gab es dem Mädchen, und das Mädchen gab es seiner Mutter.

Daß das Haupt einen Umweg gleichsam über die Festtafel des Herodes nimmt, weist auf eine andere Textquelle. Die Rede ist von einer in Florenz und der Toskana zeitweilig populären, sonst aber wenig verbreiteten Johanneslegende, die sowohl von den Mosaizisten, die in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts die Johannesvita in der Kuppel des Baptisteriums schufen, als auch 40 Jahre später von Andrea Pisano bei der Arbeit an der Bronzetür des Baptisteriums für einzelne Szenen genutzt wurde.¹³⁹ Der Text ist allein in einer Volgare-Übersetzung des frühen 14. Jahrhunderts erhalten. Nachdem der Erzähler die Enthauptung beschrieben hat, fährt er fort:¹⁴⁰

¹³⁷ *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 414.

¹³⁸ M.V. Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz: Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte*, Köln u. a. 1997, S. 126.

¹³⁹ M. Aronberg-Lavin, Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism, *The Art Bulletin* 37, 1955, S. 85–101. M. Aronberg-Lavin, Giovannino Battista: A Supplement, *The Art Bulletin* 43, 1961, S. 319–326. Die Verfasserin weist darauf hin, daß die dem ersten Artikel zugrundeliegende Zuschreibung der Übersetzung an Domenico Cavalca unzutreffend ist. Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 125.

¹⁴⁰ Domenico Cavalca, *Vite di alcuni Santi scritte nel buono secolo della lingua toscana (III)*, Florenz



Abb. 334: Peruzzi-Kapelle,
Nordwand: Festmahl des
Herodes, Detail



Abb. 335: Festmahl des Herodes, Detail:
der Musiker

Und der Offizier nahm das Haupt und blutig, wie es war, brachte er es vor die Augen des Königs. Als die Gäste, die speisten, das sahen, waren sie alle bestürzt und voller Trauer, denn es erschien ihnen schrecklich, solches mit anzusehen. So wurde das Fest verdorben. Und bis auf den heutigen Tag kommt es vor, daß der viele eitle Frohsinn sich zuweilen in große Traurigkeit verkehrt. Und der König ließ das Haupt dem Mädchen reichen.

Auch daß Herodes' Fest durch den Vorfall verdorben wurde, hat Giotto gemalt, und zwar indem er sich der Nebenfiguren annahm: Hingewiesen sei auf den Gast an der Tafel ganz rechts, der nicht etwa Markus folgend die Tänzerin betrachtet und Wohlgefallen äußert, sondern ein Tranchiermesser hält und es anstarrt als sei es das Richtschwert, wobei er zusätzlich die Linke klagend hebt. Dann sind da die beiden flüsternden Diener links, die fraglos mißbilligen, was geschieht, und schließlich verrät auch der Musiker

1734, S. 255: „L'uficiale prese la testa, e così sanguinosa la portò suso dinanzi alla faccia del Re. Quando costoro, che mangiavano, vidono questa cosa, furono tutti istupefatti, e con tristizia molto, che pareva loro una terribile cosa questa a vedere, sicchè fu guasta la festa; e al dì d'oggi interviene, che le molte vane allegrezze ritornano talvolta in grande tristizia. E il Re fece dare la testa in mano della fanciulla.“



Abb. 336: Festmahl des Herodes, Detail

durch sein finsternes Gesicht, wie ungern er an der Veranstaltung mitwirkt (Abb. 334, 335).

Aber hat der Maler auch jenes Motiv der Erzählung visualisiert, das vom biblischen Bericht am markantesten abweicht? Der Evangelist Markus weiß, daß Herodes den Johannes gern predigen hörte, aber von seiner Frau Herodias gegen ihn aufgehetzt wurde, wie diese auch die Salome gegen Johannes manipulierte. Dementsprechend war Herodes „sehr betrübt“ (6, 26), als Salome nach ihrer Darbietung das Haupt begehrte. In der toskanischen Legende dagegen wird ausführlich erzählt, daß Herodes und Herodias im Bunde waren: Salomes Tanz und der auf Herodes' Frage hin geäußerte Wunsch des Mädchens waren ein abgekartetes Spiel. Von vornherein stand fest, daß das Fest genutzt werden sollte, Johannes loszuwerden und den König möglichst unschuldig daran aussehen zu lassen. In Kurzform findet sich das Motiv auch in der *Legenda Aurea*. Herodes, so erfährt der Leser, sei mit Herodias tatsächlich im Einverständnis gewesen, und habe, als Salome ihren Wunsch äußerte, Betrübnis nur geheuchelt.¹⁴¹ Klar ist: Giotto's Herodes spielt eine

schillernde Rolle (Abb. 336). Die Geste seiner Rechten leitet nicht nur das Haupt weiter (an Salome), sondern weist auch Schuld ab (von Herodes) und vielleicht sogar Schuld zu (an Herodias). Offenkundig ein Zitat aus einer anderen Erzählung ist die Fingerschale, über welcher der Gestus sichtbar wird. Sie läßt den Betrachter an den händewaschenden Pilatus und die Worte denken (Matthäus 27, 24): „Ich bin unschuldig an seinem Blut.“ Lesen wir die Handbewegung nach Markus, so steht sie für Schwäche und Trägheit, lesen wir sie nach der toskanischen Legende und nach der *Legenda Aurea*, dann steht sie für Heuchelei. Daß beide Lesarten möglich sind, dürfte unter den Besuchern für Gesprächsstoff gesorgt und die Wahrnehmung der Szene intensiviert haben. Man wird das Bild wohl moralisierend und als eine Mahnung auf sich wirken lassen dürfen: Die Beseitigung des Predigers schafft die unangenehmen Wahrheiten, die er ausspricht, nicht aus der Welt, vielmehr ist eine Art Spirale sich steigernder Sündenfälle die Folge – ein pastoral anmutendes Argument, das eher auf Seiten der Franziskaner als auf Seiten der Stifter entwickelt wurde.

¹⁴¹ *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 656.

Will man die erzählerische Leistung würdigen, in welche das Argument verpackt ist, so muß man fragen, woher Giotto visuelles Material in solcher Fülle nahm, daß er es sich leisten konnte, das Hauptereignis einfach auszulassen und auf diese Weise die Botschaften der Nebenereignisse zu verabsolutieren. Diese Überlegung führt zu den Florentiner Großzyklen des Johannes-Lebens zurück. Ist der Motivreichtum, über den Giotto verfügte, dort entwickelt worden? In der Kuppel des Baptisteriums werden die entsprechenden Ereignisse mit drei Feldern im Wesentlichen entlang dem Markus-Bericht erzählt: Tanz der Salome, Enthauptung des Täufers, Salome übergibt Herodias das Haupt. Leider ist mit den Bildern selbst nicht viel anzufangen, denn es handelt sich nicht mehr um die Mosaiken, die Giotto gesehen hatte, sondern um Erneuerungen des 15. Jahrhunderts.¹⁴² Motivisch greifen sie teils sogar auf Giottos Peruzzi-Szene zurück. Die Thematik der Felder dürfte aber jeweils beibehalten worden sein, vielleicht auch Grundzüge der Kompositionen, die mehr den Normen der Cimabue-Zeit als denen des Quattrocento entsprechen. Die zweite Bilderfolge zum Täufer ist jene Erweiterung und Modernisierung des Mosaikzyklus, von der gleichfalls schon die Rede war: Es handelt sich um die älteste der Bronzetüren für dieselbe Kirche. Dort hat Andrea Pisano die entsprechende Passage der Vita in vier Reliefs dargestellt: Tanz der Salome, Enthauptung des Täufers, Übergabe des Hauptes an Salome, Übergabe des Hauptes durch Salome an Herodias (Abb. 337–340). Von besonderem Interesse ist das dritte Bild, das in die durch den Mosaikenzyklus vorgegebene Szenenfolge eingefügt wurde. Wie Giotto der toskanischen Johannes-Legende folgend erzählt Andrea von einem Umweg des Hauptes über die Festtafel: Ein Diener reicht es kniend dem Herodes dar; der zeigt auf Salome, die am anderen Ende des Tisches steht und wartet (Abb. 339).

Daß ein Zusammenhang zwischen Andrea Pisanos bronzenen Johannesbildern und den von Giotto gemalten besteht, wird schon lange vermutet. Überlegungen dazu erscheinen deshalb besonders viel zu versprechen, weil die Arbeiten an der Bronzetür durch Andrea Pisanos Signatur und durch Urkunden auf die Jahre ab 1330 datiert sind. 1332 waren die Wachsformen der Szenen vollendet, d.h. bis dahin können Anregungen in die Reliefs eingegangen sein und von da an standen sie wohl ihrerseits Andreas Künstlerkollegen als Anreger zur Verfügung. In den folgenden Jahren wurden die Platten gegossen und nachbehandelt. Letzte Arbeiten sind für den Sommer 1336 belegt. Am Johannestag dieses Jahres scheint das Portal feierlich geweiht worden zu sein.¹⁴³

Die Vergleiche konzentrieren sich auf zwei Komplexe. Der eine ist die Szene der Namensgebung (Abb. 333): Hier wie dort, auf Andreas Türrelief und im Mittelbild der linken Wand der Peruzzi-Kapelle, hat Zacharias die Beine übereinandergeschlagen und schreibt, das Knie als

¹⁴² Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 142–151. Den konservatorischen Problemen der Mosaiken und ihrer schlechten Dokumentation zeigt sich intellektuell nicht gewachsen: M. Boskovits, *The Mosaics of the Baptistery of Florence*, Florenz 2007 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting I, II). Alle visuelle Wahrnehmung wird dem Paradigma „Händescheidung“ unterworfen, so daß sich Restaurierungskampagnen in „Meister“ verwandeln.

¹⁴³ G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, S. 20–26, Zusammenstellung der Dokumente S. 179–181.



Abb. 337: Florenz, Baptisterium, Südtür: Tanz der Salome (Andrea Pisano)



Abb. 338: Baptisterium, Südtür: Enthauptung des Täufers (Andrea Pisano)

Unterlage nutzend, den Namen, den sein Sohn erhalten soll, auf ein Pergament, während sich eine Gruppe von Personen ihm nähert, angeführt von Maria (bei Andrea Pisano, der auch hier der toskanischen Legende folgte)¹⁴⁴ bzw. von einer Hebamme (bei Giotto), einer Figur, die jeweils den Johannesknaben trägt. Die Übereinstimmungen im Entwurf der Gestalten werden meist im Sinn einer Abhängigkeit Andreas von Giotto bewertet.¹⁴⁵ Jedoch ist zu beachten, daß dieselbe Szene auch unter den Mosaiken des Baptisteriums dargestellt ist. Das Bildfeld, das sich in einem Bereich befindet, der von Cimabue und seiner Werkstatt mosaiziert wurde, ist im 19. Jahrhundert zu fast drei Vierteln erneuert worden, aber vom sitzenden Zacharias blieb soviel erhalten, daß sich sagen läßt:¹⁴⁶ Die Gestalt mit dem gebeugten Rücken ist der Prototyp sowohl von Giottos als auch von Andreas Figur, wobei die Haltung des bronzenen Zacharias an der Tür stärker variiert ist und dabei gotischen Bewegungsmustern angeglichen wurde. Und die einander im Gespräch zugewendeten Frauen, die jeweils rechts stehen, sind weder typische Giotto- noch typische Andrea-Figuren, sondern verweisen auf eine sienensische Vorlage, deren Inhalt ebenso von Andrea an Giotto wie von Giotto an Andrea weitergegeben worden sein kann. Das Auftreten der beiden Männer schließlich, die bei Giotto hinter den Frauen stehen und deren vorderer ein kleines Messer zeigt, wird man ebenso (oder sogar eher) als eine Erweiterung der von Andrea vorgegeben Kernszene entlang Lukas 1, 59 („... da kamen sie zu beschneiden das Kindlein ...“) interpretieren können, wie man – umgekehrt – Andreas Bild als eine Konzentra-

144 Cavalca, *Vite di alcuni Santi*, S. 191.

145 So beginnend mit: I. Falk und J. Lanyi, The Genesis of Andrea Pisano's Bronze Doors, *The Art Bulletin* 25, 1943, S. 132–153.

146 Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 97.

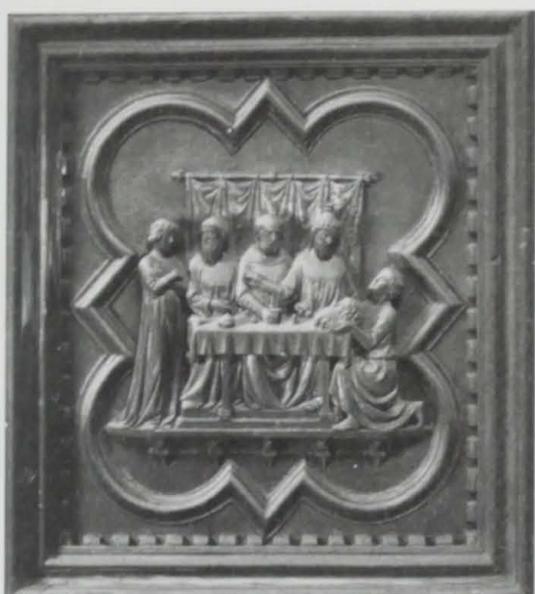


Abb. 339: Baptisterium, Südtür: Das Haupt des Täufers vor Herodes (Andrea Pisano)



Abb. 340: Baptisterium, Südtür: Salome übergibt das Haupt an Herodias (Andrea Pisano)

tion auf die Visualisierung des zentralen Satzes bei Lukas 1, 63 verstehen kann („Und er forderte ein Täfelchen und schrieb: Er heißt Johannes.“).

Die andere Möglichkeit eines Vergleichs bieten die tanzende Salome, die hier wie dort weniger unter Einsatz ihres Leibes als ihrer die Luft liebkosenden Hände erotische Präsenz gewinnt,¹⁴⁷ und die beiden Musiker, die den Tanz begleiten. Auch in diesem Fall gilt Giotto's Lira da braccio-Spieler als Vorlage für den bronzenen (Abb. 341, 337). Dem ist entgegenzuhalten, daß die beiden zwar dasselbe Instrument ähnlich spielen (beide Künstler mit den Figuren also dasselbe dargestellt haben), Andreas Darstellungsmittel aber nicht von Giotto herzuleiten sind, sondern aus jenem französisch gotischen Fundus stammen, der Andreas Kunst ihre Eigenart innerhalb der italienischen Skulptur seiner Zeit gibt. Hingewiesen sei auf den äußerst schwungvollen Musiker in einer provençalischen Handschrift der Zeit um 1290 (Graz Universitätsbibliothek, Cod. 32, Fol. 106v) und den musizierenden Engel einer Pariser Apokalypse-Handschrift von 1313 (Paris, Bibliothèque nationale Ms. Fr. 13096, Fol. 67r). Es handelt sich um eine Figurefindung, die in Frankreich noch fast ein Jahrhundert weiter zurückverfolgt werden kann.¹⁴⁸

¹⁴⁷ T. Hausamann, *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500: Ikonographische Studien*, Zürich 1980, S. 410. Es handle sich nicht um einen Tanz-, sondern um einen Bittgestus, meint Eve Borsook: Tintori und Borsook, *Giotto: The Peruzzi Chapel*, S. 28.

¹⁴⁸ Das erste Beispiel: G. Schmidt, Beobachtungen betreffend die Mobilität von Buchmalern im 14. Jahrhundert, in: G. Schmidt, *Malerei der Gotik*, Graz 2005, Bd. 2 S. 65–87 und bes. Farbabb. 6. Das zweite Beispiel: *Apokalypse 1313* (Faksimile), Barcelona 2006. Eine frühere Fassung des Musikers findet sich im Prodigus-Fenster der Kathedrale von Bourges: W. Kemp, *Sermo corporeus: Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, Taf. 14.



Abb. 341: Peruzzi-Kapelle, Festmahl des Herodes, Detail

Giottos Musiker hingegen wirkt statisch und ist eine Perfektionierung und Variante des Musikers in dem Arena-Fresko, das Marias Heimkehr ins Elternhaus zeigt (Abb. 342). Daß beide Male – am Baptisterium und in S. Croce – ein Lira da braccio-Spieler an Herodes' Tafel steht, denselben Strich führt und Salome ähnlich dazu tanzt, deutet darauf hin, daß der eine Künstler sich vom anderen hat anregen lassen, aber die Richtung der Inspiration ist diesem Befund nicht zu entnehmen.

Demgegenüber ist die Analyse der Erzählungen aufschlußreich. Giottos Selektion und kühne Rekombination der Motive ist schwer denkbar ohne die visuelle Aufbereitung der Geschichte durch Andrea Pisano als Voraussetzung. Dort sind in Erweiterung des Mosaikzyklus und in Anlehnung an die toskanische Johanneslegende erstmals alle jene Nebenszenen um eine Hauptszene (die Enthauptung) versammelt, die Giotto unter Fort-

lassung der Hauptszene zu einem Simultanbild mit neuer inhaltlicher Stoßrichtung zusammenführte. Und die Frage nach der Erzählung liefert sogar noch ein zweites Argument für Andreas Priorität: Es fällt schwer sich vorzustellen, daß die in komplizierter Überschneidung und Verschränkung der Ereignisse erzählte Szene in der Peruzzi-Kapelle einem Publikum verständlich geworden wäre, das nicht über die Kenntnis der vierteiligen Version derselben Erzählpassage auf der Bronzetür verfügte. Diese Kompetenz aber durfte man voraussetzen, sobald die Tür auch nur existierte, denn schließlich handelte es sich um das liturgische Hauptportal jener Kirche, in der alle kleinen Florentiner getauft wurden: visuelle Basisbildung in der Stadt des heiligen Johannes. Es sei also festgehalten: Giottos schwieriger Plot über die Umstände von Johannes' Tod weist nicht nur in eine bestimmte exegetische Richtung, sondern seine Lektüre verknüpft das Bildprogramm der Kapelle auch mit dem Hauptheiligtum der Stadt. Überdies waren die beiden Zyklen durch die Auftragsituation verflochten: Die Peruzzi gehörten der Calimala-Zunft an, der ältesten und vornehmsten unter den Florentiner Korporationen, in welcher sich die Tuch-Großhändler und Bankiers organisiert hatten. Von Donatos Bruder Pacino ist bekannt,



Abb. 342: Padua, Arena-Kapelle,
nördliche Langhauswand: Marias
Heimkehr ins Elternhaus, Detail

daß er 1293 das Amt eines Konsuls dieser Zunft ausübte.¹⁴⁹ Die „Ars et Universitas Mercatorum Callismale“ aber war mit der Baupflege des Baptisteriums betraut. Der Gedanke, Bronzetüren anfertigen zu lassen, sie mit einer Vitenerzählung des Kirchpatrons zu schmücken und zu ihrer Ausführung Andrea Pisano zu rufen, war also in einem Kreis gereift, in welchem Mitglieder der Familie Peruzzi sei es formell, sei es informell mitbestimmten.¹⁵⁰ Auch dieses in Florenz sicher verbreitete Wissen dürfte zu einer vernetzten Wahrnehmung der beiden Täuferzyklen beigetragen haben.

Der Vergleich gewährt aber nicht nur Zugriff auf wichtige Kontexte der Bilder, sondern liefert auch einen *Terminus post quem*, der fast ein *Terminus ad quem* ist. In jenen Jahren, in denen die Portalreliefs entstanden und in denen sich abzeichnete, wie die bronzenen Bilder aussehen

¹⁴⁹ G. Filippi, *L'arte dei Mercanti di Calimala in Firenze ed il suo più antico statuto*, Turin 1889, bes. S. 191.

¹⁵⁰ Die genauen Informationen über den Arbeitsfortschritt an den Türen verdanken wir den von Carlo Strozzi angefertigten Exzerpten nach den Unterlagen der Calimala-Zunft: Kreytenberg, *Andrea Pisano*, S. 179.

würden, die im öffentlichen Raum der Piazza del Duomo den Florentinern das Leben ihres Stadtpatrons veranschaulichen würden, war Giotto noch in Neapel. Spätestens im Herbst 1334 aber war er wieder in Florenz (I a 105). Damals dürfte er Andreas Türreliefs als *das* künstlerische Ereignis in seiner Vaterstadt während der Jahre seiner Abwesenheit registriert und in Andrea Pisano einen steigenden Stern am Florentiner Künstlerhimmel erkannt haben. Anfang 1337 starb er, nachdem er vorher bekanntlich noch in Mailand gewesen war (II a 1). Als Entstehungszeit der Peruzzi-Wandbilder kommen somit praktisch nur die Jahre 1334 bis 1336 in Frage. Ihre Enthüllung muß zeitlich annähernd mit dem endgültigen Einbau und der Weihe der Portale am Baptisterium zusammengefallen sein. In denselben Jahren boten die Peruzzi und ihre Kreise den Florentinern damit eine autoritative Bildervita des Johannes am zentralen Kultort dieses Heiligen und eine spekulative franziskanische Interpretation von Aspekten seines Lebens in S. Croce, zwei Zyklen, geeignet einander gegenseitig zu erhellen und zu bereichern.

Zu diesem Zeitansatz der Wandbilder passen schließlich einige Eintragungen in den Geschäftsbüchern der Peruzzi, auf die Eve Borsook hingewiesen hat. Die Rede ist von Spenden für Pietanzen (Armenspeisungen), welche die Peruzzi am Festtag Johannes des Evangelisten (27. Dezember) in S. Croce ausrichteten. Der älteste bekanntgewordene und hier schon zitierte Beleg bezieht sich auf das Jahr 1335 (S. 540). Weitere Belege stammen aus den Jahren 1336, 37 und 38. Aus dem Jahr 1409 ist überliefert, daß die Peruzzi den 27. Dezember „ogni anno“ mit einer Armenspeisung begingen. Und schließlich gibt es noch aus dem Jahr 1599 (?) die Nachricht, daß Lisa, Witwe des Ridolfo Peruzzi die „Festa di S. Gio. Evag.ta“ ausgerichtet hatte und zwar – diese Angabe macht besonders hellhörig – in der „Capella di Peruzzi“.¹⁵¹ Wenn man davon ausgeht, daß die Tradition tatsächlich im Jahr 1335 begründet wurde und daß die Speisung von Anfang an in der Familienkapelle abgehalten wurde, so wäre der 27. Dezember 1335 wirklich der *Terminus ante quem* für den Abschluß von Giottos Tätigkeit, und die Datierung der Bilder würde sich auf die Jahre 1334 und 1335 einengen.

DER PERUZZI-STIL

Die psychische Komplexität und Raffinesse, die sich im Herodesfest äußert, gehört zu den Kennzeichen der Peruzzi-Bilder und damit in dieser Form zu den letzten bildkünstlerischen Errungenschaften Giottos überhaupt. Gerade an dem Musiker läßt sich viel von der Eigenart aufzeigen: Der Körper mag sich mit der Melodie biegen wie der Körper des Geigers bei Andrea Pisano, der auf diese Weise fast zu einem tanzenden Gegenstück der Salome wird, aber der Kopf ist aus dem Schwung herausgenommen und der Gesichtsausdruck ist tief distanziert von allem, was sich vor seinen Augen abspielt und was von seinem Spiel begleitet, wenn nicht überhaupt ermöglicht wird. Beobachtende und kommentierende Nebenfiguren hat Giotto schon früher eingesetzt, aber einen Gegensatz zwischen einer formalen und einer psychischen Rolle im Bild (zwischen Akteur und mißbilligendem Beobachter) wurde noch nicht konstruiert. Es ist üblich

¹⁵¹ Tintori und Borsook, *Giotto: La Cappella Peruzzi*, S. 14 sowie S. 96, Nr. 4, 5, 6, 7 und 11.

geworden, die Art der Restaurierung zu bedauern, der die Wandbilder in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts unterzogen wurden: Sämtliche Übermalungen und Ergänzungen verschwanden damals und übrig blieben in der Tat wenig attraktive Ruinen von Bildern. Wer jedoch den Kopf des Musikers vor und nach der Restaurierung vergleicht, wird vorsichtiger urteilen. In der verdeutlichenden Übermalung der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts kam nichts von der Härte und Intelligenz von Giotto's Erfindung vor, stattdessen herrschte platte Sentimentalität. Der Stehgeiger erschien als das Abziehbild eines Musikers. Daneben zeigt die Gegenüberstellung auch, wie wenig naiv Giotto erzählte und für wie naiv er in den Augen eines Malers des mittleren 19. Jahrhunderts galt. Wären die Übermalungen nicht abgenommen worden, würden wir wesentliche Qualitäten von Giotto's Kunst in ihrer Spätphase nicht kennen.

Andere Kennzeichen der Peruzzi-Bilder sind die gesteigerte Körperlichkeit und die gesteigerte Räumlichkeit. So wie die Malerei erhalten ist, scheinen diese Phänomene teils auseinanderzufallen – so daß sich hier Körper, dort Raum andeutet. Ich stelle mir aber vor, daß ursprünglich mächtige Körper weite Räume bevölkerten und sich in ihnen bewegten – wie das im Herodesfest auch noch nachvollziehbar ist (Taf. XIX). Die Weitung und höhere Komplexität der Räume setzt eine Tendenz fort, die in der Bardi-Kapelle schon greifbar wird, aber in der Peruzzi-Kapelle eine neue Qualität gewinnt. Die Räume erscheinen durchlässig, die Körper bewegen sich frei. Stellt man sich vor, daß diese Eigenarten in den kurz zuvor entstandenen Neapler Wandbildern bereits angelegt waren, so zeichnet sich ab, was uns dort verlorengegangen sein kann. Hinzu tritt in der Peruzzi-Kapelle auch die prächtige und aufwendig beglaubigte materielle Ausstattung der Erzählungen und Akteure. Hingewiesen sei auf die gewaltige, mit rotem Leder bezogene und mit Eisenbändern beschlagene Truhe vor dem Bett der Elisabeth im Mittelbild der Täuferwand (Abb. 333), auf die biedermeierlich gestreifte Wandbespannung in der Bankett-Loggia des Herodes, auf den antikisierenden Figurenbesatz des Daches usw. (Taf. XIX). Daß Giotto reale Bauten zitiert und darunter die römische Torre dei Conti, kommt seit der Navicella vor. Eine Torre dei Conti-Variante so eindrucksvoll, wie sie in der Peruzzi-Kapelle neben Herodes' Loggia steht und vielleicht Johannes' Kerker vorstellt (Kopien des Freskos zeigen hinter dem Gitter den enthaupteten Leichnam des Täufers),¹⁵² kennt man aus dem Giotto-Werk aber noch nicht. Dieser Bau hat alles Requisitenhafte abgelegt, wie es sich bei den Architekturen in der Arena-Kapelle durch die enge Bindung an die Figuren einstellte. Von den Bedingungen der Figurenkompositionen gelöst, steht der Turm annähernd frei und überragt seine Umgebung um jenes untersichtig inszenierte Minimum, das gerade hinreicht, ihm Größe zu bescheinigen.

Zu dem starken Eindruck, den die Architekturen machen, trägt die Ausrichtung auf den Betrachter erheblich bei. Auch mit diesem Phänomen hat Giotto in der Bardi-Kapelle zu experimentieren begonnen, wobei man erstens daran erinnern muß, daß der Maler damit an seine Bildlichkeit der Zeit vor der Arena-Kapelle anknüpfte, und zweitens, daß die enge Bardi-Kapelle – ebenso wie die Peruzzi-Kapelle – eine frontale Betrachtung der Bilder nicht zuläßt und eine von der Umwelt abgeschlossene Bildwelt, wie in der Arena-Kapelle entwickelt, dadurch schlecht gelesen werden könnte. Allerdings gewinnt die Öffnung zum Betrachter in bestimm-

152 Tintori und Borsook, *Giotto: The Peruzzi Chapel*, S. 25–28.



Abb. 343 (links):
Peruzzi-Kapelle, Nordwand

ten Peruzzi-Bildern eine Qualität, die über Opportunität und über ein Anknüpfen an Bekanntes mit aller Entschiedenheit hinausgeht. Auch hier kann man wieder gut mit der Szene des Herodesfestes argumentieren. Blickt man von außen schräg in die Kapelle hinein, so wirkt die Pseudo-Torre dei Conti nicht nur mächtig, sondern so als stünde sie frei neben der Halle (Abb. 343). Die Ecksäule der Loggia scheint sich nicht in einem Bildraum, sondern im Betrachtterraum zu befinden. Der ganze architektonische Komplex des Palastes von Herodes und Herodias einschließlich der Kammer der Königin präsentiert sich uns so, als könnte man sich aus dem Realraum in ihn hineinbewegen. Das aber trägt wieder zum Miteinander von Raum und Figuren bei: Wie die Säule freizustehen scheint, so auch der Soldat mit dem Haupt des Täufers hinter ihr.

Nicht weniger deutlich zeichnet sich das Phänomen im Bild darüber ab. Das gemalte Wandstück neben dem sitzenden Zacharias verbindet sich von außerhalb der Kapelle gesehen mit der realen Wand und scheint wie eine Konsole in der Raum hervortreten, ein Effekt der von dem Umstand, daß es nach oben hin auch tatsächlich wie eine Konsole aussieht, unterstrichen wird. Zacharias' Zimmer und dahinter das der Elisabeth fluchten in eine Tiefe, die gleichzeitig gemalt und die reale Tiefe des Raums der Peruzzi-Kapelle ist. Eindrucksvoll präsentiert sich auch das Lünettenbild mit der Verkündigung. Hier ist offensichtlich deshalb allein rechts neben das Ziborium ein Gebäude gesetzt, weil sich mit diesem Bau ein Fluchten des Bildraums in die Tiefe der Kapelle andeuten läßt. Demgegenüber halten sich die Effekte auf der Evangelistenwand im von der Bardi-Kapelle her bekannten Rahmen (Abb. 344). Vielleicht hat Giotto diese Wand zuerst entworfen und die Möglichkeit einer Steigerung erst beim Fortschreiten der Arbeiten erkannt.

Wenn die Räumlichkeit zu illusiver Qualität tendiert, dann kann man das auch von der Körperlichkeit sagen, nur ist deren Entfaltung nicht auf bestimmte Betrachterpositionen angewiesen. Dafür wird sie noch stärker durch die weitgehende Zerstörung der oberen Malschicht gehemmt als die des Raums. Gut erkennbar sind die durchweg monumentalisierten Umriss, daneben die klein gewählten Köpfe, welche die Figuren groß erscheinen lassen, schließlich die pathetisch schwerfälligen Bewegungen, die selbst die Frauengestalten erfassen: auffällig etwa, wie sich die grüngerleidete Amme vorbeugt, um Zacharias den neugeborenen Prediger zu zeigen, und wie sich die gelbgekleidete hinter ihr gleichzeitig zurücklehnt, als sei es nötig, ein Gegengewicht herzustellen (Abb. 333). Vollendet hat sich der Eindruck von Leiblichkeit und Schwere wohl durch die Draperien, deren Farboberflächen freilich zum geringsten Teil erhalten



Abb. 344 (rechts):
Peruzzi-Kapelle, Südwand

sind. Was wir sehen, ist bewegter und formenreicher als die Gewänder in der Arena-, Magdalenen- und Bardi-Kapelle, aber frei von dem, was bei den Isaak-Fresken und beim Kreuz von S. Maria Novella als virtuos und als ein Rückverweis auf die Probleme des Darstellens erlebt werden kann. Die Stoffe fallen in großen, von Licht und Schatten durchmodellierten, teils gestauchten Formen, die oft ein Eigenleben gewinnen. Am besten erhalten ist der graugrüne Mantel eines Mannes im Mittelbild der rechten Wand, das die Auferweckung der Drusiana zeigt (Taf. XX, zweite ganze Figur von links). Unterhalb des angehobenen Armes entwickelt sich eine vielfältige Figuration aus Knicken, auf der das Licht in einer Weise spielt, die im Giotto-Oeuvre so sonst nicht vorkommt. Die Darstellung des Stoffs gewinnt an dieser Stelle eine haptische Qualität, wie sie bis dahin in der nachantiken europäischen Malerei noch nicht erreicht worden war.

Überhaupt: Wo immer die oberste Malschicht erhalten ist, gewahrt man neben vielfältigen Formen auch komplexe Farbtöne, welche weniger die Farbigkeit als die Materialität des Dargestellten unterstreichen. Daneben sind verschiedentlich Detailangaben sichtbar, deren wie zum Selbstzweck ausgestaltete Feinheit alles aus dem Giotto-Oeuvre übertrifft: die schmalen, in sich ornamentierten Goldborten am Gewand des Musikers, die aufwendig intarsierte Oberfläche seiner Violine (Abb. 341) und die gotische Schnitzarbeit an der Harfe des Musikanten im Verkündigungsbild. Hingewiesen sei auch auf das weitgehend abgeblätterte Stilleben, das auf der lederbezogenen und eisenbeschlagenen Truhe vor dem Bett der Elisabeth aufgebaut war: Dose, Flasche, Glas. Die Gegenstände müssen ursprünglich ungewein präsent und materiell gewirkt haben (Abb. 333). Was die Bilder, solange sie gut erhalten waren, von den früheren Werken

Giottos am deutlichsten unterschieden haben dürfte, das war wohl die Pracht und fast lückenlose Dichte, in welcher die materielle Erscheinung der Dinge den Betrachtern vor Augen traten. Darin standen die Peruzzi-Bilder den Arbeiten Simone Martinis und der Lorenzetti an den Wänden und Gewölben von Assisi und Siena nahe. Wenn in Giottos Werk der zwanziger und dreißiger Jahre immer wieder ein Wettbewerb mit den Werken der Sieneser Maler spürbar wird, dann findet dieses Bemühen in der Peruzzi-Kapelle seinen konsequentesten Ausdruck.

Auf einer aus Siena gelieferten Grundlage entwickelt ist auch die Figurengruppe der Flüsterer im Herodesfest (Abb. 334). Die Arme nicht ergebn übereinandergelegt, wie es sich gehörte (man denke an den Diener im Paduaner Bild der Hochzeit von Kana, Abb. 47), sondern abweisend verschränkt und den Oberkörper zurückgelehnt steht der eine Diener da, während der



Abb. 345: Siena, S. Francesco: Bischofsweihe des heiligen Ludwig von Toulouse (Ambrogio Lorenzetti)

andere vor rechts kommt und ihm etwas ins Ohr sagt, das mißgünstig ist und die Haltung des ersten also bestätigt. Dieser erste ist eine Figur, die fast wörtlich in einem Fresko des Ambrogio Lorenzetti begegnet.¹⁵³ Es stammt aus dem Kapitelsaal von S. Francesco in Siena und befindet sich heute in der ehemaligen Klosterkirche (Abb. 345). Entstanden ist es wahrscheinlich kurz vor 1329, denn in diesem Jahr verwendete Ambrogios Bruder Pietro Lorenzetti eine Art Replik des dargestellten Raums für die Predella seines Karmeliteraltars.¹⁵⁴ Ambrogios Bild zeigt, wie Bonifaz VIII. 1296 den heiligen Ludwig von Toulouse mit der Bischofswürde ausstattet und ihn gleichzeitig in den Franziskanerorden aufnimmt. Der Mann mit den verschränkten Armen stellt einen der Angehörigen des Neapler Hofes dar, denen – ebenso wie dem König – nichts übrig bleibt, als mißmutig zuzusehen, wie ihr Kronprinz auf sein Erbe verzichtet und eine Karriere der Armut einschlägt. Links neben ihm steht ein weiterer Höfling und legt ihm tröstend die Hand um die Schulter. In diesem Fall hat der paarweise Auftritt der Beobachter also etwas Versöhnliches. In der Peruzzi-Kapelle tauscht Giotto den von links kommenden aus gegen einen, der sich von rechts heranschiebt. Verhalten aggressive Gestalten wie diesen gibt es auch in Ambrogios Bild, etwa den Profiteur der Geschichte, den späteren König Robert, der rechts von der Bildmitte in derselben Reihe wie das Paar steht und mit dem Daumen auf sich selber zeigt. Der Umbau der von Ambrogio Lorenzetti erfundenen Gruppe verwandelt ein mit Trauer verhangenes Sich-Abfinden in fast schon offene Mißbilligung.

153 Eve Borsook, welche die Peruzzi-Bilder früher datiert, sieht die Abhängigkeit umgekehrt. Für sie hat Giotto die Sieneser Fassung der Gruppe angeregt: Tintori und Borsook, *Giotto: La cappella Peruzzi*, S. 15.

154 E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany: From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980, S. 33 f. A. Peter, Giotto and Ambrogio Lorenzetti, *The Burlington Magazine* 76, 1940, S. 3–8.

Übrigens war Giotto nur im Augenblick und in der beschriebenen Einzelheit der Nehmende. Was die Gesamtkomposition und die Raumdarstellung Ambrogios angeht, war er der Gebende, aber das lag schon länger zurück. Wichtige Quellen für Ambrogios Bild finden sich nämlich in der Bardi-Kapelle. Wie schon 1940 Andrew Peter gesehen hat, variiert die Figurenanordnung Giottos Szene mit der Verleihung der Ordensregel¹⁵⁵ (Abb. 253). Dem Entwurf des Architekturgehäuses liegen Räume zugrunde, wie sie Pietro Lorenzetti und Simone Martini ihrerseits auf Giottoscher Grundlage entwickelt hatten, für die Feingliedrigkeit jedoch war zusätzlich sicher noch die Kulisse für die Erscheinung in Arles in der Bardi-Kapelle inspirierend (Abb. 255). Da wir wissen, daß Ambrogio in den mittleren zwanziger Jahren in Florenz war, ja vermutlich überwiegend in der Stadt am Arno gearbeitet hat, stellt die Annahme einer Kenntnis von Giottos Bardi-Fresken kein Problem dar. Giottos Kenntnis des Ambrogio-Motivs ist demgegenüber erstaunlich und zeigt eindringlich, daß nicht nur die Sienesen den Florentiner ernstgenommen haben, sondern auch der Florentiner seine Sieneser Kollegen.

FLORENTINER IN EPHEOS ODER EIN FENSTER IN DIE WELT

Die größte Entfernung zu den bekannten Darstellungen von Raum wird im Mittelbild der Südwand erreicht, das die Auferweckung der Drusiana zeigt (Taf. XX). John White, der Historiker des gemalten Raums, stellte fest, mit diesem Bild ende die Tyrannei des in ein enges Raumfutteral gesteckten Architekturmonolithen.¹⁵⁶ Ich würde lieber etwas anders formulieren und sagen: Es handelt sich um eine möglicherweise bahnbrechende Ausnahme von der Regel des auf oder vor das Formular oder auf eine Landschaftsangabe, jedenfalls aber passend in ein Bildfeld gesetzten Blocks oder Kastens. Einen sich durch die gesamte Bildbreite und links und rechts darüber hinweg ziehenden Architekturprospekt hat es bis dahin weder bei Giotto noch bei anderen Malern gegeben. In seiner Binnenstruktur hilft das Panorama den Betrachtern, die Figurengruppen zu ordnen und die Erzählung so besser zu verstehen: Ein Stadttor erhebt sich hinter dem Evangelisten und seinem Gefolge, eine Kirche hinter den Teilnehmern des Trauerzug; wo die betenden Hände der Drusiana und die segnende Rechte des Evangelisten ideell einander begegnen, sorgt ein Knick im Verlauf der Stadtmauer für eine spannungsvolle Irritation. So deutlich das ist, so klar ist aber auch, daß sich der Sinn der mächtigen Architekturkulisse in ihrer kompositorischen Aufgabe nicht erschöpft.¹⁵⁷

155 Peter, Giotto and Ambrogio Lorenzetti.

156 J. White, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth 1966 (Pelican History of Art), S. 222: „The tyranny of the single solid in its limited, clinging envelope of space is ended.“ Vgl. auch J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957, S. 76.

157 Für die folgenden Ausführungen stütze ich mich auf eine eigene Arbeit: M.V. Schwarz, Ephesos in der Peruzzi-, Kairo in der Bardi-Kapelle. Materialien zum Problem der Wirklichkeitsaneignung bei Giotto, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28, 1991/92, S. 23–57. Dort sind die Angaben ausführlicher belegt.

Dargestellt ist eine Geschichte, die sich in der *Legenda Aurea* so liest: Nach den Jahren seiner Verbannung auf der Insel Patmos, kehrt Johannes heim nach Ephesos:¹⁵⁸

Da er aber zur Stadt einging, trug man ihm entgegen seine Freundin Drusiana, die seiner Wiederkehr von Herzen hatte begehrt. Und ihre Eltern und die Witwen und Waisen riefen: „Oh Sankt Johannes, siehe wir tragen hier Drusiana, die nach deiner Ermahnung und Lehre uns Arme alle speiste und uns in unserer Notdurft half; und harrte alle Zeit deiner Wiederkunft und sprach: Ach, wollte Gott, daß ich Sankt Johannes noch sehen möchte, ehe ich sterbe! Nun bist du kommen, und sie mag dich nimmermehr sehen.“ Da hieß Sankt Johannes die Bahre hinsetzen und hieß den Leichnam aufbinden und sprach: „Mein Herr Jesus Christus erwecke dich, Drusiana: steh auf und geh in dein Haus und bereite mir zu essen.“ Da stand sie auf und ging mit Ernste, das Gebot des Apostels zu erfüllen; und es bedeuhte sie nicht anders, als daß sie von einem Schläfe wäre aufgestanden.

Die Stadtkulisse steht demnach für den Schauplatz des Wunders unter den Mauern von Ephesos, wie die Insel im Bild darüber für Patmos steht. Aber auch das erklärt die Besonderheit der Darstellung noch nicht, denn der Kirchenbau im unteren Bild der Evangelistenwand (Abb. 346) vertritt ebenso eine bestimmte bauliche und geographische Situation, nämlich die Grab- und Auferstehungskirche des Heiligen in derselben Stadt Ephesos, und doch haben wir es dort mit gerade jenem Typ des Architekturmonolithen vor dem Formular oder – wie John White sagt – im Raumfutteral zu tun, den schon der junge Giotto in Assisi kannte (Isaak-Szenen).

Das auffälligste Element der Darstellung ist das Bauwerk hinter dem Trauerzug. Wir blicken auf Chorquadrat, Apsis, Querhaus und den linken Chornebenraum einer Kuppelkirche, die durch die Präzision der Angaben mindestens ebenso sehr den Anspruch erhebt, ein Architekturporträt zu sein wie das Modell der Arena-Kapelle im Weltgerichtsbild für Enrico Scrovegni (Abb. 347). Oswald Sirén dachte an den Santo in Padua als Urbild. Die Rede ist von der Grabkirche des heiligen Antonius, für die Giotto gearbeitet hatte und die er also gut kannte¹⁵⁹ (Abb. 348). Der kreuzförmige Riesenbau unter seinen sechs Kuppeln war wohl eben vollendet, als Giotto 1303 in Padua ankam. Nimmt man an, die Kirche im Drusiana-Bild meine ebenso wie

158 „Cum autem urbem ingrederetur, Drusiana eius dilectrix que suum plurimum desideraverat adventum mortua efferebatur. Parentes igitur eius, vidue et orphani dixerunt ei: ‚Sancte Iohannes, ecce Drusianam efferrimus que tuis semper monitis obsecundans nos omnes alebat. Tuum quoque plurimum desiderabat adventum dicens: O si videam apostolum dei antequam moriar. Ecce tu venisti et te videre non potuit.‘ Tunc iussit feretrum deponi et corpus resolui dicens: ‚Dominus meus Ihesus Christus suscitet te, Drusiana. Surge et vade in domum tuam et para mihi refec-tionem!‘ Statim illa surrexit et cepit ire sollicita de iussione apostoli, ita ut sibi videretur quod non de morte, sed de sompno excitasset eam.“ *Legenda Aurea*, ed. Maggioni, S. 88.

159 Sirén, *Giotto and Some of His Followers*, Bd. 1, S. 69.



Abb. 346: Peruzzi-Kapelle, Südwand: Himmelfahrt Johannes des Evangelisten

die im Bild darunter die Johanneskirche in Ephesos, die mindestens aus Legenden bekannte Grab- und Auferstehungskirche von Christi Lieblingsjünger, so könnte man sagen, für diesen Bau springe hier die Grab- und zukünftige Auferstehungskirche von Franziskus' Lieblingsjünger Antonius sinnreich ein. Überdies sind die Rundbogenfriese und das Radfenster Motive, die auch am Santo vorkommen. Was im Bild allerdings fehlt, sind neben dem Chorumgang und den Kuppeltambouren die Chortürme, die für die Erscheinung des Santo wichtig sind und auf einem Porträt eigentlich Berücksichtigung hätten finden müssen.

Der Santo ist ein im hoch- und spätmittelalterlichen Italien äußerst ungewöhnlicher Bau. Ganz offensichtlich wetteiferten Auftraggeber und Architekt mit der nahen Grabeskirche eines anderen Heiligen, nämlich mit S. Marco in Venedig.¹⁶⁰ Dieser Kirche verdankt der Santo seine Kuppeln. In Venedig sind es fünf: eine über der Vierung und eine über jedem Kreuzarm; entsprechend dem Vorhandensein eines wirklichen Langhauses in Padua sind es dort sechs geworden, nämlich zwei statt einer über dem Westarm. Nun ist S. Marco aber seinerseits ein auf italienischen Boden extravaganter Bau. Er verdankt seine kreuzförmige Gestalt unter fünf Kuppeln

¹⁶⁰ H. Dellwing, Der Santo in Padua, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19, 1975, S. 203.

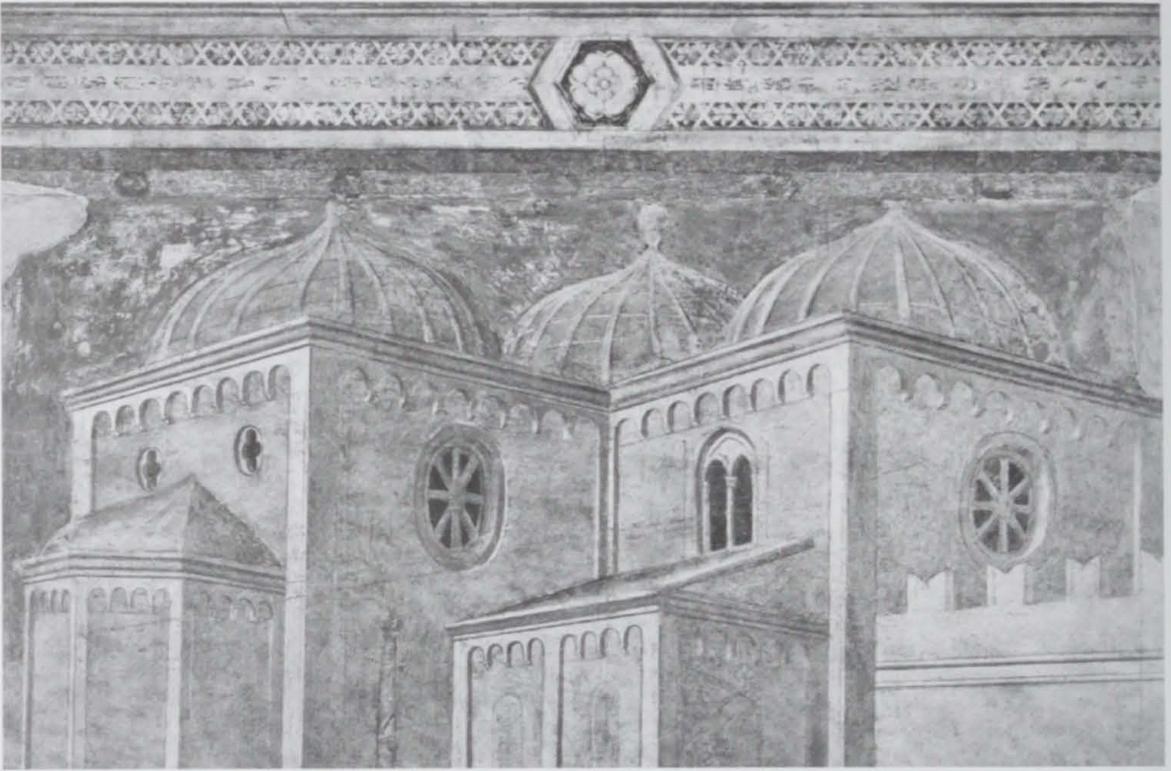


Abb. 347: Peruzzi-Kapelle, Südwand: Auferweckung der Drusiana, Detail



Abb. 348: Padua, Santo, Chorpartie

dem Vorbild der Apostelkirche in Konstantinopel. Diese war ein Bau Kaiser Justinians, und man weiß, daß er ihn in einer Variante noch ein zweites Mal errichten ließ – in Ephesos über dem Grab Johannes des Evangelisten: Justinians Hofchronist Prokop berichtet sowohl von der Stiftung einer neuen Johanneskirche durch Justinian als auch darüber, daß sie in ihrer Gestalt der Apostelkirche folgte. Durch Ausgrabungen und die gestürzt herumliegenden Trümmer kann man sich ein recht klares Bild vom Aussehen des Bauwerks machen (Abb. 349): kreuzförmig unter sechs Kuppeln (darin also dem Santo ähnlicher als S. Marco und der laut alten Beschreibungen gleichfalls fünfkuppeligen Apostelkirche), mit Metall gedeckte Kuppeln ohne Tamboure und eigenen Lichtgaden, im Winkel zwischen Chorquadrat und Querhausar-

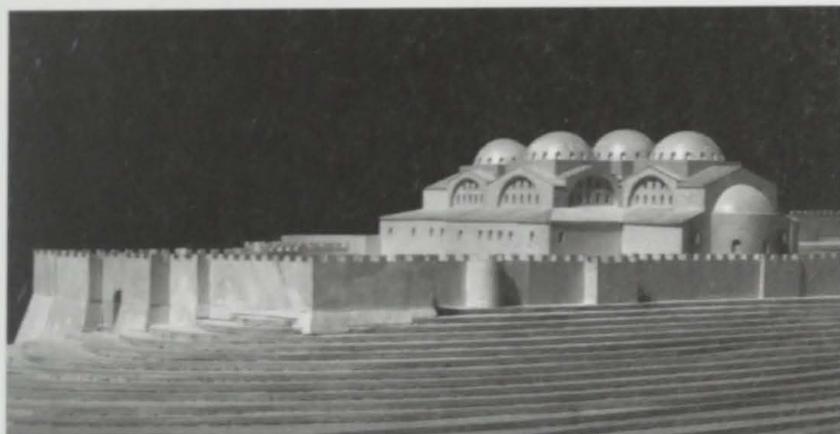


Abb. 349: Ephesos, Johanneskirche und südlicher Bezirk der Stadt (Rekonstruktion: Wien, Ephesomuseum)

men große Nebenräume.¹⁶¹ Mit anderen Worten: Mit der Kuppelkirche im Wandbild scheint Giotto nicht einen Platzhalter, sondern ein regelrechtes Porträt der ephesischen Johanneskirche entworfen zu haben.

Und die porträthaften Züge gehen bis ins Städtebauliche. Anders als das antike Ephesos lag das byzantinische auf einem Hügel ein Stück im Landesinneren. Die gewaltige Kirche teilte den langgestreckten ummauerten Bezirk in zwei ungleiche Teile, wobei zwischen Chor und Stadtmauer nur eine Art Durchschlupf blieb. Der Chor muß hoch über die Mauer aufgeragt haben. In Giotto's Bild durchstößt der Chor gar die Stadtmauer. Doch ging diese Eigenart auf eine Entscheidung zurück, die Giotto erst während des Arbeitsprozesses fällt. Die mit Hilfe von großen Linealen erstellten Vorzeichnungen für die Architekturteile sind in den Bildern noch gut zu erkennen, und so ist auch zu sehen, daß die Mauerkrone ursprünglich vor der Kirche hätte vorbeiziehen sollen; dabei hätte sie das Chorquadrat fast verdeckt (Abb. 347).

Die Johanneskirche war nicht das einzige eindrucksvolle Bauwerk der Stadt, es gab daneben ein Stück nördlich von der Kirche noch eine Zitadelle, die im Bild nicht dargestellt ist, und in geringem Abstand südlich von der Kirche ein großes frühbyzantinisches Stadttor, das sogenannte Tor der Verfolgung¹⁶² (Abb. 349). Von der Lage her und mit den beiden quadratischen Türmen, die im Mittelalter aufgestockt waren, entspricht das im Bild gemalte Tor diesem Bauwerk. Was im Widerspruch zur realen Topographie der Stadt steht, ist die Projektion der beiden Architekturen: Das Tor erscheint im Bild wie von Ost-südosten gesehen, die Kirche wie von Ost-nordosten. Das Photo nach einem Stadtmodell im Wiener Ephesomuseum zeigt freilich, daß diese Abweichung nicht Unkenntlichkeit bedeutete.

¹⁶¹ A. Thiel, *Die Johanneskirche in Ephesos*, Wiesbaden 2005. H. Hörmann, *Die Johanneskirche* (Forschungen in Ephesos IV, 3), Wien 1951.

¹⁶² J. Keil, *Ephesos: Ein Führer durch die Ruinenstätte und ihre Geschichte*, Wien 1964, S. 33. W. Müller-Wiener, Mittelalterliche Befestigungen im südlichen Ionien, *Istanbuler Mitteilungen* 11, 1961, S. 5–122, bes. 91–97.

Wie ist Giotto zu seiner Ortskenntnis gekommen? Nicht ausschließen kann man, daß er persönlich in Ephesos war. Die Stadt, die zu seiner Zeit schon Ayasoluk hieß (abgeleitet von Hagios Theologos, also vom griechischen Ehrennamen des Johannes), stand seit 1304 unter der Herrschaft eines türkischen Emirs, wurde aber von Reisenden aus den christlichen Ländern aufgesucht. Dadurch wissen wir auch, daß die Johanneskirche im 14. Jahrhundert als Bau noch weitgehend intakt war. Ludolf von Suchem berichtet (1348):¹⁶³

In dieser Stadt gibt es eine schöne Kirche, gebaut in der Form eines Kreuzes, mit bleiernen Dächern, mit Mosaiken und Marmor in edler Form ausgeschmückt und bis zu dieser Stunde unversehrt.

Obwohl teils als Moschee, teils Markthalle genutzt wurde, war der Kirchenbau den christlichen Pilgern zugänglich. Gegen Eintrittsgeld wurden sie zum Grab des Evangelisten geführt. Was sie dort vorfanden, war zu Giottos Zeit freilich unklar: Unter den Besuchern bestand keine Einigkeit, ob der Heilige in der Krypta der Kirche ruhte oder ob er körperlich schon im Himmel wohnte. Giottos Bild unter dem Drusiana-Wunder belegt allerdings, daß die Peruzzi und die Franziskaner von S. Croce von der in der *Legenda Aurea* erzählten ungleich schöneren zweiten Variante überzeugt waren.¹⁶⁴

Wer derselben Auffassung war und die Johanneskirche besuchte, fühlte sich dort von einem auf wunderbare Weise leeren Grab ähnlich dem Grab Christi getröstet. Ein guter Grund, Ayasoluk aufzusuchen, war also Pilgerschaft. Dabei scheint die Route über die Stadt des Evangelisten eine von mehreren Möglichkeiten einer Jerusalem-Reise gewesen zu sein, wie viele fromme Italiener sie unternahmen. Ihre Dauer rechnete sich in Monaten und sie war auch für Personen mittleren Einkommens erschwinglich¹⁶⁵ – also für Giotto allemal. Insgesamt würde man jedoch erwarten, daß es überliefert wäre, wenn Giotto eine Pilgerfahrt in die Levante unternommen hätte.

Der andere Grund, Ayasoluk aufzusuchen, war der Handel. Wie Pegolotti in seiner *Pratica della Mercatura* mitteilt, konnte man in der Stadt, die er Altoluogo nennt (abgeleitet wiederum von Ayasoluk), Alaun, Getreide, Wachs, Reis und ungesponnenen Hanf erwerben; empfohlen als Verkaufsgüter waren französische Wolltuche, Silber, Wein und Seide.¹⁶⁶ Schiffspassagen nach Altoluogo gab es vom christlich beherrschten Rhodos aus, wo Pegolotti im Auftrag des Hauses Bardi lange residiert hatte. Und in Rhodos besaß die Firma Peruzzi eine ihrer wichtig-

163 „In hac civitate pulchra est ecclesia in modum crucis facta, plumbo cooperta, opere mosaico et marmoribus nobiliter decorata et adhuc integra.“ *Ludolphi Rectoris Ecclesiae Parochialis in Suchem De itinere Terrae Sanctae Liber*, ed. F. Deycks, Stuttgart 1851, S.24.

164 *Legenda Aurea*, ed. Benz, S. 72.

165 G. Pinto, I Costi del pellegrinaggio in Terrasanta nei secoli XIV e XV, in: *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, ed. F. Cardini, Florenz 1982, S. 257–282.

166 Francesco Balducci Pegolotti, *La Pratica della Mercatura*, ed. A. Evans, Cambridge, Ma. 1936, S. 55–57.

sten ausländischen Niederlassungen. Wichtig scheint auch, daß die Peruzzi gemeinsam mit den Bardi die Hauptfinanciers des dort seit 1309 existierenden Ordensstaats der Johanniter waren.¹⁶⁷ So unkalkulierbar also die Wahrscheinlichkeit einer Pilgerreise Giotto nach Ephesos ist, so plausibel ist es, wenn man voraussetzt, daß wichtige Mitglieder aus der Auftraggeberfamilie in geschäftlichen Angelegenheiten einmal dort waren und Kenntnis vom Aussehen der Stadt mit nach Florenz bringen konnten.

Aber auch die Franziskaner sollte man in diesem Zusammenhang nicht ganz vergessen. Sie waren im östlichen Mittelemeerraum seelsorgerisch aktiv und zwar sowohl in den christlich als auch in den islamisch beherrschten Gebieten.¹⁶⁸ So erstaunt es nicht, daß an der Küste unmittelbar bei Ayasuluk in einer von „Lombarden“ bewohnten Siedlung eine Franziskanerniederlassung existierte. Davon berichtet der aus Westfalen stammende Priester Ludolf von Suchem, der auf dem Weg nach Jerusalem um 1340 Ephesos aufsuchte.¹⁶⁹ In den Jahren 1318 bis 1322 amtierte ein Franziskaner namens Cunradus als lateinischer Erzbischof von Ephesos. Er war angewiesen auf dem (heißen) Boden seiner Diözese zu residieren.¹⁷⁰ Das muß nicht heißen, daß er Ayasuluk je betreten hat, aber sein Pontifikat machte die Stadt für die Minderbrüder jedenfalls zusätzlich interessant. Ähnlich wie das für den Künstler gilt, ist aber unkalkulierbar, ob Florentiner Franziskaner je in Ephesos waren.

Am wahrscheinlichsten ist es also, daß die Informationen über das Aussehen der Stadt durch die Kanäle der Firma Peruzzi nach Florenz flossen und Giotto erreichten. Man muß nicht unbedingt mit Zeichnungen rechnen. Vielleicht genügten Beschreibungen und vielleicht half dabei der Hinweis auf den Santo in Padua, um dem Maler die Gestalt der Kirche klarzumachen. Das würde die Santo-Merkmale an der gemalten Kirche, nämlich die romanischen Rundbogenfriese und das gotische Radfenster erklären, die es in Ephesos nicht gab. Was aber war die Motivation für das Architektur-Porträt? Wie wenig selbstverständlich ein solches war, zeigt ja das Bild darunter, wo noch einmal die Johanneskirche erscheint, aber nicht als Porträt. Stattdessen sehen wir ein synthetisches Raumgefüge mit Blick- und Handlungsöffnungen, das auf eine optimale Veranschaulichung der Erzählung hin konzipiert ist. Um optimierte Narration ging es sicher auch im Drusiana-Wunder, aber doch in einer anderen Form: Wer die Kapelle aufsuchte, sollte nicht nur das Geschehen in seiner Seele nacherleben können, sondern gleichzeitig authentische Nachricht vom Aussehen der heiligen Stätte des Evangelisten erhalten – eine Kenntnis, wie sie sonst nur das gefährliche Unternehmen der Pilgerschaft mit sich brachte und wie sie im vorliegenden Fall auch nur einem als Pilgerschaft verstandenen Besuch der Stadt verdankt sein kann. Wenn man so will, ermöglichte die Vedute den Florentinern eine virtuelle Pilgerreise.

Es ist schwerlich ein Zufall, daß das Drusiana-Bild dieselbe Position in der Peruzzi-Kapelle besetzt wie die gemalte Feuerprobe in der Bardi-Kapelle. Auch kann man beide Bilder von der

¹⁶⁷ Hunt, *The medieval super-companies*, S. 72, 84 und passim.

¹⁶⁸ G. Golubovich, *Bibliotheca Bio-Bibliographica della Terra Santa e dell'Oriente Francese*, 5 Bände, Quaracchi 1906–27.

¹⁶⁹ *Ludolphi Rectoris Ecclesiae Parochialis in Suchem De itinere Terrae Sanctae Liber*, S. 25.

¹⁷⁰ Golubovich, *Bibliotheca Bio-Bibliographica della Terra Santa*, Bd. 3, 1919, S. 193.

Vierung von S. Croce aus sehen, und sie laden dann zum Vergleich ein. In der einen wie der anderen Szene warten Giotto und seine jeweiligen Auftraggeber mit überraschenden Zügen von Authentizität auf, die sich der Geschäftstätigkeit der Stifterfamilien verdanken und diese, gleichsam um die Wette, spirituell umwerten. Aber wenn die Bardi das Kairiner Lokalkolorit für das Florentiner Publikum importieren ließen, so kann man von dem anderen Bild mit guten Gründen sagen, daß es die Florentiner Betrachter im Auftrag der Peruzzi nach Ephesos transferiert. Dieser Effekt verdankt sich einer neuen Form der Konstruktion von Wirklichkeit, die Giotto anscheinend bei der Arbeit am Drusiana-Bild erfunden hat und auf die John White vom Problem der Raumdarstellung her als erster aufmerksam geworden ist (s.o.). Im Bild werden nicht Gegenstände wie in einem Futteral oder auf einem Formular präsentiert, sondern, was innerhalb der Grenzen des Bildes erscheint, ist ein aus einem größeren Zusammenhang herausisoliertes integrales Ganzes und als ein solches der Gegenstand. Was in dem jüngeren Bildern der Arena-Kapelle suggeriert wird, indem der Maler den Bildgegenständen angeschnittene Figuren und Rückenfiguren hinzugesellt, indem er also die Bildränder künstlich auflädt, ist hier wie selbstverständlich vollzogen: Das Bild simuliert einen Blick in eine ferne Welt.

Damit ist die Drusiana-Szene das einzige Bild Giottos und wohl das erste Bild der Malereigeschichte, das zwanglos mit Leon Battista Albertis Fenstermetapher beschrieben werden kann; die Vortäuschung einer rechteckig begrenzten Aussicht. Allerdings sollte man die Fenstermetapher nach wie vor nicht in einem protophotographischen Sinn verstehen. Das wird bei genauer Lektüre der Stelle deutlich: Die Malfläche, so Alberti in *De Pictura* (Vgl. II c 7), ist ein Rechteck gleich einem offenen Fenster. Dann bricht der Gebrauch der Metapher aber um und der Autor fährt fort: „In diesem Rechteck lege ich fest, wie groß ich die Menschen auf dem Gemälde haben möchte.“¹⁷¹ Albertis Sprachbild auf das Drusiana-Wunder angewendet, würde also nicht besagen, daß der Künstler die Mauern, Türme und Kuppeln von Ephesos sowie Johannes, Drusiana und ihre Begleiter in irgendeiner Form – und wenn auch nur als ein inneres Bild – gesehen haben muß, bevor er der Entwurfsarbeit beginnt. Vielmehr sagt der Humanist, daß der Künstler das, was er malend fingiert, den Betrachtern in einer Weise (nämlich gleich einem Blick aus dem Fenster) vor Augen zu stellen versucht, welche die reale Existenz des Gezeigten beglaubigt. Was er im Bild zeigt und wie er es zeigt – so des Malers visuelle (Falsch-)Behauptung –, hätten sie sehen können, wenn sie zur richtigen Zeit am richtigen Ort, nämlich hinter dem angenommenen Fenster gewesen wären.

171 „Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino.“ *De Pictura* 19. Übersetzung und Text nach: Leon Battista Alberti, *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, ed. O. Bätschmann und Chr. Schäublin, Darmstadt 2000, S. 224 f.

STILPLURALISMUS

Wenn meine Rekonstruktion von Giotto's spätem Oeuvre zutrifft, so war seine Formensprache uneinheitlich. Das heißt nicht, daß keine Verbindungslinien zwischen den einzelnen Werken auszumachen wären. Die komplexen pathetischen Draperieformen des Stefaneschi-Altars haben Entsprechungen in der Peruzzi-Kapelle,¹⁷² ebenso findet sich hier wie dort die räumliche Durchbildung der Menschengruppen, die nicht nur Körper aneinanderfügt, sondern – deutlicher als etwa in der Arena-Kapelle – auch Raum dazwischen und Raumöffnungen zum Betrachter hin entstehen läßt. Was die Dichte der materiellen Struktur angeht, so bleiben die Szenen des Stefaneschi-Altars allenfalls so viel hinter den Peruzzi-Bildern zurück, wie es dem hohen Werkstattanteil am Altar und also der relativ geringeren Ausführungsqualität entspricht. Und von den Büsten am Eingangsbogen der Peruzzi-Kapelle ist der Weg wiederum nicht weit zu den ähnlich mächtigen und einfach gezeichneten Halbfiguren des Badia-Altars. Auf andere Verbindungen wurde schon hingewiesen. Giotto's Erfindungen der späten Jahre sind also durchaus miteinander verflochten. Wäre das Hauptwerk dieser Phase erhalten, die Ausmalung der Capella Magna in Neapel, würde vielleicht deutlich, daß es ein Zentrum gab, in dem die Fäden gleichsam zusammenliefen und von dem her sich ein Vorher und ein Nachher definieren ließe.

Aber auch dann bliebe es wohl bei einem heterogenen Gesamteindruck. Handelte es sich um einen jungen Künstler, würde man von einem Experimentieren sprechen. Bei einem Meister, der schon einmal ein schlüssiges Konzept für eine Formensprache entwickelt hatte, etliche Jahre im großen und ganzen dabei geblieben und damit erfolgreich gewesen war, scheint es näher zu liegen, wenn man die Situation auf eine veränderte Umwelt bezieht. Allerdings haben nicht einfach die Auftraggeber gewechselt. Im Gegenteil, die Kontinuität zu den Jahren nach der Arena-Kapelle bis ca. 1320 ist erstaunlich – sieht man von König Robert einmal ab: Wieder Stefaneschi, wieder die Badia, wieder Fresken für eine Familie des Florentiner Geldadels in S. Croce, wieder ein Tafelbild für eine auswärtige Familie. Es waren die Auftraggeber selber, die sich geändert hatten. Die These lautet: Während sie sich vorher auf das Giotto-Idiom hatten festlegen lassen, verlangten sie jetzt nach individuellen Lösungen. Und diese neuen Ansprüche werden sich am ehesten auf eine veränderte Angebotssituation zurückführen lassen, mit anderen Worten darauf, daß Giotto sein Monopol auf Modernität eingebüßt hatte. Das setzte ihn einerseits unter Erfindungsdruck, und das Drusiana-Bild dürfte das spektakulärste Ergebnis davon sein. Es war ein Durchbruch vergleichbar dem, was der Maler in den Jahren um und bald nach 1300 an Neuigkeitswerten erarbeitet hatte. Andererseits zwang der Verlust des Monopols zur Flexibilität, wenn den Konkurrenten nicht mit ihren jeweiligen Spezialitäten weite Betätigungsfelder überlassen werden sollten. Wer diese Konkurrenten gewesen sein sollen, ist nach dem, was Giotto aufgegriffen hat und worauf er also zu antworten versuchte, kaum zweifelhaft: die Lorenzetti und überhaupt die Sienesen.

¹⁷² Lisner, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II: Der Stefaneschi-Altar, S. 99.



GIOTTOS MALEREI UND DIE VISUELLE KULTUR SEINER ZEIT

Die Abfolge der gesicherten und wahrscheinlichen Giotto-Werke sei wie folgt angenommen. Maßgeblich für die Anordnung war immer die früheste plausible Datierungsmöglichkeit. Man beachte, daß der Wahrscheinlichkeitsgrad der angegebenen Zeitspielräume unterschiedlich ist; im Text kann jeweils die Begründung nachgelesen werden.

- 1294–98 Assisi: S. Francesco, Obergaden („Isaak-Meister“)
- 1298–1300 Rom: Navicella
- 1300–01 Florenz: Kreuz von S. Maria Novella
- 1300–02 Florenz: Madonna von S. Giorgio alla Costa
- 1302–03 Florenz oder Rimini: Kreuz in Rimini
- 1303–05 Padua: Arena-Kapelle
- 1305–07 Padua: Santo, Palazzo della Ragione
- 1307–08 Florenz: Franziskustafel für Pisa
- 1308 Assisi: Magdalenen-Kapelle
- 1309–18 Florenz: Ognissanti, Madonna und Kreuz
- 1309–28 Florenz: Comune Rubato
- 1310–18 Florenz: Chorfresken der Badia
- 1311–18 Florenz: Ognissanti, Marientod
- 1312–13 Rom: St. Peter, Fresken der „Capella“
- 1318–20 Florenz: S. Croce, Bardi-Kapelle
- 1320–26 Florenz: Stefaneschi-Altar für St. Peter in Rom
- 1320–28 Florenz: Badia-Altar
- 1326 Florenz: Bologneser Altar
- 1328–33 Neapel: Capella magna und parva
- 1334–36 Florenz: Baroncelli-Altar und Peruzzi-Kapelle in S. Croce

Diese Zeitfolge verdankt sich keinem dem Giotto-Oeuvre unterlegten Entwicklungsmodell. Soweit möglich wurden die Datierungen Objekt für Objekt unabhängig erarbeitet. Da es im Rahmen der Untersuchung aber nicht nur um einzelne Werke, ihre Kontexte und Bedeutung geht, sondern ebenso um Giottos Beitrag zur visuellen Kultur, ist es auch wichtig, die Werkfolge als einen Prozeß aus Rezeption, Innovation und Revision darzustellen. Und diese Vorgänge

werden in ihrer Tragweite nur einschätzbar, wenn man über das Oeuvre hinausblickt und die Geschichte der visuellen Medien in die Darstellung mit einbezieht. Daß Giotto seinen schauenden, betenden und malenden Zeitgenossen viel gegeben hat, steht außer Zweifel. Wo hat er genommen? Auf welchen Feldern trieb er die Entwicklung voran, wann und wo war er getrieben?

FLORENZ VOR 1300

Wer unter diesen Vorzeichen nach dem Umfeld fragt, in das Giotto's Werklauf eingebettet ist, muß sich damit abfinden, daß der Anfang der Geschichte im Dunkeln liegt. Wir wissen wenig über Giotto's Erfahrungen und nichts über seine Tätigkeit vor den mittleren neunziger Jahren, wir wissen nicht einmal, wie alt er damals war (zur Irrelevanz der in der Literatur genannten Geburtsdaten siehe *Giottus Pictor* Band 1, S. 37 f.): Er kann um die zwanzig oder jünger, aber auch schon um die dreißig oder älter gewesen sein. Sicher ist nur, daß ihm spätestens 1292 bewußt geworden war, welche außerordentliche Bedeutung Malerei, zumal religiöse, erlangen konnte. In diesem Jahr nämlich drängte ein Bild ins Florentiner Tagesgespräch. Es ist als Original nicht erhalten und über sein Aussehen nichts Zuverlässiges bekannt. Und doch prägen die Ereignisse bis heute die Frömmigkeit in der Stadt mit; jeder Besucher der Kirche Orsanmichele kann es bezeugen. Giovanni Villani berichtet (VII, 155):¹

Im genannten Jahr am dritten Juli fing es an, daß sich in der Stadt Florenz große und offenkundige Wunder ereigneten durch eine Figur der heiligen Maria, die an einen der Pfeiler der Halle von Orsanmichele gemalt war, wo man Getreide verkaufte. In großer Zahl und auf sichtbare Weise wurden Kranke geheilt, Gelähmte aufgerichtet, Tobende besänftigt.

Da die genannte Halle damals noch keine Kirche, sondern ein Kornmarkt war, entzogen sich die genannten Vorkommnisse der Kontrolle des Klerus. So versuchten die Glaubenshüter in der Stadt, die Dominikaner und die Franziskaner, die Wirkung des Bildes einzudämmen, was die Florentiner aber nur aufbrachte. Auch davon berichtet der Chronist. Ein an Guido Orlandi gerichtetes Sonett von Guido Cavalcanti besingt das zwiespältige Echo ebenso eindrucksvoll wie die Wunder selbst. Man tut gut daran, die Verse nicht durch die Heinrich-Heine-Brille zu lesen,

1 *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*, ed. A. Racheli, Triest 1857, S. 169: „Nel detto anno a dì 3 del mese di luglio, si cominciarono a mostrare grandi e aperti miracoli nella città di Firenze per una figura dipinta di Santa Maria in uno pilastro della loggia d'Orto San Michele, ove si vende il grano, sanando infermi, e rizzando attratti, e isgombrando imperversati visibilmente in grande quantità.“ A. Reisenbichler, *„Madonna sancta Maria che n'ai mostrata la via“: Die großformatigen Tafelbilder der thronenden Madonna in der Toskana des Duecento*, Phil. Diss. Wien 2006.

sondern die aus einer gläubigen Haltung formulierten ersten Strophen so ernst zu nehmen wie die sarkastische letzte:²

Una figura della Donna mia
s'adora, Guido, a San Michele in Orto,
che, di bella sembianza, onesta e pia,
de' peccatori è gran rifugio e porto.

E qual con devozion lei s'umilia,
chi più languisce, più n'ha di conforto:
li 'nfermi sana e' domon' caccia via
e gli occhi orbati fa vedere scorto.

Sana 'n publico loco gran langori;
con reverenza la gente la 'nchina;
d[i] luminara l'adornan di fòri.

La voce va per lontane camina;
ma dicon ch'è idolatria i Fra' Minori,
per invidia che non è lor vicina.

*(Zu einem Bildnis der Madonna fleht
die Menge, Guido, in Orsanmichele,
das schön von Antlitz, würdevoll und stet
Zuflucht und Port ist für des Sünders Seele.*

*Wer sich vor ihm erniedrigt, wird erhöht
mit um so reicherm Trost, je mehr ihm fehle:
Krankheiten fliehn, Besessenheit vergeht,
und sehend wird das Aug in blinder Höhle.*

*Sie heilt das schlimmste Weh auf offenen Plätzen;
mit Ehrfurcht knien die Leute in Gebet,
die Leuchter um das Bildnis niedersetzen.*

*Doch wie die Kunde auch ins Weite geht –
die Minoriten nennens einen Götzen:
aus Mißgunst, daß es nicht bei Ihnen steht.)*

2 Text und Übersetzung nach: Guido Cavalcanti, *Le Rime – Die Gedichte*, ed. G. Gabor und E.-J. Dreyer, Mainz 1991, S. 134 f.



Abb. 350: Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana, Tempiano 3: Codex Biadaiolo, fol. 7 (unbekannter Buchmaler)

Kunsthistoriker verwenden gern die Metapher von der Bildmacht. Der Begriff darf aber nicht verdecken, daß es tatsächlich um Fragen wie die folgenden geht: Welche Möglichkeiten räumt eine Kultur den visuellen Medien ein? Wie wirkt sich der spezifische Mediengebrauch auf die Haltung der Nutzer aus, welche Bedürfnisse werden befriedigt, verstärkt oder sonstwie verändert? Wie stellen sich die Produzenten auf die den Bildern zugewiesene Rolle ein? Florenz erlebte damals nicht nur Wunder, sondern leistete diskursive Arbeit am Umgang mit den visuellen Medien im Kult – und zwar anhand eines Bildes, das denkbar öffentlich war. Eine Miniatur im Codex Biadaiolo zeigt entweder das Gemälde, das 1292 wundertätig geworden war, oder, falls es beim Brand des Jahres 1304 untergegangen sein sollte, seinen ersten Nachfolger – jedenfalls aber in einer vom Buchmaler modernisierten Wiedergabe des mittleren 14. Jahrhunderts



Abb. 351: Florenz, Baptisterium, Kuppelmosaik: Geschichte Johannes des Täufer (Corso di Buono)



Abb. 352: Padua, Arena-Kapelle, nördliche Langhauswand: Drei Szenen aus dem Marienleben

(Abb. 350). Entscheidend ist: Die Madonna hat ihren Platz inmitten des Marktbetriebs (die Illustration zeigt einen durch Hunger aus den Fugen geratenen Betrieb); sie tritt als Bindeglied zwischen der Menschenwelt und dem Jenseits auf.³ Wie sollte eine solche Rollenzuschreibung einen jungen Maler voller Gaben und Ehrgeiz nicht herausgefordert haben? Nicht weit vom Anfang der Beschäftigung Giotto mit Bildern stand demnach ein wundertätiges und vieldiskutiertes Marienbild.

Als Sohn eines Florentiner Handwerkers – davon ist ebenso auszugehen – dürfte Giotto die ersten Lern-Erfahrungen in Florenz gesammelt haben. Nur fehlt jeder erstzunehmende Hinweis, in welchem Atelier. Daß die Erzählung von einer Ausbildung bei Cimabue als ein solcher Hinweis nicht gelten kann, wurde schon festgestellt (*Giottus Pictor* Band I, S. 14–18). Im Zusammenhang mit den Hochzeitsvorbereitungen von Giotto's Bruder Martino können wir einen anderen Florentiner Maler im Bekanntenkreis der väterlichen Familie 1295 urkundlich greifen (I a 3). Jener Vanni di Duccio muß als Bürger geachtet gewesen sein; als Maler findet sich sein

3 G. Pinto, *Il libro del biadaio: Carestie e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, Florenz 1978.

Name ein Vierteljahrhundert später in der Matrikel der Ärzte- und Apothekerzunft direkt hinter dem Giotto. Wenn nicht auf ein besonderes professionelles Ansehen, dann deutet dies auf eine herausgehobene Rolle im Leben der Korporation (I c 4). Trotzdem bleibt seine Bedeutung für Giotto unkalkulierbar, denn über Vannis Werke ist nichts bekannt.

Demgegenüber haben sich anderweitig Werke der Malerei erhalten, die den jungen Giotto in Florenz mit ersten Maßstäben versorgt haben werden: Zu nennen ist erstens Duccios Madonna Rucellai in der Pfarrkirche von Giotto's Familie (Abb. 147). Sie war zwar nicht wundertätig, aber den zugleich visuell und spirituell empfänglichen unter den Spätdugento-Florentinern muß sie wie ein Wunder an Schönheit und Ausdruck erschienen sein; „di bella sembianza, onesta e pia“ zu sein, gehörte laut Guido Cavalcanti zu den Qualifikationen des Bildes von Orsanmichele, und zumindest darin kam ihm die Madonnentafel der Dominikaner gleich. Der Name seines älteren, in Siena tätigen Zeitgenossen war Giotto also von Jugend an ein Begriff. Zweitens sei auf die Mosaiken in jener Kirche hingewiesen, in der Giotto wie alle anderen Florentiner wohl getauft worden war.⁴ Die jüngeren Teile der Kuppeldekoration mit alt- und neutestamentlichen Bilderzyklen stammen teils von Cimabue, teils von Corso di Buono, teils von uns unbekanntem Spätdugento-Künstlern.⁵ Sowohl die große Madonnentafel, als auch der monumentale narrative Zyklus, zwei Aufgaben, die sich Giotto in seinem Leben mehrfach stellten, begegneten ihm demnach in spektakulären Beispielen schon während seiner Kindheit oder Jugend.

Daß Giotto's Madonnentafeln ohne den Maßstab der Madonna Rucellai von Duccio anders aussehen würden, kann als gesicherte Erkenntnis gelten.⁶ Noch wenig untersucht ist aber die Bedeutung der Mosaikzyklen. Dabei ist in den Bildern des Corso di Buono eine der wichtigen Erfindungen von Giotto als Erzähler grundgelegt, die Kontinuität des Schauplatzes. Es geht um jene drei Szenen aus der Vita des Kirchenpatrons, die auf der Nordost-Kappe erscheinen und hintereinander zeigen, wie Johannes dem Volk predigt, wie er tauft, und wie er auf Christus weist (Abb. 351). Die Ereignisse spielen vor einer Landschaftskulisse, deren Ausstattung mit Pflanzen zwar von Bild zu Bild wechselt, deren Grundbestand aber gleich bleibt: Drei Mal nimmt ein über Figurengroße aufragender, nach rechts gelehnter Bergkegel byzantinischer

4 Vgl. G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Mailand (3) 1993, S. 32–36: Die Mosaiken des Baptisteriums spielen eine große Rolle auch bei Previtali, der Giotto stark aus Florentiner Zusammenhängen verstehen will. Seine Prämissen, sowohl was die Mosaiken als auch was das Giotto-Oeuvre angeht, sind allerdings völlig andere.

5 M.V. Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz: Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte*, Köln u. a. 1997, S. 119–123. Den Namen Corso di Buono habe ich auf der Grundlage eines Vergleichs mit den von dem diesem Maler signierten Wandbildern in Montelupo ins Spiel gebracht. Dies hat Boskovits aufgegriffen und mich – zurecht wohl – übervorsichtig genannt, weil ich trotz der evidenten Ähnlichkeit nicht explizit eine Zuschreibung vornahm: M. Boskovits, *Florentine Mosaics and Panel Paintings: Problems of Chronology*, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. V.M. Schmidt, New Haven und London 2003, S. 486–498. Davon abgesehen repräsentiert Boskovits' Beitrag nicht den Stand der Forschung zu den Mosaiken.

6 Vgl. H.B.J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto: A Historical Reevaluation*, University Park 1997.

Machart, aus dem eine Quelle entspringt, die rechte Hälfte des Bildfeldes ein. Dieser Einsatz identischer Elemente muß in den Mosaikszenen nicht aus der Narration heraus begründet sein; er kann auch mit einer wenig flexiblen Verwendung von byzantinischem Mustermaterial zu tun haben, wie sie für die Florentiner Zyklen durchaus typisch ist.⁷ Trotzdem gilt: Wenn es unter den Werken, die aus dem künstlerischen Umfeld des jungen Giotto erhalten sind, irgendwo ein Phänomen gibt, das als Vorlage für seine Chronotopoi in Frage kommt (also die assisanischen Isaakszenen und die darauf aufbauenden paduanischen Bilder aus dem Marienleben und -vorleben, Taf. XI, XII und V, VI), dann ist es hier. Besonders gut vergleichbar sind die Paduaner Freierszenen, gleichfalls eine Trias. Mit ihr zieht Giotto die Jugendgeschichte Mariens gekonnt in die Länge (Abb. 352a–c). Klein war der bei der Bearbeitung vollzogene Schritt nicht: Nicht nur übertrug der Maler die Schauplatz-Angabe aus dem Medium der Landschaft ins Medium der Architektur, vor allem unterdrückte er die schmückenden Elemente der Variation – die wechselnde Begrünung – und reduzierte so die Motivik auf das erzählerisch Signifikante. Kurz: Er schälte aus den Bildern eine Schicht von Bedeutung heraus, die Corso di Buono vielleicht gar nicht bedacht hatte.

Auch die älteren Teile der Kuppelmosaiken im Baptisterium, laut Inschrift Arbeiten des Franziskaners Jacobus aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, waren damals als Kultmedien noch von ergreifender Wirkung und werden als Muster für die künstlerische Pro-



Abb. 353: Rom, S. Giovanni in Laterano: Bonifaz VIII. nimmt den Lateran in Besitz, Fragment (unbekannter Maler)

7 Vgl. Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 84–89.

duktion im monumentalen Fach ebenso relevant gewesen sein (Abb. 8). Die Beweglichkeit der Zackenstilfiguren in der Höllenszene des Weltgerichtsbildes haben wahrscheinlich Standards für die Darstellung von Bewegung überhaupt gesetzt (S. 106). Sicher ist: Als Giotto das Bild des Jüngsten Tages in Padua zu entwerfen hatte, griff er auf Motive aus dem Weltgericht des Jacobus an der Kuppel des Baptisteriums zurück (S. 42). Hingewiesen sei schließlich auf eine kleine, von byzantinischen Mosaizisten in den siebziger Jahren bestrittene Kampagne im Chorraum der Kirche, deren Resultate Cimabues Repertoire erweiterten und auch Giotto noch beeindruckt haben können.⁸ Insgesamt bot Florenz in Giotto's Kindheit und Jugend eine visuelle Szene, in der auf hohem, teils innovativem Niveau ein erheblicher Teil jener Formen präsent war, mit denen damals im Mittelmeerraum visuell kommuniziert wurde: Mittelbyzantinisches und Venetobyzantinisches (bei Jacobus), Spätbyzantinisches aus erster und zweiter und Römisches aus zweiter Hand (bei den Mosaizisten des siebziger und neunziger Jahre bis hin zu Cimabue und Corso di Buono), schließlich Sienesisches durch Duccios Tafel in S. Maria Novella. Nichts, was Darstellungstechnik anging, verstand sich von selbst. Und was als hergebracht gelten konnte, war es noch nicht lange.

GIOTTOS ROM

Andere Verhältnisse herrschten dort, wo unser Maler seine wohl zweite Lektion erhielt. Sie war die, welche seine Formensprache in ihrer gesamten Oberfläche erkennbar geprägt hat und ihn zu einem eigenständigen Künstler machte. Auf die Malereiszene der Stadt Rom mit ihrer bodenständigen – um nicht zu sagen ewigen – Komponente von Antikenrezeption und den modernisierenden Aspekten aus der spätbyzantinischen Kunst bin ich schon eingegangen, ebenso darauf, wie Giotto sich durch Stefaneschis großen Auftrag für ein Mosaik im Atrium von St. Peter als ein dritter Stern am kurialen Kunsthimmel neben Torriti und Cavallini plazierte (S. 255). Mit den assisanischen Isaak-Bildern und der Navicella tritt ein Künstler auf, der die römische Kunst aus ihren eigenen Ressourcen heraus perfektioniert und weiterentwickelt hat – perfektioniert, indem er den antikischen Fundus einer vertieften Nutzung zuführte, weiterentwickelt, indem er – spätbyzantinische Tendenzen aufgreifend – neue Formen von Körperlichkeit und Räumlichkeit anbot und der Wahrnehmung seiner Werke in einer für damalige Verhältnisse frappierenden Weise Anschluß an die Betrachterwelt verschaffte. Verglichen mit dem, was ihnen in Rom voranging, treten Giotto's Bildgegenstände den Betrachtern sowohl intellektueller als auch weniger durch Darstellendes vermittelt vor Augen. Gleichzeitig ist aber klar, daß sie einen Sitz im kulturellen Leben der ewigen Stadt hatten. Was Giotto erfand, war anschlussfähig an Bestehendes.

8 Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, S. 56–94.

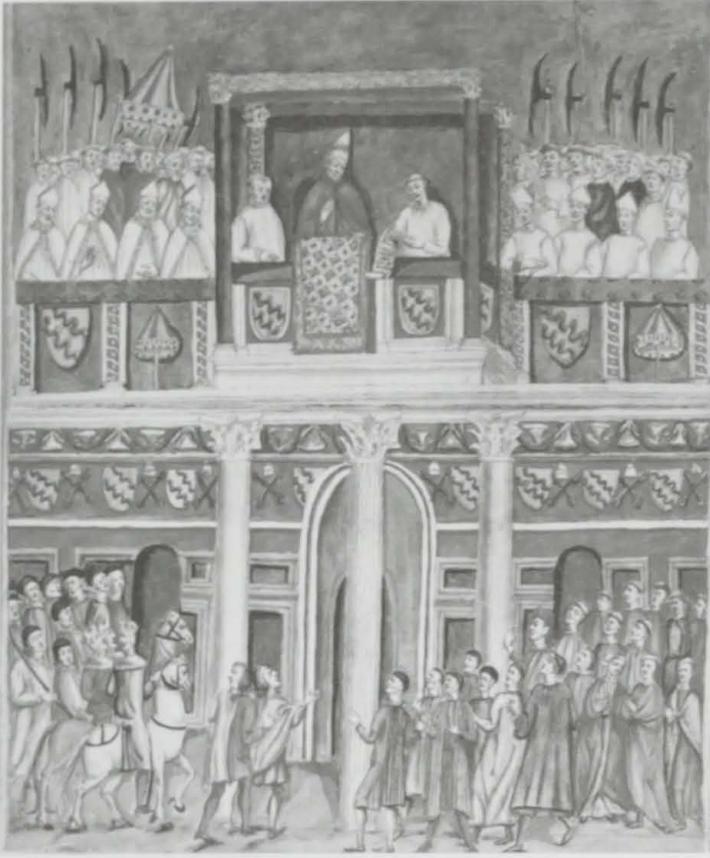


Abb. 354: Bonifaz VIII. nimmt den Lateran in Besitz (Kopie des 17. Jahrhunderts. Mailand, Bibliotheca Ambrosiana, Ms. F inf. 227, f. 3)

Daß seine Formensprache in Rom nicht verhallte, sondern Aufmerksamkeit erregte und ein ästhetisches Umdenken herbeiführte, läßt sich an einer Reihe von Wandbildern in der Stadt und ihrer Umgebung zeigen. Genannt seien etwa die mit der Signatur des Malers Conxulus verbundenen Fresken im Sacro Speco in Latium.⁹ Bekannter ist das als Fragment und in einer Kopie erhaltene Fresko aus der Benediktionsloggia des Lateranspalastes, das eben diese Loggia, den segnenden Papst Bonifaz VIII. und eine Volksmenge, Reiter eingeschlossen, zu seinen Füßen zeigte¹⁰ (Abb. 353, 354). Laut Überlieferung wurde es von zwei weiteren Bildern begleitet: Sie stellten die Taufe Konstantins und die Gründung der Lateranskirche dar. Eine Inschrift datierte die Architektur, die das Wandbild trug, ins Jahr 1300.¹¹ Dies gab Anlaß, in der Darstellung

9 S. Romano, *Eclissi di Roma: Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295–1431)*, Rom 1992, S. 127–137.

10 C. Mitchell, The Lateran Frescoes of Boniface VIII, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, 1951, S. 1–6. G.B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, Bd. II: Von Innozenz II. bis Benedikt IX.*, Vatikanstadt 1970, S. 288–296. L. Vayer, L'affresco del Giubileo e la tradizione della pittura monumentale Romana, in: *GiOTTO e il suo tempo. Atti del congresso internazionale (1967)*, Rom 1971, S. 45–59.

11 Onofrio Panvinio, *De praecipuis urbis Romae sanctioribus basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant liber*, Rom 1570, S. 182.

die Ausrufung des Jubiläums zu erkennen. Da die Laterankirche in die Heilig Jahr-Feierlichkeiten anfangs gar nicht einbezogen war, ist das aber wenig wahrscheinlich. Plausibler ist der Vorschlag, in der Szene die Besitzergreifung des Lateran durch den eben gewählten Bonifaz im Jahr 1295 zu sehen.¹² Nachdem das Werk seit dem 17. Jahrhundert zuweilen für Giotto, zuweilen aber auch für Cimabue in Anspruch genommen worden war, hat Cesare Brandi 1952 besonders eindringlich auf die Plastizität der Figuren hingewiesen und daraus stilistische Argumente für eine Zuschreibung an Giotto gewonnen.¹³ Tatsächlich sind giotteske Züge gegeben. Als Urheber kommt aber ebenso jeder andere achtbare Maler in Frage, der vor dem Hintergrund der Arbeiten eines Cavallini den Werken unseres Malers nacheiferte.

Giotto-Rezeption bedeutete in diesem Fall die Übertragung der präsenzorientierten Formen auf ein profanes Thema. Nicht ein weiterer Heiliger oder Patriarch erlangte die für den jungen Giotto typische prägnante Gegenwärtigkeit, sondern der regierende Papst und sein Gefolge. Wenn es in dem Fresko wirklich um die (aus den bekannten Gründen zweifelhafte) Legitimität von Bonifaz als römischem Bischof und Nachfolger des Einsiedlerpapstes Coelestin ging, dann waren es die von Giotto im religiösen Fach entwickelten Effekte, die das anschauliche Argument lieferten.

Das höchstrangige erhaltene – wenn auch nicht gut erhaltene – Denkmal früher Giotto-Rezeption in Rom sind die mosaizierten Szenen an der Fassade von S. Maria Maggiore. Ausweislich der Stifterbilder und Wappenschilder handelt es sich um Arbeiten, welche das Haus Colonna finanziert hat. Während die Dekoration an der Oberzone der Fassade von Filippo Rusuti signiert ist und sicher noch vor der Vertreibung der Colonna durch Bonifaz VIII. 1297 entstanden war, kamen die deutlich differenten Bilder darunter wohl nach der Rehabilitation und Rückkehr der Familie dazu, d.h. 1307 oder später.¹⁴ Vier Szenen visualisieren die Gründungsgeschichte der berühmten Kirche. Insbesondere im zweiten Bild mit dem Traum des Patriziers Johannes nimmt sich das Architekturgehäuse wie eine Variante des Kastenraums in den Isaak-Bildern am assisanischen Obergaden aus – einschließlich Seiteneingang und Zwergebank im Vordergrund (Abb. 355, Taf. XI, XII). Hinzu treten neben und über dem Kasten Weiterentwicklungen spätbyzantinischer Architekturfiktionen, die gleichfalls an entsprechende Motive im Isaakmeister-Komplex erinnern (Abb. 117). Welche körperliche Präsenz den Figuren vom Künstler mitgegeben war, läßt sich aufgrund des konservatorischen Zustandes nicht leicht beurteilen, es spricht aber nichts dagegen, daß sie der Räumlichkeit qualitativ entsprach und ursprünglich also mehr oder weniger auf der Höhe der Isaak-Bilder war.

12 S. Maddalo, Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi: Ipotesi di lettura dell'affresco della loggia Lateranense, *Studi Romani* 31, 1983, S. 129–150.

13 C. Brandi, The Restauration of the Lateran Frescoes, *The Burlington Magazine* 1952, S. 218–220. Die erste Zuweisung an Giotto bei: Alfonso Ciaconio, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium*, Rom 1677, Sp. 304.

14 C. Bertelli, Römische Träume, in: *Träume im Mittelalter: Ikonologische Studien*, ed. A. Paravicini Bagliani und G. Stabile, Stuttgart und Zürich 1989, S. 91–112. Romano, *Eclissi di Roma*, S. 107. Auf 1318–19 datiert die Mosaiken: F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414*, Rom 1969, S. 134.

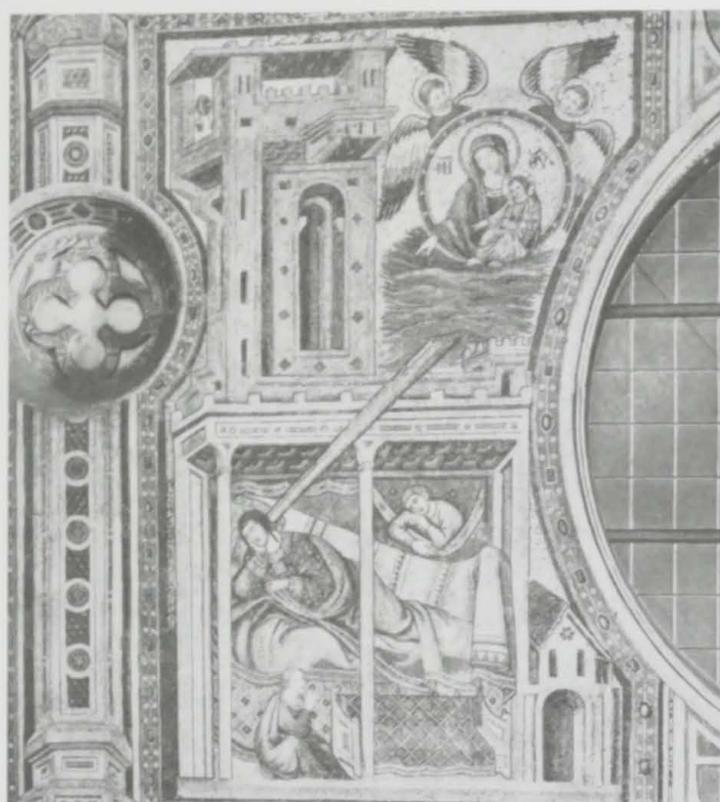


Abb. 355: Rom, S. Maria Maggiore, Fassade: Traum des Patriziers Johannes (unbekannter Mosaizist)

In ähnlicher Weise wie auf den Isaakmeister-Komplex verweisen die Formen auf die gegenüber dem Obergaden der Oberkirche jüngere Ausmalung der Nikolauskapelle der Unterkirche (1305–07, Abb. 182–184). Man möchte in diesem Fall von einem vergleichbaren Stand der Auseinandersetzung mit Giotto sprechen. Beziehungen gibt es daneben zum Franzzyklus an der Unterwand der Oberkirche in Assisi: Julian Gardner, der die Mosaiken früh datiert (vor die Vertreibung der Colonna), bemerkte, wie die außerordentlich dichte Figurengruppe im römischen Bild mit dem Schneewunder (Abb. 356) besonders der linken Figurengruppe in der assisanischen Kleiderrückgabe ähnelt (Abb. 171), und er hat aus meiner Sicht recht, wenn er annimmt, daß die Szene in der Franzlegende die Szene von S. Maria Maggiore zur Voraussetzung hat.¹⁵ Nur hat der „Plastiker“ das Kinderpaar des Mosaizisten gegen das plaudernde Kinderpaar aus Giottos Paduaner Flucht nach Ägypten ausgetauscht (Abb. 192) und die Gruppe überhaupt nach Paduaner Maßstäben verlebendigt (S. 338). Wenn dieser Befund nicht täuscht und die Rückkehr der Colonna wirklich den *Terminus post quem* liefert, dann können die Mosaikszenen an der römischen Fassade nicht lange nach diesem Ereignis, d.h. nicht lange nach 1307 entstanden sein.

Es handelt sich also einerseits um Auswirkungen von Giottos römischem Schaffen der neunziger Jahre, und sie sind zusätzlich mit Arbeiten jener in Assisi tätigen Maler vernetzt, die zu den frühesten Profiteuren von Giottos paduanischen Erfindungen gehörten. Nimmt man naheliegender Weise an, daß sich die Colonna, aus dem Exil heimgekehrt, mit den Bildern für S. Maria

15 Gardner, Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore, S. 40 f.



Abb. 356: Rom, S. Maria Maggiore, Fassade: Gründung von S. Maria Maggiore, Detail (unbekannter Mosaizist)

Maggiore im Stiftungswettbewerb der römischen Geschlechter zurückmeldeten, so taten sie das dezidiert in einer Formensprache, die nicht länger auf Antike und Byzanz rekurrierte (wie die einige Jahre zuvor in ihrem Auftrag durch Torriti und Rusuti für dieselbe Kirche ausgeführten Bilder), sondern auf etwas, das die Kunsthistoriker mit Giotto assoziieren und das vielleicht auch damals schon mit dem Schöpfer des Navicella-Mosaiks verbunden wurde. Daneben ist klar, daß diese Formensprache über Rom hinaus wahrgenommen wurde und etwa in Assisi zu einer Art Konsens über Giottos Stil als einem Leitbild beitrug.

DAS VISUELLE MEDIUM FINDET ZU SICH SELBST

Soweit war es aber noch nicht, als Giotto in den Jahren 1300 bis 1303 seine römischen Entwicklungen den Auftraggebern und dem Publikum in Florenz anbot. Wie er in den Wettbewerb mit Duccios Madonna Rucellai und Cimabues Kreuz von S. Croce eintrat, wurde bereits gezeigt. Die berühmte Dante-Stelle läßt sich als Hinweis darauf lesen, daß auch schon die Zeitgenossen die Konkurrenzsituation wahrnahmen (II e 1, vgl. auch *Giottus Pictor* Band 1, S. 45–47). Mit einem gewissen Vorbehalt – wir kennen nur Tafelbilder – kann man wohl sagen, daß Giotto jetzt sogar mehr noch als bei den Werken für die kurialen Auftraggeber den Akzent auf die Unmit-

telbarkeit der Darstellung legte. Die Adaption für das Florentiner Publikum mag diese Qualität gleichsam freigesetzt haben, denn ihre Lektüre war kaum auf kulturelle Kompetenz angewiesen, d.h. auf die Kenntnis der visuellen Kultur Roms. Unmittelbarkeit der Erscheinung war im übrigen etwas, was sich gegen die warme Mitmenschlichkeit von Duccios damals schon Jahrzehnte alter, aber immer noch aktueller Madonna Rucellai aufbieten ließ. Daneben behielt unser Maler aber auch römische Motive bei. Sie gaben seinen Werken in Florenz wohl zusätzliche Autorität und Überzeugungskraft.

Nicht zu erkennen ist, daß Giotto damals in irgendeiner Form dem geantwortet hätte, was man das neben Giottos Auftreten spektakulärste Ereignis in der visuellen Kultur von Florenz während der Jahre unmittelbar vor und um 1300 nennen darf: die Unterzone der Domfassade mit ihrem Skulpturenschmuck von Arnolfo di Cambio. Wenn Giotto auf gotische Formen zugriff, dann auf andere. Doch sollten die durch diese Planungen und Arbeiten aktualisierten Motive der Florentiner Inkrustationsarchitektur des 12. Jahrhunderts mit römischen Ornament- und Bauformen kombiniert dann in der Arena-Kapelle eine Rolle spielen. Wie Giotto um 1300 in Florenz als ein Künstler mit römischem Profil auftrat, so wird er sich wenige Jahre später den Paduanern als Römer *und* Florentiner präsentieren.

Was auf die Florentiner Arbeiten dieser Phase und gleichsam auf dem Weg nach Padua und in der ersten Paduaner Phase folgte, repräsentiert einen der erstaunlichsten Paradigmenwechsel in der Geschichte der Kunst – nicht weniger erstaunlich als jener, der zu den Isaak-Bildern geführt hatte. Dabei ist der Umschlag in den Draperieformen, der zuerst auffällt, vielleicht am einfachsten zu erklären (davon war schon die Rede): Die reichen Strukturen der Frühphase (Isaak-Szenen, Kreuz von S. Maria Novella) wirken zwar außerordentlich körperlich, drängen uns aber gleichzeitig wahrzunehmen, welche diffizile Kunstfertigkeit sie hervorgebracht hat. Insofern stehen die einfacheren Formen, die Giotto folgen läßt, nicht nur für einen Rückzug von der Wiedergabe körperlicher Präsenz, sondern vor allem für eine Rücknahme der Präsenz des Darstellenden – wir sollen auf die erscheinenden Körper blicken und nicht auf das, was der Maler leistet, um sie uns erscheinen zu lassen. Eine Kehre ist demgegenüber im folgenden Umstand zu sehen: Wenn sich Giotto um und vor 1300 bemüht hat, den Gegenständen seiner Bilder Präsenz in der Welt zu verschaffen, dann geht es ihm jetzt darum, eine Bildwelt herzustellen, in der sie aufgehoben sind. Dort – gleichsam hinter Glas – muß der Betrachter sie mit seinen Blicken aufsuchen und zu diesem Zweck muß er die Welt, die er bewohnt, mental verlassen. Das könnte im Kreuz für Rimini angelegt gewesen sein und vollendete sich rasch in den Bildern an den Wänden der Arena-Kapelle. Dort ist auch zu beobachten, wie die gemalten Bildräume im Verlauf der Arbeiten immer perfekter und autarker werden, bis sie kleine, doch komplexe und wie für sich – ohne Unterstützung aus der Betrachterwelt – lebensfähige Systeme sind. Jedenfalls gilt das für Bildfelder wie das, welches Christus vor Kaiphas zeigt (Taf. VII), oder jenes mit der Beweinung, wo beide Male nur Bildgegenstand und – außer der blauen Folie, die den Himmel vertritt, – nichts von einem Bildgrund zu sehen ist, dem von mir so genannten Formular.

Die Wende läßt sich von mystischen Wahrnehmungsweisen her beschreiben. Das gilt für das vorher geübte Präsentmachen der mehr oder weniger heiligen Körper und Gegenstände in der Wirklichkeit aber genauso. Entscheidend ist, daß die zweite Generation von Giotto-Bil-

den deutlich mehr den Funktionen entgegenkommt, welche die moderne Medientheorie (jedenfalls soweit sie phänomenologisch orientiert ist) den Medien zuweist, nämlich „Physikentmachungsmittel“ (Lambert Wiesing) zu sein:¹⁶ Von den natürlichen Gegebenheiten abgegrenzt (sagen wir von der physischen Bild-Umwelt) und den Umständen ihrer Herstellung enthoben, machen sie ihrem Publikum Inhalte unabhängig von Raum und Zeit frei verfügbar, nämlich die erzählten Geschichten in ihrer ganzen visuellen Komplexität. Demnach handelt es sich bei der Kehre um einen konzeptionellen Akt, der zwar seine Logik aus der Kultur religiöser Erfahrung bezog, aber weit darüber hinausweisend Neuland erschloß. Für Theodor Hetzer hat Giotto dabei das neuzeitliche Bild erfunden; heute würde man vielleicht besser sagen: Es entstand *das* idealtypische visuelle Medium.

Die Konsequenz, mit der die Kehre vollzogen und vom Künstler selbst durchdacht wurde, zeigt sich an den gemalten Allegorien: Als das ganz andere der erzählenden Bilder täuschen sie im selben Ausmaß vor, künstlich hergestellte Elemente in der Betrachterwelt zu sein, wie die Bilder als eigene ungeschaffene und unpräsenzte Welten gesehen werden sollen. Hier wird die Differenz zwischen Bild und Nicht-Bild kommunikativ genutzt.¹⁷ Wenn Virtualität um 1300 und vorher eine zwischen Darstellendem und Dargestelltem ungerichtet schwankende Veranstaltung war, dann ist sie jetzt sehr kalkuliert in verschiedene Erscheinungsformen aufgespalten, die eigene Aufgaben haben.

PORTRÄT: EIN RÖMISCHES MEDIUM AUF DEM WEG IN DIE WELT

Die paduanische Bildwelt erscheint demnach von Giotto's Anfängen weitgehend emanzipiert. Wie losgelöst von seiner römischen Vergangenheit agiert der Maler vor einem mit seinen Formen gänzlich unvertrauten Publikum, als bewege er sich in einem Vakuum visueller Kultur. Und doch läßt sich zeigen, daß im Giotto-Repertoire römische Konventionen mitwanderten. Neben bestimmten signalhaften Architekturmotiven gehört zu ihnen der Umgang mit dem Bildnis. Bekanntlich hat keine Stadt der lateinischen Welt während des 13. Jahrhunderts und überhaupt im Mittelalter so viele Porträts hervorgebracht wie Rom. Gemeint sind an dieser Stelle Porträts im weiteren Sinn: nicht oder nur mittelbar dem christlichen Kult dienende Darstellungen bestimmter Persönlichkeiten, seien sie wiedererkennbar oder nicht.

Und kein Amt nutzte das Porträt-Medium in einem solchen Grad zur Repräsentation seiner Aufgaben und Ansprüche wie das päpstliche. Unter Bonifaz VIII. erreichte dies ein Ausmaß, das außerhalb der römischen Mediasphäre auf Befremden stieß. Der von Philipp dem Schönen inszenierte Idolatrie-Prozeß gegen den verstorbenen Papst beleuchtet die Situation.¹⁸

16 L. Wiesing, Was sind Medien? in: L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005, S. 149–162.

17 M. Krieger, *Grisaille als Metapher: Zum Entstehen der Peinture en camaieu im frühen 14. Jahrhundert*. Phil. Diss., Wien 1995, S. 54–56.

18 K. Sommer, *Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz VIII. und seine Porträtstatuen*. Phil. Diss.,



Abb. 357: Rom, Kapelle Sancta Sanctorum, Honorius III. mit Petrus und Paulus (unbekannter Maler)

Demgegenüber scheint die Aufgabe Porträt etwa in Florenz keine (nennenswerte) Geschichte besessen zu haben. Von der einzigen Stifterfigur, die bekannt ist, dem kleinen betenden Mann im 1297 datierten Apsismosaik von S. Miniato al Monte, ist nicht einmal klar, ob sie zum Originalbestand gehört oder ihre Existenz der durchgreifenden Überarbeitung des Bildes in den Jahren 1860/61 verdankt.¹⁹ In der Tat erklärt sich Giotto's wohl erster Versuch auf diesem Gebiet, die Stifterfigur der Navicella, in vielem aus der römischen Massengesellschaft konkurrierender Bildauftritte von Adligen und Prälaten, in der Stefaneschi einen Platz finden mußte (S. 262). Hingewiesen sei auch darauf, daß unter den sieben erhaltenen oder überlieferten Bildnissen unseres Malers nur zwei sind, die *nicht* als Mitglieder dieser Gesellschaft konzipiert waren: Die Rede ist von Scrovegni und dem unbekanntem Kleriker in der Arena-Kapelle (Abb. 1, 4, 5).

Freiburg im Breisgau 1920. *Boniface VIII en procès: Articles d'accusation et déposition des témoins (1303–1311)*, ed. J. Coste, Rom 1995.

19 W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 Bde., Frankfurt am Main 1940–1954, Bd. 4, S. 238, 285 f. M.V. Schwarz, M. Boskovits: The Origins of Florentine Painting ..., *Kunstchronik* 48, 1995, S. 275–286. D. Kocks, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts*. Phil. Diss., Köln 1971, S. 98 f. (ohne Zweifel an der Authentizität).

Was die anderen angeht: Die drei Stefaneschi-Porträts auf dem vatikanischen Hügel (eins im Mosaik, zwei am Retabel, Abb. 128, 308, 315, 317) machen den Kardinal in einem Zentrum kurialer Repräsentation gegenwärtig; von den beiden Porträts des Bischofs Teobaldo Pontano in Assisi mag man sagen, sie stünden demgegenüber am Rand, aber jedenfalls gilt, daß Assisi eine Art römische Enklave ist, so daß sich die dortige Bildnisgesellschaft von Prälaten und Kurialen (verteilt über die Kapellen der heiligen Nikolaus, Magdalena, Martin und Katharina) auf die größere römische bezieht (Taf. XIV, Abb. 217). Und zu beachten ist auch: Wo Teobaldo vor dem heiligen Rufinus kniet und dieser seinen Kopf berührt, schließt die Motivik direkt an römische Konventionen an. Nikolaus IV. erscheint gerade so in der Apsis der Lateranskirche und wird von Maria gesegnet; bei Bertoldo Stefaneschi in S. Maria in Trastevere ist es Petrus, der dem Stifter in dieser Form den Segen spendet.

Aber selbst im Scrovegni-Bildnis sind Giottos römische Erinnerungen präsent (Abb. 1): Die Art, wie der Ritter von der Arena nicht ohne Beistand ein liebevoll auf Wiedererkennbarkeit hin gestaltetes, räumlich projiziertes großes Architekturmodell der Arena-Kapelle darreicht, knüpft – direkt oder indirekt, absichtlich oder unabsichtlich – an das Stifterbild Nikolaus' III. in der Capella Sancta Sanctorum aus den späten siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts an²⁰ (Abb. 357).

Was an Giottos Beitrag zum Bildnis über die Fortführung römischer Traditionen hinausgreift, ist erstens: Beginnend offenbar schon mit dem Kardinal im Navicella-Mosaik verstärkte unser Maler die individuellen Züge in den Gesichtern. Damit heben sich seine Bildnisse von den zahlreichen gemalten und skulptierten Porträts, die etwa Stefaneschis, Scrovegnis und Pontanos wenig älteren Zeitgenossen Bonifaz' VIII. zeigen, ab. Dieser tritt mit dem immer gleichen fleischig-ebenmäßigen Gesicht auf, das in seiner Unauffälligkeit vielleicht wirklich dem Aussehen des Menschen Bonifaz entsprach, vor dem Hintergrund der Aktionen des Politikers aber enttäuscht.²¹ Demgegenüber laden uns Giottos Bildnisse ein, markante Vorstellungen davon zu entwickeln, „von welcher Anlage der Porträtierte wäre“ (Pietro d'Abano). Unser Maler scheint seinem Konzept vom Porträt also die seit Sokrates' und Zopyros' Zeit immer neu behauptete und bestrittene Grundannahme der Physiognomik unterlegt zu haben, wonach ein Zusammenhang zwischen den körperlichen und geistigen Eigenschaften eines Menschen besteht.²² Daß Giotto bei der Durchführung Klischees aufgriff, liegt auf der Hand und zeigt sich etwa daran, wie leicht Teobaldo Pontano in die Rolle einer männlichen Magdalena findet (S. 330). Doch gehören ja gerade Rolle und Klischee zu den Konstanten der antiken wie der neuzeitlichen (der vor-photographischen) Porträtkunst und haben mit dem Problem der Ähnlichkeit wenig zu tun. Giottos zweiter Beitrag war die Wahl des Profils. Nachdem Stefaneschi im Navi-

20 S. Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in: *Sancta Sanctorum*, Mailand (1995), S. 38–135, bes. 57.

21 Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. II, S. 285–340.

22 L. Giuliani, Das älteste Sokrates-Bildnis: Ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker, in: *Bildnisse: Die europäische Tradition der Porträtkunst*, ed. W. Schlink, Freiburg 1997, S. 11–55.



Abb. 358: Verona, S. Fermo Maggiore, Chorbogen: Guglielmo di Castelbarco als Stifter (unbekannter Maler)



Abb. 359: Neapel, Museo di Capodimonte: Ludwig von Toulouse krönt Robert den Weisen, Detail (Simone Martini)

cella-Mosaik noch wie die anderen römischen Stifter im Halbprofil aufgetreten war, sind alle folgenden Köpfe und Figuren in die Bildebene gedreht. Das entspricht der weniger auf Präsenz und Unmittelbarkeit gerichteten Paduaner Bildlichkeit, präpariert aber gleichzeitig die Individualität – die somatische ebenso wie die „gefühlte“ psychische.

Sowohl die Profilansicht als auch die Ausstattung mit mehr oder weniger emotional besetzter physiognomischer Eigenart wurden bald nachgeahmt: Das in einer heute nicht mehr lesbaren Inschrift auf 1314 („mille tecete quatuorda“)²³ datierte Stifterpaar am Triumphbogen von S. Fermo Maggiore in Verona adaptiert, wie bekannt, das Stifterpaar der Arena-Kapelle (Abb. 1). Urteilsfreudig sah Harald Keller in den beiden Knienden den Qualitätssprung zum neuzeitlichen, d.h. ähnlichen Bildnis vollzogen.²⁴ Die karikaturhaft angereicherten Züge, die uns in

23 G. Gerola, *Il ritratto di Guglielmo Castelbarco*, Madonna Verona 1907, S. 36.

24 H. Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3, 1939, S. 227–356, bes. 331.

den Profilen mit ebensoviel Freude am Detail wie Mut zur Häßlichkeit vor Augen gestellt werden, setzen jedoch in ziemlich naheliegender Weise fort, worum sich auch Giotto schon bemüht hatte. Allenfalls mag man eine unglückliche Wende konstatieren: Anders als Scrovegni und sein geistlicher Freund wecken Daniele Gusmerino und besonders Guglielmo di Castelbarco wenig Sympathie beim Beschauer (Abb. 358). Wären die Verdienste der beiden in den beigegebenen Inschriften nicht so klar angeführt gewesen, die finsternen Auftritte hätten wohl kaum Fürbitten provoziert. Demgegenüber gelang es Simone Martini einige Jahre später, im Profilbildnis den Eindruck von Individualität mit einem ansprechenden Affekt zu kombinieren: Die Rede ist vom zerknirschten Stifterbild des Robert von Anjou (Abb. 359) auf der Tafel, die seinen heiligen Bruder Ludwig thronend zeigt.²⁵ Aus S. Lorenzo Maggiore in Neapel, wo sie ursprünglich auf einem Altar oder auf dem Lettner stand, ist sie ins dortige Museo di Capodimonte gelangt. Anlaß für die Herstellung des Bildes dürfte Ludwigs Kanonisierung 1317 gewesen sein. Mit beiden von Giotto inspirierten Werken, dem Freskenpaar in Verona und der Tafel in Neapel, löste sich das in Rom gehegte Medium des Stifterporträts endgültig aus dem Dunstkreis der Kurie und stand anderen Nutzern zur Verfügung.

Daß Giotto mit seinen Porträts etwas grundlegend Neues geschaffen hätte, kann man wohl nicht sagen. Wenn der von Harald Keller angenommene Qualitätssprung zwischen Giotto's Enrico Scrovegni und dem von einem unbekanntem Veroneser Maler hinterlassenen Guglielmo Castelbarco nicht nachvollziehbar ist, wie sollte ein solcher dann zwischen, sagen wir, Cavallinis Bertoldo Stefaneschi (S. Maria in Trastevere) oder Torritis Jacopo Colonna (Apsis von S. Maria Maggiore) auf der einen Seite und Giotto's erstem Jacopo Stefaneschi-Porträt auf der anderen belegbar werden? Welche methodischen Kniffe man auch anwendet: Ohne die Porträtierten leibhaftig gesehen zu haben, kann niemand beurteilen, was die Porträts an wiedererkennbaren Zügen versammeln, sondern nur in welchem Ausmaß sie eine Form von körperlicher und geistiger Wiedererkennbarkeit suggerieren. Aber vielleicht ist das, was sich trotz dieser Probleme an den Bildnissen ablesen läßt, paradigmatisch für Beiträge zur visuellen Kultur im allgemeinen: Der Kreative verpflanzt etwas aus einer Sphäre in eine andere, das Element wird für neue Funktionen adaptiert, und unversehens greifen Nutzer danach: Eine Zukunft öffnet sich und macht die Vergangenheit des Mediums vergessen.

DIALEKTIK DES ERFOLGS

Giotto führte den künstlerischen Paradigmenwechsel, der aus virtuellen Präsenzerfahrungen Bilder werden ließ, in Padua zu Ende, an einem Ort, wo seine Kunst kaum Anschluß hatte. Vielleicht war eine solche Situation der Arbeit daran förderlich. Jedenfalls verschaffte sie dem Künstler eine Frist, in der er sich am geistigen Eigentum seines Konzepts erfreuen konnte. Wie es aber wahrscheinlich ist, daß Giotto, um Scrovegni's Auftrag auszuführen, eine Bottega auf-

25 J. Gardner, Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, S. 12–33.

gebaut hatte (S. 126–130), so ist anzunehmen, daß sie nach Abschluß der Arbeiten aufgelöst oder verkleinert wurde. Die freigesetzten Mitarbeiter dürften dann für das Ende der Schonzeit und die Verbreitung der Erfindungen gesorgt haben. Und auch Giotto selbst hat durch seine anschließende Tätigkeit für Florenz, Pisa, Assisi und Rom deren Bekanntwerden gefördert.

Das folgende Jahrzehnt scheint mir dadurch gekennzeichnet, daß nicht nur Giotto, sondern auch mancher andere ambitionierte Maler mit den Paduaner Ergebnissen bzw. ihren unmittelbaren Vorstufen oder Folgen experimentierte. Jedoch waren es nicht so sehr die Florentiner Kollegen, die Giotto auf diese Weise Konkurrenz zu machen begannen. Einen Eindruck von deren Rückstand gewinnt, wer den Kontext betrachtet, in dem die Fresken der Bardi-Kapelle in der Florentiner Öffentlichkeit erschienen, als der Kultbetrieb in Neu-S. Croce einsetzte. Da gab es zum einen die Himmelfahrt Mariens über der Tosinghi-Spinelli-Kapelle. Sie ist das Gegenstück zu Giottos Stigmatisation – und ein Werk, das Giotto nicht herausforderte, sondern seine Rolle bekräftigte, indem der unbekannte Maler den Giotto-Stil vorsichtig zur Modernisierung seiner Figuren nutzte. Dann gab es die Velluti-Kapelle, deren Autor im Grunde noch auf dem Stand der Darstellungstechnik der neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts war. Als er das von Julian Gardner entdeckte Giotto-Motiv aus der Bardi-Kapelle übernahm, erkannte auch er die neue Kunst als Leitbild an; Ehrgeiz, etwas zu ihrer Weiterentwicklung beizutragen, zeigte er aber nicht. Die unter dem Notnamen eines Maestro di Varlungo versammelten Madonnentafeln, in denen sich Spätdugento-Züge mit Giotteskem vermischen, können trotz ihres archaischen Habitus ähnlich spät entstanden sein. Jedenfalls hatte Hanno-Walter Kruft recht, als er Giovanni Previtali widersprach: Sie sind sicher nicht Jugendwerke unseres Malers, sondern „Arbeiten eines technisch routinierten Meisters unter dem Einfluß Giottos“²⁶ – technisch routiniert, nicht um neue Darstellungsformen bemüht.

In dieselbe oder eine wenig frühere Zeit gehört wohl eine Gruppe von Florentiner Tafeln, die nach einem aus der Kirche S. Cecilia stammenden Antependium in den Uffizien meist mit dem Etikett „Maestro della S. Cecilia“ versehen wird.²⁷ Die auf 1307 datierte Petrus-Tafel in S. Simone, die auf Giottos Madonna für S. Giorgio alla Costa reagiert, steht ihr mindestens nahe (Abb. 149). Es handelt sich um Giotto-Imitation, die bei den großen Figuren einigermaßen adäquat ausfällt, in den Szenen aber zu Ergebnissen führt, die wie Travestien wirken (Abb. 360, 361): Die allzu klein gewählten Figuren treten in keine Beziehung zu den irrationalen Architekturgefügen, in denen verschiedene Zeitschichten Giottescher Raumkonzepte vom assisanischen Obergaden bis Padua übereinandergeblendet aufscheinen. Auch diese Bilder bestätigten Giottos Führung, ohne ihn unter Innovationsdruck zu setzen. Unser Maler lebte im Florenz der zeh-

26 Previtali, Giotto e la sua bottega, S. 36–40. H.W. Kruft, Giovanni Previtali: Giotto e la sua bottega, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32, 1969, S. 47–51, bes. 48.

27 R. Offner und K. Steinweg, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century. Section III Vol. I: The Cecilia Master and his circle*, ed. M. Boskovits, Florenz 1986, S. 94–113. Der *Terminus ante quem* 1304 nach einer im 18. Jahrhundert kolportierten Nachricht über einen Großbrand in diesem Jahr, der die Kirche nicht verschonte, ist wenig zuverlässig: Mit dem Brand dürfte der Caecilienkult nicht aufgehört haben.



Abb. 360: Florenz, Uffizien, Antependium oder Retabel: Die heilige Cäcilie und Szenen aus ihrer Vita (unbekannter Maler)



Abb. 361: Detail aus Abb. 360

von Figuren und Motiven durch den Rahmen, das die Paduaner Bilder auszeichnet (man denke an das Weihnachtsbild, Taf. III), steht hier Berechenbarkeit gegenüber (Abb. 362). Wenn die Täfelchen demnach nicht von Giotto selbst sind, dann belegen sie, wie getreu der Paduaner Stil im Umkreis Giottos – sei es in der Werkstatt, sei es durch ein vielleicht in Padua ausgebildetes

ner Jahre in einem künstlerischen Umfeld von wenig konsequenten Nachahmern. Beim Publikum war seine neue Kunst vielleicht als Geheimtip und jedenfalls in bestimmten Aspekten, aber nicht als neuer Standard angekommen.

Es gab aber auch die direkten Schüler. Zu denken wäre etwa an die zwischen Boston, Florenz, London, München und New York aufgeteilte Gruppe von Täfelchen mit Szenen aus dem Neuen Testament, die zu einem niedrigen Dossale gehört haben dürften. Daß sie stilistisch und motivisch am ehesten zwischen die Arena-Kapelle und die Bardi-Kapelle passen, ist wahr;²⁸ sie mögen also in den zehner Jahren gemalt worden sein. Bei manchem schönen Detail bleiben die Erzählungen in der Durchdachtheit hinter den Paduaner Bildern zurück. Objektivieren läßt sich der Abstand anhand der Bildausschnitte: Dem überraschenden und abwechslungsreichen Überschneiden

28 D. Gordon, A Dossal by Giotto and his Workshop: Some Problems of Attribution, Provenance and Patronage, *The Burlington Magazine* 131, 1989, S. 524–531.



Abb. 362: New York,
Metropolitan Museum:
Anbetung der Könige und
Verkündigung an die Hir-
ten (unbekannter Maler)

Werkstattmitglied, das sich selbständig gemacht hatte – reproduziert werden konnte. In diesem Zusammenhang kann ich schon jetzt auf zwei Kopien nach Florentiner Bildern aus Giotto's Werkstatt unmittelbar nach Padua hingewiesen, die für die Untersuchungen zu Giotto's Nachleben Bedeutung gewinnen werden: Die Rede ist von der Madonna von Castelfiorentino (im dortigen Museum von S. Verdiana), welche die Ognissanti-Madonna nachbildet, und von der Stigmatisationstafel des Fogg Art Museum (Cambridge, Ma.), welche eine gut gemachte Reduktion der Louvre-Tafel ist. Beide setzen die Vorlagen nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch adäquat um. In beiden Fällen wurde mit guten Gründen die Zuschreibung an Taddeo Gaddi erwogen, den langjährigen Giotto-Schüler, der die Bilder im Werkstattverband oder auf eigene Rechnung hergestellt haben kann.²⁹

Ein direkter Schüler – Stefano – war es wohl auch, der in Assisi Giotto's Allegorien weiterzuentwickeln versuchte. In ihrer beschriebenen Redundanz, Redseligkeit und Pedanterie heben sich seine aufwendig gemalten Franziskanertugenden von den Paduaner Allegorien und vom *Comune rubato* jedoch ab. Die Differenz mag mit einem speziellen didaktisch-pastoralen Auftrag der Bilder am Zielort der Franziskuspilger zu tun haben, sie verweist aber wohl auch auf allgemeine Probleme der Giotto-Rezeption bei den Zeitgenossen. Sieht man von den Miniaturen bei Francesco da Barberino einmal ab, so beginnt ein wirkliches Anknüpfen an die Giotto-

29 A. Ladis, *Taddeo Gaddi: Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia und London 1982, Nr. 1, 3.



Abb. 363: Siena, Museo dell'Opera del Duomo, Maestà, Rückseite: Fußwaschung (Duccio)

Allegorien spät: der erste Beleg scheint die skulptierte Kopie oder Variante des *Comune rubato* am Tarlati-Grabmal in Arezzo zu sein (ca. 1330, Abb. 270). Die Entstehung aller anderen frühen Beispiele liegt sicher oder mit großer Wahrscheinlichkeit schon jenseits von Giotto's Lebenszeit. In der Giotto-Rezeption der Lustren zwischen Arena- und Bardi-Kapelle war jedenfalls kaum absehbar, daß ausgerechnet auf dem Feld der gemalten Allegorie ein Schwerpunkt seiner Wirkung liegen sollte.

Der Ort, wo damals Maler die Giotto-Lektionen kreativ umsetzten – statt wie in Florenz selektiv, bemüht, pedantisch oder getreulich – und Ergebnisse erzielten, die das von Giotto und seinen Schülern gehaltene Monopol auf gemalte Alternativwirklichkeiten und packende Bildwelten bald bedrohten, war Siena.³⁰ Duccio scheint bei der Arbeit an der Maestà (1308–11) die Auseinandersetzung mit den Erfindungen des Florentiners aufgenommen zu haben. Seine gemalten Räume dort sind kaum anders zu erklären denn als Überlagerungen byzantinischer Muster von Architekturdarstellung mit verschiedenen Giotto-Schichten: einer solchen aus der römischen oder ersten assisanischen Zeit, einer aus den Jahren danach (Padua, Franziskustafel in Pisa) sowie einer Schicht aus der um 1308 dazugekommenen assisanischen Produktion Giotto's und seiner dortigen Nachahmer (Nikolaus-Kapelle, Magdalenen-Kapelle, Franzzyklus: „Plastiker“). Dabei ist anzunehmen, daß die Informationen über Giotto's Paduaner Revision aus zweiter Hand waren. Aber es gab sie: Das zeigen jene restlos die Bildbreite füllenden Kästen, die in der Maestà häufig sind (z.B. Fußwaschung, Abendmahl, Abb. 363), die vor der Arena-Kapelle (z.B. Christus vor Kaiphas, Taf. VII) aber weder bei Giotto noch bei andern Malern vorkom-

30 L. Bellosi, La lezione di Giotto, in: *Storia degli arti in Toscana: Il Trecento*, ed. M. Seidel, Florenz 2004, S. 89–116, bes. 104–109.

men. Als Zwischenträger kommt die Mittelszene in der „Predella“ der Pisaner Franziskustafel in Frage (Abb. 228).

Im Grunde liegen die giottesken Elemente bei Duccio in ähnlicher Mischung vor wie beim Cäcilienmeister, nur ist die Grundlage anders; bei Duccio breiten sie sich über eine byzantinische Folie von hohem formalem Anspruch, die überall durchscheint und Zusammenhalt stiftet. Und die Elemente sind diesmal gekonnt synthetisiert. Das zeigt sich besonders daran, wie in den Szenen der Maestà Figuren und Räume unauflöslich miteinander verschmelzen.

Ähnlich auch wie der Cäcilienmeister griff Duccio die Geschlossenheit der Giottoschen Raumkonstruktionen nicht auf. Diese Zurückhaltung gibt seinen Räumen eine phantastische Note. In diesem Fall erleben wir nicht einen Mangel, sondern eine neue, sagen wir poetische Qualität. Die Sienesen sollten sich bis ins Quattrocento nicht ganz davon verabschieden. Andere Qualitäten, die Duccio an seine jüngeren Landsleute weitergab, sind der stoffliche Reichtum und die farbliche Pracht seiner Bilder sowie die hohe, manchmal ins Leere laufende Intensität der Gesten und Gesichter, die er seinerseits aus der byzantinischen Malerei übernommen hatte. „Muntere Anschaulichkeit“ ist das, was laut Friedrich Rintelen die Sienesen Giotto voraus hatten, wenn sie erzählten, und am ehesten ging diese Eigenart auf Duccio und seine (spät)byzantinische Prägung zurück.³¹

Die Generation Simone Martinis und der Lorenzetti-Brüder, die in der zweiten Hälfte der zehner Jahre selbständig tätig zu werden begann, knüpfte gleichermaßen an Duccio wie an Giotto an. Daneben öffnete man sich auch für Anregungen aus der gotischen Malerei jenseits der Alpen.³² Aus diesem Material entstanden Bilder von außerordentlichem Effekt: ebenso reale wie lebendige, dazu noch prächtige und elegante Szenerien in Raumgefügen, die Giottos Räume ab der Arena-Kapelle variieren. Die Durchsetzungskraft der Sieneser Freskanten wird am deutlichsten in Assisi, wo Pietro Lorenzetti im Südquerhaus der Unterkirche und Simone Martini in der Martinskapelle Aufträge erhielten, die einige Jahre vorher (um 1310) nach Möglichkeit wohl an Giotto oder an von ihm ausgebildete Maler gegangen wären. Anhand dieser Bilderserien – bei Simone, ebenso wie bei Pietro Lorenzetti – läßt sich aber auch zeigen, daß wichtige Voraussetzungen für die neuen Qualitäten und die Konkurrenzfähigkeit der Sieneser Malerei eben die Impulse aus den Werken Giottos und seiner Schüler waren. Demgegenüber war die Durchsetzungskraft der Sienesen auf dem Feld der Tafelmalerei vor allem durch das von Duccio erfundene Medium des architektonischen Polyptychons garantiert.

Das alles hat die Florentiner Maler von Giotto als Leitbild nicht abgebracht, eher scheint es das Interesse an seinen Arbeiten gestärkt zu haben. Ein Beispiel gibt der ehemalige Hochaltar von S. Firenze. Signiert von Pacino di Bonaguida, der seit spätestens 1303 tätig war und seit den ausgehenden zwanziger oder frühen dreißiger Jahren zusammen mit Giotto der Ärzte-

31 F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Basel 1923, S. 11.

32 Ob die sogenannte gotische Werkstatt in Assisi bei der Vermittlung der Formen wirklich jene Schlüsselrolle spielte, die Luciano Bellosi ihr neuerdings unterstellt, darf bezweifelt werden. L. Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi, il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, Rom 2004. Sicher gab es noch andere Quellen: Buchmalerei, Kleinkunst.



Abb. 364: Florenz, Galleria del' Accademia: Retabel aus S. Firenze (Pacino di Buonaguida)

und Apothekerzunft angehörte (I c 4), muß das Retabel laut der unvollständig erhaltenen Inschrift zwischen 1315 und 1330 entstanden sein³³ (Abb. 364). Das Werk zeigt Spuren von einem Gutteil jener Tafeln, die Giotto im zweiten und dritten Trecento-Jahrzehnt gemalt hat: Die Kreuzigung in der Mitte knüpft an das Tafelkreuz von Ognissanti an (Abb. 277), nur sind die Gesten von Maria und Johannes vertauscht. Die Bildform als ganze und die Gestaltung des Rahmens variieren den Badia- und den Stefaneschi-Altar (Abb. 319, 299, 303); der heilige Nikolaus ist nach der Vorlage des halbfigurigen Nikolaus am Badia-Altar entworfen³⁴ (Abb. 365). Die anderen Heiligenfiguren lehnen sich an die Heiligenfiguren des Stefaneschi-Altars an (Abb. 314), ja, die Medaillonbilder sind teils wörtliche Kopien nach den Medaillons am römischen Retabel – dies übrigens ein Argument mehr für die Entstehung des Stefaneschi-Altars in Florenz. Demnach ist das Polyptychon von S. Firenze ein Werk der mittleren oder späten zwanziger Jahre. Giotto war für den Maler mehr als nur der wichtigste Anreger, er war sein Maßstab. Allerdings stand ihm ein Giotto vor Augen, der bereits auf sienensische Vorgaben – wie eben das Muster des architektonischen Polyptychons – reagiert und sein Repertoire modernisiert hatte.

Ein erster Einblick in Giotto's eigene Strategie läßt sich gleichfalls vom Umgang mit dem Typus des architektonischen Polyptychons her gewinnen: Der Künstler griff für die Rahmen nicht wirklich die sienensischen Formen auf, auch nicht florentinische (Arnolfo di Cambio), sondern

33 R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section III, Vol. II, Part I*, New York 1930, S. 12. *Galleria dell'Accademia: Dipinti Volume Primo: Dal Duecento a Giovanni da Milano*, ed. M. Boskovits und A. Tartuferi, Florenz 2003, Nr. 39. Von der Jahreszahl ist lesbar MCCCX, wobei entweder ein X oder ein V folgte und Platz für maximal noch 2 Zeichen ist.

34 Raimond van Marle schrieb Pacino den Badia-Altar zu: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, S. 245.



Abb. 365: Florenz, Uffizien, Badia-Altar, heiliger Nikolaus

entwickelte – auf transalpiner Grundlage – ein neues System. Und dieses war es, das sich dann in Florenz durchsetzte – nicht nur bei Pacino di Buonaguida, sondern, wie schon gezeigt (S. 527), auch bei Bernardo Daddi und in dessen Umkreis. Mithin war es auch von den Bestellern akzeptiert. So und ähnlich sorgte unser Maler mit dafür, daß der durch Raimond van Marle und andere Kritiker konstatierte „Sienesische Einfluß“³⁵ in seiner Heimatstadt giottesk überformt ankam: Genaugenommen erreichte Giottos Kollegen ein Amalgam, das aus Giotteskem und Sienesischem sowie aus giottesken Alternativen zu Sienesischem bestand.

GIOTTO UND DIE SIENESEN ODER DER TRIUMPH DES REELLEN

Aus einem etwas anderen Blickwinkel betrachtet, möchte man sagen, daß Giottos Kunst erst Hand in Hand mit der an ihr gewachsenen Produktion der Sienesen die Standards in Florenz wirklich veränderte. Wenn er gesellschaftlich gesehen ab ca. 1320 ein Prominenter war (*Giottus Pictor* Band 1, S. 43–48), so war er als künstlerische Leitfigur nicht länger ein Solitär, sondern Haupt einer breiten Bewegung der Erneuerung. Die Frage ist, ob diese Position *nur* komfortabel für ihn war.

Neben Giotto, seinen Schülern und seinen Nachahmern wie Pacino di Buonaguida boten in Florenz auch Künstler aus Siena selbst ihre Dienste an – und zwar auf allen Feldern und in allen Techniken: Die Kunsthistoriker haben es nicht registriert, aber dem Stil nach waren es Sienesen, welchen die Calimala-Zunft die Komplettierung der Mosaikausstattung des Baptisteriums übertrug. Es handelt sich um eine Reihe von halbfigurigen Heiligenbildern am Kuppelfuß und Büsten alttestamentlicher Gestalten an der Emporenbrüstung. Hinzu kommt die Dekoration ein-

35 R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 Bde., Den Haag 1923–1938, Bd. 3, S. 348.



Abb. 366: Florenz, Baptisterium, Emporenbrüstung: Prophet (unbekannter Mosaizist)



Abb. 367 wie Abb. 366

zelner Emporenkapellen, deren Heiligenfiguren so positioniert sind, daß sie aus dem Hauptraum komplett sichtbar werden. *Terminus ante quem* für das Projekt ist wohl 1330, das Jahr, als Andrea Pisano mit der Arbeit an der Bronzetür begann. Schließlich wäre es abwegig, zwei finanziell derart aufwendige Maßnahmen parallel durchzuführen. Den *Terminus post quem* gibt ein Hauptwerk der Malerei in Siena: 1315 schuf Simone Martini laut Inschrift die Maestà des Palazzo Pubblico.³⁶ Es waren die Büstenmedaillons auf dem gemalten Rahmen dieses Wandbildes, welche als Vorlagen für die Propheten- und Heiligen-Bilder am Kuppelfuß und an der Empore des Baptisteriums dienten (Abb. 366–369). Den Florentinern wurde mit den Mosaiken ein packendes neues Image vom Heiligen und vom Propheten geboten. Möglicherweise war das Mosaizisten-Team eine Filiation jener Werkstatt, die seit ca. 1310 die Fassade des Sieneser Doms dekorierte.³⁷ Da von diesen Fassadenbildern nichts erhalten ist, läßt sich die Annahme nicht durch Stilvergleiche erhärten. Sicher ist aber: In Siena gab es am Anfang des 14. Jahrhunderts ein lebendiges *know how* für Mosaikherstellung. Gleichzeitig unterliegt keinem Zweifel, daß auch Giotto in der Lage gewesen wäre, ein Mosaikatelier aufzubauen. Man wüßte gern, ob er gefragt wurde.

Ambrogio Lorenzetti scheint von den späten zehner Jahren an seine Karriere in beiden Städten – Florenz und Siena – parallel verfolgt zu haben. Das ging so weit, daß er Mitglied der Florentiner Ärzte- und Apothekerzunft wurde (I c 4).³⁸ Überliefert ist die Signatur einer verlorenen Madonnen Tafel in der Florentiner Kirche S. Procolo, die auf 1332 datiert war.³⁹ Sie war nicht Ambrogios

36 Der für diese Mosaiken zuweilen genannte *Terminus ad quem* 1325 ist näher besehen keiner: Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz*, Anm. 30 S. 18. Bericht über die ältere Forschungsgeschichte und Vermutungen zur Urhebererschaft unter dem Paradigma Händescheidung: M. Boskovits, *The Mosaics of the Baptistery of Florence*, Florenz 2007 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting I, II), S. 250–254.

37 G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 Bde., Siena 1854, Bd. 1, S. 175 f.

38 H.B.J. Maginnis, *The World of the Early Sienese Painter*, University Park 2001, S. 153.

39 G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton 1958, S. 129.

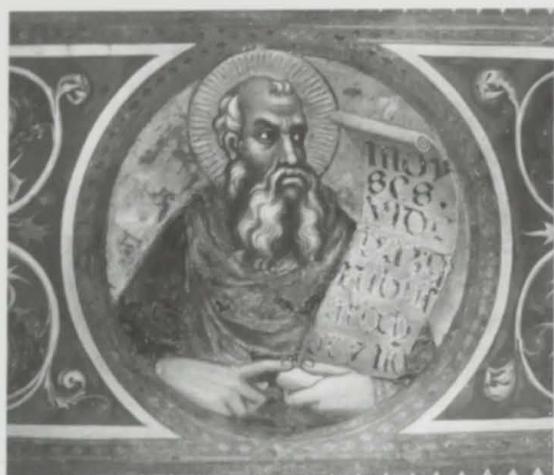


Abb. 368: Siena, Palazzo Pubblico: Maestà, Prophet vom Rahmen (Simone Martini)



Abb. 369: wie Abb. 368

erstes einschlägiges Bild im Florentiner Ambiente. Vorher gab es schon die tieftraurige, den sündigen Betrachter konsterniert fixierende Madonna aus der Kirche Sant'Angelo in Vico l'Abate bei Florenz, die das Datum 1319 trägt und heute im Florentiner Museo Arcivescovile di Cestello aufbewahrt wird (Abb. 370). Diese spektakuläre Tafel minderte den Neuigkeitswert von Giottos Ognissanti-Madonna erheblich.⁴⁰ Was sie mit den Köpfen an Simones Maestà und in den jüngsten Mosaiken des Baptisteriums verbindet und was in Florenz vielleicht besonders faszinierend war, ist die Unmittelbarkeit nicht so sehr des Körpers als des dargestellten dunklen Affekts.

Durch Ghibertis *Commentarii* ist bekannt, daß Ambrogio in Florenz zwei Fresken-Aufträge ausführte, die beide verloren sind: Eine Kapelle in S. Procolo und den Kapitelsaal von S. Agostino. Die zweite Dekoration hat Ghiberti so anschaulich beschrieben wie kein Werk seines offiziellen Helden Giotto – und es handelt sich nicht einmal um die ausführlichste und enthusiastischste Beschreibung von Fresken des Ambrogio Lorenzetti, die Ghiberti verfaßt hat.⁴¹ Ich greife heraus, was er über zwei der gemalten „Geschichten“ mitteilt:⁴²

40 Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, S. 27–32.

41 G. Ercoli, *Il Trecento Senese nei Commentari di Lorenzo Ghiberti*, in: *Lorenzo Ghiberti nel suo Tempo. Atti del Covegno Internazionale di Studi (1978)*, Bd. 2, Florenz 1980, S. 317–341. W. Prinz, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*, 2 Bände, Mainz 2000, Bd. 1, S. 30–32.

42 Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, ed. L. Bertoli, Florenz 1998, S. 88 f.: „Nella faccia maggiore sono tre istorie. La prima è come santa Katerina è in uno tempio e come el tiranno è alto e come egli domanda, pare che sia in quello di festa in quello tempio: èvi dipinto molto popolo dentro e di fuori; sonvi e sacerdoti all'altare come essi fanno sacrificio. Questa istoria è molto copiosa e molto eccellentemente fatta. Dall'altra parte come ella disputa inanzi al tiranno co' savi suoi e come e' pare ella gli conquida; èvi come parte di loro pare entrino in una biblioteca e cerchino di libri per conquerirla: nel mezo Christo crocifisso co' ladroni e con gente armata a piè della croce.“

(Detail Abb. 359) und der jährlichen Rente von 50 Goldunzen, die der Maler und „miles“ seit 1317 von Robert dem Weisen bezog.⁴³ Als sich Giotto 1328 in Neapel zu orientieren begann, kann er unter anderem gelernt haben, welches Ansehen die sienesische Malerei auch überregional mittlerweile besaß.

Vermutlich hat es Giotto nicht gefallen, daß er in weit fortgeschrittenen Jahren noch einmal unter Druck geriet. Der Umstand löste jedoch einen weiteren Innovationsschub von epochaler Reichweite aus: Ein objektivierbares Resultat ist das Drusiana-Bild der Peruzzi-Kapelle (Taf. XX). Deutlicher als in allen anderen Werken entwickelte der Maler hier die in der Arena-Kapelle erarbeitete Bildlichkeit in Richtung von Albertis Fenstermetapher, d.h. im Sinn eines simulierten Wirklichkeitsausschnitts fort. Letztlich bleibt das Bild mit dem Festmahl (Taf. XIX) und bleiben die anderen Peruzzi-Bilder dahinter aber kaum zurück: Bezeichnend etwa, wie weitgehend das Formular, das in der Bardi-Kapelle noch einmal eine Renaissance erlebt hatte, jetzt verdrängt ist. Der notorische braune Bodenstreifen, der an Blaugrund stößt, ist überhaupt nur in der Verkündigungsszene zu entdecken (Abb. 331 oben). Ebenso entfallen die Rahmenmotive, die in den am weitesten entwickelten Bildern der Arena-Kapelle regelmäßig auftreten: Man denke an die dreiseitige ornamentierte Architekturleiste im Bild mit Christus vor Kaiphas zurück, das den perfekt ausgestatteten Saal des Priesters dann doch wieder zu einer Art Guckkasten macht (Taf. VII). Diesem weitgehenden Verzicht auf eine abstrakte Bilddefinition steht in der Peruzzi-Kapelle eine fast flächendeckende Dichte der visuellen Beschreibung gegenüber, die zwischen sinntragenden Partien und dem Reellen – dem Zufälligen also, in welches das eigentlich Darstellungswürdige eingebettet ist (vgl. S. 93) – nicht mehr unterscheidet. Das geht bis in die Affekte: Auch bei ihrer Ausarbeitung wird zwischen den Handlungsträgern und den Statisten qualitativ nicht differenziert; die Angehörigen beider Gruppen geben sich als emotional beteiligt zu erkennen und das oft in überraschender Weise. Die Personen, Bauten und Gegenstände wachsen zu einer einheitlich reichen Textur aus Materialien und Motiven zusammen, die – jedenfalls im Drusiana-Bild – sogar den Anspruch erhebt, über die Bildgrenzen hinauszureichen und jenseits von ihnen in der Realität aufzugehen. Indem er sich der Produktion von Reellem hingab, erprobte Giotto eine Darstellungsstrategie, mit der er Einfluß nicht nur auf die Malerei des 14. Jahrhunderts nahm, sondern direkt selbst noch auf die des 15. und der folgenden Jahrhunderte. Das Reelle ist dabei noch lange nicht die optische Spiegelung des Realen, als das man es aus der Neuzeit rückblickend gern sehen würde, aber etwas, was die Betrachter durchaus so erleben können.

43 H.W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, ed. F. von Quast, 4 Bde., Dresden 1860, Bd. 3, S. 165. Daß der in der Urkunde genannte „Symone Martini miles“ mit dem Maler identisch ist, ist umstritten. Dagegen sprach sich etwa aus: A. Martindale, *Simone Martini: Complete Edition*, Oxford 1988, S. 216. Vor dem Hintergrund der von König Robert am ehesten im Jahr 1317 bei Simone in Auftrag gegebenen Martinstafel hat die Identifizierung aus meiner Sicht aber viel für sich. Im übrigen wurde 1332 auch Giotto eine königliche Rente zuteil, nur war sie mit zwölf Goldunzen niedriger, und in der Urkunde wird der Maler nicht „miles“, sondern „magister“ titulierte: I b 5.

DER CAMPANILE: NACHLEBEN IM BAU

Unser Maler hat den Bau des Florentiner Doms - insbesondere des Campanile - knapp drei Jahre lang begleitet. Das begann mit seiner Ernennung zum Dom- und Stadtbaumeister: Der Ratsbeschluß datiert vom 12. April 1334; wann er wirksam wurde, wissen wir nicht. Und endete mit seinem Tod am 8. Januar 1337 (*Giottus pictor* Band 1, S. 58–61). Die Grundsteinlegung des Turms fand am 18. Juli 1334 statt (II a 1). Zu diesem Zeitpunkt muß ein Plan, wie er aussehen sollte, fertig und genehmigt gewesen sein. Anzunehmen ist, daß es sich um einen Plan Giotto's handelte. Doch betrachtete Giotto damit seine Aufgabe nicht als erledigt. Auch in der Folgezeit war er in der Bauhütte anzutreffen - das belegt eine Urkunde vom 12. Dezember 1335 (I a 112). Daraus darf geschlossen werden: Er hat den Bau wirklich geleitet und das Amt war mehr als eine Pfründe - was es nach dem Wortlaut des Beschlusses, der zur Bestallung führte, durchaus hätte sein können. Die Urkunde spricht viel über die zu berufende Persönlichkeit und sagt erstaunlich wenig über das Amt und seine Aufgaben (I e 1).

Was hat Giotto als Architekt qualifiziert? Ob man annimmt, der Campanile sei sein erstes einschlägiges Werk gewesen oder voraussetzt, er habe anderswo schon Erfahrung gesammelt (worüber viel spekuliert wurde, worauf in den Quellen aber nichts hinweist)¹: Als Baupraktiker wird er nicht engagiert worden sein. Als *Entwerfer* hingegen war er profiliert, nämlich wenn es um Objekte von kleinem Maßstab oder zweidimensionale Strukturen ging. Die Rede ist erstens von seinen Polyptychen mit ihren überaus durchdachten gotischen Rahmensystemen, zweitens von den gemalten Innenfassaden seiner Kapellen. Unter dem, was erhalten ist, kommt der Dimension und Komplexität nach die Blendgliederung auf der Altarwand der Bardi-Kapelle einem Bauwerk am nächsten (Taf. XVI).

Die Florentiner haben die Errichtung des Turmes also jemandem anvertraut, der im Medium virtuellen Bauens zu Hause war. Sobald es um Praktisches ging, sollte und konnte er auf die in der Hütte der Kathedrale vorhandenen Kompetenzen zurückgreifen. Diese existierte seit ca. 40 Jahren - zeitweilig wohl mit stark reduziertem Personalstand, aber seit 1331 wieder solide alimentiert und aktiv. Sie hatte den Neubau von S. Maria del Fiore schon ein Stück vorangetrieben.²

1 Vgl. D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Mailand 1963 und A.M. Romanini, Giotto e l'architettura gotica in alt'Italia, *Bollettino d'arte* 50, 1965, S. 160–180. A. Tomei, Giotto: L'architettura, *Art e Dossier*, 1998, Nr. 140. G.M. Radke, Giotto and Architecture, in: *The Cambridge Companion to Giotto*, ed. A. Derbes und M. Sandona, Cambridge 2004, S. 76–102.

2 A. Grote, *Das Dombauamt in Florenz 1285-1370: Studien zur Geschichte der Opera di Santa Reparata*, München 1959.

Allerdings war gerade die Errichtung eines Turmes eine technisch besonders anspruchsvolle Aufgabe und die Hütte auf diesem Gebiet ohne Erfahrung.

Warum fiel Giotto gerade der Turm zu? Es hat wohl weniger mit den Ansprüchen des Künstlers zu tun (wie in der Giotto-Literatur zuweilen vermutet wird)³, als mit der Situation der Baustelle: Als Giotto sein Amt antrat, bestand der von Arnolfo di Cambio geplante und begonnene Neubau aus gerade dem Unterteil der Fassade und kurzen Stücken der Seitenwände.⁴ Sie umgriffen die für den Gottesdienst nach wie vor genutzten Ostteile des Vorgängerbaus wie eine Klammer von Westen her. Wollte man davon ausgehend auf einen betriebsbereiten Neubau hinarbeiten, konnten die nächsten Schritte nur die folgenden sein: Die Seitenwände waren weiter nach Osten vorzutreiben, um eine Raumeinheit zu fassen, welche die Fläche des Altbaus ungefähr deckte. Dann konnte der Altbau niedergelegt werden. Wo er gestanden hatte, waren die Mittelschiffspfeiler der neuen Kirche aufzuführen, und auf sie gestützt konnte der Raum dann provisorisch überdacht werden. In den absehbaren Monaten oder Jahren zwischen der Niederlegung dessen, was von der alten Kirche übrig war, und der Überdachung des Neubaustumpfs würde das Baptisterium als Kathedrale fungieren.

Dem Weiterbau der Nordwand aber stand der alte Glockenturm im Weg.⁵ Ihn abzureißen hätte bedeutet, Kathedrale und Baptisterium ihre erzenen Stimmen zu nehmen – und zwar für viele Jahrzehnte, nämlich so lange, wie es dauern würde, zuerst den Rumpfbau der neuen Kirche benutzbar zu machen und dann den neuen Turm bis in die Höhe des Glockenstuhls zu

3 W. Braunfels, Giottos Campanile, *Das Münster* 1, 1947/48, S. 193–210.

4 Vgl. G. Kreytenberg, *Der Dom zu Florenz: Untersuchungen zu Baugeschichte im 14. Jahrhundert*, Berlin 1974, F. Toker, Florence Cathedral: The Design Stage, *The Art Bulletin* 60, 1978, S. 213–230 und F. Toker, Arnolfo's S. Maria del Fiore: A Working Hypothesis, *Journal of the Society of Architectural Historians* 42, 1983, S. 101–120. G. Kreytenberg, La decorazione del duomo nel trecento e la genesi della scultura fiorentina, in: *Santa Maria del Fiore: The Cathedral and Its Sculpture*, ed. M. Haines, Fiesole 2001, S. 47–58. F. Toker, Arnolfo di Cambio a Santa Maria del Fiore: Un trionfo di forma e di significato, in: *La cattedrale e la città: Saggi sul duomo di Firenze*, ed. T. Verdon und A. Innocenti, Florenz 2001 (Atti del VII centenario del duomo di Firenze I, 1), S. 227–241. F. Pomarici, *La prima facciata di Santa Maria del Fiore: Storia e interpretazione*, Rom 2004. Ein wichtiges Indiz für den Baufortschritt ist eine Inschrift von 1310 am Domsockel neben dem Campanile.

5 Belegt ist der Standort des Turms erstens durch Giovanni Villanis Bericht von einem Brand in der Nähe des „campanile vecchio di Santa Reparata“ im Jahr 1331 (X, ccix). Die Ortsangabe „via di Balla“ weist auf die Nordseite der Kirche, wo es bis heute einen „canto di Balla“ gibt. Straße und Canto heißen nach einer Pforte im zweiten Mauerring, der nördlich an der Kirche entlang verlief: R. Ciabani, *I canti: Storia di Firenze attraverso i suoi Angoli*, Florenz 1984, S. 165 f. Zweitens ist der Standort des Turms belegt durch das Fresko der Madonna della Misericordia im Bigallo von 1342 (Literatur wie Anm. 4 und bes. M. Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, New York 1971, Abb. 285). Mit einiger Sicherheit erhob er sich über dem linken Querhausarm des alten Doms. Raum für ein eigenständiges Gebäude vergleichbar dem neuen Campanile war aufgrund der alten Stadtmauer jedenfalls nicht. Daß es auch einen Turm über oder neben dem rechten Querhausarm gab, wird zuweilen angenommen, ist aber vom Bigallo-Fresko her nicht zu begründen.

errichten. Es sprach also viel für den Weg, der mit Giotto's Übernahme der Bauleitung eingeschlagen und der tatsächlich bis ans Ende der fünfziger Jahre verfolgt wurde: Zuerst mußte man den neuen Turm bauen, dann konnte man den alten abreißen und die Glocken auf den neuen übertragen, und danach war es möglich, mit dem Bau der eigentlichen Kirche fortzufahren.⁶ Das klingt ausgedacht – es war aber keine Situation, die den Florentiner Dombau von anderen unterschied. Wer Bauverläufe an großen Kirchen untersucht, wird feststellen, daß der Bau des Glockenträgers häufig die Terminierung bestimmte.⁷

BAUBESTAND

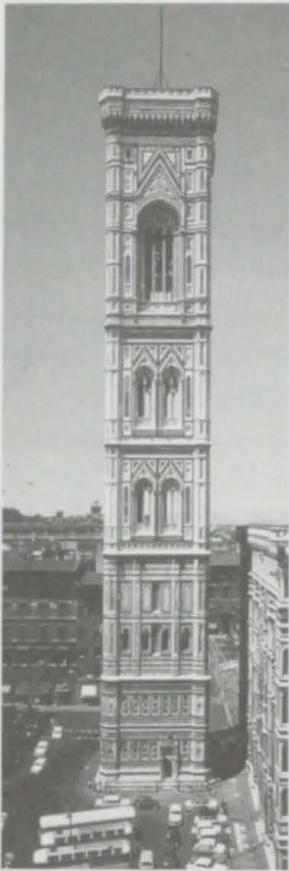


Abb. 371: Florenz,
Campanile

Entsprechend der kurzen Amtszeit kann von dem Turm, wie er heute neben dem Dom steht (Abb. 371), unter Giotto nicht viel gebaut worden sein, zumal Quellen uns unterrichten, daß die Fundamentierungsarbeiten von gewaltigem Umfang waren und sicher mehrere Monate in Anspruch genommen haben.⁸ Eine andere Frage ist, wie lange sich die Bauhütte und die Auftraggeber dem Urplan, Giotto's Plan, verpflichtet fühlten. Ist nach Giotto's Tod unter seinem Nachfolger Andrea Pisano der erste Entwurf weiterbenutzt worden oder hat Andrea einen neuen vorgelegt? Der Außenbau des Turms verrät mindestens eine Zäsur. Sie trennt das mit Nischen und Statuen geschmückte Geschoß über dem Sockel vom ersten Fenstergeschoß und wird offenkundig durch die Wandvorlagen, die gerade unter den Fenstern und damit an der ästhetisch und statisch sinnlosesten Stelle sitzen. Wer das erste Fenstergeschoß geplant hat, so ist zu schließen, konnte mit den architektonischen Gliedern im Statuengeschoß nichts anfangen und war also sicher nicht für ihre Existenz verantwortlich. Wurde Giotto's Entwurf demnach bis ins Statuengeschoß hinauf ausgeführt?⁹

Auch im Inneren des Turms gibt es eine Zäsur. Sie liegt zwischen dem eigentlichen Sockelgeschoß und seiner Wiederholung. Im Innenraum des „unteren“ Sockels sind die Wände aus einer breiten Vorlage in der Mitte und Nischen daneben gebildet. Im Grunde ist das der

6 Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, bes. S. 122 f.

7 Für Prag siehe: M.V.Schwarz, Kathedralen verstehen (St. Veit in Prag als räumlich organisiertes Medienensemble), in: *Virtuelle Räume: Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*, ed. E. Vavra, Berlin 2004, S. 47–68.

8 Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, S. 22.

9 Diesen Schluß zieht: G. Kreytenberg, Der Campanile von Giotto, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 22, 1978, S. 147–184.



Abb. 372: Campanile, Sockelzone

aber schon im Geschoß darüber, im „oberen“ Sockelgeschoß, wieder aufgegeben. Hier sind die Wände in Pfeilerstärke massiv.¹⁰ Das heißt, auf einem technisch anspruchsvollen Skelettbaustumpf sitzt ein materialverschlingender, schwerer Massivbau.

Mindestens ebenso auffällig ist die Verdoppelung des Sockelgeschosses am Außenbau (Abb. 372). Dieses sonderbare Motiv weist auf einen Bruch an derselben Stelle. Das „untere“ Sockelgeschoss mit den sieben stehenden Paneelen pro Seite rekurriert auf den inkrustierten Sockel der Seitenwand des neuen Doms, der seinerseits Motive von Arnolfos Domfassade weiterführt. Das Sockelgeschoss bindet den freistehenden Campanile ästhetisch eng an den Dom. Das entspricht der Position des Turms in der Fluchtlinie der Fassade – als Fortsetzung der Fassade. Daß der Sockel wiederholt wird, ist von der Domarchitektur her demgegenüber unverständlich und verunklärt den gestifteten Zusammenhang. Gleichzeitig mit dem Wechsel des technischen Konzepts wurde also das künstlerische Konzept gewechselt und der Campanile als ein gegenüber dem Dom eher eigenständiger Bau behandelt. Insgesamt spricht viel dafür (und ist es üblich), die obere Zäsur auf den Wechsel in der Bauleitung von Andrea Pisano zu Francesco Talenti zurückzuführen. Damit wird auch dem Umstand Rechnung getragen, daß der Bau von dem beobachteten Bruch bis hinauf zum unvollständig ausgeführten Helm einheitlich ist und Talenti es war, von dem die Quellen sagen, er habe den Turm vollendet (II a 2). Wenn diese

Unterbau für einen Turmschaft, der (jedenfalls idealiter und ein Stück seiner Höhe) aus acht Pfeilern besteht – vier außen um den Baukörper herumgestellte Oktogonpfeiler an den Ecken mit Verstärkungen nach innen sowie vier komplett nach innen genommene Pfeiler an den Seitenmitten: ein Skelettbau, den man sich durch Gewölbe und Blendbögen versteift zu denken hat.¹⁰ Es handelt sich um ein raffiniertes System, das Festigkeit bei möglichst geringem Materialaufwand anstrebt und das man wohl typisch gotisch nennen kann. Diese Bauweise wird

¹⁰ Kreytenberg, *Der Campanile von Giotto*, S. 156–162. Kreytenbergs Mauerwerksuntersuchung widerlegt die alte, auch von Trachtenberg (*The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto’s Tower“*, S. 24 f.) vertretene und weiter gestützte Annahme, die Pfeiler seien von Andrea Pisano eingebaute Verstärkungen.

¹¹ *S. Maria del Fiore: Rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazioni*, ed. G. Rocchi Coopsmans de Yoldi, Florenz 1996, Abb. S. 138 (Rocchi Coopsmans de Yoldi).

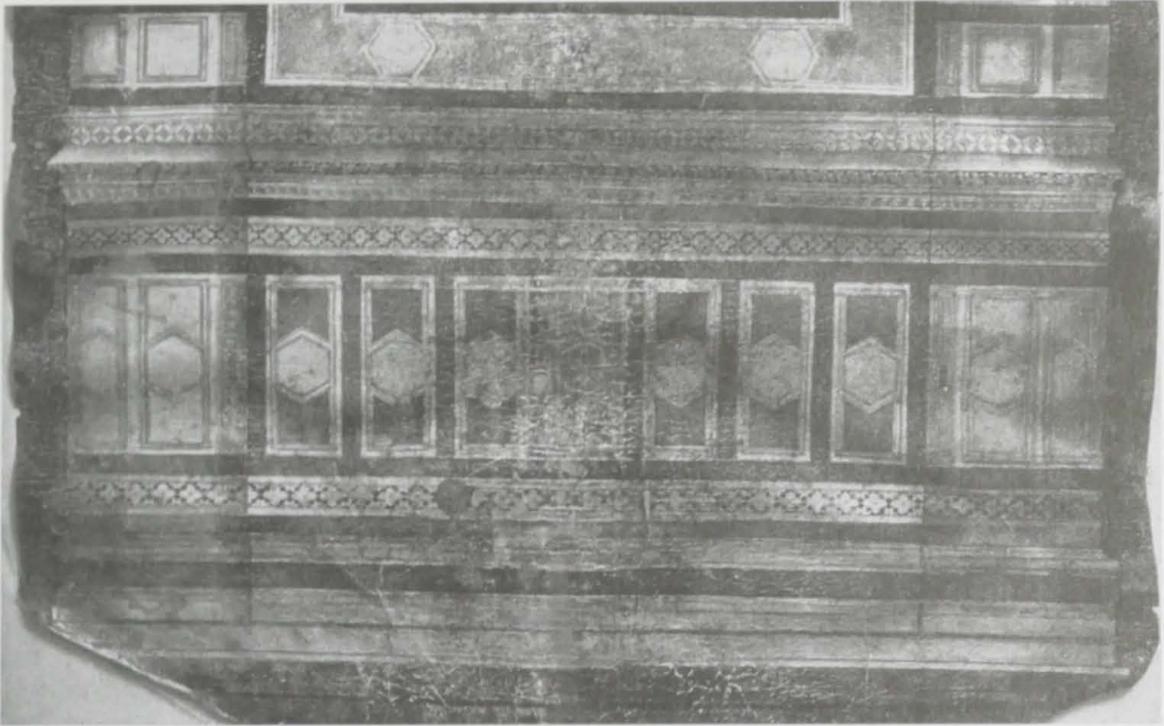


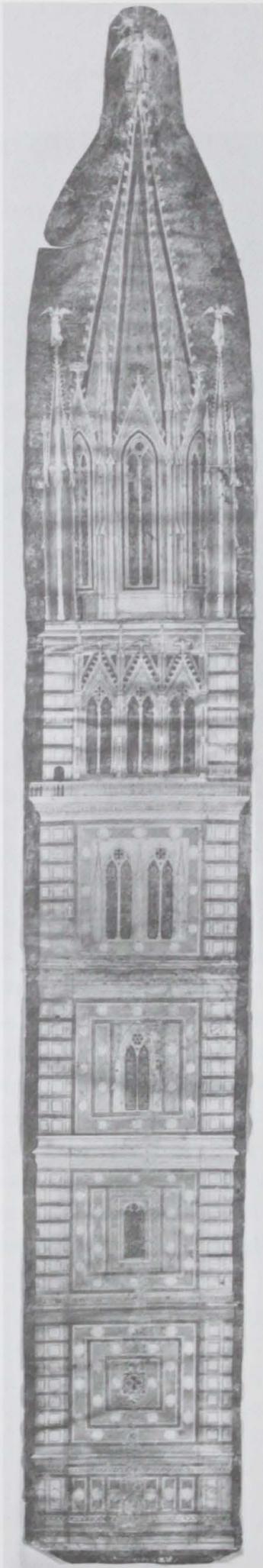
Abb. 373: Siena, Museo dell'Opera del Duomo: Pergamentplan: Sockelzone

Annahme zutrifft, dann ist die untere Zäsur, die zwischen dem ersten und dem zweiten Sockelgeschoß, mit dem Wechsel der Bauleitung von Giotto zu Andrea Pisano in Zusammenhang zu bringen, eine These, die noch mit zwei Argumenten gestützt werden kann.

Erstens beziehen sich die Sockel-Paneele nicht nur auf die Inkrustation des Doms, sondern – das hat Decio Gioseffi gezeigt – auch auf Inkrustationen, die Giotto in Malerei fingiert hat: Stehende Rechteckfelder mit Hexagonen in der Mitte sind ein wichtiges Motiv im Rahmensystem der Arena-Kapelle. Sie gliedern die palastseitige Bilderwand. Mit fünf analogen, aber liegenden Feldern hat Giotto die Predella des Baroncelli-Altars bestritten, was die Aktualität des Motivs in der Spätzeit des Malers belegt. Wenn der Sockel von Giotto entworfen ist, so hat der Künstler ebensoviel von seinen eigenen architektonischen Vorlieben dort untergebracht, wie Bezugnahmen auf den Dom und das Erbe des Arnolfo di Cambio. Zweitens kehrt der Sockel in genau dieser Form auf dem Sienerer Campanileplan wieder (Abb. 373, 374). Es war Aristide Nardini Despotti Mospignotti, dem das 1885 aufgefallen ist, und es war ihm Grund genug, in dem Plan das Campanile-Projekt Giottos erkennen.¹² Diese Identifizierung blieb nicht unwidersprochen. Seit über einem Jahrhundert ist die Forschung gespalten, in Autoren, die den Plan unserem Maler, und solche, die ihn dem Sienerer Duomo nuovo-Projekt und seinem Architekten Lando di Pietro zuordnen.¹³ Was

12 A. Nardini Despotti Mospignotti, *Il campanile di Santa Maria del Fiore: Studi*, Florenz u.a. 1885, S. 11–18.

13 Abriß der Forschungsgeschichte: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La rappresentazione dell'architettura* (Ausstellungskatalog Venedig), Venedig 1994, Nr. 1 (C. Ghisalberti). Zuletzt: W. Haas und D. von Winterfeld, *Der Dom S. Maria Assunta: Architektur, Textband*, München 2006 (Die Kirchen von Siena 3.1.1.1), S. 515–518.



dabei unbeachtet blieb: Die Zeichnung hängt nicht nur mit dem Campanile-Sokkel zusammen. Als ganze steht sie Giotto's Architekturgeschmack nahe, soweit es sich aus seiner übrigen entwerferischen Arbeit erschließen läßt – viel näher als irgendein anderes Bauwerk in Italien.

DAS SIENESER PERGAMENT: NOCH EINMAL GIOTTO'S GOTIK

Der 222 cm hohe, aus drei Pergamenthäuten zusammengesetzte Plan in der Opera del Duomo in Siena ist eine mit Hilfe von Zirkel und Lineal in brauner Tinte über Blindrillen gänzlich zielsicher ausgeführte Federzeichnung, die mit dem Pinsel in braun, rosa und rot koloriert wurde (Abb. 374). Ersichtlich ein Präsentationsplan: Er sollte nicht Bauleuten Anweisungen geben, sondern potentielle Auftraggeber für ein Projekt gewinnen. Dem entspricht neben der farbigen Ausarbeitung der Aufwand bei den figürlichen Teilen: Die insgesamt drei Engel, die auf der Helmspitze und den Strebepfeilern zu Seiten des Helms stehen, sind mehr als Chiffren für Bauplastiken, vielmehr lebendige Wesen (Abb. 375). Daneben springt ins Auge, daß sie keine Giotto-Werke sind. Zwar fehlt es uns an Zeichnungen zum

Abb. 374: Siena, Museo dell'Opera del Duomo, Plan zu einem Campanile (Pergament, leicht gewellt)



Abb. 375: Pergamentplan, Detail: Engel auf der linken Fiale

Vergleich,¹⁴ doch ist die ganze Auffassung eine, die sich von Giotto's Figuren abhebt: Derart elegant verformte Körper gibt es bei unserem Maler nirgends. Das Pergament mag Giotto's Plan für den Florentiner Campanile wiedergeben, aber es *ist* nicht Giotto's Plan. Vermutlich wendet es sich nicht Florentiner, sondern wirklich an Sieneser Auftraggeber und wirbt dafür, den Sieneser Duomo nuovo um einen Glockenturm zu bereichern, der mit Giotto's legendären Planungen für Florenz wetteiferte – und nach Siena nicht gepaßt hätte.¹⁵

Was den Riß mit den Planungen für den Florentiner Campanile verbindet, ist erstens die mehr als nur motivische Ähnlichkeit der Sockelgeschosse. Sie stimmen auch in den Proportionen überein. Der Plan gibt den gebauten Sockel ziemlich genau im Maßstab 1:48 wieder.¹⁶ Zweitens ist der Grundriß derselbe (im Plan ohne weiteres aus dem Aufriß zu erschließen). Es handelt sich um den seltenen Fall eines Quadrats mit Oktogonpfeilern; im Plan wie im Bau treten von deren acht Seiten zwei halbe

und drei ganze aus dem Turmkern hervor. Diese Grundrißdisposition kommt in Italien nicht noch einmal vor; im gotischen Turmbau nördlich der Alpen gibt es einige Beispiele. Älter als der Florentiner Fall sind: Notre-Dame in Paris, wobei dort die Achteckpfeiler erst kurz unter dem Abschlußgesims hinter den zurückspringenden Strebepfeilermassiven sichtbar werden; sie sind gleichsam verpackt und verborgen, aber in idealer Form (im Plangedanken) doch existent. Sodann der Westturm der berühmten Wallfahrtskirche von Halle in Belgien. Hier sind die

14 Auf eine breite Diskussion des Versuchs, eine Zeichnung im Louvre, die vorher schon mit ebenso guten Gründen Niccolò di Pietro Gerini, Spinello Aretino und Maso di Banco zugeschrieben worden war, für Giotto in Anspruch zu nehmen, sei verzichtet: Vgl. Giotto: *Giotto: Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*. Ausstellungskatalog ed. A. Tartuferi, Florenz 2000, Kat. Nr. 11 (G. Ragionieri).

15 M.V. Schwarz, Toskanische Türme. Repräsentation und Konkurrenz, in: *Information, Kommunikation und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden*, ed. A. Haverkamp, München 1998, S. 103–124.

16 V. Ascani, *Il trecento disegnato: Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Rom 1997, S. 83. Häufig wird in der Literatur angeführt, daß sich Plan und Bau durch die Sitzbank unterscheiden, die den gebauten Campanile umzieht. Doch geht diese auf die 1339 durchgeführte Tieferlegung des Straßenniveaus zurück. Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, S. 26.

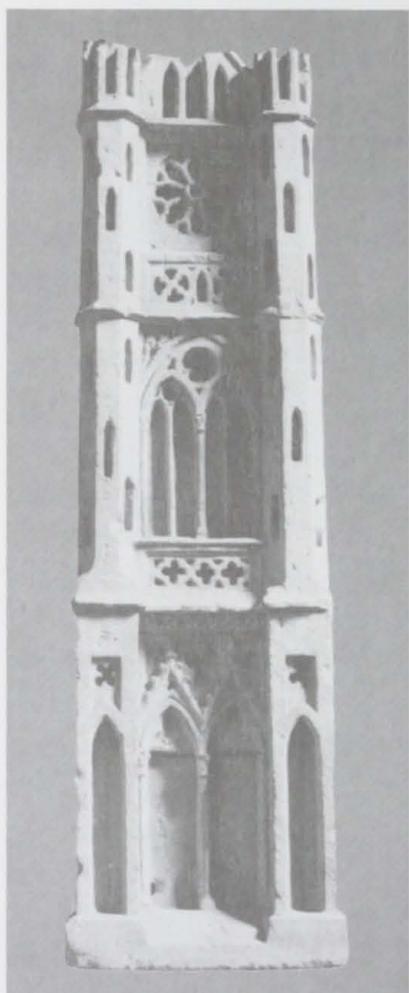


Abb. 376: Straßburg, Frauenhausmuseum: Fragment vom Lettner des Straßburger Münsters

Achtecke durchgängig sichtbar.¹⁷ Schließlich sei auf ein Bruchstück vom Lettner des Straßburger Münsters hingewiesen, Teil der Mikroarchitektur wohl eines Figurenbaldachins (Abb. 376). Es zeigt einen quadratischen Turmkörper mit unten quadratischen, oben oktogonalen Eckpfeilern.¹⁸ Fenster machen sie als Treppentürme kenntlich, eine Funktion, die vielleicht auch die Florentiner Pfeiler streckenweise übernehmen sollten. Am gebauten Turm birgt der Nordostpfeiler auf einer Ebene, die Talenti geplant hat, eine Wendeltreppe.¹⁹

Von diesen Beispielen her liegt es nahe, die Achteckpfeiler als gotisch anzusprechen.²⁰ Auf dem Florentiner Domplatz treten sie aber nicht nur als gotisch und als Botschafter einer neuen Ästhetik in Erscheinung. Sie verbinden sich ästhetisch mit dem achteckigen Bau des Baptisteriums. Schon hier zeichnet sich ab: Wir haben es beim Pergament-Projekt mit einer Planung zu tun, die Giotto-Stil, Gotik und Florentiner *genius loci* miteinander verknüpft.

Alle Teile oberhalb des Sockels weichen im Sieneser Pergament und im Florentiner Bau voneinander ab. Der Plan zeigt fünf gleich hohe, durch ähnliche Gesimse voneinander getrennte Geschosse, die zwischen den Achteckpfeilern jeweils quadratische Felder bilden. Die marmorierende Lavierung und die Profilleisten verraten, daß sie inkrustiert zu denken sind, wobei der Sockel die Motivik vorgibt: Paneele mit Sechsecken, deren Anordnung systematischer Variation unterliegt.²¹ Jedes dieser Felder ist stärker durch-

fenstert als das darunter, so daß die Inkrustation nach und nach von den Öffnungen verdrängt wird. Im ersten Geschosß begegnet eine Maßwerkrosette, im zweiten folgte ein von vegetabi-

17 M. Franssens, L. Walschot und W. Everaert, Samenvattende Torenstudie Sint-Martinusbasiliek Halle 1989, *Hallensia: Trimestriël Bulletin van de Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Halle* 12, 1990, S. 35–65.

18 H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen*, Ulm 1977, S. 16. *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Ausstellungskatalog, ed. R. Recht, Straßburg 1989, S. 423. Hinweis von Bernd Roeder.

19 Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, Taf. X.

20 Teil eines gotischen Systems sind auch die Oktogonpfeiler am Querhaus des Neapler Doms, in denen Decio Gioseffi Giotto's Vorbilder erkennen wollte: Gioseffi, *Giotto architetto*, S. 82.

21 E. Mandelli, Lettura di un disegno: La pergamena di Siena, *Studi e documenti di architettura* 9, 1983, S. 99–134.

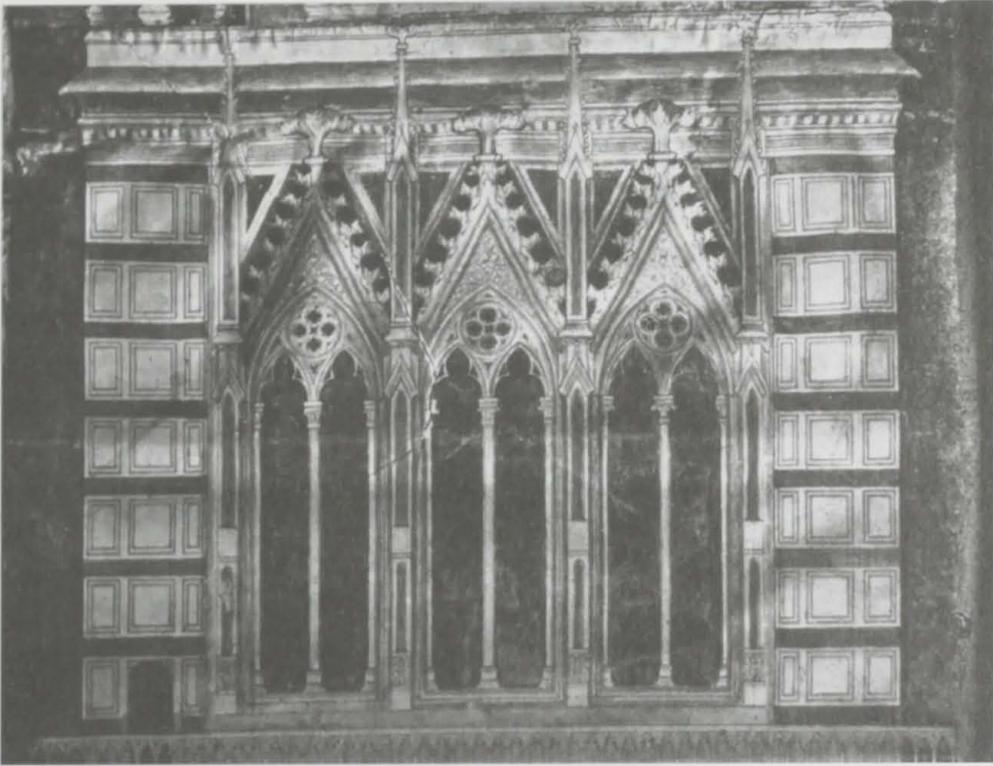


Abb. 377: Pergamentplan, Detail: fünftes Geschoß

lem Ornament eingefasstes Rundbogenfenster, darüber ein größeres Spitzbogenfenster, dann ein noch einmal größeres, zweibahniges Maßwerkfenster, dann – jetzt beginnt wahrscheinlich der Glockenstuhl – öffnen zwei zweibahnige Maßwerkfenster die Wand. Schließlich erscheint am fünften Geschoß, dem eigentlichen Glockengeschoß, das ein Laufgang mit Brüstung vom vierten trennt und zu etwas besonderem macht, eine mit Wimpergen und Fialen ausgestattete Dreifenstergruppe (Abb. 377). Für Inkrustation bleibt hier buchstäblich kein Platz. Die gotischen Glieder brauchen sogar mehr Wandfläche als das Quadrat, das zur Verfügung steht. Sie recken sich über das breite Abschlußgesims des Turmschafts.

Die Figuration aus Fenstern, Wimpergen und Fialen ist aus zwei Gründen besonders interessant: Erstens haben wir es mit einem Entwurf zu tun, der dem Rahmen des Stefaneschi-Altars und des Badia-Altars nahesteht. In seiner Perfektion und inneren Logik sowie in der Nähe zu den Systemen des Style rayonnant und ihrer rheinischen Nachfolge sind wir wieder bei „Giotto's Gotik“ angekommen. Wie der Entwerfer der Altäre muß sich der Planer des Turms die Frage gefallen lassen, ob er in Frankreich oder einem anderen Land war, wo gotisches Bauen Heimatrecht genoß. Zweitens fällt ein Lapsus auf: So, wie es gezeichnet wurde, kann dieses Geschoß nicht gebaut werden. Wenn die Fialen und Wimperge wirklich vor das Abschlußgesims treten würden, müßten ihre Unterbauten den Laufgang verstellen. Mag die Architektur in ästhetischer Hinsicht ausgereift sein, sie hätte im Bauverlauf erheblich modifiziert werden müssen.



Abb. 378: Pergamentplan, Detail:
Oktogongeschoß

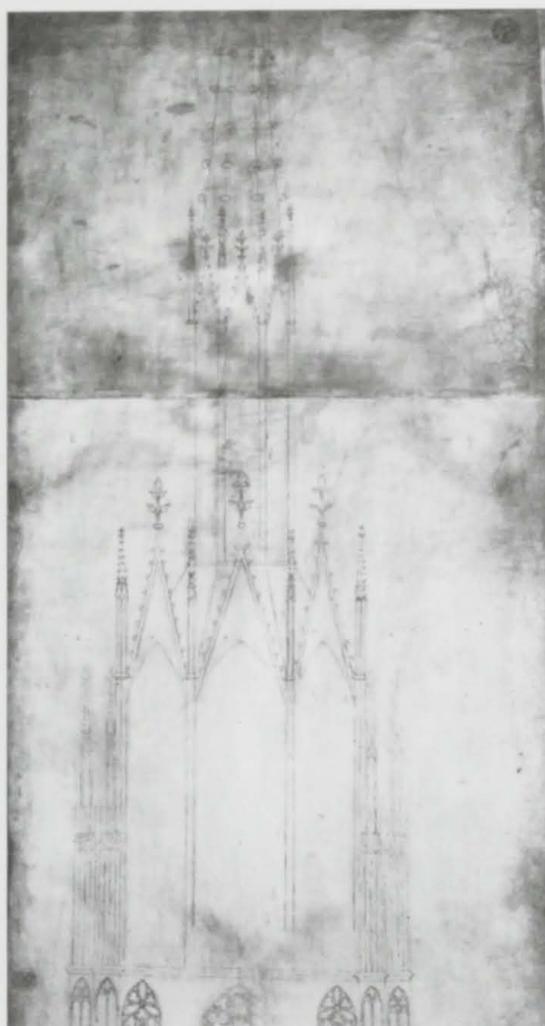
Die Krönung des Turms bildet ein riesiges und doch zierliches von Riesen und Fialen umstandenes Oktogon mit Spitzhelm (Abb. 378). Die Art, wie die Seiten durch Fenster geöffnet und mit Wimpergen überhöht sind, sowie der mit Rippen und Krabben besetzte Helm weisen auf aktuelle Turmbauten der Hochgotik nördlich der Alpen. Direkt vergleichbar ist der damals gerade vollendete Freiburger Münsterturm.²² Jedoch scheinen die Erfahrungen, die man bei seinem Bau hatte machen können, in den Sieneser Plan nicht eingeflossen zu sein. So gibt es in Freiburg einen Laufgang, der sich hinter den Wimpergen und vor dem Helm auf der Mauerkrone des Oktogons entlangzieht (Abb. 379). Daran ist ablesbar: Anders als im Sieneser Plan vorgesehen, sitzt der Freiburger Helm auf der Innenkante der Mauerkrone auf. Somit wird dort der Schub des Helms in der Mauerstärke des Oktogons abgeleitet. Bei der Ausarbeitung des Pergamentplans bzw. seiner Vorlage wurde die Frage des vom Helm ausgehenden Schubs, der

22 H. Klotz, Deutsche und italienische Baukunst im Trecento, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12, 1966, S. 171–206.



Abb. 379: Freiburg, Münsterturm,
Oktogongeschoß

Abb. 380: Straßburg, Frauenhausmuseum:
Fassadenriß F, Detail: Oktogongeschoß



das Oktagon auseinanderzudrücken droht, zwar auch bedacht, doch nicht wirklich gelöst: Die Stangen, die aus dem Maßwerk-Couronnement der Diagonalseiten des Oktogons herauskommen und schräg auf die Eckriesen führen, können wenig anderes bezwecken wollen, als Schub abzuleiten, aber gerade wenn sie aus Metall sind (und woraus sollten sie sonst sein?), vermögen sie das nicht zu leisten. Die Stangen würden verbiegen. Als Ringanker verwendet, wie am Freiburger Münsterturm, sind Metallstangen dagegen nützlich.²³ Ein gewisses Problembewußtsein war vorhanden und an Lösungen wurde gearbeitet, aber so, wie gezeichnet, wäre der Florentiner Turmaufsatz nicht standfest gewesen.

Diese Überlegungen führen ins planerische Vorfeld des Freiburger Turms. Zu denken wäre an die (nie ausgeführten) Oktogone der Straßburger Münsterfassade, wie sie im Straßburger Riß B erscheinen (Abb. 380), oder gar noch an deren französisches Vorfeld.²⁴ Geht man von

23 M. Saß, Der kühnste Turm der Christenheit: Eine statisch konstruktive Glanzleistung des Mittelalters, *Münsterblatt: Jahresschrift des Freiburger Münsterbauvereins e. V.* 7, 2000, S. 15–22, bes. 20.

24 Zu Riß B: *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, S. 386–388.

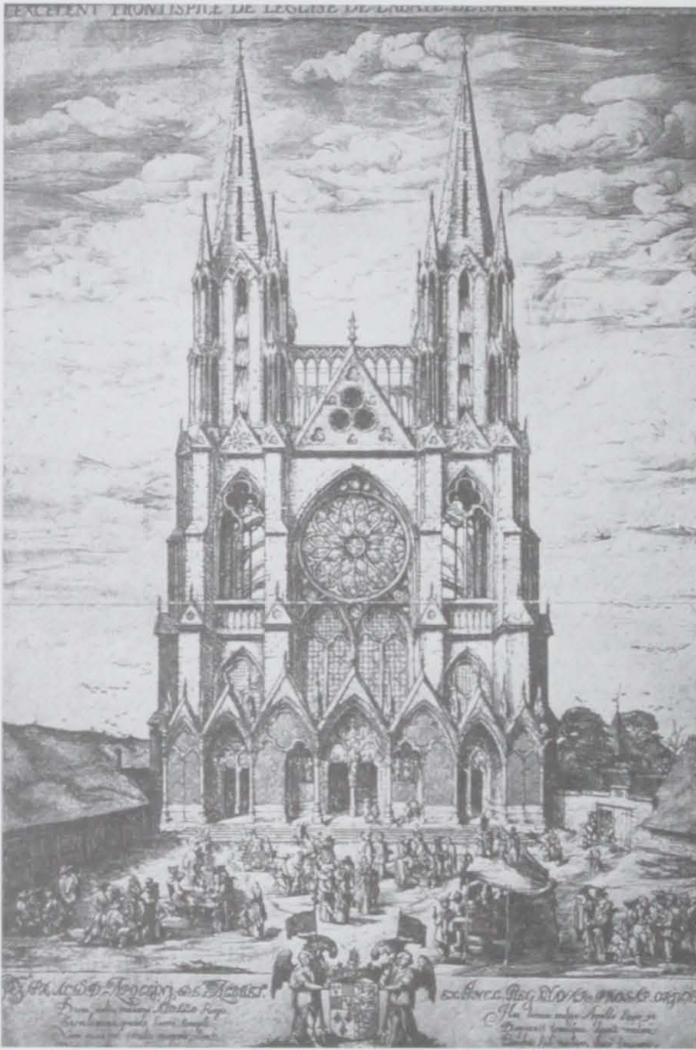


Abb. 381: Reims, Saint-Nicaise (Stich von Nicolas de Son 1625)

einer Entwicklungsgeschichte des gotischen Turms während der Jahrzehnte um 1300 aus – einer Tendenz hin zum Leichten, Filigranen und Eleganten –, so gehört das Oktogon auf dem Sieneser Plan irgendwo in die Gegend zwischen Saint-Nicaise in Reims und die Planungen für Freiburg: Die in der französischen Revolution abgerissenen Abteikirche Saint-Nicaise besaß schon die weit geöffneten Oktogone sowie Wimperge, die zum Helm überleiteten²⁵ (Abb. 381). Dagegen lehnten sich an die Diagonalseiten der Oktogone noch vergleichsweise massive Tabernakel-Aufbauten. Diese sind im Straßburger Riß B gegen freistehende Riesen mit Fialen ausgetauscht, aber jetzt macht die Gestalt des Helms Probleme, denn dessen Schub kann nicht mehr auf die Tabernakel geleitet werden. Der zweistufige Versuch aus Helmstumpf und Laterne, den der Riß B vorträgt, gibt sich als Notlösung zu erken-

nen. Die Schwierigkeit wird dann in Freiburg durch das Einrücken des Helms und die Einführung eiserner Ringanker bewältigt. Der auf dem Sieneser Pergament erreichte Stand entspricht einer Gotik am Ende des 13. Jahrhunderts zwischen Frankreich und Deutschland, womit wir unversehens wieder im entwerferischen Vorfeld von Giotto's architektonischen Polyptychen angekommen wären: Richard Hamann hat die Vorbilder der architektonischen und skulpturalen Elemente des Marburger Hochaltars in Straßburg und Freiburg lokalisiert.²⁶ Es handelt sich um eine Erscheinungsform von Gotik, die mit dem, was den Sienesen vorschwebte, und mit Arnolfo's Architekturen kaum verwechselt werden kann.

Immerhin mag man beim Turmentwurf sagen, anders als die Polyptychen sei er doch addi-

25 B.R. Röder, *Türme und Fassaden von Laon bis Reims*. Phil. Diss. Trier 2003 (Manuskript).

26 R. Hamann und K. Wilhelm-Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, 2 Bände, Marburg 1924 und 1929, Bd. 2 S. 91–112.

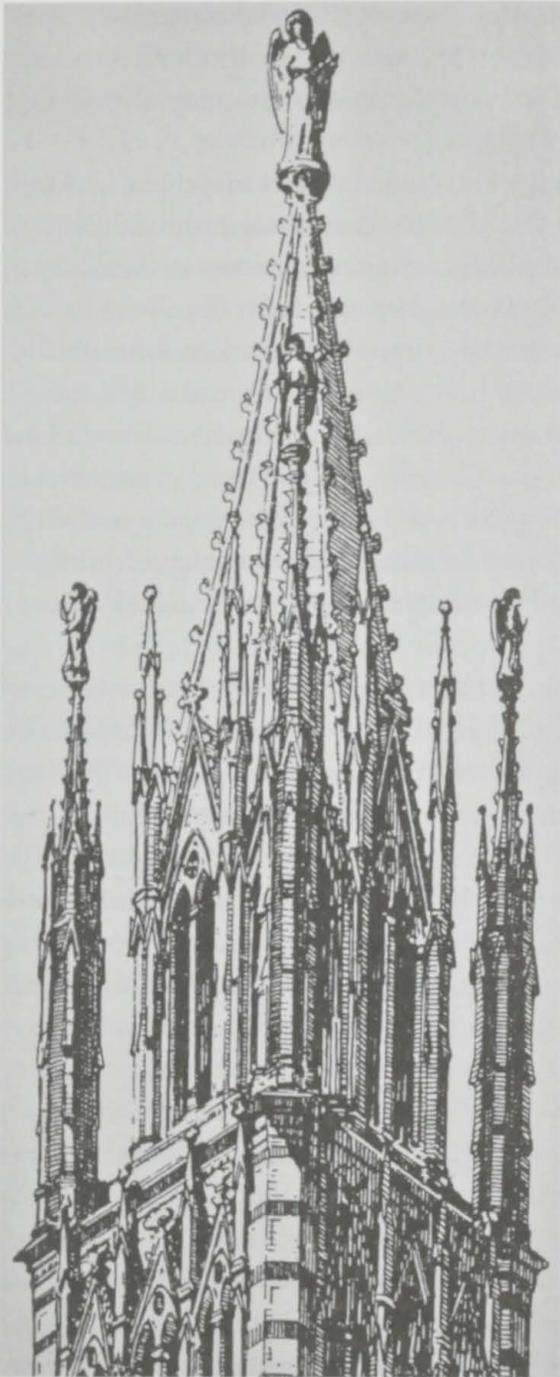


Abb. 382: Die Spitze des Giotto-Campanile perspektivisch (nach I. B. Supino, Giotto, Florenz 1920, S. 286)

tiv. Aber dieser Eindruck hält einer genaueren Analyse nicht stand. Erstens sind seine Proportionen raffiniert gewählt und halten Schaft und Bekrönung zusammen: Irene Hueck hat beobachtet, daß der Laufgang zwischen dem vierten und fünften Geschoß auf exakt halber Höhe des Gesamtbaus umläuft.²⁷ So ist das fünfte Geschoß gleichzeitig dem Schaft und dem Aufsatz zugeordnet und verklammert die beiden Teile. Zweitens können die durch Inkrustation gegliederten Quadratfelder der fünf Schaftgeschosse durchaus „gotisch“ gelesen werden. Stark horizontal und in Felder gegliedert – unter anderem durch das Motiv des Laufgangs mit Brüstung – erscheinen etwa auch die Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris, die als Musterbeispiele des Style rayonnant gelten. Ebenso kann auf das Turmmodell vom Straßburger Lettner hingewiesen werden: klar horizontal getrennte Geschosse, bildhaft eingesetzte Architekturmotive (Abb. 376).

Es verhält sich also keineswegs so, daß der Turm in einen konventionellen Schaft und einen gotischen Aufsatz zerfällt (der gar von einem anderen Künstler als der Schaft entworfen wäre)²⁸, sondern die Architektur ist als ganze gotisch im Sinn französischer Standards des ausgehenden 13. Jahrhunderts – freilich in einer speziellen Variante. Diese trägt dem *genius loci* von Florenz Rechnung und lokalisiert den Bau auf dem Domplatz neben der Kirche des Stadtpatrons, dem Baptisterium. Es handelt sich um Florentiner Inkrustationsarchitektur im modernisie-

27 I. Hueck, Giotto und die Proportion, in: *Festschrift für Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 143–155.

28 So A. Melani, Storia d'un campanile nel Museo del Duomo di Siena, *La Lettura*, September 1902, S. 815 f. Ähnlich aber auch noch Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, S. 45.

renden und nobilitierenden Kleid des Style rayonnant. Was im 12. Jahrhundert am Baptisterium begann und an Arnolfos Domfassade in einer Art additiver Musterbuch-Gotik fortgesetzt wurde, das erscheint am Turm übertragen in das durch seine Schlüssigkeit evident höherwertige System der französischen Formensprache.

Undenkbar ist es nicht, daß das Projekt im Sieneser Pergament mit Abwandlungen erscheint, die es Siena-tauglich machen sollten, aber was es sein könnte, das verändert wurde, verrät die Motivik nicht. Das gilt auch für die oberhalb des Sockelgeschosses gestreiften Achteckpfeiler. Wer sie auf die Streifeninkrustation des Sieneser Doms beziehen will, sollte bedenken, daß die laut Giovanni Villani (VIII, iii) 1293 nachträglich in Marmor ausgeführten Eckpfeiler des Florentiner Baptisteriums gleichfalls gestreift sind. Es muß sich also nicht um einen sienesischen Zug handeln, sondern wird als einer von vielen patriotisch florentinischen verständlich. Und ebensowenig wie Siena-Verweise in der Gestalt konnten Korrekturen in der zeichnerischen Ausführung des Plans festgestellt werden: Offenbar kopieren die Federstriche eine ausgearbeitete Vorlage ziemlich getreu. In dem Maß, wie das Projekt auf dem Pergament ausgereift und einheitlich erscheint, spricht auch viel dafür, daß die Zeichnung Giottos Idee für den Florentiner Turm authentisch wiedergibt.

Wäre dieser Campanile – mit den bautechnisch notwendigen Modifikationen – errichtet worden (Abb. 382 zeigt Supinos Versuch, sich zeichnerisch über den Effekt des gebauten Turms klar zu werden), das Stadtbild von Florenz hätte sich wohl anders entwickelt. Der Dombau wäre sicher „gotischer“ weitergeführt worden, weitere explizit gotische Türme mit polygonalen Helmen hätten sich zu dem über 100 Meter hohen Giottoschen gesellt. Giottos Gotik und damit eine französisch ausgerichtete Architektur wäre das Leitbild geworden und hätte Arnolfos Gotik verdrängt. Meister wie Francesco Talenti und Orcagna hätten schlichtere und stärker systemorientierte Entwürfe geliefert. Giottos Ansehen und sein Erfolg beim Umkrempeln der Malerei würden einen solchen Verlauf der Architekturgeschichte erwarten lassen. Warum ist es anders gekommen?

THE SHEPHERD'S TOWER

In das Jahrzehnte währende Unisono der Bewunderung für den verstorbenen Meister mischen sich zwei kritische Bemerkungen. Die eine, die von Fehlern Giottos als Maler handelt, wird erst im folgenden Band interessant (II e 4). Die andere betrifft Fehler des Architekten: Ein Dante-Kommentator des späten 14. Jahrhunderts, genannt der *Anonimo Fiorentino*, schreibt am Ende eines längeren Textes über den Künstler (II e 6):

Er entwarf und errichtete den marmornen Campanile von Santa Reparata in Florenz, einen bemerkenswerten Campanile, der viel Geld kostete. Dabei beging er zwei Irrtümer: Der eine war, daß er vom Fuß her keinen Rücksprung hatte (che non ebbe ceppo da piè), der andere, daß er (zu) schmal war. Das bereitete ihm, wie er sagte, solchen Schmerz am Herzen, daß er krank wurde und starb.

Vergleicht man den pergamentenen mit dem steinernen Campanile (Abb. 373, 371), so fällt auf, daß die Flucht des gebauten Turms über dem verdoppelten Sockelgeschoß entschieden zurücksetzt. Die Geschichte des *Anonimo Fiorentino* dürfte demnach eine Erinnerung daran bewahren, wie Giotto's Projekt unmittelbar nach seinem Tod diskutiert wurde und was zu der Planänderung führte: Als Giotto sein Vorhaben nicht mehr vertreten konnte, erschien es zu riskant.

Der Nachfolger, der spätestens seit April 1340 im Amt war²⁹ und die Auffassung, der Plan sei fehlerhaft, entweder geprägt hat oder sich bereitwillig mit ihr auseinandersetzte, war nach allem, was wir wissen, ebensowenig ein Baupraktiker wie Giotto. Andrea Pisano hatte als Modelleur der Bronzetüren des Baptisteriums mit den Bildern aus dem Leben des Stadtheiligen Eindruck gemacht – auch unserem Maler, wie die Bilder der Peruzzi-Kapelle zeigen. Wir besitzen keine Zeichnung, Andreas Projekt muß aber in zwei Punkten entschieden von dem Giotto's abgewichen sein: massiver und niedriger. Daß eine geringere Höhe anvisiert war, ist aus dem Rücksprung über dem verdoppelten Sockel abzuleiten. Daß Andrea massiver baute, zeigte der Vergleich der Mauerstrukturen im ersten und zweiten Sockelgeschoß.

Jedoch erschließt sich das Ausmaß der Differenz zu Giotto's Vorhaben erst, wenn man sich vergegenwärtigt, wie die Innengliederung des Turmschafts nach dem Sieneser Plan hätte aussehen sollen: Es ist damit zu rechnen, daß die untere Kammer den Sockel und das erste Geschoß im Inneren zusammengefaßt hätte. Die Belichtung wäre über die Rosetten erfolgt, die im ersten Geschoß als Fenstermotiv auftreten. Ihre Position liegt mittig über den Innenpfeilern. Die Wandgliederung in der Kammer hätte unter diesen Umständen kaum anders als so aussehen können: Unter dem Kreuzgewölbe sind die Pfeiler mit Blendbögen verbunden; im jeweiligen Zwickel zwischen den Bögen und dem Gewölbe durchstößt die Rosette die in diesem Bereich pfeilerdicke Wand. Die Blendbögen und das Gewölbe zwischen der ersten und zweiten Kammer bilden den ersten Versteifungsring der Skelettkonstruktion des Turmschafts.

Das alles also wurde von Andrea Pisano geändert, und diese Eingriffe brachten ihn in Zugzwang. So mußte er in der unteren Kammer zu einer improvisierten Beleuchtung mittels Mauerschlitzen greifen, die er in den dunklen Platten der Inkrustation versteckte. Und bei dieser Form der Belichtung blieb er auch in der Zone darüber. Hier, in den Kammern des Statuengeschosses, sind die Schlitze zwar fenstergroß, liegen aber hinter Maßwerkgittern. Der Verzicht darauf, die Fenster zur Gliederung des Baukörpers zu nutzen, der überflüssige Konflikt zwischen Wandgliederung und Belichtung also, gehört zu den Schwächen des von Andrea errichteten Bauabschnitts. Die von Pucci kolportierte Nachricht, die Verantwortlichen seien unzufrieden gewesen und man habe Andrea entlassen, wirkt da einleuchtend (II a 2).

Was das Konzept zunächst trotzdem attraktiv gemacht haben mag, ist die reiche Ausstattung mit figürlicher Skulptur – Reliefs und Statuen. Üblicherweise wird angenommen, Andreas bildhauerisches Schaffen für den Campanile habe noch unter Giotto's Bauleitung begonnen. Die Belegung der Hexagone am Sockel mit ihrem ungewöhnlichen Bildprogramm sei also von

29 Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, S. 184 (Doc. 57).

Giotta mitverantwortet, wenn nicht gar das Programm von ihm konzipiert:³⁰ Die Rede ist von 21 Reliefs, welche die Erschaffung Adams und Evas, die Arbeit der Stammeltern, die biblischen Erfinder, die sieben *Artes mechanicae* und weitere Künste zeigen, eingeschlossen (oder besser angeschlossen) Architektur, Skulptur und Malerei (Abb. 372) – ein scholastisch geprägtes, aber auf die Wirklichkeitserfahrung in einer Stadt von Handel und Gewerbe hin offenes Programm, das im folgenden Arti-Zyklus genannt wird.³¹

Einige Schriftquellen kann man sogar so lesen, als handle es sich um Skulpturen von Giottos Hand. So sagt Antonio Pucci nach der Vollendung des Campanile zurückblickend über Giottos Tätigkeit (II a 2): „[I] primi intagli fe con bello stile.“ Aber das muß nicht heißen, daß der Autor sich informiert hatte, sondern kann ein Schluß sein, den er aus dem Wissen zog, daß Giotto den Bau begonnen und einige Zeit betreut hatte. Auch Ghiberti hielt fest, die Reliefplatten seien Giottos Werke. Doch ist diese Behauptung in ihrer Motivation durchsichtig (*Giottus Pictor* Band 1, S. 26 f.). Und der Biograph rudert wenige Seiten später in seiner Andrea Pisano-Vita ein Stück zurück: Hier wird die gesamte ältere Campanile-Skulptur für Andrea Pisano reklamiert: „Die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Tugenden, sieben freien Künste, sieben Planeten“ (so weit die Reliefs am oberen Sockelgeschoß; statt „Werke der Barmherzigkeit“ wäre „Sakramente“ richtig gewesen). „Außerdem sind da noch von der Hand des Meisters Andrea vier Figuren, in Stein gehauen, jede vier Ellen hoch“ (das sind die Skulpturen am Statuengeschoß, eine Serie von tatsächlich acht Statuen, die im 15. Jahrhundert auf sechzehn komplettiert wurde). Dann kommt Ghiberti auf den Arti-Zyklus und sagt, von Andrea stamme: „ein großer Teil der halberhabenen Steinbilder, welche die Erfinder der Künste darstellen. Giotto aber meißelte, wie man sagt, die beiden ersten Geschichten (Giotto si dice sculpi le prime due storie).“³² Was in der Andrea-Vita für Giotto bleibt, sind somit die zwei Platten mit der Erschaffung Adams und der Erschaffung Evas. Da diese beiden nichts Signifikantes mit Giotto verbindet und sie ebensowenig von den für Andrea in Anspruch genommenen Skulpturen trennt, besteht aber kein Grund, diese Aussage ernster zu nehmen als die entsprechende Stelle in der Giotto-Vita.

Erstaunlich beiläufig nur wurde bisher eine doch naheliegende Frage erörtert: Hat nicht vielleicht Andrea erst nach Giottos Tod das Medium Skulptur, eingeschlossen die Reliefs des Arbeiten-Zyklus, in das Projekt eingeschleust? Im Sieneser Plan sind die Reliefs nicht vorgesehen: Die Hexagone am Sockel sind nicht anders gezeichnet als die an den vier Geschossen

30 Flores d'Arcais, *Giotto*, S. 366.

31 J. von Schlosser, Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 17, 1896, S. 12–100. E. Simi Varanelli, *Artisti e dottori nel medioevo: Il campanile di Firenze e la rivalutazione delle „arti belle“*, Rom 1995.

32 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. L. Bartoli, Florenz 1998, S. 90: „... fece nel campanile in Firenze sette opere della misericordia, sette virtù, sette scientie, sette pianeti; di maestro Andrea ancora sono intaglate quattro figure di braccia l'una. Ancora vi sono intaglate grandissima parte di quelli in quali furono trovatori dell'arti. Giotto si dice sculpi le prime due storie. Fu perito nell'una arte e nell'altra.“

darüber, und dort ist eine Belegung mit Reliefbildern aus Gründen mangelnder Sichtbarkeit auszuschließen.³³ Die Einführung von Skulpturen war Andreas Möglichkeit, seine eigenen Stärken ins Spiel zu bringen und das Publikum für die Rücknahme der spektakulären Aspekte des Giotto-Plans zu entschädigen. Daß es möglich war, die Reliefs nachträglich in die Inkrustation des Sockels einzusetzen, liegt auf der Hand. Im übrigen weiß niemand, bis zu welchem Grad die Sockeldekoration wirklich irreversibel ausgeführt war, als Andrea die Baustelle übernahm.³⁴ Daneben sei darauf hingewiesen, daß der Arti-Zyklus im Trecento nur aus 21 statt aus den für einen freistehenden vierseitigen Baukörper erforderlichen 28 Platten bestand. Demnach sollte er den Turm nur auf drei und nicht, wie der Zyklus am oberen Sockelgeschoß, auf allen vier Seiten umziehen. Daß es dabei die Nordseite – die Seite zum Dom hin – war, die zunächst benachteiligt wurde (so daß dann im 15. Jahrhundert Platten für diese Wand nachzuarbeiten waren), muß nicht intendiert gewesen sein, als Andrea den Zyklus entworfen hat und die Platten hergestellt wurden. Der Raum zwischen Turm und Dom, der uns heute als eine enge Gasse erscheint – zumal seitdem er unter den Bedingungen des Massentourismus gesperrt werden mußte –, war im damaligen Florenz ein besonders repräsentativer Durchgang.

Eine andere unter Andreas Ägide eingetretene Veränderung ist ebenso schwer zu fassen, aber von noch größerer Bedeutung, was Wirkung und Wahrnehmung des Turms angeht, und im übrigen mit den Problemen der Bildausstattung vernetzt. Bis weit in Andreas Amtszeit hinein, wenn nicht darüber hinaus, stand die Domklausur östlich der Campanile-Baustelle noch ganz oder in Teilen aufrecht. Man hat sich einen Kreuzgang vorzustellen, an dem die Wohnungen und Gemeinschaftsräume der Domherren lagen. Der Beschluß, diese Gebäude abzureißen, fiel im Oktober 1339. Er war kaum von langer Hand vorbereitet, denn erst im Jahr darauf hat man überhaupt Vorsorge für die Errichtung neuer Räumlichkeiten getroffen.³⁵ Bis die alte Canonica wirklich verschwand, kann es noch lange gedauert haben. Solange es diesen Komplex gab, hat, wer vom Baptisterium her blickte, den langsam in die Höhe wachsenden Campanile nicht als freistehend erlebt, sondern ihn der Domklausur zugeordnet. In der Folgezeit waren zwei Turmportale vorgesehen: Eines führte ebenerdig von der Ostseite her in den Turm. Nichts spricht dagegen, daß die Öffnung selbst, die mit der Treppenschließung korrespondiert,³⁶ zu Giotto's

33 Vgl. Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, S. 86.

34 Wenn bei Abnahme der Reliefs 1964/65 Hinweise darauf gefunden wurden, daß die Hexagone auf der Westseite zusammen mit den sie umgebenden Inkrustationsteilen versetzt worden sind, so beweist das also nicht, daß sie zu Giotto's Planung gehören: L. Beccherucci, *La bottega Pisana di Andrea da Pontedera*, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11, 1963–65, S. 227–261, bes. 261.

35 Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, S. 51. Zur Canonica: F. Toker, *On Holy Ground: Architecture and Liturgy in the Cathedral and in the Streets of Late-Medieval Florence*, in: *La cattedrale come spazio sacro: saggi sul duomo di Firenze*, ed. T. Verdon und A. Innocenti, Florenz 2001 (Atti del VII centenario del Duomo di Firenze II, 2), S. 544–559, bes. 553–556.

36 Vgl. Kreytenberg, *Der Campanile von Giotto*, S. 164: Die Treppe, die von dem durch das Portal geöffneten Korridor abgeht, sei nachträglich eingebaut worden. Das Argument dafür ist, daß die Wandgestaltung des Treppenschachts nicht der in den Geschossen darüber entspricht. Rechnet

Ursprungsplan gehört. Hingegen fügt sich die aufwendige, vor die Wand geblendete Rahmung mit dem Lamm der *Arte della Lana* im Tympanon nicht in Giotto's System der Sockelgliederung ein (Abb. 372). Auch stilistisch hebt sie sich von „Giotto's Gotik“ ab und ist also nachträglich. Das andere Portal öffnet sich in der Nordwand hoch über dem Bodenniveau auf der Ebene des zweiten Sockelgeschoßes. Seine Existenz kann mit der Planänderung nach Giotto's Tod zu tun haben. Es war über eine Brücke vom Dom her erschlossen – reichlich improvisiert, wird sagen, wer den schrägen Verlauf der Verbindung zwischen den Türen in der Dom- und in der Campanilewand einmal realisiert hat.

Diese Befunde suggerieren folgende Möglichkeit: Giotto's Turm sollte nicht völlig oder nicht ostentativ freistehen, vielmehr seine Ostseite an die *Canonica* anschließen. Man denke an eine Situation wie in Volterra, wo der Campanile vom Dom abgerückt und gleichzeitig in die Domklausur integriert ist, oder an eine Situation wie in Modena, wo der Turm im Winkel zwischen Dom und Domklausur steht und so zum einen wie zum anderen Komplex gehört.³⁷ Die Florentiner Domherren hätten den Campanile von ihren Gebäuden aus mehr oder weniger direkt betreten können – sei es über eine schmale Gasse oder durch eine Passage. Dieses Konzept dürfte noch bis in die Anfänge von Andreas Amtszeit bestanden haben. Erst der Abriß der Klausurgebäude in den Jahren nach 1339/40 führte zu der Notwendigkeit, auch die Ostseite des Sockels mit einer Marmorinkrustation zu versehen, welche im Aufwand der an den anderen Seiten gleichkam. Das Portal, das bis dahin eine Art Binnenportal gewesen war, mußte jetzt als ein repräsentativer Eingang inszeniert werden (Abb. 372). Gleichzeitig entstand der Bedarf nach einem eigenen Eingang für den Klerus. So kam es zu dem vom Dom her über die Brücke erreichbaren zweiten Portal. Interessanter Weise führt der Eingang von der Piazza her auf eine Treppe, über welche die Glockengeschosse und die Plattform direkt zugänglich sind, während der Eingang vom Dom her primär zwei Kammern im Statuengeschosß erschließt. Trachtenberg dachte für die untere an eine Funktion als Versammlungsort der Kanoniker – das wäre dann der Ersatz für den seit 1339 zum Abbruch bestimmten Kapitelsaal der *Canonica*. Entscheidend ist, daß die obere die Läutekammer war. Von ihr aus waren die Glockenseile zu bedienen. Wer von diesem Raum aus den Glockenstuhl selbst erreichen wollte, war auf eine Tür angewiesen, die von der Läutekammer ins Haupttreppenhaus führte und die offen oder verschlossen sein konnte. Das Geläute konnte also fallweise von der Läutekammer aus gewartet werden, aber immer zugänglich war es für diejenigen, welche den Turm von der Piazza her betraten. Daneben können Glocken existiert haben, die sich nur von der Ebene über der Läutekammer aus in

man, anders als Kreytenberg, mit einem Planwechsel zwischen dem ersten und zweiten Sockelgeschoß, entfällt das Argument. Auch das Argument, Giotto habe eine Wendeltreppe im Nordostpfeiler vorgesehen, das Trachtenberg vorträgt, ist schwach. Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, S. 25: Das winzige „Fenster“, das er dort in der Inkrustation beobachtet, das aber nicht in den Innenraum führt, ist eher eine Totenleuchte.

37 Der Campanile in Volterra ist neuzeitlich, jedoch, wie eine Bauinschrift wissen läßt, das Remake eines hochmittelalterlichen Vorgängers: C. Leoncini, *Illustrazione sulla Cattedrale di Volterra*, Siena 1869, S. 121.

Bewegung setzen ließen und die dem Domklerus nicht dauernd zur Verfügung standen. Von anderen Kathedraltürmen ist bekannt, daß sie auch kommunale Glocken trugen.³⁸ Gerade das ist in Florenz nicht wahrscheinlich, denn die Bürgerschaft besaß eigene Glockentürme am Bargello und am Palazzo Vecchio. Aber Glockenbesitz war auf die Organisationen von Diözese und Kommune nicht beschränkt. In den Florentiner Quellen finden sich etwa Nachrichten über eine Glocke, die der Zoenobius-Bruderschaft gehörte. Auf Anweisung der Stadtregierung wurde sie 1448 durch die Domopera vom Campanile heruntergenommen und dann in eine Glocke für den Palazzo Vecchio umgegossen.³⁹

Wer den Schlüssel zum Portal mit dem Wappen der Arte della Lana hatte und den Turm von dem an der Stelle der Canonica neugeschaffenen Platz her betrat, besaß eine uneingeschränkte Kontrolle über den wirkungsvollsten Bestand akustischer Medien in der Stadt. Wer demgegenüber den Turm vom Dom aus über die Brücke betrat, kontrollierte die Glocken nur in dem Maß, wie es ihm von den Inhabern der anderen Schlüsselgewalt zugestanden wurde. Mit der Übertragung des Geläutes aus dem alten in den neuen Campanile 1357/58 büßten Bischof und Domkapitel demnach Souveränität ein. Hand in Hand damit war der neue Campanile mehr als wohl noch zu Giotto's Zeit vorgesehen von einem audiovisuellen Kultmedium im Dienst des Bischofs und der Kirche von Florenz zu einem Medium und Monument seiner eigenen Träger-Institutionen geworden. Die Rede ist von der Arte della Lana, welche seit 1331 die Leitung der Opera innehatte, und von der Kommune, welche den Bau zu einem erheblichen Teil finanzierte und deren Organe, wie im April 1334 geschehen, den Capomaestro des Baus ernannten, ohne Domkapitel oder Arte della Lana (sichtbar) in diese Entscheidung einzubeziehen.

Mit dieser profan geprägten Trägerschaft harmoniert der Arti-Zyklus. In einer von den Zünften regierten Stadt und an einem von ihr verantworteten Prunkbau verwies die Darstellung der menschlichen Fähigkeiten und Erfindungen nicht auf den (im übrigen aus dem Zyklus elegant ausgesparten) Sündenfall und den Jammer eines Lebens jenseits von Eden, sondern auf Kräfte, die gestalteten. Und mag das Register darüber mit den Planeten, den Tugenden, den *artes liberales* und den Sakramenten auch eine metaphysische Lesart dieser Kräfte nahelegen, so bleiben sie doch menschliche.⁴⁰

Der aus pastoraler Dominanz entlassene, auch materiell vom Dom und der Domklausur gelöste Turm repräsentierte aber nicht nur die Kommune und die Zünfte. Er konnte auch als Medium und Monument seines ersten Capomaestro gelesen werden. Ein Grund dafür war, daß Giotto als eine Gestalt des öffentlichen Lebens starb (*Giottus pictor* Band 1, S. 75) und mit dem Campanilebau sein am meisten öffentliches Projekt wie ein Vermächtnis weiterwuchs – gleich

38 G. Bönner, Zwischen Kirche und Stadtgemeinde: Funktionen und Kontrolle von Glocken in Kathedralstädten zwischen Maas und Rhein, in: *Information, Kommunikation und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden*, ed. A. Haverkamp, München 1998, S. 161–199.

39 *Il Duomo di Firenze*, ed. G. Poggi, Florenz 1988, Bd. 2, S. 184 Nr. 2340.

40 T. Michalsky, Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an der Heilsgeschichte zu beteiligen, in: *Artes im Mittelalter*, ed. U. Schäfer, Berlin 1999, S. 324–343.



Abb. 383: Florenz, Museo dell'Opera del Duomo, Relief vom Campanile: Jabal (Andrea Pisano)



Abb. 384: Florenz, Museo dell'Opera del Duomo, Relief vom Campanile: Der Maler (Andrea Pisano)

nach wessen Plänen. Ein anderer Grund war: Der Arti-Zyklus verwies nicht nur auf das verlorene Paradies und den Ursprung der Zünfte, sondern auch auf Künstlertum. Die Einleitung des Malereitraktats, das Cennino Cennini um 1400 niederschrieb, fängt mit Adam und Eva an und spannt in wenigen Sätzen den Bogen bis Giotto. Fast möchte man glauben, die Sockelreliefs des Campanile hätten die Vorlage geliefert: Die Stammeltern werden erschaffen und – so Cennino – „mit allen Fähigkeiten begabt“. Aus Gottes Garten verjagt, besinnt sich Adam auf diese Fähigkeiten und macht Erfindungen, die den beiden das Leben erhalten. Davon kommen die *artis* in all ihrer Verschwiegenheit her, wobei die eine mehr, die andere weniger *scienza* aufweist. Gerade auf *scienza* aber gründet auch jene *arte*, Kunst „die man Malerei nennt.“ Laut Cennino hat sie mit dem göttlichen Geschenk der Phantasie zu tun; niemand handhabte sie vollkommener als der Lehrer des Lehrers seines Lehrers – Giotto (II c 5). In Wirklichkeit griff Cennino mit seiner Einleitung ein Muster auf, das schon aus dem Traktat des Theophilus Presbyter bekannt ist, aber diese Feststellung unterstreicht nur, wie der Arti-Zyklus mit kollektiven Vorstellungen von Künstlertum harmonierte und wie zwanglos man ihn im Licht der Künstler-Mythologie und auf Giotto hin lesen konnte.⁴¹

41 Vgl. Schlosser, Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura, S. 67 f. H. Baader, Sündenfall und Wissenschaft: Zur Verschriftlichung künstlerischer Techniken durch Cennino Cennini, in: *Fantasie und Handwerk: Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. Ausstellungskatalog Berlin, ed. W.-D. Löhrr und St. Wepplmann, München 2008, S. 121–130, bes. 125–127.

„The shepherd's tower“ hat John Ruskin den Campanile im letzten seiner *Mornings of Florence* genannt und so mit dem Giotto der Erinnerung verknüpft, dem Schafe zeichnenden Wunderkind Ghibertis und Vasaris, der für Ruskin der wirkliche Giotto war und als solcher quasi der Held seines Buches.⁴² Entsprechend behandelt Ruskin den Arti-Zyklus: ein Werk nicht nur von Giottos eigener Hand, sondern auch eine subtile, an die Nachwelt gerichtete Botschaft des Meisters, die den inneren Zusammenhang von Christentum und Kunst thematisiert. Besondere Qualitäten entdeckt der Autor in jenem Sechseck, das Jabal zeigt, bekanntlich „Stammvater derer, die in Zelten und beim Vieh wohnen“ (Gen. 4, 20). Hier, so Ruskin, denkt sich Giotto in seine Kindheit zurück (Abb. 383). Indem er Schafe in den Stein „kratzt“ (das Relief um die Tiere herum ist wirklich auffallend flach), wird er wieder zu jenem Hütebuben, über dessen Schultern Cimabue blickt. Und von besonderer Qualität ist für Ruskin auch das Sechseck, das die *Pictura* darstellt: ein Maler, der auf einem Schemel balancierend sich über die Staffelei mit einer Bildtafel beugt (Abb. 384).

Der Autor nimmt die künstlerischen und technischen Unvollkommenheiten, die diesem Relief mehr als anderen anhaften, durchaus wahr. Bevor ich Ruskins Erklärung referiere, dazu so viel: Als die *Pictura* versetzt werden sollte, war das Werkstück in der Ausführung offenbar weiter zurück als viele andere und wurde daher eilig und oberflächlich fertiggestellt.⁴³ So unterblieb auch die Ausarbeitung des Sockelstreifens. Im übrigen besaß es ursprünglich nur etwas mehr als die halbe Breite der anderen. Manche Forscher glauben, daß es für den Platz nahe der ebenerdigen Campanile-Tür vorgesehen gewesen war, von dem es angeblich weichen mußte, als sie die bestehende Rahmung erhielt.⁴⁴ Tatsächlich kann die Tür in ihrer ursprünglichen Gestalt aber gar nicht bis in die Höhe der Reliefs heraufgereicht und demnach den Umriß des Bildes nicht beeinflusst haben (Abb. 372). Jedenfalls wurde fast laienhaft angestückt und ergänzt, so daß die Tafel schließlich den anderen mehr schlecht als recht entsprach.

Ruskins Erklärung für die Mängel ist eine semantische: die Bescheidenheit des christlichen Künstlers, der selbstdarstellerischer Brillanz entsagte, um die Bilder der Stammeltern und Patriarchen nicht in den Schatten zu stellen. Dementsprechend verbot es sich für Ruskin auch, von einem Selbstbildnis zu sprechen. Dafür fiel ihm auf, daß der Maler im Relief den Pinsel gerade so hält und führt, wie er, Ruskin, die Schreibfeder. Ein Giotto-Selbstbildnis bleibt den Lesern

42 J. Ruskin, *Mornings in Florence Being Simple Studies of Christian Art For English Travellers*, New York 1903, S. 101–123. In der Erstausgabe der Schrift (New York 1876) ist der mit *The Shepherd's Tower* überschriebene Florentiner Morgen nicht enthalten.

43 In der Literatur zu den Reliefs ist bislang viel über Händescheidung und wenig über Vollendungsgrad und Herstellungsgeschichte gesprochen worden. So etwa auch bei: A.F. Moskowits, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge 1986, S. 38–50. Das dürfte sich in der Folge der jüngsten Restaurierungsmaßnahmen ändern. Es ist jetzt gut zu erkennen, daß der Ausarbeitungsgrad verschieden ist, ablesbar etwa am Zustand des Reliefgrundes: Teils ist er mit einer blauen Masse gefüllt, teils nur eingetieft und aufgerauht (so bei der *Pictura*). Teils scheint auch das noch nicht geschehen gewesen und das Werkstück nur bossiert gewesen zu sein, als es versatzfertig gemacht werden mußte.

44 Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: „Giotto's Tower“*, S. 74.

der *Mornings of Florence* erspart, aber sie treffen auf das Rollenporträt jenes Schriftstellers, der ein ganzes Buch lang versucht hat, sie die Kunstwerke von Florenz mit Giotto's Augen sehen zu lassen.

Ruskin's sechster Florentiner Morgen ist eines jener besonders breitenwirksamen Medien von Giotto's Nachleben, die sich auf den Turm stützen. Bei Ruskin ist er Monument eines speziell christlichen Künstlertums. Künstlermonument schlechthin war er vorher schon in Polizianos Grabinschrift für Giotto (II h 2). Sie war jahrhundertlang Pflichtlektüre jedes Dombesuchers, und ohne sie wäre auch Ruskin's sechster Morgen nicht geschrieben worden. In zwei der insgesamt acht Verse läßt der Humanist unseren Maler sagen (Henry Thodes Übersetzung): „Schaust du den ragenden Turm von heiligem Erze erklingend / Meinem Modell entwuchs auf zu den Sternen auch er.“ Hier ist der Turm, jenes in jeder Hinsicht atypische und problematische Giotto-Werk, nicht nur einzig Giotto's Werk, sondern sein einzig nennenswertes Werk – Kündler eines fast gewaltsam von der Wirklichkeit mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Medienproduktion abgelösten Künstlerruhms.

NACHWORT

Dank an die Gerda Henkel-Stiftung für die Finanzierung des Projekts „Giotto-Werke quellenkritisch“ und an die Institutionen, die bei der Durchführung halfen – in erster Linie wieder an das Kunsthistorische Institut in Florenz, daneben aber auch an die Nationalbibliotheken in Florenz, Paris und Wien, die Staatsarchive in Florenz, Padua und Venedig, an die Biblioteca Civica, die Biblioteca del Seminario, die Biblioteca Capitolare und die Musei Civici in Padua, in Udine an die Archivi Storici Diocesani und an die Biblioteca Comunale, schließlich ans Archivio Segreto Vaticano sowie an die zuständigen Soprintendenzen.

Bei folgenden Damen und Herren möchte ich mich persönlich bedanken: Ursula Arendt, Christine Beier, Mons. Claudio Bellinati, Hans Belting, Karl Brunner, Veronika Decker, Mons. Pierantonio Gios, Irene Hueck, Margit Kamptner, Kathrin Kogman-Appel, Michaela Krieger (†), Werner Malecek, Gilda Mantovani, Vittoria Masutti, Dominic Olariu, Christian N. Opitz, Padre Sergio Pagano, Assaf Pinkus, Artur Rosenauer, Pater Gerhard Ruf, Ettore A. Sannipoli, Gosbert A. Schüßler, Frithjof Schwartz, Robert Stalla, Angelo Tartuferi, Pia Theis, Christof Thoenes, Andrea Tilatti, Johannes Tripps und Eva Maria Waldmann. Vor allem aber sei Michaela Zöschg gedankt. Sie hat zu dem vorliegenden Buch nicht nur beigetragen, was mit ihrem Namen gezeichnet ist; ihre Aufmerksamkeit und ihr Einsatz haben die Fertigstellung des Manuskripts überhaupt nur möglich gemacht.

Verbunden fühle ich mich schließlich den Hörern meiner Giotto-Vorlesungen in Tübingen, Trier, Dresden, Wien und Prag – nicht nur, weil sie (in der Mehrzahl) ausgehalten haben, sondern auch weil ohne ihr vorwiegend stummes und für mich doch immer nachdrückliches Fordern das hier Vorgelegte hoffnungslos unterkomplex wäre.

Wie der erste Band so wird auch dieser nicht frei von Fehlern sein. Im dritten werde ich mich bemühen, alles richtigzustellen, was mir und anderen aufgefallen sein wird.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Foto Marburg: Abb. 294; Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Photothek: Abb. 41, 125, 126, 224, 228, 230, 239, 240, 246, 258, 262, 278, 286, 299, 321, 322, 330, 334–36, 341; Musei Civici di Padova: Taf. I–X; Musei Vaticani: Taf. XVII, XVIII; K. Pani / H. Unterlerchner, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien: Abb. 349; Antonio Quattrone, Florenz: Taf. XIII; Scala: Abb. 217, Taf. XI, XII, XIV, XV, XIX, XX; M.V. Schwarz, Wien: Abb. 2, 348, Taf. XVI; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato: Abb. 263–65, 267–69; Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggio, Patrimonio Storico Artistico dell'Umbria, Gubbio: Abb. 164. Die übrigen Abbildungen sind Bildzitate nach der am jeweiligen Ort besprochenen Literatur.

REGISTER DER GENANNTEN WERKE

nach Standorten

Arezzo

- Dom, Grabmal Guido Tarlati S. 454–55, 590

Assisi

- Privatsammlung, Freskofragment aus St. Peter in Rom S. 444–45
- S. Francesco S. 327–29
- Oberkirche S. 226–31
 - Eingangsbogen S. 247, 348, 384
 - Evangelistengewölbe S. 229, 366
 - Franzlegende S. 226, 331–44, 386–404, 428, 590
 - Befreiung des Petrus von Assisi S. 341
 - Bestätigung der Ordensregel S. 339, 397, 431
 - Ehrung des jungen Franziskus durch einen Bürger S. 334, 336, 343
 - Ekstase des heiligen Franziskus S. 337
 - Erscheinung im feurigen Wagen S. 399
 - Erscheinung in Arles S. 341, 433
 - Feststellung der Wundmale S. 340–41, 352–53, 390
 - Feuerprobe vor dem Sultan S. 433, 438
 - Gebet in S. Damiano S. 338–39
 - Lossagung vom Vater S. 338, 430–31, 579
 - Mantelspende S. 334, 390
 - Predigt vor Honorius III. S. 341
 - Quellwunder S. 338
 - Stigmatisation S. 332, 348–49, 400, 402
 - Tod des Edlen von Celano S. 336, 387
 - Tod des heiligen Franziskus S. 340
 - Totenklage der Klarissen S. 340, 352, 450
 - Traum des heiligen Franziskus S. 391, 393
 - Traum Innozenz' III. S. 339, 391–95
 - Vertreibung der Dämonen aus Arezzo S. 337, 362, 386
 - Vogelpredigt S. 339, 387, 399

Weihnacht in Greccio S. 340

- Glasfenster im Chorpolygon S. 239
- Heiligengewölbe S. 376, 426
- Kirchenvätergewölbe S. 240, 247, 254, 338
- Obergaden des Langhauses S. 109, 220–31, 240–54, 330, 333, 387, 388, 569
- Anbetung der Könige S. 243
- Auferweckung des Lazarus S. 66
- Beweinung Christi S. 251–54, 311
- Gefangennahme Christi S. 242–44, 315
- Geschichte vom gestohlenen Becher S. 249–51, 350
- Himmelfahrt S. 337
- Hochzeit zu Kana S. 66
- Jakob und Esau S. 220–31, 244–47, 282, 313, 316, 575, 581
- Jakob segnet Isaak S. 220–31, 244–47, 282, 313, 575, 581
- Kreuzigung S. 251
- Ornamentik S. 241–42
- Pfingsten S. 252, 315
- Taufe Christi S. 66
- Verkauf Josephs 316
- Der zwölfjährige Jesus im Tempel S. 251
- Vierungsgewölbe S. 229, 366
- Wandbilder des Cimabue S. 229, 239, 243
- Enthauptung des Paulus S. 504
- Kreuzigung Petri S. 503–04
- Kreuzigungsbilder S. 251, 506
- Sterbelager Mariens S. 315
- Sturz des Magiers Simon S. 338
- Wandbilder der gotischen Werkstatt S. 229–30, 239
- Tesoro, Reliquiar S. 498–500
- Unterkirche
 - Apsis S. 355, 388
 - Franziskuszyklus S. 107–08, 355

- Johannes-Kapelle S. 366–67
 - Lettner S. 327–28
 - Magdalenen-Kapelle S. 331, 366–88, 404, 443, 449, 464, 569, 590
 - Altarwand S. 371–72, 386, 426
 - Auferweckung des Lazarus S. 372, 374–76, 440
 - Bekleidung des heiligen Magdalena S. 379–81
 - Büsten von Heiligen S. 386
 - Eingangsbogen S. 371–72, 386
 - Gastmahl im Haus des Pharisäers S. 381
 - Gewölbe S. 372, 376, 426
 - Himmelfahrt der heiligen Magdalena S. 379–81
 - Kommunion der heiligen Magdalena S. 379–81
 - Noli me tangere S. 377–79, 385
 - Reise nach Marseille S. 385–86
 - Stifterbilder S. 381–84, 584
 - Martins-Kapelle (Simone Martini) S. 591
 - Nikolaus-Kapelle S. 331, 344–54, 386, 388–89, 525, 590
 - Errettung des Adeodatus S. 352–53
 - Errettung dreier Jünglinge S. 350
 - Erscheinung bei Kaiser Konstantin S. 350
 - Grabmal S. 345–46
 - Rettung eines jungen Mannes S. 352
 - Stifterbild S. 345–47
 - Verkündigung S. 353–54
 - Wohltätigkeit des heiligen Nikolaus S. 350
 - Nordquerhaus S. 331, 354–366, 388, 476, 483
 - Darbringung im Tempel S. 358
 - Erweckung des Jünglings von Sessa S. 358
 - Flucht nach Ägypten S. 358
 - Franziskus und der Tote S. 363
 - Geburt Christi 449
 - Heimweg der heiligen Familie S. 362–63
 - Kindermord von Bethlehem S. 358
 - Kreuzigung S. 506, 513
 - Der zwölfjährige Jesus im Tempel S. 358
 - Sakristei, Fresko S. 413
 - Südquerhaus (Pietro Lorenzetti) S. 341, 389, 591
 - Altarbild S. 123–24
 - Geißelung Christi S. 389
 - Kreuzigung S. 505–06, 596
 - Kreuztragung S. 341
 - Stigmatisation S. 341, 355, 402
 - Vierungsgewölbe (Allegorien) S. 331, 355, 363–366, 426, 589
- Berlin**
- Bode-Museum
 - Tod Mariens von der Florentiner Domfassade (Arnolfo) S. 47–72
 - Gemäldegalerie
 - Der heilige Antonius Abbas wohnt einer Messe bei (Sienesisch, 15. Jahrhundert) S. 486
 - Tafeln des Ugolino di Nerio s. Florenz, S. Croce, Hochaltar
 - Tod Mariens (Giotto) S. 458, 468–77, 525, 569
- Bologna**
- Pinacoteca Nazionale
 - Retabel (Giotto) S. 484, 531–38, 569
 - Rocca di Galiera, Kapelle S. 479
 - S. Domenico, Kreuz des Giunta Pisano 285–86
- Boston**
- Isabella Stewart Gardner-Museum
 - Antependium des Giuliano da Rimini S. 348–49
 - Darbringung im Tempel (Teil eines Polyptychons) S. 588
- Boville Ernica**
- S. Pietro Ispano, Engelstondo von der Navicella S. 262
- Budapest**
- Szépművészeti Múzeum
 - Fragment aus S. Francesco in Assisi S. 388–89
- Cambridge, Ma**
- Fogg Art Museum
 - Stigmatisationstafel (Taddeo Gaddi) S. 389
- Castelfiorentino**
- Museo della Collegiata (di S. Verdiana)
 - Madonna (halbfigurig) S. 219–20
 - Madonnentafel S. 589

Chartres

- Kathedrale, Nordquerhausportal S. 472

Daphni

- Klosterkirche, Geburt Christi S. 82-83

Ephesos S. 563-65

- Johannes-Kirche S. 562-66

Florenz

- Badia
- Ausmalung der Chorkapelle S. 446-51, 477, 524, 526, 569
 - Kopf eines Hirten 448-49
 - Tempelgang Mariens S. 450
 - Verkündigung S. 447-48
- Baptisterium S. 611
- Grabmal des Erzbischofs Rainer 57
- Mosaiken S. 574
 - Johannes-Zyklus S. 541, 543, 549
 - Kuppelfuß, Emporenbrüstung, Kapellen S. 593-94
 - Mosaiken Cimabues S. 94-95, 306
 - Mosaiken des Corso di Buono S. 306, 574, 575
 - Weltgericht S. 42, 575
 - Hölle S. 106-07, 576
- Südtür (Andrea Pisano) S. 544, 546, 549-54
- Bargello
- Comune rubato S. 452-57, 477, 569, 589, 590
- Kapelle, Ausmalung S. 479-81, 539
 - Dante-Bildnis S. 480-81
- Bibliotheca Medicea Laurenziana, Tempiano 3 (Codex Biadaiolo) S. 572-73
- Campanile S. 599-619
- Reliefs am Sockel (Andrea Pisano) S. 613-19
- Dom
- Fassade (Arnolfo) S. 471-72, 581, 611
- Giotto-Epitaph S. 619
- Grabmal Antonio degi Orsi (Tino da Camaino) S. 455-56
- Mosaik an der Innenfassade S. 494-95
- Galleria dell' Accademia
- Kreuz aus Varlungo S. 115-16
- Polyptychon aus S. Firenze (Pacino di Bonaguida) S. 501, 591-93
- Museo Arcivescovile di Cestello

- Madonna aus Vico l'Abate (Ambrogio Lorenzetti) S. 594-95
- Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte
- Madonna aus S. Giorgio alla Costa S. 298-307, 508, 525, 569
- Museo dell'Opera del Duomo
- Madonna von der Domfassade (Arnolfo) S. 312
- s. auch Florenz, Dom, Fassade
- Museo Nazionale del Bargello
- Metallenes Dossale vom Hochaltar des Baptisteriums S. 526
- Ognissanti S. 458-77
- Kreuz (Giotto) S. 458, 466-68, 569, 592
- s. auch Berlin, Gemäldegalerie und Florenz, Uffizien
- Orsanmichele, wundertätige Madonna S. 570-73
- S. Agostino, Fresken des Kapitelsaals (Ambrogio Lorenzetti) S. 595-96
- S. Croce 99
- Baroncelli-Kapelle
 - Ausmalung (Taddeo Gaddi) S. 63, 415, 448, 484, 492
 - Baroncelli-Altar S. 484-96, 501, 508, 525, 537, 569
 - Grabmal S. 484
- Bardi-Kapelle S. 358-60, 409-43, 449, 451, 477, 506, 538-39, 569, 587-88
 - Altarwand S. 426-28, 500, 599
 - Heilige Klara S. 427, 436, 464
 - Ludwig von Toulouse S. 427
 - Bestätigung der Ordensregel S. 421, 431-32, 436, 559
 - Erscheinung in Arles S. 421, 433-34, 559
 - Erscheinungswunder nach dem Tod S. 421, 424, 436
 - Feststellung der Wundmale S. 425, 435, 476
 - Feuerprobe vor dem Sultan S. 421, 432-33, 435-442, 565-66
 - Lossagung vom Vater S. 358-360, 420, 430-31, 434
 - Rahmensystem S. 426-28, 541
 - Stigmatisation S. 410-18, 587
- Chorkapelle (Angelo Gaddi) S. 418
- Giugni-Kapelle S. 409
- Grabmal Gastone della Torre (Tino da Camaino) S. 412

- Hochaltarretabel (Ugolino di Nerio) S. 489–92, 508, 526
 - Kreuz (Cimabue) S. 284–86, 311, 321, 417, 580
 - Lettner S. 417
 - Peruzzi-Kapelle S. 409, 419, 538–67, 569, 596
 - Agnus Dei S. 541
 - Auferweckung der Drusiana S. 544, 557, 559–67, 597
 - Eingangsbogen S. 567
 - Festmahl des Herodes S. 544–47, 551–52, 554–58, 597
 - Geburt und Namengebung des Täufers S. 544–46, 549–51, 555–57
 - Himmelfahrt des Johannes S. 544
 - Johannes auf Patmos S. 544
 - Rahmensystem S. 541
 - Verkündigung an Zacharias S. 544, 546, 556
 - Tosinghi-Spinelli-Kapelle S. 409–10, 413
 - Himmelfahrt Mariens S. 410, 412, 474, 587
 - Tod Mariens S. 410, 474
 - Velluti-Kapelle S. 424, 587
 - S. Giorgio alla Costa S. 300–02, 305
 - s. auch Florenz, Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte
 - S. Maria Maggiore
 - Madonnentafel S. 312, 405, 448
 - S. Maria Novella
 - Chiostro dei Morti, Strozzi-Kapelle, Geburt Christi S. 449
 - Hochaltarretabel (Ugolino di Nerio) S. 490, 526
 - Kreuz (Giotto) S. 280–300, 306, 311, 313, 316, 319–24, 467, 569, 581
 - Lettner S. 293, 294
 - Ludwigsaltar S. 293–94
 - S. Margherita in Montici, Madonna S. 302
 - S. Miniato al Monte
 - Apsismosaik, Stifterbild S. 583
 - Geburt Christi S. 82, 83
 - S. Procolo, Madonnentafel (Ambrogio Lorenzetti) S. 594
 - S. Simone, Petrus-Tafel S. 300, 461, 587
 - I Tatti, Grablegung Christi (Teil eines Polyptychons) S. 588
 - Uffizien
 - Badia-Polyptychon (Giotto) S. 524–531, 567, 569, 592, 607
 - Caecilien-Tafel S. 334, 587–88
 - Dossale (Meliore) S. 527
 - Madonna aus SS. Trinita (Cimabue) S. 303
 - Madonna Rucellai (Duccio) S. 295, 298–03, 404, 460, 462, 498, 574, 576, 580–81
 - Ognissanti-Madonna (Giotto) S. 458–68, 500, 508, 525, 569
 - Polyptychon aus Ognissanti (Bernardo Daddi), S. 527
- Freiburg**
- Münsterturm S. 607–09
- Graz**
- Universitätsbibliothek, Cod. 32 S. 551
- Gubbio**
- Palazzo Ducale, Madonna und Heilige (Palmerino di Guido) S. 329, 386
- Halle (Hal)**
- St. Martin, Turm S. 605
- Havelberg**
- Dom, Letter mit Triumphkreuz S. 294
- Heilsbronn**
- Klosterkirche, Mengot-Epitaph S. 465
- Istanbul**
- Kariye Camii, Mosaiken S. 237
- Konstantinopel**
- Apostelkirche S. 562
- Lojsta (Gotland)**
- Altarretabel S. 488
- London**
- National Gallery
 - Hochaltarretabel aus Florenz, S. Pier Scheraggio S. 494
 - Pfingsten (Teil eines Polyptychons) S. 588
 - Westminster Abbey, Cosmatenarbeiten S. 500

Marburg

- Elisabethkirche, Hochaltarretabel S. 487-89, 497-500, 528, 610

Mercatello sul Metauro

- S. Francesco, Kreuz (Iohannes Pictor) S. 319-23

München

- Alte Pinakothek
- Abendmahl, Kreuzigung, Höllenfahrt Christi (Teile eines Polyptychons) S. 588
- Bayerische Staatsbibliothek
- CLM 10268. (Liber introductorius des Michele Scoto) S. 162

Naumburg

- Stifterchor und Lettner S. 75
- Gekreuzigter S. 312

Neapel

- Castel Nuovo
- Capella Magna S. 479, 481-85, 535, 567, 569, 596
- Capella Secreta S. 479, 569
- Dom, Querhaus S. 606
- Museo di Capodimonte
- Tafel des heiligen Ludwig von Toulouse (Simone Martini) S. 586, 596-97
- S. Chiara S. 483

New York

- Metropolitan Museum
- Geburt Christi (Teil eines Polyptychons) S. 588

Ohrid

- Klemenskirche, Tod Mariens S. 235-237, 277, 313

Padua

- Arena-Kapelle S. 19-217, 356-58, 362, 369, 384, 388, 449, 481, 555, 569, 581-82, 588
- Abendmahl S. 102, 350, 381
- Allegorien S. 76, 133-58, 161-62, 363-64, 366, 384, 417
 - Caritas S. 145-46
 - Desperatio S. 148-49
 - Fides S. 144-45

- Fortitudo S. 139-40
- Inconstantia S. 152
- Infidelitas S. 150, 438
- Iniustitia S. 151, 462
- Invidia S. 135, 149, 150, 438
- Ira S. 151-52
- Justitia S. 141-44, 500, 509
- Prudentia S. 76, 138, 139
- Sapientia Saeculi S. 76
- Spes S. 146-48
- Stultitia S. 76, 152-53
- Temperantia S. 140-41
- Anbetung der Könige S. 106
- Arbeitsabfolge S. 27, 91-92
- Auferweckung des Lazarus S. 66, 374-75
- Aussendung Gabriels S. 54-55, 59, 69
- Begegnung an der Goldenen Pforte S. 98-99
- Beweinung Christi S. 251-254, 538
- Chorausmalung S. 50, 67-69, 200
- Christus vor Kaiphas S. 102, 105, 121-22, 399, 581, 597
- Darbringung im Tempel S. 122
- Einzug in Jerusalem S. 64, 66, 129, 130
- Erweckung des Lazarus S. 114, 277
- Flucht nach Ägypten S. 122-23, 358, 579
- Fußwaschung S. 102, 112, 350, 381
- Geburt Christi S. 79-91, 105, 111-12, 122, 338, 588
- Geburt Mariens S. 100, 220-223, 313, 575
- Gebet der Freier S. 251, 575
- Gefangennahme Christi S. 109-11, 119-21, 316
- Gewölbe 62, 91, 161
- Grabmal Enrico Scrovegni S. 49, 68-69, 200, 217
- Heimkehr ins Elternhaus S. 63-64, 552
- Heimsuchung S. 128
- Hochzeit zu Kana S. 66, 102, 557
- Joachim bei den Hirten S. 113-14
- Joachims Opfer S. 128-29
- Kindermord von Bethlehem S. 64, 108-09, 114, 358
- Kreuzigung S. 114-19, 277, 338, 467, 538
- Kreuztragung S. 316
- Krypta S. 58
- Madonna und Engel (Giovanni Pisano) S. 49
- Marienleben S. 60-69, 575
- Noli me tangere S. 374, 377, 378

- Oratorien S. 69, 75, 76
 - Ornamentik S. 130, 133
 - Passion S. 61–62, 65–66
 - Pfingstwunder S. 103, 339
 - Rahmensystem S. 51–53, 130–33, 136, 428, 603
 - Medaillons S. 130–33, 386
 - Augustinus S. 131
 - Hieronymus S. 130–32
 - Johannes S. 130–31
 - Jonas wird vom Walfisch verschluckt S. 132–33
 - Die Löwin erweckt ihre Jungen S. 132
 - Lukas S. 131
 - Magdalena S. 131, 464
 - Querhaus S. 27–28, 32, 79
 - Sakristei S. 69
 - Sapientia Saeculi S. 76
 - Statue des Enrico Scrovegni S. 49
 - Taufe Christi S. 66
 - Tempelgang Marien S. 95–99, 124, 313–15, 450
 - Traum Joachims S. 107
 - Triumphbogen S. 26, 52–59, 313, 434
 - Grabnischen S. 56–58, 434
 - Verkündigung S. 55–56, 59, 64, 69, 434
 - Verkündigung an Anna S. 100, 220–23, 313, 575
 - Verlöbniß Mariens S. 114, 575
 - Verrat des Judas (Judas erhält die Silberlinge) S. 70–72, 75, 99, 123
 - Verspottung Christi 103, 440
 - Vertreibung der Händler S. 124–26
 - Vertreibung Joachims 90–96, 112–13, 313
 - Vorgängerbau S. 171
 - Weltgericht S. 27, 38–52, 66, 121–22, 143, 147, 153, 434, 576
 - Hölle S. 72–75, 131
 - Judas S. 72
 - Kreuz 47–50, 467, 468
 - Maria S. 41–42
 - Stifterbild S. 26–28, 34–38, 40–41, 122, 262, 382, 496, 583–86
 - Der zwölfjährige Jesus im Tempel S. 64, 66, 100–01
 - Eremitani-Kirche S. 33, 38
 - Planetenbilder (Guariento) S. 162
 - Gloria Mondana S. 163
 - Musei Civici
 - Gottvater-Tafel (aus der Arena-Kapelle) S. 54–55, 461–62, 508
 - Kreuz (aus der Arena-Kapelle) S. 49–50, 319, 324–25
 - Ognissanti S. 27
 - Palazzo della Ragione (Salone)
 - Ausmalung S. 160–63, 569
 - Allegorie der Communitas S. 456
 - Palazzo Scrovegni S. 77–79
 - S. Antonio S. 560–61
 - Kapitelsaal, Wandbilder S. 158–60, 569
 - S. Tomìo S. 32
- Paris**
- Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 13096 (Apokalypse) S. 531
 - Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 90 (Missale) S. 290
 - Louvre
 - Franziskustafel aus Pisa S. 339, 391–408, 569, 589–90
 - Bestätigung der Ordensregel S. 397–98, 432, 591
 - Traum Innozenz' III. S. 391–95, 406
 - Stigmatisation S. 400–03, 414, 416
 - Vogelpredigt S. 399
 - Madonna aus Pisa (Cimabue) S. 404–06
 - Notre-Dame
 - linkes Westportal S. 473–74
 - Querhausfassaden S. 610
 - Türme S. 605
- Perugia**
- Palazzo Pubblico, Sala dei Notari S. 240–41, 330, 387
 - S. Domenico, Grabmal Benedikts IX. S. 500
- Pescia**
- S. Francesco, Franziskustafel S. 405
- Philadelphia**
- Museum of Art, Mitteltafel eines Polyptychons (1334) S. 527
- Pisa**
- Baptisterium, Kanzel, Kreuzigung S. 290
 - Camposanto, Triumph des Todes S. 485
 - Dom, Kanzel, Kreuzigung S. 506

- S. Francesco
 - Cinquini-Wappen S. 406
 - Franziskustafel (Giotto) s. Paris, Louvre
 - Madonna (Cimabue) s. Paris, Louvre
 - S. Piero a Grado, Ausmalung S. 394
- Radda**
- S. Martino in Lucarelli, Polyptychon S. 527
- Reims**
- Kathedrale S. 500
 - Innere Eingangswand S. 426
 - Sainte-Nicaise, Türme S. 609–10
- Rieti**
- S. Francesco, Franzlegende S. 332
- Rimini**
- Museo Civico
 - Kreuz S. 319–21
 - S. Francesco
 - Kreuz (Giotto) S. 319–25, 467–68, 569
- Rom**
- Biblioteca Apostolica Vaticana
 - Cod. Barb. Lat. 4077 (Documenti d'Amore des Francesco da Barberino) S. 157, 455, 589
 - Ms. Archivio di S. Pietro C. 129 (Georgs-Codex) S. 522
 - Camposanto Teutonico, Sarkophagdeckel S. 86–87
 - Capella Sancta Sanctorum S. 334
 - Salvator-Ikone S. 509
 - Wandbilder S. 229, 252, 306, 509
 - Stifterbild (Nikolaus III.) S. 584
 - Musei Capitolini
 - Dornauszieher S. 112
 - Museo Nazionale di Palazzo Venezia
 - Kreuz aus S. Maria in Aracoeli S. 290
 - Quirinal, Rossebändiger S. 106
 - Pinacoteca Vaticana
 - Stefaneschi-Altar S. 443, 496–524, 526, 527, 529–31, 567, 569, 592, 596, 606–07
 - Christustafel S. 508–12
 - Enthauptung des Paulus S. 504, 514–16
 - Kreuzigung Petri S. 503–05, 512–16
 - Petrustafel S. 496, 502–03, 517–24, 534
 - Stifterbild S. 496–97, 502, 516, 518–20, 584
 - Predella S. 508, 517
 - Seitentafeln der Rückseite S. 517, 529–30, 534
 - S. Agnese fuori le mura, Kreuzigung S. 290
 - S. Clemente, Apsismosaik S. 240
 - S. Cecilia in Trastevere
 - Weltgericht S. 43, 226, 282
 - Langhausfresken S. 247
 - S. Crisogono, Mosaizierte Madonna S. 304
 - S. Giorgio in Velabro, Apsisfresko S. 273–74
 - S. Giovanni in Laterano
 - Apsismosaik S. 231, 233, 234, 279
 - Fassadenmosaik S. 406
 - Fresko aus der Benediktionsloggia des Lateranpalastes S. 577–78
 - S. Maria in Aracoeli, Grabmal Matteo d'Aquasparta S. 304
 - S. Maria Maggiore
 - Fassadenmosaiken S. 578–580
 - Langhausmosaiken (Isaak-Szenen) S. 238
 - Mosaiken des Jacopo Torriti S. 231, 233–34, 242, 247, 279
 - Geburt Christi S. 83–85, 111
 - Tod Mariens S. 275–77, 469–70
 - Praesepe (Arnolfo) S. 85–86
 - S. Maria del Popolo, Madonna am Hochaltar S. 305
 - S. Maria in Trastevere
 - Grabmal Bertoldo Stefaneschi S. 500
 - Mosaiken des Pietro Cavallini S. 232, 247–49, 316
 - Anbetung der Könige S. 237
 - Darbringung im Tempel S. 237
 - Geburt Christi S. 83–85, 234
 - Geburt Mariens S. 223–25, 238
 - Stifterbild S. 262
 - Tod Mariens S. 223, 469, 470, 472, 476
 - Verkündigung S. 222–23, 237, 249–51
 - S. Paolo fuori le mura
 - Apsismosaik S. 261, 511
 - Fassadenmosaik S. 232
 - Malereien im Langhaus S. 232
 - St. Peter S. 227–29
 - Apsis
 - Ausmalung 443–44
 - Mosaik S. 262, 443, 509–11

- Atrium S. 255–56
- Bronze-Petrus S. 517–18
- Capella S. 443–46, 506–08, 526, 569
- Fassadenmosaik S. 262
- Grabmal Bonifaz' VIII. S. 231, 262
- Marienbild (Giotto) S. 445–55
- Navicella S. 16, 219, 229, 255–80, 282, 311, 385, 443, 517, 569, 576, 580
 - Engelsmedaillons S. 262–64, 282
 - Katharina von Siena vor der Navicella 311
 - Kopien S. 257, 259–62, 275
 - Stifterbild S. 261–62, 584–85
 - Titulus S. 264–69
- Oratorium S. Maria in Choro Canonicorum (S. Maria de Cancellis) S. 446, 506–08
- Tribuna s. Rom, St. Peter, Capella
- Veronica S. 511–12
- SS. Bonifazio ed Alessio, Grabmal Pandolfo Savelli S. 304

San Diego (Kalifornien)

- Timken Museum of Art, Giebel vom Baroncelli-Altar S. 485, 496

S. Miniato

- Conseratorio di S. Chiara: Kreuz des Deodato Orlandi S. 281, 298

Senlis

- Kathedrale, mittleres Westportal S. 473

Siena

- Dom
- Fassadenmosaiken S. 594
- Kanzel (Nicola Pisano)
 - Anbetung der Könige S. 440
 - Kreuzigung S. 290
- Madonna del Voto S. 498
- Rundfenster S. 470, 473
- Duomo nuovo S. 603–04
- Museo dell'Opera del Duomo
- Campanileplan S. 603–611
- Maestà (Duccio) S. 62, 64, 470–71, 486, 490–492, 497, 498, 502, 508, 526, 537, 590–91
 - Abendmahl S. 590
 - Bestattung Mariens S. 470, 471–73
 - Einzug in Jerusalem S. 362

- Fußwaschung S. 590
- Geburt Christi s. Washington, National Gallery
- Versuchung Christi S. 362
- Palazzo Pubblico
- Allegorien (Ambrogio Lorenzetti) S. 485
- Maestà (Simone Martini) S. 594
- Pinacoteca Nazionale
- Montichielli-Madonna (Pietro Lorenzetti) S. 342
- Polyptychon Nr. 28 (Duccio) S. 490
- S. Francesco, Wandbilder (Ambrogio Lorenzetti) S. 558–59, 596
- S. Maria dei Servi, Madonna del Bordone S. 465

Southampton

- Art Gallery, Retabel (Allegretto Nuzi?) S. 494

Stockholm

- Nationalmuseum, Altar aus Ganthem S. 488

Straßburg

- Frauenhausmuseum
- Fragment vom Lettner des Münsters S. 605, 611
- Riß B S. 609
- Münster
- Lettner S. 605
- Südquerhausportal S. 472

Subiaco, Sacro Speco

- Kreuzigung S. 513
- Wandbilder des Conxulus S. 577

Talamello

- S. Lorenzo, Kreuz S. 321–323

Torcello

- Dom, Weltgericht S. 47, 48

Verona

- S. Fermo Maggiore, Stifterbilder am Chorbogen S. 36, 585, 586

Venedig, S. Marco S. 561

- Fußwaschung S. 112

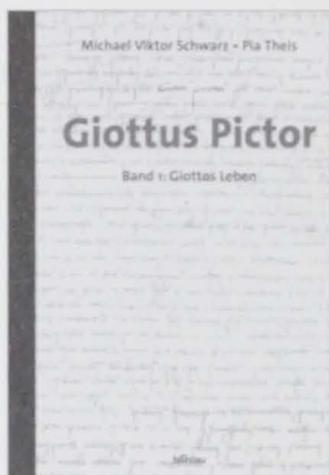
- Tugenden in der Hauptkuppel S. 134
- Weltgericht an der Westwand S. 62

Viterbo

- S. Francesco, Grabmal Clemens' IV. (Pietro di Oderisio) S. 499-500

Washington

- National Gallery
- Geburt Christi von der Maestà (Duccio) S. 89

**B
V**

Michael Viktor Schwarz/
Pia Theis
Giottus Pictor
Band 1: Giottos Leben

2004.
412 S. Geb. 21 s/w-Abb.
ISBN 978-3-205-77243-9

Gibt es eine historische Wirklichkeit hinter dem in der Renaissance verfertigten Mythos von Giotto als Erneuerer der europäischen Kunst? Der erste Band des dreibändig angelegten Werks *Giottus Pictor* ist Giottos Lebensgeschichte gewidmet: Auf der Grundlage teils unpublizierter Quellen aus der Lebenszeit des Malers wird die Biographie kritisch erarbeitet. Giotto tritt den Lesern als eine erfolgreiche Normalexistenz des 14. Jahrhunderts gegenüber und dürfte als eine solche nicht nur Kunsthistoriker, sondern im Zeichen von Mentalitätsgeschichte und Mikrogeschichte auch Historiker interessieren.

Böhlau
W I E N K Ö L N W E I M A R

WIESINGERSTRASSE 1, 1010 WIEN, TELEFON (01) 330 24 27-0, FAX 330 24 32

FWF-BIBLIOTHEK

InventarNr.: D 3987

Standort:

A detail from Giotto's fresco 'Lion and Cubs' showing a large lion on the left and three cubs on the right. The lion is standing and looking towards the cubs. One cub is lying down, while two others are sitting up and looking back at the lion. The scene is set in a rocky, outdoor environment with a blue sky and green ground.

Giotto ist für manche der Pionier des Naturstudiums, für manche der Begründer der neuzeitlichen Kunst, für manche der Erfinder des Bildes. Im vorliegenden Band werden die für ihn gesicherten Werke in ihren spezifischen Kontexten besprochen und die erreichbaren Fakten zu Auftraggebern, Publikum und historischem Gebrauch präsentiert. Das Oeuvre erweist sich als eingebettet in eine uns ferne Welt. Ihre Bewohner suchten in Äußerungen bildender Kunst vor allem spirituelle Erfahrung und Hoffnungszeichen für Erlösung.

So kreativ wie kein anderer entwickelte Giotto Techniken der Visualisierung, die dem Publikum ein sinnlich intensives Erleben der Glaubensinhalte ermöglichten.



ISBN 978-3-205-77371-9
<http://www.boehrlau.at>
<http://www.boehrlau.de>