

Rudolf Kuhn

Erfindung und Komposition
in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei
des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien.

Zweite, durchgesehene Ausgabe.
Die Seitenumbrüche der (ersten, der) Druckausgabe sind in Klammern angegeben.

Für Alexander, Choung-Hi und
für Anna
Bildgeschichten

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
A. <i>Doctrina</i> , die Lehre von der Kunst, von der Erfindung und der Komposition	
1. Kapitel: Leon Battista Alberti: die Komposition als die Kunst in der Malerei	13
2. Kapitel: Cennino Cennini: das Handwerk als die Kunst in der Malerei. Die Komposition hingegen als Leistung eines auf sich gestellten <i>Ingenium</i>	14
	36
B. <i>Exempla</i> , Monumentale Historien-Zyklen, Erfindung und Komposition	
Einführung	73
I. Einige Grundbegriffe der Erörterung der Zyklen	75
II. Giotto's Reform der Historienmalerei. Die Franzlegende: Vom Text zum Bilde. Erfindung; Komposition: Figuration und Disposition	76
III. Aus älteren Zyklen:	84
1. Rom, S. Maria Maggiore, Geschichte Israels	84
2. Sant' Angelo in Formis bei Capua, Geschichte Christi	96
3. Assisi, S. Francesco, Cimabue, Geschichte Mariens, Geschichte der Apostel	104
4. Rom, S. Maria in Trastevere, Cavallini, Geschichte Mariens	111
5. Assisi, S. Francesco, Isaak-Meister, Aus der Geschichte des Alten Testaments	122
	129
1. Teil: Trecento: Stillagen; Rhythmus und Metrum	134
1. Zyklus: Taddeo Gaddi, Florenz, S. Croce, Capp. Baroncelli	135
2. Zyklus: Agnolo Gaddi, Florenz, S. Croce	152
3. Zyklus: Giotto, Assisi, S. Francesco	178
4. Zyklus: Giotto, Padua, Capp. dell' Arena	230

5/6. Zyklus: Giotto, Florenz, S. Croce, Capp. Bardi, Capp. Peruzzi	309
2. Teil: Trecento, Quattrocento: Stillagen und Stillagenwechsel; Rhythmus und Metrum	335
Einführung: Masaccio's Reform der Figurenfolge	336
Vororientierung	344
7. Zyklus: Gozzoli, Montefalco, S. Francesco	346
8. Zyklus: Gozzoli, San Gimignano, S. Agostino	369
9. Zyklus: Ghirlandaio, Florenz, S. Trinità, Capp. Sassetti	393
10. Zyklus: Ghirlandaio, Florenz, S. Maria Novella	409
11. Zyklus: Lippi, Prato, Dom (als Exkurs)	438
12. Zyklus: Lorenzetti, Assisi, S. Francesco	449
13. Zyklus: Martini, Assisi, S. Francesco, Capp. di S. Martino	473
14. Zyklus: Piero della Francesca, Arezzo, S. Francesco	498
3. Teil: Quattrocento: Episch, Lyrisch und Dramatisch	542
15. Zyklus: Fra' Angelico, Rom, Vatikan, Capp. di Niccolò V.	543
16. Zyklus: Masaccio, u.a., Florenz, S. Maria del Carmine, Capp. Brancacci	559
17. Zyklus: Fra' Angelico, Florenz, S. Marco, Zellen	598
Abschluß	607
Aus späteren Zyklen	608
1. Signorelli, Orvieto, Dom, Cappella Nuova	608
2. Michelangelo, Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle	618
3. Pontormo, Florenz, S. Lorenzo, Chorkapelle	627
4. Andrea del Sarto, Florenz, Chioostro dello Scalzo	635
Nachwort	643

(pp. 8/9)

Vorwort

Die monumentalen Historienzyklen in Kirchen und Kapellen nehmen in der Geschichte der Italienischen Malerei des Tre- und des Quattrocento einen hervorragenden Platz ein. Lavin hat ihnen 1990 wohl die letzte umfassende Untersuchung⁶¹ gewidmet und die Weisen systematisiert, in denen die *Storie* einander innerhalb der Zyklen, in den einzelnen Registern und an den verschiedenen Wänden, folgen. Die vorliegende Schrift gilt der Erfindung und der Komposition solcher *Storie*. Die Absicht ist dabei, etwas über das Erzählen, wovon die Historie ursprünglich ihren Namen hat, zu erfahren.

Diese Erfahrung kann vor allem durch Untersuchung der Werke, der Zyklen selbst und dann einer Reihe von Zyklen gewonnen und befestigt werden; durch das Wagnis ihrer Beschreibung im Hinblick auf die Erzählung und durch den Versuch einer lockeren Systematisierung des dabei Gesehenen. Um etwas wie Regeln zu finden, die in keinem Regelbuche enthalten sind, kommt es bei diesem Vorhaben darauf an, Gleiches, Ähnliches oder Entgegengesetztes durchgängig auch als Gleiches, Ähnliches oder Entgegengesetztes zu bezeichnen. Erst, wenn der Leser dem Verfasser einige Zyklen lang gefolgt ist, wird er das genauer und in seiner Folge für die Auslegung der Zyklen bemerken.

Das Interesse gilt der Erfindung von Personen, von Orten, von Vorgängen, gilt dann der Figurierung, mehr der Disposition, aber auch dem Schmucke durch besondere Figurenschemata, gilt endlich verschiedenen Modi und unterschiedenen Stillagen der Erzählung. In diesen Fragen, so meine ich, läßt sich eine gewisse Verlässlichkeit erreichen, soweit dies einem verstehenden Urteil möglich ist. Das Interesse gilt letztlich aber auch dem Rhythmus und, soweit von Künstlern eingesetzt, dem Metrum oder der Mensur; in diesen schwierigeren Fragen, mehr noch im Hinblick auf den Rhythmus als auf die Mensur, werden Unsicherheiten bleiben.

Die genannten, mich leitenden Interessen lassen auch erkennen, daß es mir nicht anlag, irgend etwas Neues über die mancherlei Umstände

⁶¹ Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches 431 - 1600*, Chicago 1990; eadem, "Un nuovo metodo per lo studio della pittura murale; il problema dell'ordine narrativo", *Storia dell'Arte* 77, 1993, 115-122.

historischer, (pp. 9/10) sozialer oder anderer Art, innerhalb derer die künstlerische Arbeit getan wurde, aufzufinden und mitzuteilen oder Bekanntes zusammenzustellen und nachzuberichten; in dieser Schrift auch nicht über Umstände kultur- oder geistesgeschichtlicher Art. Das ist vielerorts reichlich geschehen. Mir ging es um eine Untersuchung in der Kunst und zu dem Zwecke, wie Leon Battista Alberti es ausgedrückt haben würde, das *iudicium* zu stärken.

Inzwischen sind von anderen Autoren Schriften vorgelegt worden, die bald weitherum akzeptiert worden sind, bald zumindest Teilnahme erregt haben und nun auch für diese meine Schrift einen neuen Verständnisfond herstellen. Ich nenne ihrer drei, zunächst zwei.

Erstens Michael Baxandall's, *Giotto and the Orators, Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350 - 1450*, Oxford 1971, ein Buch, das in den gleichen Jahren geschrieben worden ist wie der Hauptteil der vorliegenden Schrift. Baxandall hat, wie auch durch spätere Schriften, die Augen dafür geöffnet, wie sehr man Urteilmöglichkeiten und -weisen, Gesichtspunkte und Begriffe der je zeitgenössischen Lebenswirklichkeit (z.B. eines Kaufmannes) und der literarischen Kritik (hier der Humanisten) mit Werken der bildenden Kunst korrelieren kann und sollte, um zu einem *historischen* Urteil über historische Kunst zu kommen. Im Zentrum seines Buches, soweit es der Bildenden Kunst gilt, steht die *Komposition* in der Lehre des Alberti, die Komposition einer *Storia* aus Körpern (Figuren), der Körper wieder aus Gliedern, der Glieder aus Flächen in Analogie zum Bau einer sprachlichen Periode, eines kunstvoll artikulierten Satzganzen. Sein Buch hat auch meine Neigung verstärkt, Alberti, Cennini und andere Autoren genauer zu lesen, genauer zu vergleichen und mir klarer zu machen, wann ich mich mit Beobachtungen und Erfahrungen im Rahmen eines zeitgleich immerhin möglichen Verständnisses hielt und wann ich dieses verließ.

Zweitens Moshe Barasch's, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987. Barasch hat die Aufmerksamkeit des Lesers in diesem Buche, das seinem älteren *Gestures of Dispair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976, nachfolgte, abermals auf die Körper, auf die Figuren in der Malerei des Giotto gelenkt, genauer auf deren Gestensprache, und er hat deren Eindrücklichkeit, deren Konsistenz und Wandlungsfähigkeit dargetan, deren Klarheit und Lebendigkeit; er hat diese Gestensprache von den Körpern abgehoben und an beispielhaft gewählten Reihen mit Vorsicht und

Behutsamkeit (pp. 10/11) ausgelegt. Barasch hat damit ein entscheidendes Mittel der erzählenden Malerei hervorgegestellt, genau bei diesem kommt es in der vorliegenden Schrift darauf an, gleiche, ähnliche und entgegengesetzte Gesten durchgängig als gleiche, ähnliche und entgegengesetzte und zugleich als Teil der Sprache des gesamten Körpers, der gesamten Figur zu verstehen, um zu erfahren, wie weit man darin kommen könne, gemalte *Storie* als Erzählungen auch zu sehen.

Das dritte Buch in diesem Zusammenhange nenne ich zögernder, weil ich mit ihm in der Hauptsache nicht übereinstimme, doch hat auch dieses Buch Augen geöffnet und zwar dafür, daß es neben einer ikonographischen und ikonologischen Methode, die den Autor und den Leser leicht von den Werken der bildenden Kunst in die *studioli* einflußreicher Auftraggeber und assoziationsreicher Literaten, wie es nach manchen wissenschaftlichen Autoren scheint, sogar in die Propagandaabteilungen mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Institute und Institutionen wegführt, ich sage: weg führt, eine Methode der Konzentration auf das Werk um ihrer, der Konzentration, und seiner, des Werkes, willen geben sollte, die das Dargestellte als künstlerische Leistung gelten läßt. Diesen Gegenstand wissenschaftlicher Bemühung und diese Methode mit Anspruch und in hoher Komplexität neu zu konstituieren oder als solche zu konsolidieren, war Absicht und Inhalt und, es versucht zu haben, bleibt das Verdienst des Buches von Max Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie Ikonologie Ikonik*, München ²1988 (¹1980). Ich möchte auf dieses Buch und meinen Dissens in einer Anmerkung eingehen⁶². (pp. 11/13)

⁶² Max Imdahl's, *Giotto Arenafresken. Ikonographie Ikonologie Ikonik*, München ²1988 (¹1980) ist ein anspruchsvolles Buch, will Imdahl doch eine eigene Betrachtungsweise (Ikonik) neben der Ikonographie und der Ikonologie einführen oder eher vorliegende und eigene Momente einer solchen Betrachtungsweise als Methode konsolidieren. Im Zentrum seiner Bemühung steht das Bild. Und die ersten beiden Kapitel seines Buches geben und erläutern eine Definition dessen, was ein Bild sein könnte, nämlich die Integration der "perspektivisch-projektiven Verbildlichung von Körper und Raum" und der "szenischen Choreographie" der erzählten Handlung in die "formale, planimetrisch geregelte Ganzheitsstruktur" einer dadurch gewonnenen Bildkomposition (p. 17). Diese "planimetrisch geregelte Ganzheitsstruktur" ist dann jenes Bild, um das es Imdahl geht. P. 13 heißt es: "Vermöge seiner planimetrisch geregelten Komposition ist das Bild eine vom Künstler erschaffene, in seiner Ganzheitlichkeit invariable und notwendige, d.h. alles auf alles und alles aufs ganze beziehende Simultanstruktur ... Das Ganze ist von vorneherein in Totalpräsenz gegeben und als das sinnfällige Bezugssystem in jedem Einzelnen kopräsent, wann immer jedes Einzelne in den Blick genommen wird." Das wäre in einem bloß

tatsächlichen Verständnis wohl richtig, doch, wie Imdahl es meint und behandelt, als wirkende Gegenwart, ist es doch eher ein Traum von einem Bilde. Die problematischen Worte sind: Ganzheitlichkeit, Invariabilität, Notwendigkeit und die Kopräsenz alles anderen, wenn ein Einzelnes in den Blick genommen werde. Es gibt in der Tat in Padua *Storie* des Giotto und da und dort in der älteren Malerei (vielleicht des Isaakmeisters) von frappant 'bildhafter', ganzheitlicher Wirkung, wie Imdahl es meinen könnte, aber es gibt doch nur einzelne solche *Storie*, wie eine Ahnung voraus. Solche Bilder sind nicht die Regel, und es war, sie zu komponieren, offensichtlich nicht der Maler selbstverständliches Ziel. Auch Imdahl zieht - um die Franzlegende wegen des Zuschreibungsproblems beiseite zu lassen - keine *Storia* Giotto's z.B. aus der Peruzzi-Kapelle in Florenz heran, von den *Storie* anderer Künstler zu schweigen. Dieser Traum von einem Bilde konnte m.E. erst ab der Hochrenaissance geträumt werden (und auch dann war das Kompositions- und das Bildziel, zumindest in der zeitgenössischen Würdigung, nicht die "planimetrisch geregelte Ganzheitsstruktur", sondern dasjenige, was sich von derselben abhob). So scheint mir der folgende Satz nicht zu treffen und zu hoch zu greifen: "Als eine relative, d.h. jeweilige, aktuelle, auf ein mögliches Anderssein offene und in diesem Sinne kontingente Notwendigkeit kommt die szenische Choreographie der Figuren zur Erscheinung in Bindung an eine höhere Ordnung, die als Ausdruck einer absoluten, nicht kontingenten Notwendigkeit durch die planimetrische Komposition und Ganzheitsstruktur des Bildes repräsentiert ist ... " (p. 25).

Imdahl erörtert dann im Fortgange seines Buches mit Respekt und Ausdauer in je eigenen Kapiteln Dagobert Frey's Einsichten in die unterschiedene Wertigkeit von Bildstellen in Relation zu anderen Bildstellen im Bildraum von 1952 und Theodor Hetzer's Versuche über eine Bildfeldgeometrie von 1940, sie durch- und weiterdenkend, Hetzer's Versuche auch kritisierend, und integriert sie in seine Betrachtungsweise. Frey's Einsichten sind auch in der vorliegenden Schrift praktisch genutzt; Imdahl's theoretische Formulierung lautet: "Frey's Theorie von der prospektiven Bildpotenz ist eine Theorie der Ausdrucksmöglichkeiten bildlicher Ebenenrelationen. Die von Frey hervorgehobenen Ebenenrelationen setzen die materielle Bildfläche voraus und überwinden sie zugleich, indem die ihnen innewohnenden Spannungskräfte szenische Ausdruckswerte sind. Kein Zweifel, daß die Überwindung der materiellen Bildfläche durch das szenische Ausdrucksvermögen der planimetrischen Relationen zwischen Figur und Bildfeld geschieht ..." (p. 37). Die Versuche Hetzer's, der in seinen geometrischen Versuchen und in der Insistenz auf deren Wichtigkeit, wie mir scheint, auch ein Stück Gepäck mit sich herumtrug, gehen wohl auf Walter Ueberwasser's Überlegungen von 1933 zurück, und diese sind im Zusammenhang dieser Schrift im Anhang zum Zyklus III erörtert.

Der dritte hier zu erwähnende Teil ist die Ikonik selbst. Aufgrund der Vorgabe, daß die Bildkomposition im Wesentlichen eine "formale, planimetrisch geregelte Ganzheitsstruktur" sei, ist das Material der Ikonik, das diese Bildkomposition leistet, vorzugsweise ein planimetrisches. "Unter der Norm des Bildfeldes als einer Setzung und nicht unter der Norm außerweltlicher Vorgegebenheiten stiftet die planimetrische Komposition in selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen - in Richtungen im Verhältnis zu

Alle drei Bücher handeln übrigens ausdrücklich von Giotto oder führen nicht von ungefähr seinen Namen sogar in ihrem Titel.

Richtungen, Linien im Verhältnis zu Linien, Farben im Verhältnis zu Farben sowie Maßen im Verhältnis zu Maßen - eine invariable Ganzheitsstruktur, welche ein entsprechendes formales, sehendes (sc. nicht nur wiedererkennendes), nämlich auf jene selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen gerichtetes Sehen bedingt" (pp. 26sq.). Entsprechend hebt Imdahl in seinen konkreten Analysen gerade und kurvige Linien, die in den Figuren der Menschen und der Gegenstände realiter da sind (Gewandfalten, Architekturkanten) oder die an den Figuren als Richtungen 'idealiter' da sind, die fortgesetzt, wieder aufgenommen, identisch oder symmetrisch wiederholt oder auch variiert werden und dadurch als planimetrische betont erscheinen, hervor. Sie sind "die Vermittlung zwischen szenischer Choreographie und perspektiver Projektion als den Systemen einer relativen, kontingenten Notwendigkeit einerseits mit der invariablen und ganzheitlichen, planimetrischen Komposition als dem System einer absoluten, nicht kontingenten Notwendigkeit andererseits" (übertragen aus p. 58). Die Ikonik nimmt "in den 'natürlich-gegenständlichen', das heißt wiedererkennbaren figürlichen und dinglichen Bildwerten formale Relationen sowie bloße Linien und Richtungen jenseits des mitgebrachten Sinnes aller gegenständlichen Trägerschaften wahr. Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität." (pp. 92sq.) In der Tat gelangen Imdahl eindruckliche Analysen, in denen er in komplexen *Storie* Gerade, Kurven und Richtungen hervorhebt, durch die Teile menschlicher und dinglicher Figuren und deren Richtungen hervorgehoben, verstärkt und aufeinander bezogen und Handlungen und Personen- und Dingbeziehungen akzentuiert und gelegentlich in der Tat sogar dargestellt werden. Seine Auslegungen überschreiten diese Beobachtungen dann wieder 'rückwärts' zur Auslegung der 'szenischen Choreographie' hin. Bisweilen gehen einem dankbar Augen auf. Doch sind diese Linien, Geraden, Kurven und diese Richtungen m.E. in aller Regel Hinzufügungen, sie sind in der Regel nichts primär Konzipiertes, nichts Primäres und Selbständiges, sie sind in der Regel bald interpretierende, hervorhebende, bald stabilisierende Hinzufügungen des Malers, als Gewandfalten sind sie den Figuren in der Regel förmlich aufgeschrieben. Sie sind als solche in der Regel sekundär, auch sporadisch, gehen auf in diesen Diensten und scheinen ungeeignet, selbst und nach solchem Dienste das zureichende Material einer nach Inhalt und Methode selbständigen Betrachtungsweise abzugeben. Vielleicht konnte nur von der abstrakten modernen Kunst her die Illusion aufkommen, in diesen in der alten Malerei abstrahierbaren Linien und Richtungen abermals etwas Substantielles vor sich zu haben, das eine Bildkomposition konstituieren könnte. Doch waren es die Figuren, als ganze, mit und aus denen eine Komposition gebaut wurde. Und von den Figuren, auch von demjenigen, was seit Rintelen südlich und nördlich der Alpen über die Figuren gerade Giotto's erarbeitet wurde, spricht Imdahl wenig, die Figuren haben eigentlich nur als vermittelte oder gar aufgehobene in der Ikonik Platz.

Ich habe in dieser Schrift nun Werke ausgewählt, die in mehreren Punkten übereinstimmen: Alle siebzehn ausführlicher behandelten Werke gehören der Wandmalerei zu, alle, bis auf eine Ausnahme, sind *Storie*, alle *Storie* gehören zu Zyklen und werden innerhalb dieser Zyklen betrachtet, und alle Zyklen, bis abermals auf eine Ausnahme, sind an mehr oder minder öffentlichen Orten zu sehen. Die Aufgabe der Maler war somit mehr oder minder die gleiche, indem sie sich in Kirchen und Kapellen an eine allgemeine Menge von (pp. 13/14) Gläubigen wandten und ihnen Geschichten erzählten, seien diese biblisch oder legendarisch überliefert, Geschichten, die den Gläubigen im Großen und Ganzen bekannt und erkennbar waren, ihnen neuerdings aber erzählt wurden. Die zweimal erwähnte Ausnahme ist der 'Zyklus' des Fra Angelico in den Zellen von San Marco in Florenz.

Ich habe Werke anderer Darstellungsformen ausgeschlossen: Gegenbildpaare wie die von Bernardo Daddi in der Capp. Pulci e Beraldi in S. Croce zu Florenz; Jochwand füllende Darstellungen, welche von oben nach unten oder von unten nach oben zu lesen sind, wie die von Nardo di Cione in der Capp. Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz; dann Wandbilder mit Figureninseln wie von Andrea di Bonaiuto in der Spanischen Kapelle am Kreuzgange derselben Kirche in Florenz oder von Pisanello im Palazzo Ducale zu Mantua, u.a. Ich bedauere, um eine gewisse Vergleichbarkeit zu wahren, nicht auf den Zyklus des Gozzoli, der den Camposanto in Pisa schmückte, eingegangen zu sein; zumal dieser Zyklus, im letzten Kriege zerstört, obgleich durch graphische und fotografische Reproduktionen gut dokumentiert, immer mehr der Vergessenheit und auch in der Wissenschaft einer Nichtbeachtung anheimfällt: selbst in Standardwerken, die der zyklischen Malerei der Renaissance in Italien gelten, findet man ihn nicht⁶³. Ich bedauere ferner, drei eigenartige Zyklen in Padua nicht berücksichtigt zu haben, den des Giusto de' Menabuoi im Baptisterium, den des Altichiero im Oratorio di S. Giorgio und den, allerdings in Relief, des Donatello am Hochaltar in S. Antonio, alle mit komponierten Massenszenen, wofür man in Padua eine Vorliebe gehabt zu haben scheint. Doch habe ich einige ältere und einige jüngere Zyklen als die im Hauptteile behandelten einleitend und abschließend herangezogen, um, hinführend und von außen her, die Zyklen des Tre- und Quattrocento als ein Zusammengehöriges erscheinen zu lassen. Aber auch darin waren Grenzen

⁶³ Inzwischen hat Diana Cole Ahl dem Zyklus in ihrer Monographie *Benozzo Gozzoli*, Cambridge, Mass. 1996 wieder ein ganzes Kapitel gewidmet.

einzuhalten. Letztlich - zumal angesichts der fortschreitenden Restaurierungen - bedauere ich, nicht auf die Farbe eingegangen zu sein, doch dieses hätte wohl eine weitere umfängliche Abhandlung nötig gemacht.

Vielleicht sollte ich noch ein Wort zu der begrenzten Intensität meiner nachfolgenden Erläuterungen der Zyklen sagen. Mir liegt an, von Werken einer Reihe von Künstlern, von Künstlern auch sehr unterschiedlichen Ranges (pp. 14/15) gleichmäßig zu sprechen. So bemühe ich mich, von jedem Künstler und jedem Werke soweit zu handeln, bis jeder Künstler nach Thema und Darstellungsweise als Individuum und bis sein Historienzyklus als individueller vor dem Leser und mir dasteht; auch bis der unterschiedliche Rang verständlich vor Augen steht. Mir liegt nicht an, auch nicht von Giotto, Masaccio und Piero, umfassend und durchdringend nach Umfang, Höhe und Tiefe ihrer Kunst und Malerei, systematisch zu handeln, drei oder mehr Monographien aneinander zu reihen. Zu älteren Zeiten waren Vergleiche vielleicht beliebter als heute: Leser und Autor würden sich in mäßiger Höhe auf eine Wanderung begeben, um die Berge in ihrer Fülle und ihrer Mannigfaltigkeit eben dort anzuschauen und sich dort einen Begriff zu bilden, wo sie noch beieinander sind und sich schon sondern.

Bevor ich mich den Werken der zyklischen monumentalen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien zuwende, möchte ich die zeitgleichen Schriften, soweit sie erhalten und im Hinblick auf Erfindung und Komposition bemerkenswert sind, durchgehen. In diesem Doppelten von Schriften und Werken, das ich behandeln möchte, hätten wir jene Korrespondenz von *Doctrina* und *Exempla* gegenwärtig, die nach dem Verständnis der Zeitgenossen dasjenige ausmachte, was die Kunst war und was man die Kunst nannte.

Um die theoretischen Äußerungen im Folgenden nun würdigen zu können, müßte man vorab allerdings eine Unterscheidung treffen. Während im heutigen Gebrauche der Begriffe, oft leider auch im wissenschaftlichen, 'Malerei' und 'Kunst' austauschbar scheinen und jedenfalls alles, was zur 'Malerei' gehört, auch zur 'Kunst' gerechnet wird, kommt man bei historischen Texten solcherart zu keiner Erkenntnis und Klarheit. Bei historischen Texten muß man von einer Differenz der Begriffe ausgehen, sogar von einer umgekehrten Relation. Im älteren Verständnis umfaßte die Malerei mehr, als daran die Kunst war. Die Frage müßte lauten: was ist im Gesamten der Malerei der Anteil der Kunst für den einzelnen Autor, oder: was ist 'die Kunst in der

Malerei'? Dem ist im Folgenden nachzugehen, um den Ort von Erfindung und Komposition in Malerei und Kunst zu bestimmen.

Entscheidend war sicherlich der Sprung, den Alberti bei der Erörterung der 'Kunst in der Malerei' in der Lehre des 15. Jahrhunderts getan hat. Darum beginne ich auch mit ihm. (pp. 15/17)

A. Doctrina
die Lehre von der Kunst, von der Erfindung und der Komposition. (pp.
17/19)

1. Kapitel

Leon Battista Alberti: die Komposition als die Kunst in der Malerei.⁶⁴

Als Leon Battista Alberti 1428 oder spätestens 1434, nachdem die Verbannung seiner väterlichen Familie aufgehoben worden war, zum ersten Male nach Florenz, in seine Vaterstadt kam, traf er die Werke einer durch Brunelleschi, durch Donatello und den Maler Masaccio erneuerten Kunst an. Das Entstehen dieser Werke hatte er nicht begleitet; er begegnete ihnen mit einem Male; ähnlich wie es uns geschehen kann.

Alberti verstand die Werke; und er suchte die Malerei kritisch und, der wiedergeborenen Kunst gemäß, neu zu behandeln. Alberti wollte erklärter Maßen mit seiner Schrift '*De pictura libri tres*'⁶⁵ keine Geschichte der Malerei schreiben und keine bloß nützlichen Werkstattkenntnisse vermitteln, sondern das Urteil über Kunst (*iudicium*) ausbilden.

Der damals einunddreißigjährige Humanist oder - so nannten sich die Humanisten selbst - der Orator verfaßte seine Schrift im Jahre 1435, er verfaßte sie zunächst in lateinischer Sprache und übersetzte sie 1436 in die italienische Sprache. Die lateinische Fassung widmete er einem Laien, dem Herzog von Mantua, die italienische Fassung widmete er einem Künstler, dem Protagonisten der neuen Kunst Brunelleschi. Das ist, wie Creighton E.

⁶⁴ Ich habe diesen Gegenstand an anderem Orte ausführlicher behandelt: Rudolf Kuhn, "Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei", *Archiv für Begriffsgeschichte*, 28, 1984, 123-178. (Inzwischen [online](http://epub.ub.uni-muenchen.de/4690/): Open Access der UB München: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4690/>) Ich hebe in der Überschrift dort und hier die Komposition, welche das Zentrum der Kunst in der Malerei ist, heraus; die zwei anderen Teile der Kunst sind die Umreißung und die Beleuchtung; s.u.

⁶⁵ Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, Bari, vol. 3 (1973), enthält den Traktat in der lateinischen und der italienischen Version im Paralleldruck; ich zitiere nach Buch und Kapitel. Meine Übersetzung folgt dem lateinischen Texte, der inzwischen als der ursprüngliche, als der sprachlich - sachlich dichtere gilt. - Die in *De Pictura* zitierten antiken Autoren sind nachgewiesen in: Leon Battista Alberti, *On Painting and on Sculpture, the Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. et transtulit Cecil Grayson, London 1972; ferner in: John Spencer, "Ut rhetorica pictura", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, 1957, 26-44.

Gilbert⁶⁶ dartat, ein (pp. 19/20) wichtiger Schritt: denn Alberti gab damit sowohl dem Künstler als auch dem Laien dieselben Gesichtspunkte für ihr Urteil: der Künstler konnte sich dem Laien verständlich machen in seiner Sache, der Kunst, und der Laie konnte sach- und arbeitsgemäß urteilen, mit dem Künstler sprechen eben über dessen Kunst. Die Diskrepanz des Urteils von Laien und Fachleuten, von *ignoranti* und *savj* (Boccaccio), von *ignorantes* und *magistri artis* (Petrarca), zumal über die Kunst des Giotto, war seit Längerem ein Ärgernis⁶⁷. Seit Alberti gibt es ein Kunst-Raisonnement, an dem Laien und Künstler gemeinsam teilhaben. Und auch wir können lernen, wie die Werke der Malerei des Quattrocento von einem Zeitgenossen als Kunstwerke beurteilt worden wären, ob die Fragen, die wir an sie stellen, von einem Zeitgenossen hätten gestellt werden können und welchen Stellenwert er unseren Fragen hätte einräumen können. Wir lernten dann, über historische Kunst historisch zu urteilen. Doch, zu Alberti.

Die Möglichkeit des erwähnten Raisonnements beruhte auf jener Erneuerung, auf jener Renaissance der Kunst in der Malerei, die Masaccio im Werke und eben Alberti in der Lehre geschaffen haben. Doch ist etwas Älteres, das fortlebte, zu erwähnen, bevor ich von dem Neuen spreche: Indem Alberti überhaupt den Künstlern die Kunst, im Hinblick auf zukünftige Werke, lehrte - und nicht wie ein Kunsthistoriker im Rückblick auf vorhandene Werke -, hielt er an einem aus der Antike und dem Mittelalter überlieferten Verständnis von Kunst fest: demjenigen, daß die Kunst lehr- und lernbar sei. Als lern- und lehrbare umfaßte sie die *Exempla*, so vor allem die Werke des Masaccio, und die *Doctrina*, welche Alberti niederzuschreiben suchte; beides gehörte gemeinsam zu der einen Kunst.

Ein solches Verständnis von Kunst lenkt uns freilich auch auf die Frage nach einem Teile der Malerei, der vielleicht nicht lern- und lehrbar wäre, der dem, heute als Genie verstandenen, *ingenium* entspränge: gab es einen solchen Teil in des Alberti Augen? und, wenn ja, anerkannte Alberti ihn, erschien ihm dieser Teil peripher oder zentral für das eigene Argument? - Es sei

⁶⁶ Creighton E. Gilbert, "Antique frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino", *Marsyas* 3, 1943-45, 87-106, bes. pp. 91sq.

⁶⁷ Boccaccio, Decamerone VI, 5: *gli occhi degli ignoranti* und *l'intelletto de' savi*; Petrarca, Testament von 1370, über eine Madonna Giotto's: *cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent*; beides nachgewiesen durch Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art* (1960), New York 1972, pp. 12 sq, p. 13 Anm. 1 u 2.

vorausgesetzt: Alberti handelte überraschend selbstverständlich von einem pp. 20/21) solchen Teile, allerdings im letzten Buche seiner Schrift; in jener Klarheit, in der er die beiden Teile zueinander ordnete, sehe ich durchaus ein Verdienst seiner Schrift. Von beidem will ich handeln, zunächst von der lehr- und lernbaren Kunst und dann von dem anderen, zugehörigen, doch nicht lehrbaren Teile der Malerei.

I. Über die Kunst in der Malerei.

Wie es jenseits der lern- und lehrbaren Kunst etwas Zugehöriges gab, das Alberti im dritten Buche seiner Schrift behandelte, so gab es auch vor der eigentlichen Kunst etwas, das er im ersten Buche behandelte: das waren die Voraussetzungen einer Kunst der Malerei in der Wirklichkeit und in der Wirklichkeitswahrnehmung. Alberti nannte dies die Wurzeln, die Grundlagen, die Vorschule der Kunst (*radices, fundamenta, rudimenta*).

Diese Voraussetzungen könnte man in Thesen so nennen:

1. Was ist der Gegenstand der Malerei? Der Gegenstand der Malerei sind die Dinge der Wirklichkeit, die sichtbar sind (und sichtbar gemacht werden können).

2. Wie sind die Gegenstände der Malerei in der Wirklichkeit geordnet und wie werden sie gesehen und verstanden? Die Dinge der Wirklichkeit sind in räumlicher Ordnung sichtbar und sie werden perspektivisch wahrgenommen. Konkreter: die sichtbaren Dinge nehmen auf der Erde und - wichtiger - in der ausgebreiteten Luft einen Platz (*locus*) ein, dessen Weite (Ausdehnung, *spatium*) durch den Kontur umschrieben oder umrissen wird; der Zusammenhang der sichtbaren Dinge besteht in der Relation der von ihnen eingenommenen Plätze, in der Relation jener Weiten, die sie einnehmen, und derjenigen Weiten (Abstände), die zwischen ihnen bestehen; diese Relation wird durch die Perspektive wahrgenommen und dargestellt.

3. Welche Methode leitet die Auffassung? Die Methode der Auffassung ist die Vergleichung; die Vergleichung jener Plätze und Weiten, welche die Gegenstände selbst einnehmen, und der Teil-Plätze und Teil-Weiten, die deren Teile einnehmen: die Gegenstände und deren Teile werden gemessen. Sie werden dabei immanent gemessen, d.h. das Verhältnis der Teil-Weiten zu einander und zur gesamten Weite des Gegenstandes, die Proportion also, wird beurteilt. Die Gegenstände werden durch diese Vergleichung zugleich im (pp.

21/22) Auffassungsmodus der Sichtbarkeit gehalten, ja, ihrer Gliederung nach sichtbar gemacht. Die Gegenstände werden dann auch mit einander in ihrem Zusammenhange durch die Vergleichung ihrer Verhältnisse beurteilt; es wird deren Proportionalität (*Symmetria, Commensuratio*) erkannt oder verneint.

Das zusammen war, wie sich zeigt, der Grundriß von Sichtbarkeit, Proportionalität und Perspektive, höchst wichtigen *Topoi* für die Beurteilung der Renaissance-Malerei. Für uns wird ein anderer Gesichtspunkt wichtiger, derjenige, daß Alberti diese *Topoi* und namentlich die Perspektive im ersten Buche seiner Schrift, d.h. in der Vorschule der Kunst, als Grundlage der Kunst, nicht aber als die Kunst selbst, abhandelte. Wir wissen, die Kunstwissenschaft schenkte den Proportionsrechnungen und der Zentralperspektive über Jahrzehnte hinweg nicht nur die nötige Aufmerksamkeit, sondern sie tat dies auch in der Meinung, damit die zentralen *Topoi* der Renaissance der Malerei und deren wesentliche Erfindungen zu behandeln. Und dies zu einem gewissen Rechte: das Wesentliche der Zentralperspektive lag, wie Gottfried Boehm⁶⁸ zeigte, darin, daß der Künstler dem Fluchtpunkte gegenüber einen festen Standpunkt einnahm, um auf die Dinge zu blicken; und damit nicht mehr nur eine im Wechselverkehr der dargestellten Personen dichte Welt vor sich hatte, wie seit Giotto's Reform der Historienmalerei, sondern Aussicht in eine Welt sich gegenüber nahm, eine, wie hinzu gedacht werden kann, standpunktbewußt gebundene. M.E. muß aber auch gesagt werden, daß die Meinung des Alberti, trotz seines Anteiles an der Erfindung der Zentralperspektive und trotz seiner Erfindung eines Rezeptes, die Perspektive darzustellen, dennoch nicht war, daß diese *Topoi* die zentralen der Kunst selbst seien, wie wir der Erörterung ihrer im ersten Buche statt im zweiten seines Traktates abnehmen können. Wir helfen uns hier mit einer Unterscheidung, die wir den Sprachkünsten entnehmen. Man unterschied in den Sprachkünsten seit der Antike und auch zur Zeit des Alberti die *ars recte dicendi* und die *ars bene dicendi* oder die Grammatik als die Lehre vom richtigen Sprachgebrauche und die Rhetorik als die Lehre vom guten Sprachgebrauche: die genannten *Topoi*, namentlich die Lehre von der Zentralperspektive, gewährleisteten eine richtige Darstellung, nicht aber schon eine gute. Und von der guten Darstellung, von der *ars bene pingendi* so zu sagen, und durchaus in Anlehnung an die Rhetorik, wie

⁶⁸ Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität, Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1989 (Heidelberger Forschungen, ed. Heinrich Bornkamm et al. Heft 13).

bekannt, handelte (pp. 22/23) Alberti unter dem Titel einer Kunst der Malerei, das andere war ihm Voraussetzung, allerdings eine notwendige.

Im zweiten, dem mittleren Buche handelte Alberti nun von der Kunst der Malerei. Oder, wie er im Vorwort der italienischen Version schrieb: "Das zweite Buch gibt die Kunst in die Hand des Künstlers, indem es deren Teile unterscheidet und alles darlegt." Alberti zeichnete dieses Buch, das von der Kunst redete, auch dreifach aus. Erstens stellte er eine Anhebung der Stillage seines Schreibens in Aussicht: im ersten Buche habe er auf Klarheit und Kürze geachtet, er habe auf eine gefällige und geschmückte Rede verzichtet, das folgende aber werde weniger Abneigung und Überdruß erregen (I, 22). Zweitens schrieb Alberti für das zweite Buch ein großes *Exordium*; das erste Buch erhielt eine kurze und wenig geschmückte, das dritte Buch eine beiläufige Einleitung; das zweite jedoch eine lange, in welcher Alberti über fünf Druckseiten hin vom Rang, von der Würde und der Schätzung der Malerei handelte (II, 25-29). Und drittens teilte Alberti am Ende der Einleitung nur dieses zweiten Buches klar den Aufbau desselben mit: es werde a) von der *circumscriptio*, der Umreißung (Umriß), b) der *compositio*, der Komposition, und c) von der *receptio luminum*, der Beleuchtung, als den Teilen der Kunst, handeln; eine Gliederung, die in den ersten und den letzten Sätzen der einzelnen Teile auch wiederzufinden ist. Mit solchen Mitteln hob der Orator Alberti das zweite Buch deutlich hervor: das Faktum der Erörterung des Stiles und die Erwartung einer Anhebung der Rede machten den Leser aufmerksam, das *Exordium* über die Wichtigkeit des Gegenstandes machte ihn dem Vorhaben geneigt und die klare Disposition erleichterte ihm, die Sache aufzufassen; alles drei erfüllte die Forderung der Rhetorik an eine gehobene Einleitung, den Leser *attentum*, *benevolem* und *docilem* zu machen.

Im zweiten Buche oder bei der Erörterung der Kunst in der Malerei ist abermals der mittlere Teil der wichtigere, nämlich die Lehre von der Komposition. Ich lege die beiden anderen Teile nicht eigens dar und übergehe sie. Ich behandle nur die Komposition. (Über die Farbe und über das Naturstudium spreche ich im folgenden, Cennini geltenden Kapitel).

Alberti stellte eine Reihe von Gesichtspunkten auf, welche ein Künstler bei der Komposition eines Bildes beachten sollte. Einige dieser Gesichtspunkte sind so bekannt, daß ich sie schnell durchgehen kann. Bekannt ist auch, daß Alberti das erzählende Bild, die *Storia*, in das Zentrum der Malerei rückte, nicht (pp. 23/24) das Porträt, nicht auch das repräsentierende Altarbild; ja, daß Alberti in seiner Schrift allein von der erzählenden Malerei handelte, was

meinem Vorhaben in dieser Schrift entgegen kommt und dessen Bedeutung für eine Beurteilung der Malerei des Quattrocento im Ganzen dartut⁶⁹. Das erzählende Gemälde wäre im Hinblick auf die Teile der Komposition das umfassendste, im Hinblick auf den komponierenden Aufbau das schlechthin vollendete und im Hinblick auf die Fülle und Erlesenheit der dargestellten Dinge das höchste Werk der Malerei.

Bereits im ersten Satze der Behandlung der *Storia* charakterisierte Alberti auch schon die zweckgemäße und übliche Stillage. Er schrieb: "Die *Storia* aber, die man verdient loben und bewundern kann, wird derart sein, daß sie sich durch Anziehendes so gefällig und geschmückt darstellt, daß sie auf längere Zeit die Augen des Kenners und des Laien mit Vergnügen und bewegtem Herzen festhält" (II, 40)⁷⁰. Diese Charakterisierung entsprach dem gefälligen und geschmückten Stil der Rede, den Alberti selbst für das mittlere Buch seiner Schrift in Aussicht stellte, und meinte den gehobenen, mittleren Stil der Rhetorik, zu dem das Erzählen in der Tat eine natürliche Inklinatoin hat. Als Ausnahme, doch nur als solche, kannte Alberti einen durch Einsamkeit und Knappheit besonders würdigen, den hohen Stil, wie wir ihn wohl in den *Storie* des Masaccio in der Capp. Brancacci zu Florenz erkennen dürfen. Also: in der Regel der mittlere Stil, gefällig, geschmückt; als Ausnahme, die in Florenz aber eine große Rolle spielte, der hohe Stil, würdig, erhaben.

⁶⁹ Alberti erwähnte und rühmte im Fortgange seiner Darlegungen gleichermaßen und im Wechsel monumentale Historien (Giotto's ‚Navicella‘) und Historien auf Tafelgemälden (Timanthes' ‚Opferung der Iphigenie‘); nicht ausdrücklich hingegen die zyklische Historienmalerei. Hätte er sie nicht im Auge gehabt, würde er an der Florentiner Wirklichkeit, der erneuerten Kunst und dem gerühmten Masaccio, vorbeigesehen haben; man kann nur folgern, daß er im Zyklischen als solchem kein Problem erkannte, die Zyklen als eine Folge, als eine Reihe von *Storie* verstand. Es ist wichtig, dieses zu erwähnen, weil der älter gewordene Alberti, in seinem Architekturtraktate - neben dem Wandel auch anderer ästhetischer Vorstellungen (vgl. z.B. Kuhn (1984) Anm. 24. u. 29) -, die Zyklen auf die Vorhallen von Kirchen beschränkt wissen wollte; doch sprach er selbigen Ortes auch von dem nicht geringeren Vergnügen, welches ihm das Betrachten guter Wandmalereien bereitete, als das Lesen einer guten Geschichte (VII, 10: Leon Battista Alberti, *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*, ed. Giovanni Orlandi, Mailand 1966 p. 609: s. Millard Meiss, *The Great Age of Fresco. Discoveries, Recoveries and Survivals*, London 1970 p. 21.
⁷⁰ Vgl. auch Alberti III,52; und Plinius, *Naturalis Historia* XXXV,60: *tabula quae teneat oculos*, C. Plinius Secundus d.Ä., *Naturkunde, lat. - dt.*, ed. et transtulit Roderich König, vol. 35, München 1978.

Bekannt sind Alberti's Gesichtspunkte: der Künstler sollte die *Copia rerum*, die Fülle der Dinge, und die *Varietas statuum atque motuum*, die Verschiedenheit der Stellungen und Bewegungen, beachten und darstellen, (pp. 24/25) wesentliche Gesichtspunkte⁷¹, um jenen mittleren Stil zu realisieren, aber auch, sie im hohen Stile mit Strenge und Knappheit zu verbinden. Ich brauche nur kurz daran zu erinnern:

Sein Beispiel für die Fülle der Dinge lautete: "Greise, Männer, Jünglinge, Buben, Frauen, Mädchen, Kinder, Haustiere, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Vieh, Gebäude und Landschaften" (II, 40) wären in einer *Storia* darzustellen, je an ihrem Orte, doch gemischt, und zur Sache passend, Würde und Scham nicht verletzend. Solche Fülle der sichtbaren Welt erfreute.

Sein Beispiel für die Verschiedenheit der Stellungen und Bewegungen lautete: "Stehen mögen darum die einen, von ganzem Gesichte sichtbar, rückwärts gewendeter Hände, ausgestreckter Finger, auf einen Fuß aufgestützt. Andere mögen das Gesicht (jenen) entgegen gewendet, die Arme gesenkt und die Füße beieinander haben: Eigene Bewegungen und Handlungen mögen sich an jedem einzelnen zeigen. Andere mögen sitzen oder kniend verweilen oder nahezu liegen. Und nackt mögen, wenn es sich so ziemt, die einen sein und einige dabeistehen, aus beidem kunstvoll gemischt, teils bekleidet, teils nackt" (II, 40). Es ging Alberti aber nicht nur um die Verschiedenheit der körperlichen Stellungen und Bewegungen, sondern vor allem um die Verschiedenheit der seelischen Bewegungen: denn mit den Bewegungen der Glieder drückte ein Maler die Bewegungen der Seele, die Affekte wie Zorn, Schmerz, Freude, Furcht, Verlangen usf. aus. Sein Beispiel dafür lautete: "Denn wir sehen, daß die Traurigen - weil sie von Sorgen zusammengeschnürt und von Gram beschwert sind - an allen Sinnen und Kräften betäubt sind und sich bei erlebenden und fast wankenden Gliedern zäh hinschleppen. Den Trauernden ist die Stirn gedrückt, der Nacken schlaff; und alle Glieder, erschöpft und nicht in Acht, fallen gleichsam herab. Den Zornigen aber - weil die Seelen durch Zorn entflammt werden - schwellen und röten sich die Gesichter und Augen, und aller Glieder Bewegungen sind - entsprechend der Raserei des hitzigen Temperaments in ihnen - heftigst hin und her schlagend. Freudig aber und heiter, wenn wir so sind: dann haben wir gelöste und bei allen Beugungen anmutige Bewegungen" (II, 41). Für die körperlichen

⁷¹ Martin Gosebruch, "'Varietà' bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3, 1957, 229-238.

Stellungen und Bewegungen denke man in Masaccio's 'Tempelsteuer' an den stehenden Petrus der Mittelszene, an die stehenden Apostel im Profile links und rechts, in der (pp. 25/26) 'Cathedra Petri' an den sitzenden Petrus, in der 'Tempelsteuer' an den im Mittelgrunde links hockenden Petrus und in der 'Taufe' an den knienden Täufling, dieser und der nächste Täufling sind nackt, ein weiterer ist, sich ausziehend, "teils nackt"; man denke in der 'Güterverteilung' an das spendende Gemeindemitglied, welches kniet, und an Ananias, der tot liegt; in der 'Schattenheilung' finden sich ein nahezu Liegender, ein Kniender, ein Stehender links nebeneinander gereiht. Für die seelischen Bewegungen denke man in Masaccio's 'Tempelsteuer' an den Petrus der Mittelszene, der da steht, hoch aufgerichtet, und das Haupt hoch, frei über dem gereckten Halse trägt, mit Falten des Zornes auf seiner Stirne und im Unmute zusammengezogenen Brauen, der abwehrend die Linke hebt, usf. und daran, wie anders, gelassen und leicht, sich Christus bewegt; und wie anders Petrus links am Ufer des Sees hockt und nochmals anders rechts die Doppeldrachme dem Steuereinnehmer übergibt. Solche *Varietas statuum atque motuum animi vel corporis* hätte Alberti gelobt; bzw. dieses *Exemplum* mochte ihm vor Augen gestanden haben.

Mit größerem Nachdrucke als üblich möchte ich auf die Lehre Alberti's vom Typischen und Normalen in der Figuration eingehen, weil die *Normalia* in der Figurenbildung es waren, wie mir scheint, welche erst die Bildung eines Zusammenhanges von Figuren in einer Komposition ermöglichten.

Typen und *Normalia* waren bei Alberti ein Mittleres zwischen der Mannigfaltigkeit der Welt und der Einheit eines Bildes. Sie richteten das Mannigfaltige auf eine mögliche Einheit hin aus. Entsprechend häufig handelte Alberti davon. Er tat dies in der Beobachtung der Wirklichkeit dann, wenn er bei der Bewegung der Körper, unter Berücksichtigung der Körperachse und der Ponderation, normale Bewegungsradien aller Körperteile, so des Kopfes, des Rumpfes, der Arme und der Beine wahrnahm und in acht Regeln zusammenfaßte⁷² (II, 43). Oder, wenn er bei der Schilderung der sich in Körperbewegungen äußernden seelischen Affekte, die ich zitierte, die Beispiele eines Traurigen, eines Zornigen und eines Freudig-Heiteren so charakterisierte, daß Typen zu erkennen waren, die dem melancholischen, dem cholischen und dem sanguinischen Temperamente nahekamen (II, 41).

⁷² Kuhn (1984) p. 146.

Die dritte und vierte Reihe von Typen und *Normalia* sollte, so wünschte Alberti, in einer jeden *Storia* enthalten sein. Die dritte Reihe zitierte ich bereits; sie nannte Grundhaltungen (Stehen, Sitzen, Knien, Liegen) und typische (pp. 26/27) Zustände (Akt, Halbakt, Bekleidet). Der Text ließ auch erkennen, wie Alberti das Verhältnis zueinander von Grundhaltung und vollständig ausfigurierter Gestalt sah: Alberti verstand die vollständige Ausfigurierung als zusätzliche Differenzierung; sah er im Fortgange des Textes von dieser zusätzlichen Differenzierung ab, dann blieben Grundhaltungen und typische Zustände übrig. Oder andersherum gesagt: diese lagen jenen wirklich zu Grunde. Ich zitiere nochmals: "Stehen mögen darum die einen, von ganzem Gesichte sichtbar, rückwärts gewendeter Hände, ausgestreckter Finger, auf einen Fuß aufgestützt. Andere mögen das Gesicht (jenen) entgegen gewendet, die Arme gesenkt und die Füße beieinander haben.... Andere mögen sitzen oder kniend verweilen oder nahezu liegen. Und nackt mögen... die einen sein und einige dabeistehen, aus beidem kunstvoll gemischt, teils bekleidet, teils nackt" (II, 40).

Bei der vierten Reihe handelte es sich um die Grundrichtungen einer jeden Stellung und Bewegung. Sie war es, die für die Bildung des Zusammenhanges, wie man sehen wird, eminent wichtig war. Alberti schrieb: "Jedes Ding, das örtlich bewegt wird, hat sieben Bewegungswege, denn entweder aufwärts oder abwärts oder zur rechten oder zur linken Seite oder durch Zurückweichen weit dorthin oder durch Vorkommen wieder uns entgegen. Die siebte Art der Bewegung dann ist diejenige, die durch ein im Kreise herum Gehen durchgeführt wird" (II, 43).

Solche Sätze überliest man gerne, sie sind holztrocken und einem auf Eindruck ausgehenden Kunstgenußstreben fremd, sie klingen schulmeisterhaft; sie waren auch ein Teil der lehr- und lernbaren Kunst. Alberti fuhr überdies noch fort: "Ich möchte, daß alle diese Bewegungen in einem Gemälde auftreten. Es mögen einige Figuren da sein, die sich zu uns hin richten, andere, die in die Ferne, die nach rechts, die nach links gehen" (ebenda). Und wiederum war der Weg von der Grundrichtung zur vollständigen Ausfigurierung der gleiche, wiederum handelte es sich um eine zusätzliche Differenzierung, in der die Grundrichtung erhalten blieb. Alberti schrieb klar: "Dann sollen aus ein und denselben Körpern einige Teile gegen die Betrachter ausgestreckt werden, andere zurückweichen, andere nach oben sich heben, andere nach unten streben" (II, 43). So entstanden in der Tat reich bewegte Figuren.

Um nun die Grundrichtungen, von denen Alberti in seiner Lehre sprach, in Beispielen zu konstatieren, betrachte man Masaccio's 'Tempelsteuer' und sehe den in die Ferne gewendet stehenden Steuereintreiber, den uns zu gewendet (pp. 27/28) stehenden Christus, auch dessen zwei Assistenten, dann Petrus, dann die nach rechts oder links gewendet stehenden Anführer der Apostelreihen. Oder betrachte Masaccio's 'Güterverteilung' und sehe die hierin härter gegeneinander gestellten Figuren: frontal die Mutter, dorsal das Kind auf ihrem Arm, lateral nach rechts die Almosen Erwartenden, auch der Tote, lateral nach links die Apostel, auch deren Gefolge. So, scheint es, hätte Alberti die Betrachtung dieser Wandgemälde grundgelegt.

Um zu verstehen, was in dieser Lehre für die Figurenbildung Wichtiges enthalten war, wird es helfen zu bedenken, daß es eine elementare Figuration schon gewesen wäre, wenn man eine Gestalt in einer dieser Grundhaltungen (Stehen, Sitzen, Knien, Liegen usf), dieser Grundzustände (Akt, Halbakt, Bekleidet) und dieser Grundrichtungen dargestellt hätte: ein bekleidet, frontal und aufrecht Stehender, der geradeaus schaute und die Arme gesenkt, die Füße beieinander hätte, wäre schon Grundfigur der 'Sammlung' gewesen, wie es jeder Bub aus der Turnstunde weiß. - Entscheidend dann: das Nebeneinander solcher, voneinander unterschiedener Grundfiguren hätte schon eine Grundsituation ergeben, eine 'Begegnung' oder ein 'Miteinander' oder ein 'Aneinandervorbei'. Wäre die Differenzierung dann zu reich bewegten Figuren hin gegangen, um die "fast zahllosen Seelenbewegungen", wie Alberti es ausdrückte, in den Körperbewegungen darzustellen, wären auch hier die Differenzierungen auf jene Grundsituationen zurück bezogen geblieben.

Auch dieses sei im Beispiele angeschaut; man betrachte Masaccio's 'Tempelsteuer' und sehe, wie links die Lateralstellung nach rechts in den Aposteln dreimal wiederholt, eine Frontalstellung in der Ferne abgehoben wurde und rechts spiegelbildliche Stellungen entgegengestellt wurden, wie die Figuren dann aber auch bewegt und belebt wurden; in der 'Tempelsteuer' stehen des Weiteren die dorsale Position des Steuereintreibers der frontalen Position Christi, seiner Begleiter und der frontalen Position des Petrus entgegen. Und dieser über die Grundhaltungen und Grundrichtungen vorab gebildete Zusammenhang, der trägt dann das ausdifferenzierte Commercium der Figuren.

Um dieses noch einmal zu illustrieren und um zugleich die lange Zeit währende Wichtigkeit dieser Unterscheidung zu unterstreichen, erwähne ich, den zeitlichen Bereich meines Buches überschreitend, aus der fünfundsiebzig

Jahre später durch Raffael gemalten 'Schule von Athen' den zweiten Teil der Komposition, den Figurenzusammenhang links oberhalb der Stufen des (pp. 28/29) Schulgebäudes: dort erstens ein Jüngling, Halbakt, einlaufend, lateral nach rechts (ihm nach ein anderer, ebenfalls lateral nach rechts), der Jüngling dann aber den Kopf in die Ferne wendend; dort ein Alter, wie alle noch herzuzählenden Gestalten nun bekleidet, stehend, ventral, dann aber den Kopf und seinen linken Arm lateral nach rechts wendend; dann nach einer Zäsur zweitens eine Reihe von jungen, alten und älteren Männern, ihrer drei, stehend, alle lateral nach rechts; in deren Rücken ein Mann, stehend, lateral nach rechts, in der Brust aber pektoral und in Kopf und rechtem Arme lateral nach links gewendet; und drittens ein Jüngling, stehend, frontal, dann sich zur Seite dahin und dahin wendend; und viertens und abschließend folgt Sokrates, stehend lateral nach links: die Folge von Grundhaltungen trägt das Herbeibringen, Einlassen, Herbeiwinken von Bücherargumenten und deren Ablösung durch Hören, Sinnen und freies Argumentieren, trägt die Erzählung, die *Storia*. Und dank der stets durchwirkenden Grundrichtungen wurde das Figurenband, trotz entschiedenen und ständigen Richtungswechsels, zugleich fest verfugt; ja, die feste Grundfügung ließ die Differenzierungen, die spontanen Richtungswechsel der handelnden Personen, ließ deren willentliche und seelische Bewegungen erst herauskommen.

Was über den historischen Weg zu Raffael noch immer dargelegt werden müßte, so ist doch erkennbar, welch einen Schritt Alberti tat, als er riet, die *Varietas* nicht unmittelbar über weitere Figurendifferenzierungen, sondern durchaus mittelbar, über Grundhaltungen, typische Zustände und Grundrichtungen gefestigt, zu erreichen, und von den *Normalia* und den Typen in der Figurenbildung handelte.

Hier will ich nicht des Näheren ausführen, daß diese beiden wichtigen *Normalia*- oder Typen-Reihen, die der Grundhaltungen und -zustände und die der Grundbewegungen, aus dem Lehrbuche der Rhetorik des Quintilian stammten, wie Cecil Grayson nachwies (*Institutio oratoria* II, 13, 8-11 und XI, 3, 105), und auch nicht, wie sie sich genau dazu verhielten⁷³. Aber es sollte doch gesagt sein, daß es Spolien waren, Spolien aber, die Alberti nicht als gelehrten Zierat seiner Schrift applizierte, sondern seinem Argumente zentral inkorporierte. Und genau sie hatten, einem Humanisten empfindbar, die Würde antiker Herkunft. (pp. 29/30)

⁷³ Kuhn (1984) p. 151.

Ich handelte bisher von dem erzählenden Bilde, der *Storia*, als der für Alberti zentralen Aufgabe der Malerei, von dem mittleren Stile als der zweckmäßigen, üblichen Stillage und von der Fülle der Dinge, von der Verschiedenheit der Stellungen und der körperlichen wie seelischen Bewegungen als den für Alberti zentralen Gesichtspunkten. Dabei trat zurück, daß Alberti überhaupt die Komposition als das Zentrum der Kunst in der Malerei ansah, und nicht deutlich genug hervor, daß Alberti eine klare, doch eigenartige Vorstellung von der Struktur - wie wir vielleicht sagen würden - eines Bildes eben als Komposition hatte. Sobald Alberti definierte, was eine Komposition sei, nannte er diese Struktur. Die Definition lautete dann, wiederum holzgeschnitzt: "Komposition ist nun jene Methode (*ratio*) in der Malerei, durch welche Teile in ein Werk der Malerei zusammengesetzt werden (*componuntur*). Der *Historia* Teile sind die Körper, des Körpers Teil ist das Glied, des Gliedes Teil ist die Oberfläche. Die ersten Teiles eines Werkes sind also die Oberflächen, weil aus ihnen die Glieder, aus den Gliedern die Körper, aus diesen die *Historia* ... vollendet wird" (II, 35).

Diese Definition war lapidar; sie schien sich, wie von selbst, zu ergeben. Ergab sie sich aber, wie von selbst? War die gleichmäßig unterordnende Scheidung in Flächen, Glieder, Körper und *Storia* jener sichtbaren, räumlich geordneten Wirklichkeit, welche durch Vergleichung aufgefaßt werden sollte, so ohne weiteres abzunehmen?

Mir scheint: nein. Was hätte, könnte man fragen, die Stellung einer Person in der Menge all' derer, die an einem Geschehen beteiligt, von Natur mit dem Verhältnis eines Gliedes zur Ganzheit eines Körpers und was vollends beides mit der Nachbarschaft abgeschatteter Flächen zu tun?

Die Unterscheidung dieser Definition, als Prinzip rationaler Herkunft, war in sachlicher Hinsicht künstlich. Zunächst Disparates wurde in der Unterscheidung und der Zusammensetzung (Komposition) zu einem dann stringenten Aufbau vereinheitlicht. Dank dieser Unterscheidung wußte der Künstler erst, woraufhin er, nach Alberti, die Wirklichkeit anschauen und was er auf einen Aufbau hin vergleichen sollte. Neben die Stringenz dieses Aufbaues trat dessen Durchgängigkeit: denn jede Figur gleichen Ranges nebeneinander wies dieselbe Teilung und dieselbe Zusammensetzung in und aus Gliedern und dieser Glieder in und aus Flächen auf und jede Figur nahm in derselben Art differenziert an der (pp. 30/31) Zusammensetzung der *Storia* aus Körpern teil. Das führte zu einer im Aufbau stringenten und durchgängig artikulierten Komposition.

Worum aber ging es in dieser dreifachen und künstlichen Komposition; was wurde in dieser Struktur zusammengebracht? Es ging in der Komposition von Flächen um die Plastizität der Figuren, in der Komposition von Gliedern um die Bewegung der Figuren und in der Komposition von Körpern endlich um die Handlung der Figuren und in der Struktur um die durchgängige Plastizität der Figuren, die durchgängige Bewegung der Figuren und um die durchgängige Handlung.

II. Über das die Kunst Überschreitende in der Malerei.

Übrig ist die Frage: wie man die Fülle mannigfaltiger Figuren und Gruppen, die miteinander die Handlung einer *Storia* vollführen könnten, nach Alberti ordnen sollte? Wie erfand man eine Figurenfolge; wie erfand man - so der *terminus technicus* - den *Ordo* einer Komposition? Darüber fiel im zweiten Buche von Alberti's Schrift, welches von der Kunst, von der Kunst und ihren Teilen, handelte, kein einziges Wort. Hinweise findet man aber im dritten Buche, das vom Künstler handelte. Die Erfindung, welche ich hinzu nehme, und die Ordnung einer Geschichte, die *Inventio* und der *Ordo* einer Erzählung gehörten für Alberti, wie man folgern muß, nicht zur Kunst. Die Kunst war für Alberti, wie schon gesagt, lehr- und lernbar. Die Erfindung und die Ordnung einer Geschichte überschritten die Kunst, weil sie offenbar nicht lehrbar und nicht lernbar schienen, sondern Sache des *Ingenium* allein blieben. -

Damit komme ich zu dem zweiten Teile meiner Darlegung, den ich kürzer halte, jenem - in positiver Wertung - nicht lehr- und nicht lernbaren anderen Teil der Komposition. Doch zunächst fasse ich zusammen: was leistete nach Alberti die Kunst der Komposition für die Darstellung einer *Storia*:

Erstens ermöglichte die Kunst einen Aufbau (eine Struktur) aus Oberflächen, Gliedern und Körpern unter den Gesichtspunkten Plastizität, Bewegung und Handlung zu beabsichtigen.

Zweitens führte die Kunst zur Beobachtung der Wirklichkeit im Hinblick auf die Fülle der Dinge und die Verschiedenheit der Stellungen, der Zustände, der körperlichen und der seelischen Bewegungen, führte so zu Beobachtungen von Typen der körperlichen Bewegung der Mädchen, Frauen,

(pp. 31/32) Jünglinge, Männer und Greise (was ich nicht ausführte⁷⁴) und von Typen der seelischen Bewegungen, die den vier Temperamenten nahestanden, und zu Beobachtungen des Vollzuges von Bewegungen nach Körperachse, Ponderation und Bewegungsradien der einzelnen Körperteile.

Drittens und letztens befähigte die Kunst den Maler, jene Struktur in der Darstellung dieser beobachteten Wirklichkeit über Normalstellungen, Normalzustände und Normalrichtungen der Figuren zu fundieren und zusätzlich zu reich bewegten Figuren zu differenzieren.

Inventio und *Ordo* aber lagen jenseits dieser Kunst, im Bereiche der natürlichen Begabung. Die Kunst, so könnte man sagen, schuf die optimalen Bedingungen für das *Ingenium*, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden.

Inventio und *Ordo*.

Für Alberti gehörten die Erfindung einer Geschichte (*inventio*) und die Ordnung der Figuren und Gruppen zu einer Geschichte (*ordo*) zusammen. Seine Beispiele für gute Erfindungen sind Beispiele geordneter Erfindungen. Es gab keine Lehre von der Komposition als Bildung eines Zusammenhanges, die von einer besonderen Darstellung unabhängig gewesen wäre. Darum war die Ordnung der Figuren und Gruppen nicht einfachhin lehrbar und nicht Teil der Kunst. Deshalb kann man die Vorstellung des Alberti von einem möglichen *Ordo* nur erschließen; deshalb bleibt die hier versuchte Lehre vom Zusammenhange hypothetisch. Gehe ich einige Punkte durch.

1. Die Folge der Figuren und Gruppen, die, eine erfundene Geschichte darzustellen, geeignet war, zu erdenken und zu klären, lag zwar jenseits der eigentlichen Kunst, im Bereiche des *Ingenium*; das hieß aber nicht: außerhalb des Denkens, außerhalb der verständigen Erläuterung und der Kritik, auch gegenüber und von Dritten. Die Tätigkeit des Künstlers hieß: *excogitare*, *commentari*, *paemeditari*, ausdenken, erläutern, vorbedenken.

Die uns beschäftigende Stelle lautet: "Außerdem: wenn wir eine Geschichte malen wollen, denken wir vorher des längeren aus, in welcher Ordnung und in welcher Weise sie zu komponieren am schönsten sei. Indem wir die (Kompositions)studien auf das Papier bringen, erörtern (oder: entwerfen) wir bald die Geschichte im ganzen, bald die einzelnen Teile derselben und gehen (pp. 32/33) die Freunde alle um Rat an. Wir arbeiten

⁷⁴ S. aber Kuhn (1984) p. 148.

darauf hin, daß schließlich alles bei uns so vorbedacht ist, daß nichts in dem Werke sein wird, von dem wir nicht bestens einsehen, an welcher Stelle es seinen Platz erhalten muß"; und etwas später: "... daß alles ... an seinen (rechten) Sitzen plaziert wird" (III,61).

Das eigene Überlegen und das Ratschlagen mit Dritten ging daraufhin, daß alle Figuren und Gruppen an je ihren Orten in der Geschichte im ganzen und in ihren Teilen Platz gefunden hatten und die Erfindung so geklärt war.

2. Die ausgearbeitete und zum Ende gebrachte Komposition einer Geschichte war eine Gesamtheit, sie war ein geordnetes Figurengesamt; es gibt keinen Hinweis darauf, daß Alberti in ihr eine Ganzheit gesehen hätte, d.h. daß für ihn der Zusammenhang der Teile untereinander und mit dem Ganzen den Charakter der Notwendigkeit gehabt hätte, daß keine einzige Figur hätte daraus gelöst oder hinzugesetzt werden können. Ganz zu schweigen davon, daß Alberti in ihr eine organische Ganzheit gesehen hätte. Alberti empfahl zwar eine Begrenzung der möglichen Fülle, doch unter den Gesichtspunkten der Angemessenheit an die Sache (*convenire*), der Würde und Zurückhaltung (*dignitas, verecundia*) und der gewählten Stillage. Diese Sicht auf die Komposition als eine Gesamtheit, ein Figurengesamt stimmte auf längere Zeit noch mit den Werken der Quattrocento-Malerei überein⁷⁵. Es darf die Vermutung eingeschoben werden, daß Alberti auch in einem Historienzyklus ein *Storiegesamt* sah und keine Ganzheit; und daß dies der Grund war, warum Alberti über die zyklische Malerei als solche kein einziges Wort verlor; sie stellte kein Problem der *Doctrina* dar⁷⁶. Und auch dies stimmte noch auf längere Zeit mit den Werken der Quattrocento-Malerei überein.

3. Die einzelnen Teile des geordneten Figurengesamtes, in dem eine Geschichte dargestellt wurde, hatten eine gewisse Eigenständigkeit und eigenes Gewicht. Alberti erwähnte in der zitierten Passage die einzelnen Teile der *Storia (singulae eiusdem historiae partes)* ausdrücklich; sie mußten ihm von solchem Gewichte und so eigenständig scheinen, daß sie für sich in Zeichnungen bedacht und erläutert werden konnten und, seiner Empfehlung nach, sollten. (pp. 33/34)

⁷⁵ Über die 'Ganzheit' einer Komposition mit dem Charakter der Notwendigkeit s. hier den 'Abschluß' des Buches, 'Aus späteren Zyklen', insbes. Andrea del Sarto.

⁷⁶ S. die Anmerkung weiter oben zur *Storia* als der würdigsten und von Alberti allein behandelten Aufgabe.

Und eine Geschichte komponieren hieß Alberti, weder alles auseinander gelöst, noch zusammengeschüttet hin zu streuen, sondern auch mit Hilfe von Leerstellen zu ordnen (II, 40), vielleicht dürfen wir darunter Intervalle und Zäsuren verstehen. Wir sollten auf die geordneten Teile der Kompositionen achten.

4. Die Folge der Figuren und Gruppen, der *Ordo* einer Gemäldekomposition war, anders als die Wortfolge, der *Ordo* in der Rhetorik, eine räumliche Folge. Das ergab sich aus der von Alberti im ersten Buche dargelegten Voraussetzung, nämlich aus der räumlichen Ordnung der sichtbaren Welt als dem Gegenstande der Malerei. Und es wurde bei der Erörterung, wie die Figurenfolge aus- und durchgedacht werden sollte, von Alberti in der zitierten Passage noch zweimal ausdrücklich gesagt.

Man darf annehmen, daß Alberti eine *Storia* sich perspektivisch eingerichtet vorstellte. Da Alberti die Perspektive im Zusammenhange mit der Komposition (Buch II, 2. Teil; oder Buch III, Kapitel über *Ordo* und *Inventio*) nicht mehr erwähnte, darf man als normal eine Figurenreihe ansehen, die im Vordergrunde in einer aequidistanten Raumschicht von geringer Tiefe angeordnet war, solange die Klärung einer *Inventio* zu keinem besonderen *Ordo* führte, wie für den Petrus am See in Masaccio's 'Tempelsteuer'.

Blieben der Maler und der Betrachter darüber hinaus ohne jeden Hinweis, wie Alberti sich Figurenfolgen vorstellte? Nicht ganz, wenn man Hypothetisches (a-b) duldet und ein *Exemplum* (c) heranzieht. Das Hypothetische zunächst.

(a) Maler und Betrachter lasen im zweiten Buche Aufzählungen von Gegenständen und von Normalstellungen, die Alberti dargestellt sehen wollte, die wohl geordnet und so konkret waren, daß sie einem Maler unmittelbar Vorstellungen von Figuren und, infolge der Aufzählungen, von Figurenreihen hervorriefen. Ich wähle zunächst diejenige über die 'Fülle der Dinge'. Deren Gliederung war einfach: es handelte sich um Reihen, deren erste aus vier, deren zweite und dritte aus drei, deren vierte und fünfte aus zwei Gliedern, zusammen wieder vier, bestanden: Eine Geschichte, "in der an je ihren Orten vermischt auftreten Greise, Männer, Jünglinge, Knaben, Frauen, Jungfrauen, Kinder, Haustiere, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Vieh, Gebäude und Landschaften" (II, 40). Alle Reihen nannten ihre Glieder in absteigender Folge, die letzte in aufsteigender, so schließend. Die zweitletzte Reihe, der Gliederzahl nach der (pp. 34/35) letzten gleich und mit dieser zusammen der ersten entsprechend, war herausgehoben, sie nannte nach drei Reihen

allmählich sinkender Würden und Größen mit einem Male wiederum größere Gegenstände. Ein Maler, der zuhörte, kannte solche Reihen, kannte deren Wiederholungen, Variationen, spiegelbildliche Entsprechungen, oft einander parallel schräg in die Ferne geordnet, Reihen, auch getrennt nach Männern und nach Frauen mit Kindern, kannte sie aus den Tafel- und besonders den Wandgemälden des 14. Jahrhunderts zur Genüge: solche Reihen, konnte ihm einfallen, wären beizubehalten, im Hinblick auf die jeweilige Fülle der Dinge aber zu reformieren und, wie an anderen Stellen dargelegt, achsenfest und in der Struktur des gesamten Bildes in durchgängiger Plastizität, Bewegung und Handlung darzustellen. Auch Gebäude und Landschaften, welche Personenreihen ablösten, waren so ungewöhnlich nicht, man sehe das neue *Exemplum* des 15. Jahrhunderts an, die 'Tempelsteuer' des Masaccio, in welcher links die Landschaft und rechts die Architektur mitzählten und nicht nur ein Hintergrund waren. Für die Fülle der Altersstufen hätte man in Masaccio's 'Schattenheilung' auf das Gefolge des Petrus, Jüngling, Mann und Greis, weisen können und für die in einer Reihe dargestellte Fülle derselben in des Masaccio 'Tempelsteuer' auf jene Reihe der Apostel links, ohne den abgesetzten Schluß, in welcher Greis, älterer Mann und junger Mann neben einander standen.

Eine summarische und eine differenzierte Beschreibung älterer Kompositionen durch Alberti zeigen, daß er solche Reihen auch als Reihen seelischer Bewegungen sah und empfahl. Alberti sah in Giotto's 'Navicella' nämlich in den Aposteln in dem Schiffe, die zu viert vornean an der Bordwand und zu siebt ferner hockten und standen, seelische Bewegungen unterschieden und nebeneinander dargestellt. Und aus Quintilian (II, 13, 13, wie Grayson nachwies) erfuhr Alberti und rühmte es in seiner Schrift, daß der Maler Timanthes eine Reihe von seelischen Bewegungen in seiner 'Opferung der Iphigenie' dargestellt hatte, die in Graden anstieg und an höchster Stelle den *Topos* der Undarstellbarkeit noch einschloß. Alberti schrieb: "Gelobt wird Timanthes ... weil er, als er in der Iphigenie Opferung traurig Kalchas, trauriger Odysseus dargestellt und in dem von Trauer ganz erfüllten Menelaos alle Kunst und Begabung gezeigt hatte, nicht, da die Affekte aufgebraucht waren, findend, in welcher würdigen Weise er des traurigsten Vaters Gesicht darstellen sollte, mit Tüchern dessen Haupt verhüllte, so daß er jedem mehr übrig ließ, über jenes Schmerz in seinem Geiste (pp. 35/36) nachzudenken, als

durch Sehen zu erkennen" (II, 42). Wie Quintilian nannte Alberti, der Verhüllung des Gesichtes parallel, des Agamemnon Namen nicht⁷⁷.

(b) Die erwähnte zweite Aufzählung des Alberti, die von den Normalstellungen und -zuständen, enthielt, wenn man sie wie ein Maler hörte und vor sich sah, eine Reihe von Figuren, die einer gesamten Gruppen- und Figurenfolge in einer dreiteiligen Komposition hätte nahekommen können: anhebend zwei Figuren, aufrecht stehend und gegeneinander gestellt; dann in der Mitte eine sinkende Reihe; dann schließend wiederum zwei Figuren, stehend, doch ganz anders charakterisiert als die ersten. Alberti's Text: "(1) Stehen mögen darum die einen, von ganzem Gesichte sichtbar, rückwärts gewendeter Hände, ausgestreckter Finger, auf einen Fuß gestützt; andere mögen das Gesicht (jenen) entgegen gewendet, die Arme gesenkt und die Füße beieinander haben: eigene Bewegungen und Handlungen mögen sich an jedem einzelnen zeigen. (2) Andere mögen sitzen oder kniend verweilen oder nahezu liegen. (3) Und nackt mögen, wenn es sich so ziemt, die einen sein und einige dabeistehen, aus beidem kunstvoll gemischt, teils bekleidet, teils nackt" (II, 40).

Die Nähe dieses *Ordo*, dieser Figurenfolge zu demjenigen einer möglichen *Storia* läßt sich erkennen, wenn man Donatello's dreißig Jahre jüngeres Relief der 'Beweinung Christi' (Florenz, S. Lorenzo) anschaut, dessen tragende Komposition dreiteilig ist und (1) links aufgereckt stehende Figuren, dann (2) in der Mitte eine Reihe von Sitzenden, sich Beugenden, am Boden Sitzenden sinkender Höhe und schließlich (3) rechts anders charakterisierte, doch wieder stehende Figuren sehen läßt.

(c) Und nun das Beispiel für die Figurenfolge in einer *Storia*. Unter den Inventionen, die Alberti aus Dichtern nahm und den Malern empfahl, war die der 'Verleumdung' des Malers Apelles, die er bei Lukian gefunden hatte. Alberti sagte gerade von ihr: "Das ganze Lob (sc. einer *Storia*) besteht besonders in der Erfindung. Ja, gewiß hat sie solche Kraft, daß die Erfindung auch allein, ohne Gemälde", sagte Alberti, "erfreut. Man lobt schon, wenn man liest, jene Beschreibung ..." (III, 53). In dieser Geschichte handelten außer dem Richter Midas und dem Verleumdeten ausschließlich Personifikationen. Für die Beschreibung der Komposition durch Alberti charakteristisch ist erstens die Vielzahl von Bestimmungen, daß und wo Personen standen, womit die

⁷⁷ Anders übrigens Plinius, der bei dem gleichen Berichte allein Iphigenie mit Namen nennt (*Naturalis Historia* XXXV,93).

Beschreibung der einzelnen Figuren häufig begonnen wurde, und in welcher Folge die Figuren zueinander standen (*erat, adstabat, adventans, est dux, sunt comites, adest, sequens*) (pp. 36/37) und zweitens, daß die Tätigkeiten der Personen selten in finiten Verben, meistens in verbundenen Partizipien oder Relativsätzen beschrieben wurden, als zusätzliche Differenzierungen zuständlicherer Art. Die Komposition der 'Verleumdung' hatte zwei Teile, auf der einen und auf der anderen Seite, darin ein Zu- oder Gegeneinander der Personen. Auf der einen Seite (links oder rechts wurde nicht gesagt, Botticelli's sechzig Jahre jüngerer Darstellung entgegen auch links denkbar) stand eine Figur mit doppelseitiger Begleitung (man denke an den Christus mit seinen Assistenten in Masaccio's 'Tempelsteuer'); diese Figurierung beschrieb Alberti: "um welche Figur herum zwei beistehen". Auf der anderen Seite stand eine Figur, die als Hauptfigur zu erkennen war, da zwei weitere und eine dritte als deren *comites* und *dux* bestimmt wurden und mit ihr auf dieser Seite begonnen wurde, obgleich der Anführende (*dux*) in der Figurenfolge der anderen Seite näher stehen mußte. Dann folgten noch zwei weitere, Einzelfiguren.

Alberti's Text: "Es war da nämlich ein Mann, dessen ungeschlachte Ohren herausstanden, um welchen herum zwei Frauen dabei standen, Torheit und Argwohn, und auf der anderen Seite die Verleumdung selbst herannahend, von der Gestalt eines schönen Weibsbildes, welche aber im Gesichte selbst allzusehr gewitzt durch List zu sein schien, mit der linken Hand eine angezündete Fackel haltend, mit der anderen Hand aber an den Haaren ziehend einen Jüngling, der die Hände zum Himmel streckt. Und deren Führer ist ein Mann, von Fahlheit befallen (?), mißgestalt, von drohendem Anblick, den man verdient vergleicht denen, die in der Schlachtreihe die lang wählende Mühe aufgebraucht hat. Daß dies der Neid sei, haben sie zu Recht gesagt. Es sind auch andere zwei, der Verleumdung Begleiterinnen, Frauen, den Schmuck der Herrin ordnend, Hinterlist und Betrug. Nach diesen, von schmutzigem und sehr ärmlichem Kleide bedeckt und sich zerfleischend, ist dabei die Reue, während aller nächst folgt die keusche und sittsame Wahrheit" (III, 53). Ich gebe aus dem lateinischen Texte das Gerüst: "*Erat enim vir unus ... quem circa duae adstabant mulieres ... parte alia ipsa Calumnia adventans ... manu sinistra ... tenens, altera vero manu ... trahens adolescentem qui manus ... tendit. Duxque huius est vir quidam ... Sunt et aliae duae Calumniae comites ..., ornamenta ... componentes, ... Post has ... veste operata et sese dilanians adest Poenitentia, proxime sequente ... Veritate.*" (pp. 37/38)

Man sieht den älteren Mann zwischen Torheit und Argwohn und sieht, wie, angeführt vom Neide, der ihm näherkommt, die Verleumdung, durch Hinterlist und Betrug ausstaffiert, einen jungen Mann heranzerrt; sieht, wie die Reue, doch später, folgt; und dann die Wahrheit. Diese Beschreibung, die auf den *Ordo* der Komposition, die Figurenfolge, deutlich einging, schrieb Alberti als Beispiel für eine Erfindung nieder. Das zeigt: eine Erfindung war erst durchgeordnet, eine Geschichte erst als Figurenfolge das, was sie sein konnte, und eine Figurenfolge, der *Ordo* einer Komposition wurde nicht abstrakt, sondern als darstellender ausgedacht.

Die Beschreibung der 'Verleumdung' des Apelles zeigte zugleich, eine Figurenfolge konnte erkannt werden. Das ist für das kunsthistorische Tun wichtig. Die Figurenfolge entstammte, nach Alberti, dem Ausdenken, Bedenken und Kommentieren; das kritische Gespräch mit den Freunden des Malers konnte und kann grundsätzlich verlängert werden. Die Zusammenfassung der Erkenntnis der Figurenfolge nahm bei Alberti, unter dem Vorbilde der Antike, die Gestalt einer würdigenden Beschreibung an; "*historiam recitare*" (III, 53) nannte Alberti sein Beschreiben. Alberti schrieb, daß die Erfindung auch, ohne gemalt zu erscheinen, in der bloßen Beschreibung schon gefiel; das lag daran, daß die Beschreibung jener Figurenfolge (mit nur einer Versetzung des *dux*) nach ging und eine ähnliche Konkretheit in motivisch-gliedernder Hinsicht, wie der Maler, anstrebte, daß der Beschreibende *Ordo* und *Inventio* sprechend bewußt zu machen suchte. Umgekehrt war die Voraussetzung dafür, daß die Figuren und auch die Figurenfolge eine Bestimmtheit und eine Artikulation erreichten, die bis dahin nur literarischen Texten geeignet hatte. Die Kunst der Komposition schuf mit ihren durchgängigen Unterscheidungen von Flächen, Gliedern und Körpern, von Stand und Bewegung, von Grundstellungen, -richtungen und zusätzlichen Differenzierungen und mit ihrer durchgängigen Auffassung der Körper nach ausdrucks- und handlungsfähigen Gliedern, Kopf, Armen, Beinen, jene artikulierte Figurensprache, die der Maler in der Darstellung einer Geschichte, der Sache, um die es jeweils ging, zu ihrer Entfaltung brachte.

Die Erfindung und die Figurenfolge blieben auf dieser Stufe der Geschichte der Bildenden Kunst aber noch außerhalb der lern- und lehrbaren Kunst, blieben noch ohne konkrete Verfahrensanweisung. Jene für die hypothetische Lehre vom Zusammenhange herangezogenen Aufzählungen aus dem (pp. 38/39) Buche '*de arte*' gaben entsprechend keine unmittelbare Anweisung, Figurenfolgen auszubilden, sie verkörperten eine Tendenz auf

Figurenfolgen hin und wirkten zu jener optimalen Bedingung dafür, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden.

Abschließend ist noch vom *Modulus* zu berichten, dem zeichnerischen Entwurf.

Das *Opus ultimum et absolutum*, die *Storia* als Tafel- und Wandbild war, wenn sie der Lehre des Alberti entsprach, ein kompliziertes Gebilde. Dies dank der Komposition als Struktur und Figurenfolge, als artikuliertem Aufbau aus Flächen, Gliedern und Körpern und als artikuliertem Zusammenhang von Figuren. Die Komposition der Figurenfolge mußte Werk für Werk zur Darstellung der jeweiligen Erfindung neu ausgedacht werden. Dieser Situation entsprach, daß es innerhalb der Lehre von der Malerei nun auch eine Lehre vom Entwurfe gab, von dem Wege, zu einer artikulierten Komposition zu kommen. Dieser Weg führte in Alberti's Lehre über vorbereitende Zeichnungen. Der Weg war regelmäßig zu gehen, "wenn wir eine *Storia* zu malen im Begriffe sind." Die Sätze, im Hinblick auf den *Ordo*, von dem sie sprechen, schon herangezogen, lauteten: "Wenn wir eine *Storia* zu malen im Begriffe sind, werden wir vorher des längeren ausdenken, nach welchem *Ordo* und in welchen *Modi* die *Storia* zu komponieren am schönsten ist. Indem wir die *Moduli* aufs Papier hinwerfen, werden wir bald die ganze *Storia*, bald deren einzelne Teile entwerfen (*commentari*) und alle Freunde in dieser Sache um Rat fragen. Überhaupt werden wir daraufhin arbeiten, daß alles bei uns so vorbedacht ist, daß nichts in dem Werke sein wird, von dem wir nicht bestens einsehen, an welcher Stelle es zu plazieren ist." (III, 61) Die Sätze besagten, daß der *Ordo* und die *Modi* anhaltend (*diutius*), differenziert (*tum totam historiam, tum singulas partes*) und bis zur vollständigen Einsicht (*nihil, quod non intelligamus*) studiert werden sollten. Diese Vorbereitung ermöglichte, daß das Werk dann sorgfältig (*diligentia*), da die Komposition durch und durch klar war, als auch rasch (*celeritate*) gemalt und vollendet werden konnte, der Ausführung also eine gewisse Frische eignete.

Um den neuen, regelmäßigen, jetzt methodischen Arbeitsschritt historisch besser zu verstehen, nützt es, eine unmittelbar vorangehende Aussage über das Zeichnen von Studien (III, 59) heranzuziehen, von denen ich sonst erst im nächsten Kapitel sprechen will. Auch bei den Studien lag Alberti daran, daß sie (pp. 39/40) mit Sorgfalt und Raschheit zugleich ausgeführt wurden, darum mußte der Maler, "bevor er Pinsel oder Zeichenstift zum Werke bewege", in seinem Geiste (*mente*) im Klaren sein, es darin bestens bestimmt (*optime constitutum*) haben, was zu machen und wie zu vollenden

sei, gefahrloser seien Fehler im Kopfe als im Werke zu beheben. Dieses *Denken im Geiste* im Falle der Studien, das ersetzten die Zeichnungen auf dem Papiere (*moduli*) für den komplizierter gewordenen Zusammenhang der Komposition, der im Kopfe nicht vollständig geklärt, behalten und in Einem auf der Tafel oder der Wand aufgezeichnet werden konnte: der Entwurf auf dem Papier war zeichnendes Denken (*excogitare, meditari, commentari*).

Der *Ordo* gab ein je besonderes Figurengeschehen, er gab es innerhalb der *Struktur*, des *Baues* aus durchgängig abgeschatteten Flächen, bewegten Gliedern und handelnden Figuren; inmitten beider, inmitten von *Ordo* und *Struktur*, von Bau und Geschehen, stand die Figur, achsenfest und artikuliert. Dieses Verständnis von Kunst entsprach der Zeitstelle Quattrocento und der Reform von Figur und Figurenfolge durch Masaccio⁷⁸. (pp. 40/41)

⁷⁸ Zu Masaccio und der Figurenbildung s. in dieser Schrift die Einführung des Zweiten Teiles der Behandlung der Zyklenreihe "Masaccio's Reform der Figurenfolge". Die sachliche und begriffliche Unterscheidung von *Bau* und *Geschehen* übernehme ich von dem Musikhistoriker Rudolf Bockholdt; den Gesprächen mit ihm verdanke ich manche Klärung und Anregung.

2. Kapitel

Cennino Cennini: das Handwerk als die Kunst in der Malerei. Die Komposition hingegen als Leistung eines auf sich gestellten *Ingenium*.⁷⁹

Cennino Cennini, in Colle Valdelsa geboren und während zwölf Jahren in der Werkstatt des Agnolo Gaddi in Florenz zum Maler ausgebildet - dies schon der erste Unterschied zu Alberti -, lebte später in Padua, als Maler des Francesco da Carrara, des Signore der Stadt. Einige, eher unbedeutende Werke der Tafel- und besonders der Wandmalerei sind von seiner Hand erhalten.⁸⁰ In Padua, wo hervorragende Florentiner Maler, nämlich Giotto am Anfang des Jahrhunderts die *Cappella dell'Arena* und Giusto de' Menabuoi vor gut drei Lustren das Baptisterium ausgemalt hatten, schrieb Cennini nun am Ende desselben vierzehnten Jahrhunderts seinen *Libro dell'Arte*⁸¹.

Der *Libro dell'Arte* des Cennini und der behandelte Traktat *De pictura* des Alberti sind bekanntlich sehr verschiedene Bücher. Wie verschieden war das Selbstverständnis ihrer Autoren: Alberti wollte die verlorenen Schriften

⁷⁹ Ich habe diesen Gegenstand an anderem Orte ausführlicher behandelt: Rudolf Kuhn, "Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozeß", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 36, 1991, 104-153. (Inzwischen [online](http://pub.ub.uni-muenchen.de/4689/): Open Access der UB München: <http://pub.ub.uni-muenchen.de/4689/>)

⁸⁰ Brunello in seiner Edition des *Libro* (s. die folgende Anmerkung) p. 213, Anm. 1, Abb. zwischen p. 10 und p. 11; doch siehe auch Miklós Boskovits, "Cennino Cennini - pittore nonconformista", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band 17, 1973, 201-222, der einige Werke der Tafelmalerei und den fragmentarischen Zyklus der *Storie di S. Stefano*, Basilica di San Lucchese bei Poggibonsi, dem Cennini zuschreibt.

⁸¹ Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una prefazione di Licisco Magagnato, Vicenza (1971)²1982. Ich folge Licisco Magagnato auch in der Datierung (p. V). Ältere, maßgebende Ausgabe: Cennino Cennini da Colle Valdelsa, *Il Libro dell'Arte*, ed. riveduta e corretta sui codici per cura di Renzo Simi, Lanciano 1913; Nachdruck der 3. Auflage Florenz 1943.

Übersetzung ins Deutsche: Albert Ilg, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini*, Wien 1871 (Quellenschriften für Kunstgeschichte usf. ed. R. Eitelberger v. Edelberg vol. 1).

Ich danke Frau stud. phil. Anna Lisa Scarpa für ihre Überprüfung meiner eigenen Übersetzungen.

des (pp. 41/42) Altertums ersetzen (II, 26)⁸² und Cennini berief sich statt dessen auf die Kunstausbildung des Giotto als eines Älterlehrers, dessen Enkelschüler, Agnolo Gaddi, sein eigener Lehrer gewesen war (cap. 1). Wie verschieden auch darin, daß Alberti sich den beispiel- und lehrerlosen Aufbruch eines der Antike nicht nachstehenden *Ingegno* in Brunelleschi, Donatello, Masaccio und anderen Künstlern als Reflektionshorizont wählte (Widmungsvorwort p. 7)⁸³ und Cennini sein Buch statt dessen in der Verehrung Gottes, der Jungfrau Maria, der Heiligen, auch in der Verehrung seiner Lehrer schrieb (wie der Titel des *Libro* es aussprach) und Gott, die Jungfrau und die Heiligen in cap. 1 abermals anrief. Diese Unterschiede sind häufig betont worden. Alberti akzentuierte auch die Binnengliederung seines Textes durch rhetorische Mittel, Cennini durch religiöse Anrufungen⁸⁴.

Der *Libro dell'Arte* des Cennini handelte, wie der Titel sagt, von der *Kunst*. Dasjenige, was wir in ihm dargelegt finden, war, was Cennini unter der *Kunst* verstand. Wenn sein Buch leistete, was es sollte, dann handelte es von der Kunst umfassend; dann war alles das, was sich nicht in ihm erörtert fand, nicht Teil der *Kunst* im Verständnis des Cennini. Freilich konnte auch hier etwas in einer anderer Weise, als Kunst zu sein, zur Malerei gehören; und das war auch so, wie abermals im zweiten Teile des Kapitels darzulegen sein wird.

Der Traktat des Alberti dagegen handelte in drei Büchern von der *Malerei* im Gesamten, allein dessen zweites Buch handelte von der *Kunst* in eben dieser Malerei, während das erste Buch vom Gegenstande der Malerei in eher grundsätzlicher Hinsicht und das dritte Buch vom Künstler handelte.

Cennini's *Libro dell'Arte* handelte zunächst hauptsächlich vom Zeichnen, dann hauptsächlich vom Malen. Cennini's *Libro dell'Arte* war dem Inhalte nach ein *Rezeptbuch*; er war der Form nach ein *Lehrbuch*. Und dieses *Lehrbuch* war, wie zuerst Albert Dresdner⁸⁵ hervorhob, zugleich als *Lehrgang* angelegt⁸⁶. (pp. 42/43) Indem ein angehender Künstler das Buch Kapitel für Kapitel durcharbeitete, erwarb er die *buona pratica* in der *operazione di mano*.

⁸² S. Kuhn, Alberti, p. 124.

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ Kuhn, Cennini p. 109.

⁸⁵ Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte der europäischen Kunstlehre*, München 1915, p. 64.

⁸⁶ Allerdings findet sich eine Abweichung von der lehrgangsmäßigen Anordnung: Cennini behandelte die Wandmalerei zuerst und dann die Tafelmalerei, obgleich er beim Übergange

Cennini behandelte die Kunst als ein Handwerk. Cennini war in seinem Wortgebrauche und in seinen Äußerungen präzise, was bei einem Buche, das aus der Praxis stammte, festgehalten werden darf: die begriffliche Präzision folgte geradezu aus der langjährigen Vertrautheit mit einer die einzelnen Arbeiten und die einzelnen Arbeitsschritte genau unterscheidenden Praxis⁸⁷.

Die Ausbildung zu jener erwähnten *buona pratica* in der *operazione di mano* dauerte lange. "Wisse, daß es nicht geschwinde gehen wird, dieses zu lernen: für's erste wird es zum geringsten ein Jahr dauern, das Zeichnen auf dem Täfelchen einzuüben (womit die Ausbildung anfangen sollte); dann mit dem Meister in der Werkstätte zu stehen, bis du alle die Zweige gelernt, welche unserer Kunst zugehören. Dann mit der Bereitung der Farben anzufangen, das Kochen des Leimes zu lernen, Gips zu mahlen, das Verfahren zu lernen, mit Gips zu grundieren, ihn erhaben zu machen und zu schaben, zu vergolden, gut zu körnen, - durch sechs Jahre hindurch. Und dann zum praktischen Versuchen im Malen, Ornamentieren mittels Beizen, Goldgewänder Machen, in der Wandmalerei sich Üben, andere sechs Jahre, immer zu zeichnen und weder an Fest- noch an Werktagen abzulassen. Und so wandelt sich die Naturanlage durch große Übung in tüchtige Geschicklichkeit um (*E così la natura per grande uso si convertisce in buona pratica*). Ergreifst du aber einen anderen Weg, so hoffe nicht, zur Vollkommenheit zu gelangen." Cap. 104 (übers. Ilg): d.h. zwölf Jahre des Lernens. Und an anderer Stelle berichtete Cennini in der Tat über lange Ausbildungszeiten: Agnolo Gaddi habe ihn, den Cennini, zwölf Jahre unterrichtet, Agnolo selbst habe bei seinem Vater Taddeo Gaddi gelernt und dieser Taddeo sei vierundzwanzig Jahre lang ein *discepolo* des Giotto gewesen (cap. 67). (pp. 43/44)

I. Über die Kunst in der Malerei⁸⁸.

von der Wandmalerei zur Tafelmalerei ausdrücklich empfahl, nicht mit der Wandmalerei zu beginnen, sondern mit der Tafelmalerei.

⁸⁷ Kuhn, Cennini, p. 115.

⁸⁸ Unter den vielen Schriften, die den Untersuchungen bei Restaurierungen erwachsen, sie begleiten oder ihnen folgen und welche die Handwerkskunst aufklären, sei mit Nachdruck gewiesen auf: Bruno Zanardi, *Il Cantiere di Giotto, le Storie di San Francesco ad Assisi*, Mailand 1996.

Cennini gliederte die Kunst im cap. 4 in zwei Teile, in das Zeichnen und in das (farbige) Malen, und er zählte die einzelnen Aufgaben des Malers, die Gegenstände seiner nachfolgenden Erläuterungen und demnach den Inhalt der *Kunst*, auf. Ich zitiere seine Listen der Aufgaben in der Kunst der Tafel- und in der Kunst der Wandmalerei, um im Kontraste zur Auffassung des Alberti das Handwerksmäßige hervortreten zu lassen. Und ich gehe dann auf einige Punkte aus verschiedenen Gebieten der Kunst ein, welche für die künstlerische Darstellung interessant scheinen, die später bei der Erörterung der einzelnen Zyklen im Hinblick auf Erfindung und Komposition nicht neuerdings behandelt werden.

Die Aufgaben für den Tafelmaler waren (ich nummeriere sie und füge die Übersetzung Ilgs hinzu):

1. *sapere tritare, o ver macinare*: zerreiben oder aber zermahlen (der Farben)

2. *inconlare*: beleimen

3. *impannare*: eine Leinwand aufziehen

4. *ingessare*: einen Gipsgrund machen

5. *radere i gessi e pulirli*: den Gipsgrund glätten, polieren

6. *rilevare di gesso*: die Gipsreliefs fertigen (d.i. für aufstehende Heiligenscheine usf.)

7. *mettere di bolo*: Bolus anwenden

8. *mettere d'oro*: vergolden

9. *brunire*: glätten

10. *temperare*: Tempera mischen

11. *campeggiare*: Gründe legen

12. *spolverare*: mit Kohle stäuben

13. *grattare*: eingraben

14. *granare o vero camucciare*: mit dem Rädchen punktieren

(pp. 44/45)

15. *ritagliare*: linieren (der Kommentar Brunello's: Konture der Figur mit einem angespitzten Eisen zeichnen)

16. *colorire*: malen

17. *adornare*: die Tafel auszieren

18. *e 'invernicare in tavola o vero in cona*: firnissen.

(Bei den Nrn. 10 - 14 handelte es sich noch um Ornamentauflagen auf Gemälden; ab Nr. 15 erst folgte das eigentliche Malen).

Die Aufgaben für den Wandmaler waren:

A lavorare in muro, bisogna

1. *bagnare*: waschen
2. *smaltare*: Mörtel anbringen
3. *fregiare*: einfassen
4. *pulire*: glätten
5. *disegnare*: zeichnen (sc. auf der Wand)
6. *colorire in fresco*: auf dem Nassen malen
7. *trarre a fine in secco*: im Trockenen vollenden
8. *temperare*: mischen (sc. ergänzend mit Tempera malen)
9. *adornare*: ausschmücken
10. *finire in muro*: auf der Wand zu Ende bringen.

So die Reihe der Aufgaben eines Künstlers in der Tafel- und in der Wandmalerei.

Die Ausbildung eines jeden Künstlers begann mit dem studierenden Zeichnen.

1. Die Zeichnung.

Der erste Satz der praktischen Anleitung im *Libro dell'Arte* lautete: "... mit der Zeichnung fange an" (cap. 5). Gemeint war: wenn du den Lehrgang durchlaufen willst, dann fange mit dem Zeichnen an und zwar mit dem kopierenden Zeichnen auf einem Buchsbaumtäfelchen (als 'Skizzenbuch'). Auch in Cennini's Lehrgang nahmen, der Tradition entsprechend, die Studien und zwar die Studien vom Typus der Kopien einen breiten Raum und sehr viel Zeit, sogar Jahre ein. Später in der Ausbildung überraschender Weise auch, wie man weiß, Studien vom Typus der Studien nach der Natur; doch dazu bedarf es einiger (pp. 45/46) Zusätze. Cennini's Lehre über die Studien stimmt mit den Zeugnissen überein, die erhalten sind, auf der einen Seite zahlreichen Kopien, Musterblättern und Musterbuchresten und auf der anderen Seite wenigen Studien nach der Natur⁸⁹.

⁸⁹ Vgl. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450*, Berlin 1968 sqq. Bemerkungen zu einzelnen der Zeichnungen bei Kuhn,

a. Studien nach Kunstwerken: Kopien

Für eine Frage darnach, was in der Lehre des Cennini die *Kunst* gewesen sei, könnte es fast genügen zu sagen, was man kopieren sollte. Das Wichtigste waren die Räumlichkeit, die Weiten und Abstände, dann das Hell und Dunkel und schließlich die *Misure*, die relativen Maße oder Proportionen, in einem Bilde. Diese drei kopierend zu erfassen, war auch das Schwierigste, und es bedurfte, dieses treffend zu tun, des Verstandes; demnach handelte es sich um ein *urteilendes Kopieren*. Cap. 29 und 30: "... betrachte zuerst, welcher Räumlichkeit (sc. Weite, Abstand der Figuren, *spazio*) dir die *Storia* oder die Figur scheint, die du abbilden willst, und betrachte, wo sie die Dunkelheiten, die mittleren Helligkeiten und die Helligkeiten hat". Und mit einem Grundmaße als Wegweiser (*guida*) (welches einem Drittel der Höhe des Kopfes einer Figur entsprach), lehrte Cennini, die Häuser, die Figuren und auch die Abstände zwischen den Figuren aufzufassen; *aoperando il tuo intelletto di saper guidar le predette misure*, "indem du dich deines Verstandes bedienst, um zu verstehen, die genannten Maße auszuführen". Dies war besonders dann nötig, wenn die Malereien, die kopiert werden sollten, hoch an einer Wand angebracht waren. "Es schickt sich, daß du dich nach deinem Verstande richtest, und du wirst die Wahrheit finden, wenn du dich auf solche Art leitest".

Man sollte zunächst mit Kohle zeichnen; und, sobald die Zeichnung in den *Misure* gelungen war, mit Silberstift Konture und Hauptfalten nachzeichnen, die Kohle aber wegstäuben. So blieb die Studie erhalten. War das Vorbild nahe bei der Hand, konnte man es auf durchscheinendem Papiere (*carta lucida*) (pp. 46/47) durchpausen und auf solche Art kopieren. Kopie "eines Kopfes, einer Figur oder einer Halbfigur, entsprechend, wie sich der Mensch (= die menschlichen Figur) von der Hand großer Meister findet: Um die Konture auf dem Papiere, auf der Tafel oder auf der Mauer gut vor Augen zu haben, ... lege dieses durchscheinende Papier auf die Figur oder aber

Cennini pp. 118-122, 149-153. Andrew Ladis, "Un'ordinazione per disegni dal ciclo della vera croce di Angolo Gaddi a Firenze", *Rivista d'Arte* 41, 1989, 153-158, macht einen Fall bekannt, in dem dokumentiert ist, daß ein potentieller Auftraggeber, die Compagnia della Santa Croce in Montepulciano, einen Maler, Giovanni di Chaccia, gegen Ersatz der Unkosten nach Florenz schickte, *Storie* des Kreuzes, sicherlich die des Agnolo Gaddi, zu kopieren.

Zeichnung auf...."; und sofort wird, was darunter liegt, durchscheinen "in Form und Art so, daß du sie klar siehst"; dann zeichnete man die Konture, gab einige Schatten, wie es zu sehen und zu machen möglich war; dann nahm man das Papier ab und gab nach Gefallen noch Weißhöhungen und Erhebungen an (cap. 23⁹⁰). (Die erwähnte Pause nach einer Zeichnung war eine Pause nach einer Kopie, durch deren erneutes Kopieren eine Kopienkette entstand.)

b. Studien nach der Natur

Cennini empfahl im Cap. 28 seines Lehrbuches der Kunst in der Tat Studien nach der Natur, allerdings einem Adepten, der schon vorgeschritten war und begann, im Zeichnen einiges Gefühl (*qualche sentimento nel disegnare*) zu haben. Für ihn sei es besser, der Natur als sonst einem Vorbilde zu folgen. Cennini pries dieses Studium nach der Natur: "Siehe darauf, daß der vollendeteste Führer, den man haben könnte, daß das beste Steuerruder die Triumphpforte eines Abbildens nach dem Natürlichen ist. Dem vertraue dich mit brennendem Herzen immer an".

Für die Ausbildung eines Künstlers war aber wichtig, daß dieses Kapitel im *Libro* nach dem Cap. 27 folgte, in dem von der Ausbildung eines eigenen Stiles, mit hohem Anspruch und auf Grund eines intensiven Studiums des Stiles eines Lehrers, vorgängig die Rede war. Wenn der Lernende so weit gekommen war, dann wurde ein Studium nach der Natur zu einem Steuerruder zur Triumphpforte.

Schon Magagnato⁹¹ betonte, daß nach Cennini zuerst der Stil und dann erst die Natur studiert werden sollte. Unzutreffend aber ist die Meinung Magagnato's, die Natur sollte mit dem von einem Lehrer erlernten Stile (pp. 47/48) interpretiert werden. Im Gegenteil: die Natur sollte mit dem eigenen Stil interpretiert werden, welcher eigene Stil sich beim Naturstudium auch weiterbildete. Ich gehe auf die Stilbildung später ein.

Cennini konnte sich über die Natur allerdings auch anders äußern, verächtlicher, sozusagen als bloßer Natur. Von den unvernünftigen Tieren, so schrieb er z.B., werde er nicht rechnend berichten, weil sie keine *misura*

⁹⁰ Ilg übersetzt '*ritrarre*', auch in der Überschrift, stets falsch mit 'Entwerfen', der Ort des Kapitels im Buche und die Nennung des Vorbildes (*di man di gran maestri*) zeigen klar, daß vom Abbilden, daß vom Kopieren die Rede ist.

⁹¹ Magagnato p. VI.

hätten. "Bilde sie ab und zeichne sie, soviel du kannst, nach dem Natürlichen"⁹² (cap. 70).

Sofern das Studium der Natur dem Studium des Menschen galt, handelte es sich um ein berichtigendes, verbesserndes Studium vor allem der Maße, der auf Proportion hin angelegten Maße.

Angehängt sei noch cap. 88: Zeichne Berge, besonders im Hinblick auf das Hell und Dunkel, nach einem großen, rauhen und unpolierten Stein.

c. Die Zeichnung im Kopf, *Disegno entro la testa*

Das Cap. 13 handelte von der Federzeichnung und schloß mit einem seltsamen Satz darüber, was das Zeichnen mit der Feder dem Künstler einbringe: "es wird dich erfahren machen, geschickt und fähig zu vieler Zeichnung in deinem Kopfe": *pratico e capace di molto disegno entro la testa tua*. - Nicht wird gemeint sein, es ermögliche, im Kopfe Zeichnungen hervorzubringen, bevor man sie auf das Papier zeichnete; sondern, daß vieles Zeichnen den Künstler erfahren mache, geübt und "inwendig voller Figur", das Wort ohne platonische Konnotation verstanden.

d. Studien bei Alberti

Alberti später kannte in seinem Traktate zwei Arten von Zeichnungen, den zeichnerischen Entwurf (*Modulus*), über den ich im vorigen Kapitel berichtet habe, und die Studie, von der noch zu handeln ist.

Alberti sprach über die Studien nicht im zweiten Buche seiner Schrift, in dem er von der Kunst handelte, sondern im dritten Buche (III, 55-60), in (pp. 48/49) welchem er vom Künstler sprach, auch von dessen Ausbildung und der Kultivierung seines *Ingenium*; dem ordnete Alberti die Studien zu.

Nach der kurzen Empfehlung eines Lernweges über ein Studium der Flächen zuerst, dann der Zusammenhänge der Flächen, dann der Glieder alle ging Alberti ausführlich auf das Studium der Naturwirklichkeit ein, welches für Alberti inzwischen erheblich konkreter zu bestimmen war als noch für Cennini. Dieses Studium sollte tägliche und durchgängige Aufgabe des Malers sein, es war beobachtende und denkende Erforschung der Natur (*in eaque*

⁹² Auch von Degenhart-Schmitt p. XVIII als Beispiel für das Naturstudium für Tiermuster angeführt.

investigatione continuo oculis et mente persistere III, 55). Dieses Studium sollte betrieben werden, um eine umfassende Kenntnis der Verschiedenheit der Naturdinge (*similitudo*) zu erlangen und auslesend (*eligere*) die Schönheit dieser Naturdinge (*pulchritudo*) zu ermitteln. Dieses Studium sollte den Naturdingen selbst gelten, d.h. ausgewählten besonderen Modellen (*elegans et singulare exemplar*), und ihnen allein. Das Studium von Gemälden, das Kopieren also, betrachtete Alberti deutlich mit Zurückhaltung, das Studium von Skulpturen schon wohlwollender, deshalb, weil es diese nicht nur zu kopieren, sondern das reale Hell-Dunkel auf ihnen in Zeichnung zu übersetzen, darzustellen galt. Diese Zurückhaltung gegenüber den Kopien sowie der Versuch, ihnen zuwenigstens eine neue Aufgabe zu geben, trennten Alberti von Cennini scharf.

Das Studium der Natur umfaßte grundsätzlich alle Dinge der Wirklichkeit und der Natur, die nur immer für eine *Storia* als das *summum opus* in Betracht kommen konnten; der Maler sollte davon, soweit möglich, wenigstens eine gewisse Kenntnis erworben haben.

Und das anhaltende Studium der Natur machte den Maler zu einem Naturschmecker. Es führte dann zu dem Vermögen, mit Sorgfalt und Raschheit zugleich darzustellen: "Denn zur Sache, die durchzuführen ist, kommt bereit, gewappnet und schnell jener Geist, der, durch Übung geweckt, glüht, und jene Hand folgt als die schnellste, die eine sichere und vernünftige Methode (*certa ingenii ratio*) gelenkt hat" (III,59); während andere Maler unbekannte Wege und Ausgänge suchten und probten. Die Gefahren, die beim Naturstudium zu meiden waren, nannte Alberti so: begieriger (*curiosior*) Ähnlichkeit als Schönheit zu suchen und blindlings seinem eigenen Geiste statt der Natur zu vertrauen. Die Tugenden, deren Alberti bei diesem Studium erwähnte, waren: Sorgfalt, Eifer und Beharrlichkeit (*diligentia, studium et assiduitas*). (pp. 49/50)

Abschließend ist zu sagen, daß Alberti noch keine Studien nach Modellen konkret für einzelne Figuren in einer besonderen *Storia*, die gerade zu komponieren war, vorsah. Der zeichnerische Entwurf (*modulus*), von dessen Einführung in den Werkprozeß als einem eigenen methodischen Schritt ich im vorigen Kapitel berichtet habe, enthielt weder (ich sage:) eine methodische Ausdifferenzierung nach Ureinfall, Skizze und abschließender Zeichnung, noch hatte der Werkprozeß (ich wiederhole:) einen methodischen Ort für besondere Studien nach dem Modell für eine bestimmte Komposition;

es ging bei den Studien nach der Natur um die Ausbildung des Malers, wie ich es nannte: zu einem Naturschmecker hin.

2. Das Gemälde.

a. Die sieben Farben

Zu Beginn seiner Behandlung der Farben nannte Cennini sieben Farben natürliche (cap. 36). Ich füge der Übersetzung von Ilg, soweit nötig, moderne Namen hinzu: "Wisse, daß es sieben natürliche Farben gibt: Nämlich vier, ihrer Natur nach eigentlich Erden, Schwarz, Rot, Gelb und Grün. Drei andere Naturfarben verlangen aber, künstlich bereitet zu werden, Weiß, Ultramarinblau oder Kupferblau und Neapelgelb."

In einer Reihe angeordnet, wären das: Weiß, Neapelgelb, Gelb, Rot, Grün, Ultramarin- oder Kupferblau und Schwarz. Cennini sah die Farbphänomene in enger Verbindung mit den Pigmenten, doch ausgewählt auf die Zahl sieben hin; die einzelnen Farben waren dann nach den Pigmenten variantenreich, Cennini behandelte z.B. sieben Sorten des Rot.

b. Die Abstufung (*digradazione*) der Farben wie des Hell-und-Dunkels

Dem Malen (dem *Colorire*) kam das Zeichnen auf farbigem Papier (*carta tinta*), mit einer Weißhöhung verbunden, am nächsten; das war ein Zeichnen mit zumindest dreigestuftem Hell und Dunkel, dem mittleren Ton des Papiers, dem dunkleren der Zeichnung und dem helleren der Weißhöhung (cap. 15). Auch die Federzeichnung sollte drei Stufen des Hell-und-(pp. 50/51)Dunkels haben: *le chiare*, *mezze chiare* und *scure*. Ein Künstler, der an das Malen ging, mußte in dieser Unterscheidung sicher sein (cap. 13).

Das Stufen des Hell-und-Dunkels und das Stufen der Farben hieß *digradare*. Cennini unterschied beim Hell-und-Dunkel und bei den Farben immer drei Stufen der Dunkelheit und Helligkeit, die an den Enden der Stufung, explizit bei den Farben, bis auf insgesamt sechs Stufen erweitert werden konnten. Wichtig, scheint mir, war das Faktum präziser Stufung, war die bewußte Bildung des Zusammenhanges über Unterscheidung und Trennung. Dieses Faktum ist dem Maler und dem Restaurator geläufig, zu

bedenken aber auch einem Historiker lohnend, der bestimmen wollte, was bei Cennini die *Kunst* sei. Im Einzelfall konnte zum Stufen noch die Aufgabe hinzu treten, nachdem gestuft war, zwischen den Stufen weich zu vermitteln. Ich möchte dem an Beispielen nachgehen, denn es läßt die Ratio der Kunst, das Methodische gut erkennen. Es braucht freilich Geduld, will man Urteil und Praxis eines fremden Jahrhunderts kennen lernen.

Die Hell-und-Dunkel-Stufung:

Zunächst die Hell-Dunkel-Stufung beim Zeichnen mit der Feder: "Und dann zeichne manierlich (*gentilmente*) und führe deine *chiare, mezze chiare e scure, a poco a poco*, mit der Feder aus, mehrfach darauf zurückkommend". Falls das Papier, wie üblich, hell war, wurde sukzessive in's Dunkle und Dunklere gearbeitet (cap. 13).

Die Hell-Dunkel-Stufung beim Zeichnen auf der *Carta tinta* verlief anders, denn dann fungierte die Farbe der *Carta tinta* (zumeist grün) als Mittelwert, und es wurde von diesem Mittelwert aus zuerst in's Dunkle und dann in's Helle gearbeitet: "Und es ist wahr, daß man - bei den meisten Leuten - die grüne Farbe (beim Papier) mehr und mehr insgemein gebraucht, und sie ist sehr gebräuchlich sowohl für das Schattieren (Dunkel zeichnen, *aombrare*) wie für das Weißhöhen (*imbiancheggiare*)" (cap. 15).

Um diese Hell-Dunkel-Stufung ging es auch, wenn man *Storie* oder Figuren in einer Kirche oder Kapelle abzeichnete (kopierte, studierte): "betrachte zuerst, welchen Raumes (*di che spazio*, welcher räumlichen Ordnung, welcher Weiten) dir die *Storia* oder Figur erscheint, die du abzeichnen willst, und betrachte, wo sie die *scuri, e mezzi, e bianchetti*, die Dunkelheiten, die Mitteltöne und die Weißhöhungen hat; und das bedeutet, daß du deinen Schatten (pp. 51/52) (Dunkelheit) mit Aquarelltinte zu geben, bei den Mitteltönen das Feld, wie es ist, zu lassen und die Weißhöhung mit Weiß zu geben hast" (cap. 29).

Im Kapitel 31 sprach Cennini dann ausführlicher von einer sukzessiven Vertiefung der Schatten und einer sukzessiven Erhöhung der Lichter, wobei man Dunkelheit auf Dunkelheit und Höhung auf Höhung setzen sollte; und er sprach auch davon, daß man aus der *Stufung* dann zu einem *weichen Übergange* gelangen sollte.

*Die Farbstufung im Gewande (cap. 71)*⁹³:

Die Farbstufung im Gewande wie im Inkarnate erfolgte ebenfalls schrittweise; dieses zu verfolgen, bedarf es der erwähnten Geduld. Zunächst das Gewand.

Erster Schritt, das Zeichnen des Gewandes: "(das Gewand ist) manierlich mit deinem Verdaccio (grüner Erde) zu zeichnen und nicht so, daß man deine Zeichnung sehr sieht, sondern mit Maß".

Zweiter Schritt, technische Vorbereitung der Farbtöne: "ob du weiß gewanden willst, rot oder gelb oder grün oder, wie du willst, habe drei Gefäße." Sagen wir: rot. Bereite in je eigenen Gefäßen drei Farben, eine Farbe aus Cinabrese (Rotocker, Sinopia) und etwas Bianco-Sangiovanni⁹⁴ (Kalkweiß) als Farbstufe Dunkel; eine aus Cinabrese und ziemlich viel Bianco-Sangiovanni als Farbstufe Hell; dann die dritte mittlere Farbstufe, indem du die Dunkel und Hell mischest, das ergibt den mittleren Farbton. (Cennini nannte im Falle der Inkarnatfarbe ausdrücklich Verhältnisse, übertragen ergäbe das: Cinabrese/Bianco-Sangiovanni für die Farbe Dunkel 2/3 : 1/3; für die Farbe Mittel 1/2 : 1/2; für die Farbe Hell 1/3 : 2/3.). Es ist anmerkwürdig, daß die Farbstufe Dunkel durchaus mit Weiß gelichtet war, das erlaubte im Fortgange der Arbeit eine weitere Intensivierung des Dunkels.

Dritter Schritt, das Malen (die Textstelle ist schwierig): Daraufhin sollte mit den drei Farbstufen gemalt werden und zwar vom Dunklen in's Helle: (pp. 52/53) Mit der Stufe *scuro* "gehe durch die Falten deiner Figur in den (deren) dunkelsten Stellen und gehe dabei nicht über die Mitte der Breite deiner Figur hinaus (es ist wohl gemeint: weil die andere Hälfte der Figur, die im Lichte

⁹³ Ausführlich und in größerem Rahmen von James S. Ackerman, "On early Renaissance color theory and practice", *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries* (Studies in Italian Art History I, Memoirs of the American Academy in Rome, vol. 35), 1980, 11-44, bes. pp. 14sq., behandelt; ebenso schon von Ernest H. Gombrich, *The Heritage of Apelles, Studies in the art of the Renaissance*, Oxford 1976, 2. Kapitel, bes. pp. 22 – 26, dort: "It is with the making of image that Cennini is concerned, and there is no clear distinction in his mind between recipe for the grinding and mixing of pigments and prescriptions for the painting of folds" (p. 23); "... he does not say looking at real drapery. Making comes before matching" (p. 23); "There is no awareness in Cennini that different materials should receive more or less white on the ridges according to their tendency of reflecting or absorbing light" (p. 24).

⁹⁴ Edgar Denninger, "What is 'Bianco di San Giovanni' of Cennini", *Studies in Conservation* 19, 1974, 185-187.

liegt, so dunkle Stellen nicht haben kann)"; dann mit der Stufe *mezzo* "streife (*va' campeggiando*) von einem dunklen Striche (*tratto*) zum anderen und vermittele sie miteinander und vertreibe deine Falten in den äußersten Stellen der Dunkelheiten". Die Bereiche auf der schattigen Seite der Figur waren also zwischen den äußerst dunklen Strichen mit der mittleren Farbe zu bedecken und dann war von den vorab festgesetzten Stufen *scuro* und *mezzo* aus, die dabei festgehalten wurden, zwischen ihnen zu vermitteln. "Dann gehe nur mit diesen *colori di mezzo* nochmals über die (jene) Dunkelheit hin, dort, wo das Relief, das Vorkragende der Figur sein soll, immer gut das Nackte erhaltend". Unter den dunklen Partien waren jene mit der mittleren Farbstufe zu übergehen, die vorkragen sollten, weil der Leib sich durchdrückte, z.B. die Oberschenkel, die Knie, der Bauch, die Brustlappen usf. In der gleichen Weise wie die dunklen Gewandpartien in's etwas weniger Dunkle, waren dann die hellen Partien mit der Stufe *chiaro* in's noch hellere Vorkragende zu bringen. Cennini ließ an dieser Stelle den charakteristischen Satz folgen: "Wenn du zwei- oder dreimal mit jeder Farb(stufe) überhin gegangen bist (*campeggiare*), (nicht aus dem für die Farbe beabsichtigten [Bereiche] dabei jemals heraustretend, nämlich nicht um den Platz der einen Farbe der anderen Farbe zu geben oder (ihr) zu nehmen, wenn sie sich nicht verbinden sollen), dann vertreibe und vermittele sie gut". Wieder forderte Cennini: a) präzise, strikte zu stufen; und b) gut zu vermitteln; dadurch blieb die Stufung im Vermittelten erhalten und wurden der Durchgestaltung Klarheit wie Kraft gewonnen.

Vierter Schritt: Zu diesen drei Stufen der Farbe traten nun weitere drei Stufen hinzu, zwei sollten oben und eine sollte unten angefügt werden. "Habe ... eine noch hellere Farb[stufe] als die hellste der drei und treffe die Höhen der Falten und mache sie weiß. Dann nimm ... reines Weiß und treffe vollkommen alle (Höhe)punkte des Reliefs. Dann gehe mit reinem Cinabrese über die Dunkelstellen und einige Konture." Das reine Cinabrese, wie erinnerlich, war dunkler als die Farbstufe *scuro*, welcher ja zu ca. 1/3 Bianco-Sangiovanni beigemischt war.

Fazit: "Und das Gewand ist dir ordnungsgemäß fertig: *E rimanti il vestir fatto per ordine.*" (pp. 53/54)

Die Farbstufung im Inkarnate:

Cennini erläuterte die Farbstufung beim Inkarnate am Malen des Gesichtes eines Jugendlichen, ebenfalls *a fresco* (Ich folge der Übersetzung

von Ilg, auf das Interessierende reduziert und im Einzelnen korrigiert) (cap. 67):

Erster Schritt, das Zeichnen des Gesichtes: Mische eine Bohne dunklen Ockers, falls nicht vorhanden, lichten Ockers und eine Linse Schwarz, mische dann ein Drittel einer Bohne Bianco-Sangioivanni (Kalkweiß) und eine Messerspitze Cinabrese (Rotocker, Sinopia) hinzu und mit dieser Verdaccio genannten Mischung bringe das Gesicht hervor (*atteggiare*), nach und nach. Wenn du die Form deines Gesichtes (*la forma del tuo viso*) erreicht hast, es aber z.B. in den Maßen mißlungen scheint, dann kann es noch beseitigt werden. Darnach nimm Verdeterra und beginne unter dem Kinne zu schattieren und dort im Gesichte, wo es dunkler sein muß, unter der Lippe, an den Mundwinkeln, unter der Nase und unter den Brauen an der Seite, stark gegen die Nase hin, ein bißchen an der Grenze des Auges gegen die Ohren hin usf. Dann nimm abermals Verdaccio und verstärke jeden Kontur, die Nase, die Augen, die Lippen und die Ohren.

Darnach läßt sich in zwei Weisen fortfahren, in einer einfacheren, durchaus ein *buon modo*, oder in einer reicher gestuften Weise.

Erste, einfache Weise des Fortfahrens:

Der *zweite Schritt* in der einfacheren Weise ist: mit Bianco-Sangioivanni die Höhen und vorspringenden Teil, das Relief (*le sommità e rilievi*) des Gesichtes nach und nach auszuarbeiten; dann Rosa auf die Lippen und die Backenäpfelchen zu setzen; dann mit Fleischfarbe darüberzugehen; und letztlich noch ein wenig Weiß auf die Höhen zu setzen.

Zweite, reicher gestufte Weise des Fortfahrens:

In der Überleitung zur Schilderung der nun reicheren und besseren Methode, ein Inkarnat zu malen, führte Cennini zum einzigen Male in seinem Lehrbuche der *Kunst* im Besonderen die Autoritäten an: "Doch halte dich an diese Weise des Malens, die ich dir zeigen werde, da Giotto, der große Meister, es so hielt. Er hatte Taddeo Gaddi, Florentiner, zum Schüler vierundzwanzig Jahre lang, ... Taddeo den Agnolo, seinen Sohn, und Agnolo mich zwölf Jahre lang, während derer er mich in diese Weise des Malens einwies".(pp. 54/55)

Der *zweite Schritt* der reicher gestuften Weise gehörte noch zur Grundlegung: Nimm Rosa, zu gleichen Teilen aus Bianco-Sangioivanni und lichtem Cinabrese (Rotocker, Sinopia) gemischt, und setze es auf die Lippen

und die Äpfelchen der Backen, welche Agnolo, um dem Gesichte Form zu geben, mehr gegen die Ohren als gegen die Nase zu setzen und deren Grenzen er zu verwischen pflegte.

Der *dritte Schritt*, die technische Vorbereitung der Farbtöne: Bereite in drei Gefäßen drei Farbstufen der Inkarnatfarbe, die dunkle sei um die Hälfte heller als jenes Rosa, die beiden anderen seien Stufe um Stufe heller.

Der *vierte Schritt*, das Malen mit den drei Farbstufen, doch dieses Mal vom Hellen in's Dunkle: mit der hellsten Farbstufe gehe über alle Höhen des Gesichtes; mit der mittleren Inkarnatfarbe gehe dann über alle mittleren Höhen des Gesichtes, auch über die Hände und die Füße und den Rumpf, wenn du einen Nackten machst (diese Farbstufe ist also die Normalfarbe für das Inkarnat); und mit der dunklere Inkarnatfarbe gehe über die tiefsten Schattenstellen; indem du am Konture dabei immer aufhörst.

In Cennini's Beschreibung folgte nun abermals der für die *Digradazione* charakteristische Satz: a) "und auf solche Weise gehe mehrmals vor, die eine Inkarnatfarbe wie einen Rauch in die andere überführend (*sfumando*), sodaß (das Gesicht) gut *campeggiato* ist, eine gute Oberfläche hat, wie die Natur sie darbietet"; b) "und passe auf: wenn du willst, daß dein Werk schön frisch erstrahle, (dann) mache es so, daß du mit deinem Pinsel bei einer jeden Inkarnatkondition (Inkarnatstufe) nicht aus der Bahn gehst, außer um mit schöner Kunst eine (Inkarnatstufe) manierlich mit der anderen zu vermitteln". Cennini charakterisierte die plastische Kräftigkeit, die auf diese Art erreicht wurde und dank der Stufung in der Vermittlung erhalten blieb, als *ben fresca*, als gut frisch (schön frisch).

Der *fünfte und abschließende Schritt* galt einer letzten Verstärkung der Zeichnung und einer letzten Ausdehnung der Farbstufenskala: noch lichtere, fast weiße Inkarnatfarbe setze auf die Brauen, den Nasenrücken, die Kinns Spitze und das Ohrläppchen; und mit reinem Weiß male das Weiß des Auges, die Nasenspitze, ein klein wenig am Rande des Mundes. Dann male entsprechend mit Schwarz den Umriß der Augen, die Nasenlöcher und die Ohrlöcher; dann umreiß mit dunkler Sinopia den unteren Teil der Augen, die Nase, die (pp. 55/56) Augenbrauen, den Mund und schattiere unter der Oberlippe. Es folgten noch Anweisungen für die Behandlung der Haare.

Dies war, so Cennini, die durch das Trecento hindurch überlieferte Lehre des Giotto, erfahren an jenen Zyklen, um die es im zweiten Teile *Exempla* der vorliegenden Schrift gehen wird. Entscheidend ist: der Akt des Malens war stufenreich und er war klar gestuft, er war auf jeder Stufe nach

Aufgabe und Mitteln charakteristisch; der Akt des Malens war auf jeder Stufe wie im Gesamten durch- und einsichtig: es gab eine *Methode* des Malens. Die Methode des Malens galt jedem einzelnen Gewande und jedem einzelnen Inkarnate in ähnlicher Weise. Eine Überlegung über einen Zusammenhang der Farbsetzungen, über eine Farbenfolge, wie bei Alberti in ersten Ansätzen⁹⁵, und über einen gemäldeweiten Zusammenhang der Durcharbeitung des Hell-Dunkels, wie in Alberti's Struktur, das gab es bei Cennini nicht: wenn das einzelne methodisch, diszipliniert und verlässlich gemalt war, blieb der Zusammenhang fraglos.

c. Hell, Dunkel und Farbe bei Alberti⁹⁶

Alberti handelte in anderer Weise vom Hell und Dunkel und von der Farbe. Alberti erörterte sie als den dritten Teil der Kunst in der Malerei und er behandelte sie zusammen; allerdings unter dem Titel einer *receptio luminum*, also unter einem Vorwalten des Hell und Dunkel.

Alberti war schon im ersten Buche seines Traktates, das den Voraussetzungen der Kunst in der Naturwirklichkeit galt, von Rot, Blau, Grün und Grau als Grundfarben (*genera*) ausgegangen, entsprechend den vier Elementen ihrer vier, und hatte Schwarz und Weiß als Farbänderer (*alteratores*) angesehen. Alberti lehrte dort, es gingen fast unbegrenzt viele *species* aus jenen *genera* hervor: auf der einen Seite durch Mischung der Grundfarben, auf der anderen Seite mit Hilfe der Farbänderer, mit denen Licht und Schatten (pp. 56/57) dargestellt würden. Alberti lehrte dies, anders als Cennini, ohne besonderen Blick auf die Pigmente. Alberti beschrieb noch Variationen der Farben ins Helle und Dunkle in der Wirklichkeit, nannte die Reflektion des Lichtes, sagte, daß das Licht unter dem gleichen Winkel zurückgeworfen werde, unter dem es eingefallen sei, und erläuterte die

⁹⁵ S. Kuhn, Alberti p. 168 und hier gegen Ende dieses Kapitels.

⁹⁶ Vgl. Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987, pp. 57sq.; Moshe Barash, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York 1978, pp. 1-11; James S. Ackerman, "Alberti's light", *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, ed. Irving Lavin et John Plummer, New York 1957, 1-22; James S. Ackerman, "On early Renaissance color theory and practice", *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Century* (Memoirs of the American Academy in Rom 35) 1980, 11-45, bes. pp. 11-25.

Reflektion der Farbe an einem Beispiele, dem Widerschein des Grüns von Wiesen auf den Gesichtern derer, die über sie hin gingen (I, 9 und 10).

Alberti nahm bei der Erörterung der *receptio luminum* als des dritten Teiles der Kunst die Unterscheidung in Gattungen und Species auf. Er wendete sich zuerst der Darstellung von Weiß und Schwarz zu, die für ihn, wie gesagt, keine Grundfarben waren. Waren Gegenstände schwarz oder weiß, dann sollten sie von den Grundfarben, den Gattungsfarben aus, farblich also näherungsweise, dargestellt werden. Die Farben Schwarz und Weiß selbst sollten ausschließlich zur Darstellung von Licht und Schatten, die, wörtlich, auf die Dinge fielen (*casus, pulsus*), benützt werden.

Lichter und Schatten, lehrte Alberti, ließen die Farben offener, hervorstechender, heller oder aber gedämpfter, dunkel erscheinen. Sorgfalt, Kunst und Begabung seien erfordert, in einer Figur Hell und Dunkel auszuteilen, sie zu plazieren und auszuwägen. Wenn eine besondere Helligkeit auf einem Gegenstande erschiene, dann antwortete dieser Helligkeit von der entgegengesetzten Seite her eine Dunkelheit: darum empfahl Alberti, Hell und Dunkel, Weiß und Schwarz sorgfältig und einander entsprechend aufzusetzen, sie langsam und abwägend zu steigern, deren Gebiete auszudehnen, gewissermaßen durch eine Aufträufelung, dahin, daß die Stufen schließlich so fein wären, daß sie wie ein Rauch ineinander übergingen. Weiß und Schwarz sollten dabei nur soweit gesteigert und vermehrt werden, daß letzte Stufen für höchste Lichter und für tiefste Dunkelheiten noch übrig blieben.

Das Hell und Dunkel diene; es diene in der Kunst der Malerei; es diene, die Dinge plastisch erscheinen zu lassen. Plastizität, körperliche Bewegung und das erzählende Gesamt waren die Gesichtspunkte für die Struktur einer Komposition, für ihren Aufbau aus Flächen, Gliedern und Körpern (II, 46 und 47); und das Hell und Dunkel diene deren erstem.

Von den Ansätzen Alberti's zu Überlegungen über eine Farbkomposition berichte ich gegen Ende dieses Kapitels. (pp. 57/58)

3. Die Komposition und das Historienbild, *Componere* und *Storia*.

Im Hinblick auf den Gegenstand meines Buches: Erfindung und Komposition in der monumentalen Historienmalerei, wäre es interessant zu erfahren, was

Cennini über die Komposition und das Historienbild lehrte, kurz: Begriff und Praxis von *Storia* und *Componere*.

a. Die Begriffe *Storia* und *Componere*.

Storia:

Cennini gebrauchte den Begriff *Storia* selten und bedacht. Wenn Cennini vom zeichnenden Kopieren sprach, nannte er den Gegenstand in der Regel: *figura, o ver disegno*, zeichne die Figur, d.h. die Zeichnung; er nannte den Gegenstand nicht: *figura o storia* (capp. 9, 23). Wenn das Kopieren dagegen einer *Storia* gelten sollte, dann wurde der Gegenstand ausdrücklich so benannt. Es handelte sich dann um *Storie* als Wandgemälde z.B. in Kapellen (capp. 29, 30). Ebenfalls, wenn auf der Wand Gemälde entworfen werden sollten, sprach Cennini präzise von *Storie* (capp. 67, 177).

Es sei hinzugesetzt, daß Cennini in jenem Kapitel, das vom Entwerfe auf einer Tafel, vorzüglich einer Altartafel, handelte, den Begriff *Storia* nicht gebrauchte, er sprach dann von dem Altarblatt oder der Tafel und stets von der Figur: Cennini scheint die Einfiguren-Ancona vor Augen gehabt zu haben (cap. 122). Dort fällt auch kein Begriff wie *Storiette* für Predellenbilder.

Fazit: Cennini benützte den Begriff *Storia* selten und stets präzise; er kannte die *Storia* vorzüglich als Wandmalerei und sprach von ihr, wenn sie als gesamte kopiert oder auf der Wand entworfen werden sollte, also dann und solange sie als Aufgabe wirklich gegeben war.

Componere:

Bei Cennini hieß die Kunst des Malens: *dipignere* (cap. 1). Sie umfaßte zwei Teile: *il disegno e 'l colorire* (cap. 4). Das Malen auf der Wand und das Malen auf der Tafel hießen stets *colorire*.

Vergleicht man die *Teile der Kunst* bei Cennini mit den *Teilen der Kunst* bei Alberti: *circumscriptio, compositio, receptio luminum* (II, 30-31), so gab es Unterschiede. Cennini's *disegnare* umfaßte mehr als Alberti's *circumscriptio*, nämlich auch das Hell-Dunkel in einem Zeichnen auf der *carta tinta*; (pp. 58/59) Cennini's *colorire* umfaßte entsprechend weniger als Alberti's *receptio luminum*, nämlich das nichtfarbige Hell-Dunkel eben nicht. Überhaupt gab Alberti Cennini's Basisunterscheidung von *disegnare* und *colorire* auf. Der wichtigste Unterschied aber war: die *compositio* bildete bei Cennini keinen eigenen Teil der Kunst.

Gibt es in Cennini's Lehrbuch den Begriff "Komponieren" nicht?

Soweit ich sehe, benützte Cennini den Begriff *componere* im ersten Teile seines Lehrbuches, der von den Arten des Zeichnens und von Techniken und Mitteln des Zeichnens handelte, in der Tat nicht (Ausnahme in cap. 1 s.u.). Dieses Zeichnen auf Holztäfelchen (als einem Skizzenbuche), auf Papier und Pergament war stets ein kopierendes, studierendes Zeichnen, bei dem die Aufgabe eines Komponierens nicht anfiel.

Sobald Cennini aber von der Entwurfszeichnung für ein Wandgemälde auf einer Wand in cap. 67 sprach, redete er in einer Stelle, die ich schon zitiert habe, *expressis verbis* vom Komponieren: "Dann, entsprechend der *Storia* oder den Figuren, die du machen mußt, nimm, wenn der Putz trocken ist, die Kohle und zeichne und komponiere und nimm gut jedes Maß.... Dann komponiere mit der Kohle, wie ich gesagt habe, die *Storie* oder Figuren".

Ebenso im cap. 122, in dem Cennini von der Entwurfszeichnung für ein Gemälde auf einer Holztafel sprach: "Man soll [auf] seinem Altarblatte, d.h. auf der Tafel, mit jenen Weidenkohlen zeichnen... Man soll die Kohle an ein Rohr oder vielmehr einen Stecken binden, sodaß man von der Figur [die man zeichnet und zeichnen will] entfernt ist [und einen Überblick hat]. Denn das nützt dir viel beim Komponieren... Und zeichne mit leichter Hand und schattiere da die Falten und Gesichtszüge... Dann, wenn du das Zeichnen deiner Figur vollendet hast,...".

Übrigens konnte man, wie bemerklich, sowohl eine *Storia* wie auch eine Einzelfigur, von der Cennini bei der Altartafel allein sprach, 'komponieren' wollen.

In dem als Ausnahme im ersten Teil des Lehrbuches erwähnten cap. 1 benützte Cennini das Wort *componere* obendrein mit einer genauen Objektbestimmung: "... dem Maler ist die Freiheit gegeben, eine aufrecht sitzende Figur zu komponieren, halb Mensch, halb Pferd..." Man sieht an einem Extremum und exemplarisch, was *comporre* sein konnte, zwei getrennte, in diesem Falle natürlicher Weise nicht zusammengehörende Dinge Zusammenfügen. Cennini (pp. 59/60) benützte auch für seine eigene schriftstellerische Tätigkeit das Wort *comporre*, so im Titel des Buches: das Buch sei zusammengestellt.

b. Die Praxis des Komponierens, des *comporre*.

Im gesamten *Libro dell'arte* gibt es keine Anweisung dazu, wie ein Maler komponieren könnte, welche Wegleitung er hätte, welche Gesichtspunkte er berücksichtigen könnte, ja, wie er zu komponieren lernen könnte. Bei der Bestimmung dessen, was für Cennini die *Kunst* an der Malerei war und was nicht, ist drauf zurückzukommen.

Es war jedenfalls die Leistung des Alberti, die *compositio* in das Zentrum einer Lehre von der *Kunst* in der Malerei gerückt und Gesichtspunkte, die das Komponieren ermöglichten und begleiteten, in Fülle und geordnet mitgeteilt zu haben.

Abermals können wir bei Cennini nur das Handwerklich-Künstlerische verfolgen. Dieses Handwerklich-Künstlerische ist jedoch in zwei Punkten von unmittelbarer Bedeutung für die Komposition als Bilden von Zusammenhang; und in einem dritten Punkte, zwar im Hinblick auf die Tafelmalerei ausgeführt, für die Wandmalerei sachnotwendig ebenfalls geltend, für die Urteilsbildung nicht ohne Interesse.

Dieser dritte Punkt zuerst:

Cennini fuhr bei der Behandlung der Entwurfszeichnung für ein Altargemälde, welche Stelle ich zitiert habe, fort: "...Wenn du das Zeichnen deiner Figur vollendet hast, besonders dann, wenn es eine Altartafel von großem Werte ist, sodaß du dir davon Gewinn und Ehre erwartest, dann lasse sie für einige Tage stehen, wobei du einige Male zu ihr zurückkehrst, um sie durchzusehen und zu verbessern da, wo es besonders nötig wäre. Und wenn es dir dann scheint, sie sei ziemlich gut, weil die Figur gut ist (und sitzt), (was du den von anderen guten Meistern gemachten Werken [durch einen Vergleich] abnehmen und an ihnen sehen kannst, was zu tun keine Schande für dich ist) ..." (cap. 122): Einen Entwurf tagelang zu betrachten, ihn zu prüfen, zu bessern und ihn vor allem mit den Werken guter Meister zu vergleichen, ob und bis eine Figur wirklich saß, das war ein eminent praktischer Rat für ein Entwerfen von Kompositionen und ein Beispiel für die malerische Urteilsbildung. (pp. 60/61)

Nun das Handwerklich-Künstlerische beim Entwurf auf der Wand im Hinblick auf die Komposition:

Cennini sah keine Zeichnung auf Papier o.ä. zur Vorbereitung einer Malerei vor; er kannte weder Ureinfall noch Skizze als methodisch

erforderlichen Schritt⁹⁷. Der Entwurf fand unmittelbar auf dem Bildträger, auf der Wand statt. Es mochte eine Art *Zeichnung im Kopfe* vorausgehen; es mußte vorab eine Überlegung, die im Kopfe Gestalt gewonnen haben könnte, gegeben haben. Ob mit dem Ausdruck *disegno entro la testa tua* (cap. 13), den ich erwähnte, eine solche 'Zeichnung' benannt wurde, an ihrem Orte dann sehr zufällig, vermag ich nicht zu entscheiden.

Cennini erläuterte die Art und Weise eines Entwurfes auf der Wand, wie man ihn *a passo a passo* ausführte, so (cap. 67):

Der Entwurf des Wandgemäldes fand auf dem Rauhputze, dem *arriccio* statt (Cennini beschrieb den *arriccio: intonaco bene arricciato e un poco grasso*). Der Entwurf hatte drei Stufen.

Der erste Schritt: Poi, secondo la storia o figure che de' fare, ... toglì il carbone e disegna e componi e cogli bene ogni tuo' misura, letzteres unter Zuhilfenahme von Fäden mit Bleigewichten, um die Lotrechten zu bestimmen, von Zirkeln, um Punkte für die Waagerechten zu bestimmen, und von Fäden, um die Waagerechten zu ziehen. "Dann, entsprechend der *Storia* oder den Figuren, die du machen muß, nimm, wenn der Putz trocken ist, die Kohle und zeichne und komponiere und nimm gut ein jedes Maß". Und er fuhr fort: *Poi componi col carbone, come detto ho, storie o figure; e guida i tuo' spazii sempre gualivi e uguali*. "Dann komponiere mit der Kohle, wie ich gesagt habe, die *Storie* oder Figuren und ziehe (mache) die *Spatia* immer gleich und gleich". Zwischen diesen beiden Sätzen war im Texte ausführlicher die Rede davon, wie man die Senkrechte und vor allem die Waagerechte mit Hilfe jener Utensilien ermittelte und sicherte. Daß Cennini das 'Komponieren' darnach im "dann komponiere" nochmals aufnahm, zeigte sprachlich an, daß die Bestimmung und Sicherung von Senkrechten und Waagerechten dem eigentlichen Komponieren von *Storie* oder Figuren, wie verständlich, vorausgehen sollte, welches Komponieren sich an der so gewonnenen Bildfeldachsialität zu orientieren hatte. (pp. 61/62)

Cennini sprach, wie zu lesen war, nach dem zweiten "dann komponiere" abermals vom Räumlichen, und er sprach nun von den *Spatia*, bei denen darauf zu achten wäre, daß sie immer gleich seien. Dies berührte die Zusammenhangsbildung. Diese *Spatia* waren offensichtlich konkrete *Spatia*, hier war nicht mehr von einer allgemeinen Achsialität des Bildfeldes die Rede.

⁹⁷ Erläuterungen zu Beispielen von Ureinfallen und Skizzen aus Tre- und Quattrocento, s. Kuhn, Cennini pp. 118-122, 149-153.

Es könnte sich bei den *Spatia* um eine abstrakte, geometrische Bildfeldeinteilung gehandelt haben. Ueberwasser benützte in seinem Buche "Von Maß und Macht der alten Kunst"⁹⁸ eine solche abstrakte, geometrische Bildfeldeinteilung. Die enge Verbindung mit dem Komponieren von *Storie* und Figuren wäre dann allerdings nicht nötig gewesen, und die Bemerkung hätte dem Satze über die Errichtung der Achsialität angeschlossen gehört.

Oder es könnte sich um *Spatia* gehandelt haben, die den Figuren enger verbunden und von ihnen her zu verstehen waren. Solche *Spatia* könnten ihr Maß z.B. der Breite einer aufrecht stehenden, frontalen Figur verdankt haben. Und die Gleichmäßigkeit der *Spatia*, von der die Rede ging, könnte dadurch gewonnen worden sein, daß man auch für anderes das gleiche Maß zugrunde legte, etwa für eine im Profile stehende Figur oder für Figuren anderer Art, wie z.B. die Figur eines brennenden Feuers, so in Giotto's Feuerproben vor dem Sultan. Ich möchte in diesem Buche eine solche Tatsache bei der Erörterung der Zyklen des Giotto unter dem Begriffe einer *Spatial*mensur behandeln. Doch sind nicht alle Zyklen des Trecento, die ich in dieser Schrift erörtern werde, in diesem besonderen Sinne metrisiert, und Cennini sprach generell.

Wichtig jedenfalls war, daß die *Storie* oder Figuren in einem ersten Arbeitsschritte in enger Verbindung mit dem Bildfelde in Kohle nun entworfen waren. Kohle war wegen der leichten Korrekturmöglichkeit für diesen ersten Entwurf besonders geeignet.

Der zweite Schritt: Dann ging der Künstler die Figuren, die er entworfen hatte, mit ein bißchen (gelblichem) Ocker und dem Pinsel durch; er wiederholte sie, wie sie gelten sollten, damit in Ocker, er legte sie auch fest und schattierte sie. Die zugrunde liegende Kohlezeichnung wurde dann weggestäubt, beseitigt.

Der dritte Schritt: Darnach behandelte der Künstler die Figuren mit ein bißchen (rötlich-brauner) Sinopia und dem Pinsel, er detaillierte sie in Nasen, (pp. 62/63) Augen, Haaren, Händen und Füßen, er legte die Konture der Figuren (nochmals) fest und achtete darauf, daß die Figuren (auch in den Details, in deren Verhältnis zum Gesamten der Figur) wohl proportioniert seien. Man nennt den Entwurf auf dem Rauputze (*arriccio*), wie bekannt, nach dieser dritten Stufe ‚Sinopie‘.

⁹⁸ Walter Ueberwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*, Leipzig 1933, p. 48 über Cennini.

Die drei Schritte waren: der eigentliche Entwurf der *Storia*; Entscheidung und Festlegung der *Storia*, verbunden mit einem Ansatz zur Modellierung der Figuren; Beginn der Ausarbeitung der Figuren, unter Berücksichtigung der Proportionierung, mit nochmaliger und endgültiger Festigung der Figuren. Daraufhin folgte tagwerkweise das Auftragen des Feinputzes, des *intonaco*.

Entscheidend ist erstens: der Akt des Entwerfens war stufenreich und klar gestuft; genauer: er war dreigestuft und auf jeder der Stufen nach Aufgabe und Mitteln charakteristisch. Der Akt des Entwerfens war auf jeder Stufe wie im Gesamten ein- und durchsichtig: es gab in der Tat eine *Methode* des Entwurfs.

Entscheidend ist ferner und dieses betrifft die Bildung des Zusammenhanges: Die *Komposition* wurde durch den Akt des Entwurfes schon auf dessen erster Stufe *im Gesamten* hervor- und vor das Auge gebracht, und die *Komposition* wurde auf dessen anderen beiden Stufen *im Gesamten* detailliert und endgültig gefestigt. Der Entwurf war über drei Stufen hin sowohl *Disposition des Gesamten* als auch *Beginn der Figuration des Einzelnen*, nach Proportion und Lage der Körper- und Figurenteile. Am Ende des Entwurfsprozesses waren Zusammenhang *und* Figur klar. Diesem Entwurfe der Komposition wurde solche Bedeutung beigemessen, daß man sich die Arbeit machte, bevor das eigentliche Malen, das *Colorire*, überhaupt begann, obwohl der Entwurf in Kohle weggestäubt und die Ocker- und Sinopiafassungen durch Feinputz verdeckt wurden.

Zur Illustration führe ich eine Sinopie in zwei Teilen (je 2,40 x 1,72 m, Montesiepi, Oratorio di San Galgano) für eine *Verkündigung*⁹⁹ an, wohl von Ambrogio Lorenzetti (tätig zwischen 1319 und 1347), etwa sechzig Jahre vor Cennini's Text entworfen, weil sich die zwei Arbeitsschritte - Disposition und Figurierung - in ihr trennen lassen und sich das Komponieren an ihr gut vorstellen läßt. Links sieht man die bloße Disposition der Figur des Engels, (pp. 63/64) seines über dem Kopfe aufstehenden einen und seines bis in die Zimmerecke hochaufschwingenden anderen Flügels und sieht links (mit abermals einem Engel unter der Türe) wie auch oben die bloße Disposition der Architektur; rechts sieht man dann *zusätzlich* die Durchführung nach Lage und Proportion, die eigentliche Figurierung der *ursprünglich* ähnlich angelegten,

⁹⁹ Abbildung z.B. Millard Meiss, *The Great Age of Fresco. Discoveries, Recoveries and Survivals*, London 1970, pp. 80/81.

auf dem Boden knienden und erschrocken eine Säule umfassenden Maria: ich nenne den Zug des Mantels über der Brust, nenne Zug und Bauschung im Rücken, Schwung und Gegenschwung über dem Schenkel. So figurierte Ambrogio Lorenzetti auf der Basis einer vorhergehenden Disposition.

4. Proportionen, Räumliche Verhältnisse, Perspektiven

Anhangsweise möchte ich noch über drei Punkte berichten, bevor ich zu demjenigen übergehe, das die lehr- und lernbare Kunst überschritt, jedoch zur Malerei im Gesamten gehörte.

a. Die Maßrechnung

Beim Kopieren von *Storie*, insbesondere von solchen, die sich oben an den Kapellenwänden befanden, konnte man dem Werke ein Maß nicht einfach abnehmen; man mußte ein Maß setzen, im Verhältnis zu dem man Größen und Erstreckungen beurteilen und bestimmen konnte. Die Lehre Cennini's ist interessant, a) darin, wie selbstverständlich er als Grundmaß, als Maßeinheit¹⁰⁰, die Drittellänge eines Gesichtes voraussetzte (die Stirn, das Mittelgesicht oder das Untergesicht); b) darin, daß Cennini nicht nur die Figuren (*tutta la figura*), sondern auch die Standorte der Figuren, ja sogar die Abstände zwischen den Figuren (*dall' una figura all' altra*) überhaupt und mit diesem Grundmaße zu messen lehrte; und c) darin, daß Cennini auch die Architekturen (*casamenti*) mit abermals demselben Grundmaß, der Drittellänge eines Gesichtes, zu messen anhielt. (Cap. 30) (pp. 64/65)

b. Die Proportionen der Körper von Mann, Frau und Tier

Cennini schrieb über die Maße des männlichen Körpers, eines vollendet gemachten Mannes (*dell' uomo fatto perfettamente*). Cennini ließ die Maße des weiblichen Körpers, der Frau, dagegen auf sich beruhen (*lascio stare*), weil,

¹⁰⁰ Zu dieser Drittelung des Gesamtmaßes eines Gesichtes und zu ihrem möglich Vorbild in Vitruv s. Mary D. Edwards, "A possible Vitruvian intrusion into the painting of Giotto", *Source*, 1, 4, 1982, 6-8.

wie er sagte, die Frau keine vollendeten Maße habe (*perché non ha nessuna perfetta misura*). Diese Unterscheidung ist schon des Längeren befremdlich. Um werten und beurteilen zu können, was Cennini da lehrte, muß man eine Aussage über die Maße der Körper der Tiere hinzunehmen. Cennini sagte, von den Tieren würde er überhaupt nicht rechnend-berichten (*conterò*), weil sie, wie er schlankweg lehrte, gar keine *misura* hätten (*nessuna misura*). Er nannte die Tiere in diesem Kontexte *animali irrazionali*: man wird Begriff und Aussage zusammenstellen dürfen. *Misure* hieß immer "auf Proportion hin angelegte Maße": solche habe das Tier nicht, die Frau sehr wohl, doch nicht perfekt, der Mann perfekt.

Die Lehre über die Tiere enthielt noch ein zweites, weiter führendes Wort, das ich schon im Hinblick auf das Studium der Natur erwähnte: Die Tiere hätten kein Maß: "bilde sie ab und zeichne sie, soviel du kannst, *del naturale*", nach der Natur, nach der Wirklichkeit. Cennini lehrte: zeichne die Tiere halt so, wie sie sind. Demnach waren die *Misure fatte perfettamente* nicht nur "auf Proportion hin angelegte", sondern auch "auf Proportion hin berichtigte Maße", proportional ausgeglichene Maße. Cennini sprach allerdings noch nicht von einer Wirklichkeit, einer Natur, die durch den Künstler erst zu vollenden sei.

Ich wähle nun einige aus den detailliert mitgeteilten Proportionen eines wohl gebauten Mannes aus: die Körpergröße sollte $8 \frac{2}{3}$ der gesamten Gesichtslänge sein; der Körper sollte bei ausgebreiteten Armen genauso breit sein; die Arme samt Händen sollten bis zur Mitte der Oberschenkel reichen. Cennini maß die einzelnen Gliedmaßen durch und bestimmte die Breiten von Gesicht und Schultergürtel. Er gab sogar für die Pudenda Empfehlungen, die ich nicht verschweigen will: "seine Natur, das ist seine Rute, sollte von jenem Maße sein, welches ein Gefallen der Frauen ist, seine Hoden klein, von schöner Art und frisch" (... *la natura sua, cioè la verga, a quella misura ch'è piacere delle femmine; ... i suo' testicoli piccoli, di bel modo e freschi*). "Der schöne Mann will braun sein und die Frau weiß". (pp. 65/66)

Als Grenzen seiner Kenntnis sind bekanntlich anzuführen: der Mann habe links eine Rippe weniger als die Frau; auch: der Mann habe im ganzen Knochen. (Cap. 70)

c. Die Perspektiven

Luftperspektive: Cennini lehrte, die Farbe entfernterer Berge solle man dunkler, die Farbe näherer Berge heller machen; er lehrte eine umgekehrte Luftperspektive. (Cap. 85) - Bei Alberti findet sich dann die entgegengesetzte Regel von einer zur Ferne hin (infolge eines dichteren, weißen Lichtmediums) zunehmenden Aufhellung.¹⁰¹

Linearperspektive bei Architekturen: Cennini lehrte (übers. von Ilg): "Und sei dessen eingedenk, daß dieselbe Einteilung, welche du bei den Figuren hinsichtlich des Lichtes und des Schattens hast, dir auch hier zu statten kommt, und gib den Gebäuden durchaus die(se) Einteilung: daß die Gesimse auf der Höhe der Gebäude zur Seite im Dunkeln nach unten absteigen wollen, die Gesimse in der Mitte des Hauses, mitten an der Vorderseite, wollen ganz gleichmäßig sein, die Gesimse des Fundamentes des Gebäudes unten, wollen sich gegen oben erheben, umgekehrt die Gesimse oben, sie ziehen sich nach unten." (Cap. 87) Cennini begnügte sich für die Linearperspektive mit einer Faustregel, welche eine Parallele in der Faustregel für die Beleuchtung hatte, die da lautete: schattiere eine Figur nicht über ihre Mitte hinaus (cap. 71).

II. Über das die Kunst Überschreitende in der Malerei.

Bis hierher galt meine Erläuterung dem Inhalte des Lehrbuches des Cennini, welches den Titel *Libro dell'Arte* trägt, sie galt also stets Gegenständen, die im Verständnisse des Autors zur *Kunst*, zur *Ars* gehörten. Nun ist von demjenigen zu berichten, was die lehr- und lernbare Kunst nach Cennini überschritt, nach seinem Verständnis aber zur Ausübung der Malerei gehörte. Das wird genauer - wie von außen her - erkennen lassen, was Cennini die Kunst in der (pp. 66/67) Malerei war, was sie nicht war, und genauer den Ort der Kunst in der Malerei bestimmen lassen.

1. *Fantasia e Operazione di Mano. Scienza.*

¹⁰¹ S.a. Herbert Siebenhüner, *Über den Kolorismus der Frührenaissance, vornehmlich dargestellt an dem 'trattato della pittura' des L. B. Alberti und an einem Werk des Piero della Francesca* (Diss. phil. 1935), Schramberg 1936, pp. 22sqq.

a. *Fantasia e Operazione di mano.*

Die Malerei (*dipignere*) im Ganzen war nach Cennini doppelter Herkunft: sie stammte aus der *Fantasia* und aus der *Operazione di mano*, aus der Phantasie und aus der Tätigkeit der Hand, und dieses vom Uranfange an. Denn Adam, als Ursprung und Vater aller nobel begabt, war, aus dem Paradiese vertrieben, dank seiner *scienza* auf einen Modus gekommen, von seiner Hände Arbeit zu leben. Die Arbeit der Hand, die *operazione di mano*, stand am Anfange des Lebens des Menschen außerhalb des Paradieses. Aus Adams Tun folgten, zu seiner Zeit und späterhin, viele nützliche und verschiedene *arti*, von denen die eine Kunst *di maggiore scienza* als die andere war; die *scienza* (selbst) war die würdigste. Unter diesen Abkömmlingen der *scienza* und ihr besonders nahe war schließlich auch jene *ars*, die ihr Fundament in der *scienza* hatte, mit einer Tätigkeit der Hand aber verbunden war und die man das ‚Malen‘ nannte, welchem seither *Fantasia* und *Operazione di mano* zugleich zukamen (cap. 1).

Baxandall¹⁰² wies bereits darauf hin, daß *ars*, sobald die Humanisten seit dem 14. Jh. in antiken rhetorischen Unterscheidungen dachten, wiederum in eine feste Relation zu *ingenium* kam. Baxandall zog für das 15. Jh. aus dem *Volgare* Ghiberti (*ingegno* und *disciplina*) und für das vorangehende 14. Jh. eben Cennini (*fantasia* und *operazione di mano*, cap. 1) heran. Allerdings galt Baxandall's allgemein über die Humanisten niedergeschriebener Satz: *Ingenium ... was particularly associated with invention, ars more with style*, für Cennini, wie man sehen wird, nicht (s. hier Stil: *maniera e aria*).

Wie dachte sich Cennini die Relation von *Fantasia* und *Operazione di mano*? Er fuhr im ersten Kapitel seines Buches an der erörterten Stelle fort und (pp. 67/68) schrieb, worin sich zunächst die *fantasia* zeige: in Inventionen, in inhaltlichen Figurationen und Kompositionen, die dann gezeichnet und gemalt wurden. "(Der Malerei) kommt es zu, sowohl *Fantasia* als auch *Operazione di mano* zu haben, damit sie Dinge finde, die man (sc. in der Wirklichkeit) nicht gesehen hat, indem sie sie (sc. diese Dinge) unter dem Schatten (Scheinbild)

¹⁰² Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350 -1450*, Oxford 1971, in paperback 1985, pp. 15sq. Die Belegstelle aus Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, ed. Julius von Schlosser, Berlin 1912, vol. I, p. 5.

natürlicher Dinge einfängt (d.h. so, daß sie wie wirkliche Dinge aussehen) und sie mit der Hand festhält (sc. zeichnet, malt), indem sie demonstriert, was nicht sei, sei doch. ... Dem Maler ist (nämlich) die Freiheit gegeben, eine aufrechte sitzende Figur komponieren zu können, halb Mann halb Pferd (sc. einen Kentaur¹⁰³), gerade so, wie es ihm nach seiner *Fantasia* gefällt."

Auch im cap. 140, in welchem vom Gravieren in Goldauflagen auf einer Bildtafel die Rede ist, fand sich eine parallele Stelle: "daß du mit Gespür der Phantasie und von leichter Hand in einem Goldgrunde Blätter machen kannst, Engelchen machen kannst und andere Figuren, die im Golde erscheinen."

Cennini's doppelte Bestimmung der Herkunft der Malerei aus der *fantasia* und aus der *operazione di mano* war nicht beiläufig; sie diente ihm auch dazu, die Aufgabe seines Buches genau und überzeugend abzugrenzen und zu bestimmen: das Buch sollte ausschließlich von der *operazione di mano* handeln. In akzentuierender, chiliastische Stellung: *El fondamento dell' arte, [e] di tutti questi lavorii di mano il principio, è il disegno e 'l colorire. Queste due parti vogliono questo, cioè* (cap. 4): dann folgte jenes Verzeichnis der Tätigkeiten beim Malen auf der Wand und auf der Tafel, das ich mitgeteilt habe. Cennini's Buch handelte nicht von der Tätigkeit der *Fantasia*, es handelte ausschließlich von der *Operazione di mano*; und es tat dies unter dem Titel der Kunst.

Der Inhalt der Kunst waren Cennini Rezepte und Methoden der Operazione di mano. Konkret dies: Die umfassende, genaue und verlässliche Kenntnis und die schrittweise eingeübte Praxis der Instrumente und Materialien, ihrer Herstellung, Anwendung und Verträglichkeiten u.ä. und die umfassende, genaue und verlässliche Kenntnis und die ebenso schrittweise eingeübte Praxis der Methoden des Kopierens, des stufenreichen Entwerfens auf dem Bildträger und (pp. 68/69) des stufenreichen Malens usf.: das war der Inhalt der Kunst. Wie es einmal hieß: *come si richiede di ragion d'arte* (cap. 177). Die Begabung eines jungen Mannes, seine *Natura*, ließ sich durch solches Lernen und Üben in gute praktische Erfahrung umwandeln (cap. 104): er wurde dadurch zum Künstler, und sein Künstlertum beinhaltete genau

¹⁰³ Magagnato (p. xi) führt, Schlosser (Julius Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica*, Florenz ³1964, p. 94) folgend, den Kentauern in diesem Zusammenhange auf Horaz, *Epistula ad Pisones* [= *De Arte Poetica*] (*Humano capiti cervicem pictor equinam iungere si velit...*), zurück.

dieses. Und das war anspruchsvoll: "wer die vollendete Kunst hat, der möchte sein von umfassender und guter Praxis" (cap. 171).

b. *Scienza*.

Auch bei Cennini hatte der Begriff *Scienza* eine doppelte Bedeutung. In cap. 1 war *scienza* etwas, das mehr war als die Kunst in der Malerei, von der her oder in der alle Künste ihr Fundament hatten. In cap. 27, in dem davon die Rede war, daß der junge Maler sich einem guten Meister anschließen sollte, auf daß er dem Wege der genannten *Scienza* folgen könnte, da war *scienza* die Malerei als gesamte, die Malerei in einem anspruchsvollen, über Materialkenntnis, Rezepte und Methoden des Entwerfens und Malens usf., in einem über die Kunst hinausgehenden Sinne; denn der junge Mann sollte den Stil seines Meisters erlernen, um so einen eigenen Stil zu finden.

2. Stil: *Maniera, Aria*. Der Kunstwandel.

a. Stil: *Maniera, Aria*.

Von diesem Stile ist nun zu handeln. Cennini hatte ein bemerkenswertes Verständnis von Stil, vom Stile eines Malers und davon, wie man sich einen Stil gewönne. Im cap. 27 lehrte Cennini, daß ein junger Maler dem Stile eines Meisters, dessen *Maniera* und *Aria* folgen sollte; doch nicht, um bei dem Stile des Meisters zu bleiben, sondern um zu einem eigenen Stile zu kommen, zu einer *maniera propria per te*. Dazu bedurfte es außer der Begabung des jungen Malers, außer jenes Teiles seiner *natura*, die durch die Kunst schon *buona pratica* geworden war, noch der *fantasia*; sonst möchte er im Sinne der *Operazione di mano* zwar ein guter Künstler werden, aber ein Künstler ohne eigenen Stil. Und, falls der Meister, dem der junge Maler sich anschloß, der bestmögliche Meister war (und dadurch wohl befeuernd und anreizend), dann konnte die (pp. 69/70) *maniera propria* nur eine gute, *buona*, werden. Und nach dem Erreichen dieses höchst anspruchsvollen Zieles wurde dem einzelnen, wie dargelegt, auch erst das Studium der Natur ein sinnvolles Steuerruder.

Wie man sieht, war die *fantasia* Cennini nicht nur der Ursprung von Inventionen, sondern auch der Ursprung des je eigenen Stiles.¹⁰⁴

Cennini gab in seinem Buche keine Auskunft über und keine Empfehlung für die Verfahrensweise der Phantasie, über und für das *Procedere* des *Ingenium*; das gehörte nicht in ein Lehrbuch der Kunst. Das *Ingenium* procedierte, unbelehrt und ungestützt durch die Kunst, es war demnach auf sich gestellt.

b. Nur *ein* Lehrer ist gut.

In diesem gerade behandelten cap. 27, in dem Cennini von der Bildung eines eigenen Stiles sprach, stand auch jene Empfehlung, man sollte nur *einem* Lehrer folgen. In dem Bestreben, über die *maniera* eines Meisters zu einer eigenen *maniera* zu kommen, sollte man nur einen Lehrer studieren. *Sachlich* Kopieren dagegen sollte man, laut cap. 23 und 27, nach den Werken großer Meister überhaupt; *Stil*studien aber nur nach einem Meister machen.

In Cennini's Worten so: "Auch du brauchst zuvörderst dringlich, (Meistern) zu folgen, sodaß du den Weg der genannten Wissenschaft verfolgen kannst. ... Bemühe dich und erfreue dich, immer die besseren Sachen, die du von der Hand großer Meister gemacht finden kannst, abzubilden (zu kopieren). Und, wenn du an einem Orte bist, wo viele gute Meister gewesen sind, um so besser für dich. Aber als Rat gebe ich dir dieses: achte darauf, immer das Bessere zu nehmen und das, was größeren Ruhm hat; [jetzt folgt ein Themenwechsel oder ein Gedankensprung!] und, wenn du von Tag zu Tage dem folgst, so wäre es gegen die Natur, wenn nicht etwas von seiner *maniera* und von seiner *aria* (von seinem Stil) genommen auf dich käme; denn, wenn du dich dazu bringst, heute nach diesem Meister und morgen nach jenem zu kopieren, so wirst du weder die *maniera* des einen, noch die *maniera* des anderen haben, sondern natürlicher Weise ein *fantastichetto* werden, weil jede einzelne *maniera* von selbst (*per amor*) dir den Geist zerstreuen wird. Willst du heute in der Art (pp. 70/71) (*modo*) des einen, morgen in der Art des anderen arbeiten (*fare*), wirst du so nicht vollkommen werden. Wenn du aber dem Wege eines (Meisters allein) in unablässiger Übung folgst, dann wird der

¹⁰⁴ Vgl. Luigi Grassi, *Costruzione della critica d'arte*, Rom 1955, pp. 39sq., der dies eben so klar sieht, wie er das Studium nach einem Meister oder der Natur fälschlich für indifferent hält.

Geist wohl plump (*intelletto grosso*) sein, der nicht einige Nahrung zieht. Dann aber, wenn die Natur dir ein bißchen Phantasie zugebilligt haben wird, wird es dir geschehen, daß du dazu kommen wirst, eine eigene *maniera* für dich zu gewinnen, und diese wird nicht anders sein können als gut; da die Hand - ist dein Intellekt stets gewohnt, Blumen zu pflücken - kaum, Dornen zu nehmen, wissen würde."

c. Giotto und der Epochale Kunstwandel¹⁰⁵

Ich füge aus Cennini's Einleitung einen Absatz über Giotto und dessen Leistung - wie es seine Schule auffaßte: - eines epochalen Wandels hinzu. Nach meiner Darlegung der Grenzen von Kunst, Malerei und Stil in der Lehre des Cennini ist zu sagen, daß Cennini diesen Wandel nicht als Stilwandel, sondern als einen Wandel der Kunst verstand, also handwerklich-technisch beurteilte. "So ich, ein geringes ausübendes Mitglied in der Kunst der Malerei (welche *disegnare* und *colorire* umfaßt), Cennino d'Andrea Cennini, aus Colle di Valdelsa geboren, bin in genannter Kunst zwölf Jahre unterrichtet worden von Agnolo di Taddeo aus Florenz, meinem Meister, der die genannte Kunst von Taddeo seinem Vater erlernte; welcher Vater von Giotto über die Taufe gehalten wurde und vierundzwanzig Jahre dessen Schüler war. Dieser Giotto hat die Kunst des Malens (also wieder *disegnare* und *colorire*) geändert vom Griechischen (Byzantinischen) in's Lateinische und sie modernisiert; er hatte die Kunst mehr vollendet gehabt als irgend jemand sonst." (Cap. 1, Stammbaum parallel im bereits zitierten Cap. 67)

Angesichts dieser Hochschätzung der Lehrtradition ist freilich daran zu denken, daß der Älterlehrer niemand anderes war als Giotto, keiner der mehreren bedeutenden Maler, sondern der schlechthin überragende, der - noch

¹⁰⁵ Ich spreche, im Unterschiede zu meiner eingangs dieses Kapitels genannten Abhandlung über Cennini, wohl angemessener und richtiger vom Kunstwandel; dort hatte ich vom Stilwandel gesprochen. - Julius von Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, München 1941, p. 205 legt dar, daß es bei Cennini schon „um die erste eigentliche ‚Schule‘ in der Geschichte der Kunst“ gegangen, „in dem Sinne, wie dies die Kunstliteratur in alle folgenden Zeiten hinein verstanden hat, nicht örtlich-landschaftlich, auch trotz allem Anschein nicht technisch-handwerklich verstanden, sondern ausdrücklich ... als Abfolge von einem großen *individuellen* Künstler her, eben Giotto“.

in den Augen des Vasari - eröffnende; der den Malerkünstlern in Florenz auch sozial einen höheren Rang verschafft hatte¹⁰⁶. (pp. 71/72)

Cennini blieb auf Giotto und die von ihm her tradierte Methode des Malens, auf dessen *ratio faciendi*, zurückgewandt. Selbst ein Maler, dem die Natur nach seinem Nachruhm - sein Urteil gelte ihm! - kaum ein bißchen Phantasie gewährt zu haben scheint (*se punto di fantasia la natura t'arà conceduto*), so daß er zu einem bedeutenderen Stile und zu bedeutenden Kompositionen gekommen wäre, war er in der Kunst, genau in jenem Verständnis, für das sein Buch einsteht, - und das sein Ruhm! - doch bewandert; er wußte sie zu lehren, und er kam darauf, wie nur wenige Künstler überhaupt, diese Lehre der Kunst schriftlich darzulegen. Er bewältigte dieses, zumal für eine Werkstatt inmitten der Welt, ungewöhnliche Unternehmen nach der Sammlung des Materials umfassend, nach der Gliederung desselben durchsichtig, nach der Ausführung sachlich und belehrend und - in klarer und genauer Sprache. Seine Darlegungen waren ständig von einem genauen Wissen von dem Orte der Kunst, die er lehrte, im Ganzen der Malerei getragen.

3. Nochmals: Die Komposition und das auf sich gestellte *Ingenium*.

a. Komposition

Abermals gehe ich davon aus, daß Cennini keine Auskunft darüber und keine Regel dafür gab, was das Komponieren sei und wie man es mache. Der Künstler, genauer gesagt, sein *Ingenium* blieb beim Komponieren auf sich gestellt.

Angesichts der bedeutenden kompositorischen Leistungen - allein in der monumentalen Historienmalerei - des Giotto, auch des Maso di Banco, des Bernardo Daddi, des Simone Martini, der Ambrogio und Pietro Lorenzetti, später des Altichiero u.a. sollte man formulieren, daß in ihnen das *auf sich*

¹⁰⁶ Wie man sich erinnert, wurden 1327 wahrscheinlich die ersten Maler überhaupt in die Zunft der *Medici e Speciali* aufgenommen, nämlich Giotto, der diesen Durchbruch geschafft haben dürfte, und Gaddo di Zanobi Gaddi und Bernardo Daddi. Später, wohl noch in demselben Jahre, konnten weitere nachziehen: Ambrogio Lorenzetti, Taddeo Gaddi, Francesco di Giotto.

gestellte Ingenium der Künstler, Cennini hätte es also die *fantasia* genannt, zu komponieren wußte, ohne durch eine Lehre von der Kunst dabei angelehrt, geleitet und gehalten worden zu sein. Andererseits hat, gerade deswegen, die Berufsehre, wenn ich es so nennen darf, eines mittelalterlichen Künstlers noch nicht im Komponieren gelegen: er konnte sich eine Komposition von einem (pp. 72/73) Auftraggeber vorgeben lassen oder sie unbekümmerter der Tradition entnehmen.

Die Komposition war eben noch nicht Teil der Kunst; in der Lehre wurde sie das erst durch Alberti, und auch bei ihm nur teilweise¹⁰⁷.

b. Farbkomposition bei Cennini

Dasselbe galt selbstverständlich von der Farbkomposition. Cennini behandelte sie nicht. Und wenn Cennini im cap. 173, in dem vom Malen mit dem Model auf einem Tuche die Rede war, also eher beiläufig, dann doch darüber sprach, so verwies er auf die Phantasie: (Übers. Ilg, berichtigt:) "Und im Allgemeinen: je nachdem du die Grundfarbe vorfindest, kannst du andere abstechende wählen, mehr hell oder dunkel, wie es dir gut dünkt und du (sie) nach deiner Phantasie zusammenstellen magst. Eine Sache lehrt nämlich die andere, so durch Praxis und so durch das Wissen der Vernunft (das Spüren des Verstandes). Der Grund ist, weil jede Kunst ihrer Natur nach geschickt und gefallend ist...". In diesem Text folgte auf die *operazione di mano* eines Malens der Farben die *fantasia* eines Komponierens der Farben; und dieses Gegenüber wurde zweimal wiederholt: auf der einen Seite stand *pratica* und *abile* und auf der anderen Seite *sapere dell' intelletto* und *piacevole*.

c. Farbkomposition bei Alberti

Anders Alberti. Alberti handelte im dritten Teile seiner Lehre von der Kunst, bei der *receptio luminum*, auch von der Farbkomposition.

Alberti erörterte zunächst das Helle und das Dunkle, Licht und Schatten; er tat dies im Hinblick auf die einzelnen dargestellten Dinge, noch ohne eine Bemerkung über einen Zusammenhang der Figuren in Hell und Dunkel. Umgekehrt sprach er von der Farbe. Alberti wollte, "soweit möglich, die *Genera* der Farben und die *Species* alle mit Anmut und Gefälligkeit in einem

¹⁰⁷ Kuhn, Alberti, pp. 153sqq.

Gemälde sehen." (In München denkt man an Filippo Lippi's 'Verkündigung an Maria' in der Alten Pinakothek, ein Gemälde, das farblich von Alberti's Grundfarben Rot, Blau, Grün und eben Grau her komponiert ist). Alberti gab für die Komposition der Farben eine Regel und zwei Hinweise. Seine Regel: dunkle (pp. 73/74) und helle Farben aus verschiedenen Genera sollten miteinander wechseln, zum Beispiel sollten unter den Nymphen, die einer Diana folgten, die eine ein grünes, die nächste ein weißes (sc. ein farbig-weißes), die dritte ein purpurnes, die vierte ein gelbes Gewand tragen, das wäre ein möglicher *Ordo*. "Denn diese Zusammenspannung der Farben macht die Anmut auf Grund der Verschiedenheit und die Schönheit auf Grund der Ausgleichung leuchtender". Und die zwei Hinweise: Farben steigerten einander wie Freunde, so Rot zwischen Blau und Grün. Und Zusammenstellungen erzeugten Qualitäten wie Heiterkeit und Würde, so vermehrte (farbiges) Weiß die Heiterkeit nicht nur zwischen Grau und Gelb, sondern zwischen fast allen Farben, und dunkle Farben stünden nicht ohne Würde zwischen hellen da. Alberti gab solche Hinweise auf Auswahl und Anordnung der Farben frei; er fand noch kein Wort, das angehalten hätte, die Naturwirklichkeit als einen farbigen Zusammenhang zu studieren.

III. Die Entwicklung des Verständnisses der Kunst von Cennini über Alberti zu Leonardo.

Ich komme zu einer kurzen Bestimmung des historischen Ortes der für die nachfolgende Behandlung der Monumentalen Historienmalerei wichtigen *Lehre des Alberti über die Komposition als das Zentrum der Kunst* in der Malerei. Ich tue das durch eine zusammenfassende Bestimmung des Verhältnisses seiner Lehre zum '*Libro dell' Arte*' des Cennini, der eine Generation früher verfaßt worden war, und zum '*Libro di Pittura*' des Leonardo da Vinci, der zwei Generationen später verfaßt wurde, alles Schriften aus fast dem einen 15. Jahrhundert.

Alberti's Verhältnis zum '*Libro dell' Arte*' des Cennini: Alberti erhöhte, wie dargelegt, den Rang der Kunst in der Lehre von der Malerei. Man kann diese Leistung am einfachsten beschreiben, indem man nicht von der Kunst, sondern vom *Ingenium* ausgeht, genauer von jener Tätigkeit des *Ingenium*, welche die Lehre von der Kunst nicht behandelte, sondern aussparte. In der

Ausübung der Malerei wirkten ja das *Ingenium* des Künstlers, seine natürliche und persönliche Begabung, und die Kunst, die angewendete Lehre und die beachteten Vorbilder, zusammen; und das *Ingenium* hatte zu einem guten Werke mehr zu tun, als es in der Kunst gelernt hatte.

Gegenüber der Lehre des Cennini sind drei Punkte hervorzuheben: (pp. 74/75)

Erstens drängte Alberti einen großen Teil des materiellen Inhaltes der Kunst aus deren Gebiet einfach hinaus, nämlich alles für die Malerei wichtige Wissen über Materialien, Rezepte und Techniken. Diese Dinge waren für Alberti kein Teil der Kunst in der Malerei mehr.

Zweitens ordnete Alberti die Hauptteile der Kunst in der Malerei um. Bei Cennini hatte die Kunst aus zwei Teilen, dem *disegnare* und dem *colorire* (cap. 4), dem Zeichnen und dem farbigen Malen, bestanden. Alberti gliederte die Kunst in die drei Teile: *circumscriptio* (Umreißung), *compositio* (Komposition) und *receptio luminum* (Beleuchtung). Nun umfaßte der erste Teil, die Umreißung, weniger als das, was Cennini unter Zeichnen behandelt hatte, so nicht das Hell und Dunkel eines Zeichnens auf der *carta tinta*. Und der dritte Teil, die Beleuchtung, umfaßte mehr als Cennini's zweiter Teil, nämlich die Farbe und das Hell und Dunkel zugleich. Alberti gab also die praktische Unterscheidung von *disegnare* und *colorire* als Basis einer Lehre von der Kunst auf. Er hob die Umrißzeichnung zu einem selbständigen ersten Teile der Kunst an: sie war Ortsumreißung und räumliche Definition der Dinge. Und er faßte das Hell und Dunkel und die Farbe in einem dritten Teile der Kunst zusammen; er, Alberti, begründete deren Zusammenhang in der Lehre von der Kunst.

Und drittens - das Wichtigste -: bei Cennini hatte die Komposition keinen Teil der lehr- und lernbaren Kunst gebildet; sie war Sache des *Ingenium* allein, der *fantasia* gewesen. Und Alberti stellte genau diese Komposition in das Zentrum seiner Lehre von der Kunst in der Malerei.

Alberti verschob, so kann man es beschreiben, den Bereich der Kunst in der Malerei; er verschob ihn aus dem Handwerklichen heraus und in jenes Gebiet weit hinein, welches bis anhin dem auf sich gestellten *Ingenium* des Malers, dem Auftraggeber oder der Tradition hatte überlassen werden müssen. Dieses geschah nach dem Vorbilde der Rhetorik. Durch das Ausstoßen des nunmehr bloß Handwerklichen und das Verschieben der Kunst auf die Fragen der Komposition wurde die Kunst in der Malerei zu einer der Rhetorik ranggleichen *ars bona*, einer freien Kunst. Durch die Herübernahme der

Komposition aus einem dem *Ingenium* zu überlassenden Bereich in den lehr- und lernbaren einer *Ars* vermehrte sich die intellektuelle Bewußtheit gegenüber der Aufgabe der Komposition, welche die Komposition zu der durchgängigen Artikuliertheit der Struktur brachte und die durchgängige Artikuliertheit der Figurenfolge ermöglichte. Doch ist die Grenze dieser Verschiebung bei Alberti auch (pp. 75/76) zu betonen. Alberti bezog nicht die ganze Komposition in die lern- und lehrbare Kunst ein, namentlich keine Lehre und keine Regel, wie wir sahen, über die Figurenfolge, über den *Ordo*.

Alberti's Verhältnis zum '*Libro di Pittura*' des Leonardo. Der Unterschied zur Lehre des Leonardo sei so benannt: Leonardo tat der Lehre des Alberti gegenüber einen doppelten Sprung. Erstens einen qualitativen Sprung in der Konzeption dessen, was die Komposition sei. Sprach Alberti vom Hell und Dunkel, dann sprach er vom Hell und Dunkel in der einzelnen Figur; sprach Leonardo vom Hell und Dunkel, dann vom Hell und Dunkel jeder Figur im Zusammenhange mit den nächsten Gegenständen und unter deren Einfluß. Diese andere Weise, den Zusammenhang zu erörtern, galt auch der Erfindung und Anordnung von Handlungen. Es wurde Aufgabe, nicht mehr nur intelligent zu disponieren, sondern darüber hinaus, die Disposition aus der Erfahrung und der Beobachtung der Wirklichkeit, der Untersuchung ihrer Zusammenhänge zu begründen. Auch das Bilden des Zusammenhanges, die Erfindung des *Ordo*, wurde nun Darstellen der Wirklichkeit¹⁰⁸. Und zweitens: Leonardo bestimmte, in Verbindung damit, die Malerei im ganzen nicht mehr unter dem Leitbegriff einer freien Kunst, dem Paradigma einer *ars bona*, sondern dem einer *Wissenschaft*¹⁰⁹, einer Wissenschaft von allem Sichtbaren und allem, was sichtbar gemacht werden konnte, und zwar im Zusammenhang.

Alberti's Stufe: Die Komposition war das Zentrum der Kunst in der Malerei; und so weit die Komposition Zentrum und Kunst war, schaffte sie für das *Ingenium* die optimalen Bedingungen, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden. Seither waren die Malerei des Mittelalters und die der neueren Zeit in

¹⁰⁸ S. des Näheren mit Belegen aus dem *Libro di Pittura*: Rudolf Kuhn, "Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance", *Über das Klassische*, ed. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, 137-203, bes. pp. 141-143.

¹⁰⁹ Vgl. Rudolf Kuhn, "Leonardos Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften. Beschreibung seiner Lehre mit Übersetzung herausgehobener Stellen", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 33, 1988, 215-246, bes. pp. 241-246.

der *Lehre* getrennt; sie waren getrennt im Vorverständnis dessen, was die Kunst daran war.

Dieser Sprung des Alberti in der Lehre, in der *Doctrina*, korrespondierte den Werken des Masaccio, den von Masaccio geschaffenen *Exempla*; sie beide gaben auch eine reflektierte Antwort auf die bedeutenden (pp. 76/77) kompositorischen Leistungen des Giotto und mancher anderer, die ich für die monumentale Malerei aufgezählt habe, - in deren Werken, um den Satz zu wiederholen, das *auf sich gestellte Ingenium* zu komponieren wußte, ohne dabei durch eine Lehre von der Kunst angelernt, geleitet und gehalten worden zu sein.

Unter dieser Vorannahme werde ich nun ausgewählte Zyklen des Trecento und des Quattrocento im Hinblick auf die Erzählung, auf Entwurf und Komposition, *gleichartig* behandeln. Dabei übersehe ich nicht, sondern behandle es in der Einführung zum Zweiten Teile meiner Erörterung der Zyklenreihe ausdrücklich, daß erst die Reform von Figur und Figurenfolge durch Masaccio in seinen Werken zu der vollständigen Entsprechung der *Exempla* zu des Alberti, wie mir scheint, gerade an ihnen ausgebildeter *Doctrina* führte.

Unter den mehreren Gesichtspunkten, die bislang in dieser Schrift berührt und behandelt wurden, wähle ich jene im Folgenden aus, die mir besonders interessant scheinen und Erfindung und Komposition betreffen; das muß ich tun, um die Erörterung lesbar zu halten. Ich führe zunächst einige weitere Gesichtspunkte ein. (pp. 77/79)

B. *Exempla*

Monumentale Historien-Zyklen, Erfindung und Komposition.
(pp. 79/81)

E farassi per loro dilettersi de' *poeti* e degli *oratori*. Questi hanno molti *ornamenti* comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la *invenzione* ... Pertanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia familiare ad i *poeti*, *retorici* e agli altri simili dotti di lettere, già che costoro doneranno nuove *invenzioni*, o certo aiuteranno a *bello componere* sua storia, per quali certo acquisteranno in sua pittura molte lode e nome.

Leon Battista Alberti
De pictura (ed. Grayson) III, 53/54.

Bei dem großen Umfange der Kunst tut der Einzelne wohl, sich einen besonderen Teil zu Betrachtung und Behandlung auszuwählen. Auf unserm Standpunkte halten wir immer fest an der Lehre von den Motiven; sie ist der Grund aller Kunst, und wir werden nicht aufhören uns darüber zu erklären.

Johann Wolfgang von Goethe
Paralipomenon zu *Julius Cäsars Triumphzug*, gemalt von
Mantegna,
Werke (Sophienausgabe) I, 49, ii, 230.

(pp. 81/83)

(pp. 83/85)

Einführung

I. Einige Grundbegriffe der Erörterung der Zyklen.

Einige Grundbegriffe, die ich bei der Erörterung der Zyklen zu Verständnis und Urteil verwenden werde, möchte ich aus einer anderen Perspektive als derjenigen der historischen *Doctrina* heranziehen und vorab kurz kennzeichnen. Allein die dritte Gruppe dieser Grundbegriffe kommt inhaltlich, wie mir scheint, in der *Doctrina* des Alberti vor; zur mittleren Gruppe könnte es Anklänge bei Cennini geben; zur ersten Gruppe habe ich bislang kein Äquivalent in der zeitgleichen Lehre gefunden.

Die zu erörternden Zyklen gehören der Gattung der *erzählenden Malerei*, der Gattung der *Historienmalerei* an. Innerhalb der Gattung der Historienmalerei könnte man *Hauptformen der Erzählweise* mit zugehörigen Varianten der *Erzähltechnik* unterscheiden. In der kunsthistorischen Fachliteratur ist, soweit ich sehe, über den Unterschied und über die Bedeutung solcher Hauptformen der Erzählweise, welche keineswegs der Bildenden Kunst allein eigentümlich, wenig oder nichts Systematisches zu finden. Doch bleibt es möglich, Kenntnis von Unterschied und Bedeutung dieser Hauptformen der Erzählweise aus der Erfahrung zu gewinnen; das soll in den nachfolgenden Kapiteln versucht werden. Die Rede geht, man lerne durch Tun.¹¹⁰

1.) Grundbegriffe des dichterischen Verhaltens in und zu der Welt: *Lyrisch - Episch - Dramatisch.*

¹¹⁰ Die italienische Forschung ist in vielen ihrer älteren Vertreter der Einheit der Poesie in Dichtung und Bildender Kunst bis in die Termini hinein näher geblieben. Wenn es auch genauere Aufweisungen, soweit sie hier in Frage stünden, nicht zu geben scheint, so sprach sich darin, über einen analogen Gebrauch hinaus, ein Wissen von dieser Einheit aus. Für Deutschland, wo ein Lessing'sches Theorem die Grenzen der Malerei und der Poesie (Dichtung) schärfer als ihren Zusammenhang betont hat und in den Folgerungen überscharf, mußte dieser Grundlage des Kunsturteils erst wieder Bahn gebrochen werden, wie durch Kurt Badt's Schrift, *Modell und Maler von Vermeer. Probleme der Interpretation*, Köln 1961, die von der Komposition und der Figurenfolge in der Malerei handelt, geschehen.

Die Literaturwissenschaft unterscheidet Sachgattungen, so die Lyrik, die Epik und die Dramatik. Man könnte die zu untersuchenden, erzählenden Zyklen der Sachgattung der Epen zurechnen (mit Ausnahme des Zyklus des Fra (pp. 85/86) Angelico in den Zellen des Klosters von S. Marco in Florenz). Diese Übertragung eines literaturwissenschaftlichen Begriffes hätte den Wert einer Analogie.

Lyrisch, Episch und Dramatisch aber sind Grundbegriffe eines solchen Sachgattungen entbundenen, dichterischen Verhaltens in und zur Welt. Emil Staiger¹¹¹ stellte das seiner Zeit klar und andere, wie Wolfgang Kayser¹¹² und Hugo Friedrich¹¹³, nahmen es auf, wobei diese beiden das Verhältnis zu den Sachgattungen als Problem erneut hervorkehrten. Die Grundbegriffe des dichterischen Verhaltens auf das nicht minder dichterische Verhalten der Bildenden Künstler anwenden, hieße nicht in Analogien reden, sondern Identisches benennen.

In dieser Schrift geht es nun nicht darum, Identität und Differenz der Künste zu untersuchen; sondern empirisch zu erfahren, wieweit diese Begriffe der Kritik der Zyklen der Bildenden Kunst dienen können.

Darum reicht für ein Vorverständnis als Begründung dieser Begriffe aus, daß Staiger erkannte, daß die Begriffe Lyrisch, Episch und Dramatisch literaturwissenschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins sind, wie sie die Philosophie bedenkt. Ferner die Erkenntnis, auf die sich Kayser verließ, daß diese drei Arten des dichterischen Verhaltens auf solchen des allgemeinen menschlichen Verhaltens beruhen, wie sie die Sprachphilosophie frei legt.

Für den Unterschied der drei Arten des dichterischen Verhaltens zitiere ich eine Tabelle von Junker, die Kayser heranzog: das Lyrische basiert auf der ersten Art des Verhaltens, das Dramatische auf der zweiten und das Epische auf der dritten: (pp. 86/87)

¹¹¹ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1959.

¹¹² Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk, eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1968.

¹¹³ Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964.

LEISTUNG	RICHTUNG	PERSON	ERLEBNISSPHÄRE	GRUPPEN
1. Kundgabe	expressiv	ich	emotional	Stimmung, Gefühl
2. Forderung	impressiv	du	intentional	Befehl, Wunsch, Frage, Zweifel,
			Streben	
3. Mitteilung	faktiv	er, sie, es	rational	Vorstellung,
Darstellung	demonstrativ			Denken

In den drei Arten des dichterischen, d.h. hier Welt bildenden Verhaltens werden die Gegenstände der Welt fast zu je anderen, indem andere Momente ihrer Natur aufgefaßt, hervorgekehrt und dargestellt werden.

Mit dem alltäglichen Umgange verglichen, erfahren die Gegenstände der Welt im Verhältnis zu einander und zum Menschen die bedeutendsten Veränderungen in der lyrischen Erregung des 'Poeten', sei er sprechend oder bildend. Das Einströmen des Gefühles auf die Dinge in der lyrischen Erregung bewirkt, in Kayser's Worten, eine Verinnerung, bewirkt eine dichtere Einheit zwischen Künstler und Ding, die darin zu Einem und wie unlösbar werden. Diese durch das Gefühl bewirkte Einheit kann so intensiv und überzeugend werden, daß die Dinge *in* ihr fest und *durch* sie zu einander geordnet werden und keiner anderen Ordnung mehr bedürfen, so daß die aus dem täglichen, verständigen Weltumgange erwachsende Frage nach einem rationalen Zusammenhänge dem Hörer oder Betrachter nicht mehr kommt.

Das epische und das dramatische Verhalten dagegen beläßt die Dinge - vergleichsweise - in ihren normalen Zusammenhängen, das epische mit Gelassenheit erzählend, bei jedem Schritte verweilend, und das dramatische aus sich heraus weiter drängende, ungelöste, auf eine Lösung zielende Situationen bildend; man denke an Goethe's und Schiller's Kritik der Gattungen.

Staiger hat auf das verschiedene Verhältnis zur Zeit hingewiesen, das diesen Unterschieden zu Grunde liege, und seine Ordnung dadurch grundgelegt. Kayser hat für den phänomenalen Unterschied Jean Paul zitiert: das Epos stelle die Begebenheit, die sich aus der Vergangenheit entwickle, das Drama die Handlung, welche sich für und gegen die Zukunft ausdehne, die Lyrik die Empfindung dar, welche sich in die Gegenwart einschließe.

Da im Folgenden Lyrisch, Episch und Dramatisch als Grundbegriffe des dichterischen Verhaltens gebraucht werden, mußte ich darauf verzichten, sie (pp. 87/88) zur Charakterisierung von Teilen einer Bilderscheinung zu

verwenden, wozu insbesondere Lyrisch und Dramatisch in der kunsthistorischen Literatur gerne benützt werden, manchmal nur Metaphern für lieblich und heftig. Diese Begriffe meinen in dieser Schrift immer die genannten Hauptformen der Erzählweise. Das wirkt vor allem dahin, daß von Lyrisch und Dramatisch viel seltener gesprochen wird, daß die Zyklen des Fra Angelico in Rom und des Simone Martini in Assisi keineswegs dem Lyrischen zugerechnet werden und ebenso Einzelszenen des Giotto in Padua, wie die Gefangennahme und der Kindermord, keineswegs dem Dramatischen, sondern allesamt dem Epischen. Entgegenstehende Aussagen in der kunsthistorischen Literatur betreffen eher den künstlerischen Vorwurf, jene alltägliche Wirklichkeit, in der Kindermord, Verrat und Gefangennahme sehr wohl mögen 'dramatisch' gewesen sein¹¹⁴.

Zu dieser Gruppe von Grundbegriffen habe ich in der zeitgleichen *Doctrina* bislang kein Äquivalent gefunden. Der Wunsch, Lyrisch, Episch und Dramatisch als Grundbegriffe des dichterischen Verhaltens in die Beurteilung der Freskenzyklen einzuführen, ergab sich vielmehr aus einer Erfahrung vor den römischen Zyklen des Fra Angelico. Mancher steht ein wenig befremdet vor ihnen da und findet sie nicht unmittelbar anmutend, sich in ihrer Stimmung mitteilend und zu einer fraglosen Versenkung einladend, wie von den eigenhändigen Fresken in den Zellen von S. Marco gewohnt; bis man diese in Rom als episch und jene in Florenz als lyrisch unterscheidet und anerkennt.

2.) Grundbegriffe der Darbietungsform: *Metrisiert und nicht metrisiert.*

Für den Wunsch, eine einfache und eine metrisierte Darbietungsform zu unterscheiden und diese Grundbegriffe in die Beurteilung der Freskenzyklen einzuführen, war eine Erfahrung in Sta. Croce zu Florenz einer der Ausgangspunkte. Auch wenn man nach der Qualität von Kunstwerken fragte, mochte man sich mit der Unterscheidung einer hohen Qualität der Zyklen des Giotto in der Bardi- und der Peruzzi-Kapelle und einer minderen Qualität der Zyklen des Taddeo und des Agnolo Gaddi in der Baroncelli-Kapelle und im

¹¹⁴ Die hier eingeführte Verwendung dieser *termini technici* weicht von dem Gebrauch durch James Beck, *Italian Renaissance Painting*, New York 1981, ab, der die Gesamtreihe der Maler der Renaissance über drei Generationen hin in eine *Lyrical Current* und eine *Monumental Current* einteilt. Zu seiner Unterscheidung und Entgegensetzung s. dort pp. 14sqq.

Hauptchore (pp. 88/89) nicht zufrieden geben, sie nicht rechts und links liegen lassen und immer nur zu Giotto streben. Von Taddeo's gerühmten Lichterscheinungen zu schweigen, setzten sich Darstellungen wie des Chosrau dahin jagender Beutezug von der Hand des Agnolo und - anders in ihrer Art - die Schilderung der Einsamkeit des Joachim in der Wüste von der Hand des Taddeo als treffend und 'gelungen' einfach durch.

Der Unterschied ist einer der Darbietungsform. Giotto hat das Zusammenwirken der Personen miteinander im natürlichen, wirklichen Leben sofort überstiegen, indem er die Personenreihen in deren Figuren regulierte und die Figuren in's gleiche Maß brachte; die beiden Gaddi haben sich an jenes natürliche, wirkliche Leben länger gehalten, indem sie geradeaus und dem Natürlichen schmiegsam erzählten, durchaus kunstvoll aber, indem sie sorgfältig die Figuren bildeten, die Zusammenhänge darlegten, Zahl und Lage der Betonungen bestimmten, rhythmische Folgen rafften, Pausen und Abstände einlegten, ja, auch den Schmuck der Figureschemata, der Verdoppelungen, Reihen, Haufen keineswegs verschmähten, sondern, so Agnolo, häufiger als der darin zurückhaltende Giotto benützten.

Mit diesen Phänomenen aber ist eine Erzählweise beschrieben, die man der Prosa analog nennen könnte, von welcher sich eine Erzählweise, die poetische im engeren Sinne, gerade durch die metrische Regulierung unterschied. Unter Giotto's Zeitgenossen hat das Dante in seiner Schrift über das Dichten in der Muttersprache dargelegt (*De vulgari eloquentia* II,1). Auch im Traktate des Cennini ist von gleichmäßiger Messung, wie gezeigt, die Rede, welche gleichmäßige Messung vielleicht eine metrische Regulierung meinen könnte; aber es wohl doch nicht tut, zumindest aber den Ort nennt, an dem die metrische Regulierung statt gehabt haben könnte.¹¹⁵

Solange davon nicht gesprochen wird, wieweit die Kunst der genannten Künstler 'ins Innere der Welt reiche', sondern von der Darbietungsform ihrer Erzählung gehandelt wird, läßt sich deren Qualität als höher und minder so einfach nicht gegeneinander stufen: die Arten der Darstellung sind der Form nach verschieden und beide können vollendet sein. (pp. 89/90)

3.) Grundbegriffe der Stillage: *Niederer - Mittlerer - Hoher Stil.*

¹¹⁵ S. hier Teil *Doctrina*, 2. Kapitel Cennini, I,3,b Der Entwurf auf der Wand, und Teil *Exempla*, 1. Teil, 3. Zyklus Giotto, Assisi, Zusammenstellung 2, d Metrum und Rhythmus.

Auch vom Unterschiede der Stillagen kann man durch Erfahrung Kenntnis gewinnen. Jeder, der die Geschichte des hl. Franz von der Hand des Giotto in der Oberkirche zu Assisi gesehen hat, wird sich des anschaulichen Charakters dieses Zyklus erinnern: wie durch Wahl der Figuren, Schreiten und Gesten der Figuren und durch den Zusammenhang der Figuren unmittelbar klar ist, daß hier Bedeutendes dargestellt sei, und wie sich dem Betrachter, der Bild für Bild aufmerksam abschreitet, Feierlichkeit, Würde, vielleicht Erhabenheit mitteilen, ihn ergreifen und ihn innerlich bewegen können. Und er wird sich erinnern, wie die Geschichte des hl. Martin von Simone Martini in der Martinskapelle der Unterkirche derselben Kirche auf ihn gewirkt hat und er sich durch Freundliches, Angenehmes und Heiteres erleichtert und, statt gesteigert, belassen gefühlt hat.

Dieser Unterschied war keineswegs in der Geschichte gelegen, die der Maler darzustellen hatte: warum sollte die Begegnung von Martin und dem Kaiser anschaulich nicht ebenso wie die Begegnung von Franz und dem Papste gestimmt werden? Dieser Unterschied ist einer der gewählten Stillage; der Unterschied zwischen dem Hohen Stile, dem *genus grande*, in welchem die Franzlegende, und dem Mittleren Stile, dem *genus medium*, in dem die Martinslegende dargestellt ist; welcher Mittlere Stil sich seinerseits wieder über den einfachen, reinen, durchsichtigen, den Niederen Stil, das *genus humile*, erhebt.

Dante, in seiner Schrift vom Dichten in der Muttersprache über die Darstellung des *genus grande* nicht hinaus gekommen, forderte für diese Stillage: Gewicht des Inhaltes, Gehobenheit des Satzbaues, Gewähltheit der Wörter und, das gilt, wenn es sich um metrisierte 'Poesie' handelt, Erhabenheit des Versmaßes.

Die Aufgabe einer Darstellung im *genus humile* ist der Bericht, die Unterrichtung, ist das *docere*. Bericht und Unterrichtung allein sind selten das Ziel eines Malers. Die Aufgabe einer Darstellung im *genus medium* ist darüber hinaus das Unterhalten und Erfreuen, das *delectare*; das Erinnern und denken Machen, das *monere*; ist das Gewinnen und geneigt Machen, das *conciliare*. Die Aufgabe einer Darstellung im *genus grande* endlich ist das Bewegen, das Beeindrucken und Erregen, das *movere*; das Erweichen, das Umstimmen und

(pp. 90/91) Lenken, das *flectere*; auch das *ad conversionem provocare*. So war es gängige Lehre der Rhetorik¹¹⁶.

Es liegt auf der Hand, wie ich bei der Erörterung der einschlägigen Passagen des Traktates des Alberti schon ausführte, daß die Historienmalerei eine natürliche Inklinaton zum *genus medium* hat, dem gefälligen und geschmückten Stile. Aber auch Alberti - wie mir scheint: nicht zu Unrecht - hielt die würdige und erhabene Darstellung, welche dem *genus grande* zuzuordnen wäre, für möglich und empfehlenswert.

Bei der Erörterung der Zyklen schien es praktisch, das breite *genus medium* noch einmal zu unterteilen, in eine lockerere und in eine festere Variante, wie es die rhetorische Lehre ebenfalls gelegentlich getan, *aut severum aut laetum*¹¹⁷.

Die drei Stillagen sind in der Antike, auch noch im Mittelalter, in ihrem Unterschiede gerne an Poesien exemplifiziert worden, indem man die Dichtungen des Vergil als Schulbeispiele klassifikatorisch aufteilte und die Bucolica dem *genus humile*, die Georgica dem *genus medium* und die Aeneis dem *genus grande* zuordnete, woraus sich Regeln für die Angemessenheit der jeweiligen Stillage an die Inhalte erlernen ließen (*rota Virgilii* genannt)¹¹⁸. Dante forderte für *Salus*, *Virtus*, *Venus* den Hohen Stil (*De vulgari eloquentia* II, 2). (Weiteres ebenda II, 3 und II, 4).

Trotz genauerer Überlegungen einzelner Autoren aber gilt für ein empirisches Vorgehen, daß jene antike Eindeutigkeit der Gesichtspunkte für eine angemessene Zuordnung mit dem Aufkommen des Christentumes gestört worden ist. Das ist besonders durch die Arbeiten Erich Auerbach's¹¹⁹ klar geworden. Durch die Verkehrung des schlechthin Maß setzenden Punktes, durch den Tod des Gottessohnes, mit Schwächern ins Gleiche gebracht, trat auch in der Welt der Schriftsteller und Dichter eine *Μετάνοια* ein¹²⁰. Die künstlerische Darstellung wurde zur jeweiligen Wertung und Umwertung frei,

¹¹⁶ S. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik, eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, pp. 519sqq.

¹¹⁷ Lausberg p. 522.

¹¹⁸ S. z.B. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1967, passim; Lausberg p. 695.

¹¹⁹ Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, pp. 29sqq.

¹²⁰ Augustinus, '*De doctrina christiana*' (4,12sqq.); vgl. hier die Erörterung des Mosaikzyklus von S. Maria Maggiore.

sie konnte ihren höchsten (pp. 91/92) Gegenstand mit gleichem Rechte im *genus grande* wie im *genus medium* wie im *genus humile* darstellen.

Wenn im Folgenden, in drei Teilen, eine Reihe von Zyklen der toskanisch-mittelitalienischen Wandmalerei, unter Benützung der skizzierten Grundbegriffe, auf ihre Erzählweise hin angesehen wird, so werden Bahnen von Zusammenhängen abgesteckt, welche Zyklen verschiedener Maler miteinander verbinden. Bahnen von Traditionen, innerhalb derer die Maler sich hielten, werden dabei *post festum* festgestellt. Zu ihrer Zeit entstanden diese Traditionen dadurch, daß die Maler sie aufgriffen und sie dadurch bildeten. Das Warumwillen, warum es den einzelnen Malern gut, ihrer Absicht förderlich schien, dieses zu tun, muß jeweils untersucht werden; das heißt, es muß nach ihrem ihnen eigenen Thema gesucht werden, durch welches Thema sie das im Auftrage vorgegebene ikonographische Programm ausgelegt und dargestellt haben: als was hat sich Giotto in Padua die Geschichte Christi gezeigt, und worin hat für Taddeo Gaddi der Punkt der Anteilnahme an der Geschichte Mariae gelegen? etc.

Im Zusammenhange mit diesem jeweiligen Thema, das den Sachernst der Maler ausmachte, begann auch erst das Lyrische oder Epische oder Dramatische, das Unterhaltende oder Bewegende ihrer Erzählweise, das Nachgiebige oder Feierliche ihrer Rhythmik und Metrik, indem es diese Themen herausbrachte und erhellte, seine Leuchtkraft zu zeigen.

Ich werde im Folgenden in einem Ersten Teile ausführlicher die Erzähltechnik Giotto's und der beiden Gaddi und, was Erzähltechnik sei, darlegen; dann folgen in einem zweiten Teile kürzere Übersichten über die Erzähltechniken anderer Künstler; zuletzt werde ich in einem dritten Teile die lyrischen und dramatischen Seitenzweige der Erzählkunst erläutern. In "Einführung" und "Abschluß" des Ganzen werden ältere und jüngere Zyklen kurz berührt, auch wird von Giotto's Franzlegende schon einmal, unter dem Titel 'Vom Text zum Bilde', gehandelt. Durch Letzteres gibt es eine gewisse Überschneidung dieser Einführung mit dem Ersten Teile. Ich werde die Zyklen in den genannten Hauptteilen nicht in der Reihenfolge ihres Entstehens erörtern, sondern wie es mir im Hinblick auf die Absicht meiner Darlegung günstig erscheint. (pp. 92/93)

II. Giotto's Reform der Historienmalerei. Die Franzlegende¹²¹ Vom Text zum Bilde. Erfindung; Komposition: Figuration und Disposition

Franz von Assisi war 1226 gestorben und schon 1228 heilig gesprochen worden. Der Generalminister des Ordens Johannes Fidanza, genannt Bonaventura, hatte 1260/62 die *Legenda Maior*¹²² über Leben und Wunder, über Tugenden, Taten und Aussprüche des Heiligen geschrieben, die dem Bruderkonvente während der Mahlzeiten vorzulesen war; daher ihr Name. Dann erging an Giotto di Bondone (1267 - 1337), den auch ich für den 'Meister der Franzlegende' halte, - vielleicht zwischen den Siebzigjahres-Jubiläen von Tod und Heiligsprechung - der Auftrag, die Geschichte des Heiligen bildlich, monumental und auch ausführlicher, als es der Franziskusmeister in der Unterkirche von S. Francesco um 1260 schon getan hatte, auf dem unteren Teile der Langhauswände nun der Oberkirche darzustellen. Giotto, der den Freskenzyklus nicht vollendete, schuf wohl achtzehn der insgesamt achtundzwanzig, je 2,70 x 2,30 m großen Bilder (Nrn. 2 - 19). In diesen Bildern reformierte Giotto, um die dreißig Jahre alt, die erzählende Malerei und zwar, indem er die Komposition, genauer den *Ordo*, die Figurenfolge, reformierte.

Schon Bonaventura hatte die Geschichte des hl. Franz nicht durchgängig in zeitlicher Reihenfolge erzählt, sondern sie thematisch geordnet (Vorwort § 4). Der Auftrag, den Giotto erhielt, müßte ähnlich gelautet haben. Dieser Auftrag dürfte uns in den *Tituli* vorliegen, die unter den Bildern angeschrieben sind und die nicht immer in der Nennung der Personen (Nrn. 3, 9 und 15) und des Vorganges (Nr. 8) mit den Bildern darüber, stets aber mit der Legende übereinstimmen. Der gesamte Zyklus stellt ebenfalls eine, mit zeitlichen Fixpunkten in Jugend, Ordensgründung, Tod und Nachleben, sonst thematisch geordnete Biographie dar. Jedes Bildfeld ist ringsum durch einen grünen und einen roten Streifen (pp. 93/94) begrenzt und durch eine gemalte Architektur gerahmt oder durch die Gewölbedienste des Kirchenbaues gefaßt. Während die

¹²¹ Gute Abbildungen: Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Tfl. 142sqq.

¹²² S. Bonaventura, *Legenda Maior S. Francisci Assisiensis et eiusdem Legenda Minor*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae (editio minor), Florenz 1941.

Scheinarchitektur in den einzelnen Langhausjochen mittensymmetrisch die bald drei, bald vier Bildfelder zusammenfaßt und die Massen auch innerhalb der Bildfelder jochweise mittensymmetrisch ungefähr ausgeglichen scheinen, gehen die Episoden zumeist im Zweierschritt vorwärts. Sie folgen einander wie in der *Legenda Maior*, doch sind die Wunder in der Natur auf die Eingangswand herausgesetzt, sind die Wunder der Prophetie und Predigt zusammengestellt und ebenso die Wunder, die den Leib des Heiligen betreffen (Erscheinung in Arles und Stigmatisation). Im Ganzen zeigen zwei Bilder Mantelbegebenheiten, zwei Bilder Berufungen, ein Bild die Lossagung, stets zwei Bilder dann Ordensgründung, Brüdervisionen, Franzens Macht über Feuer und Dämonen, seine Ekstasen zu Christus hin, seine Wunder in der Natur, seine Macht der Prophetie und Predigt, seine Wunder leiblicher Erscheinung und Stigmatisation, je zwei gelten dem Tode, der Bestattung, der Kanonisation, drei endlich Wundern aus dem Nachleben, an Kranken, Sterbenden und Gefangenen. Der Zweierschritt der Episodenfolge, der, wie ich vorausnehme, auch bei dem Paduaner Zyklus zu bemerken ist, läßt die Erzählung insgesamt und vorab schon ausgewogen und ruhig weiter schreiten.

1. Erfindung

Um nun die Reform der Komposition genauer zu erläutern, gehe ich von der Erfindung aus. Giotto ging bei der Erfindung aller Begebenheiten über die *Tituli* hinaus auf die Legende selbst und im ganzen zurück, Motive wählend, ändernd und verbindend. Er änderte die Feuerprobe (Nr. 11) gründlich, ersetzte vom Himmel kommende Stimmen durch Personen (Nrn. 3, 9), erweiterte eine Ekstase des Franz durch die Hinzufügung Christi (Nr. 12); er änderte Orte, eine Einsamkeit in einen Kastellvorplatz, einen Wald in eine Kirche (Nrn. 12, 13); er übertrug auch Motive, so die Weisen des Schlafens des Franz (nach V,1) auf die Brüder (Nr. 8), die Ebene, das Pferd und das vom Pferde abgestiegen Sein aus einer Begegnung mit einem Aussätzigen (I,5) auf die Begegnung mit dem armen Ritter. Die reichste Verbindung zeigt die Lossagung vom Vater, die ich für das weitere als Beispiel nehme¹²³. (pp. 94/95)

¹²³ Auch Wolfram Prinz, "Uomo e natura nella vita di San Francesco", *Uomo e Natura nella Letteratura e nell'Arte Italiana del Tre-Quattrocento*, Atti del Convegno Interdisciplinare (Florenz 1987), ed. Wolfram Prinz, Florenz 1992 (Quaderni dell'Accademia delle Arti del

Bonaventura hatte die Lösung vom Elternhause über eine Reihe von Episoden hin erzählt, Giotto nahm aus allen Motive. Der Höhepunkt war in II,4 erzählt, was ich verkürzt wiedergebe: Der Vater führte Franz und dieser trat zugleich freiwillig vor den Ortsbischof Guido, um auf das väterliche Erbe zu verzichten; Franz legte alle Kleider ab und gab sie zurück: "Bisher habe ich dich Vater auf Erden genannt, unbekümmerter spreche ich nun: Vater unser, der Du bist im Himmel ..."; der Bischof sprang vor Bewunderung auf, nahm Franz mit Tränen der Rührung in die Arme, schlug seinen Mantel um dessen Leib, ließ eine Hülle für ihn holen, und ein Bauernkittel wurde gebracht. Giotto änderte die Stimmung des Bischofes: er ist nun ernst und mit dem Ausdruck bewältigter Sorge; Giotto wählte eine seiner Handlungen aus: das Franz zur Seite stehen und ihn umhüllt haben; Giotto sicherte das sich nicht Einmischen des Bischofes durch dessen Drehung, er präziserte die Leute des Bischofs doppelt als Gefolge und als Kleriker. Bei dem Vater verband Giotto Motive aus verschiedenen Begegnungen mit dem Sohne: er trägt die Kleider schon einige Zeit über dem Arme (vielleicht Ausdruck des Besitzwillens nach II,3), er läuft - während alle anderen stehen - aufgebracht und wütend (*pertubatus cucurrit* II,2; *fremens cucurrit* II,3), er holt zum Schlage aus (*verberibus angit* II,2); Giotto erfand auch dem Vater Leute hinzu, viele sind ihm gefolgt, sie stehen hinter ihm (II,2 werfen Mitbürger Kot und Steine auf Franz), sie halten ihn aber auch zurück. Giotto änderte vor allem das zentrale Motiv: denn Vater und Sohn treten nicht mehr gemeinsam vor den Bischof hin, sondern sie stehen gegen einander (in II,3 hieß es bei anderer Gelegenheit von Franz: *obvium se obtulit patri*), der eine betend, der andere wütend, sie sind geschieden; und Giotto stellte das Übereinander des wütenden Vaters auf Erden und des segnenden im Himmel dar. Giotto, so darf man sagen, studierte die Legende mit Ernst, er unterwarf sich ihr aber nicht.

Ich komme zu einer tieferen Schicht in der Erfindung. Auch die Lossagung zeigt, daß Giotto die an den Episoden Beteiligten gründlicher als allein nach ihrem besonderen Handeln in dieser Begebenheit unterschied. Franz z.B. betet bei Giotto in diesem Momente; nach X,1 der Legende betete er stets, "gehend und sitzend, im Freien, im Hause, arbeitend und ruhend"; ja, Giotto (pp. 95/96) erfand Franz, den er im Laufe der Erzählung älter, sorgenvoller, vielleicht, außer in den Ekstasen, auch ausgezehrt werden ließ

Disegno 3, 1991), 7-25, pp. 16sq., hat Giotto's Erfindung dieses Bildes genauer mit Bonaventura's Text verglichen.

und seit der Lossagung im Unterschiede zu den Brüdern stets barfuß und nie mit wärmendem Untergewande zeigte (nach VII,1), er erfand ihn betend, in achtzehn Darstellungen sechsmal betend, einmal nach oben flehend, in der Regel sich nach innen wendend.

Und der Bischof, so auch die Päpste, sind immer von großem Ernste und großer Würde, von eindringlicher Gegenwart, man vergleiche ihr Schlafen mit dem Schlafen Franzens, ihr Thronen mit dem Thronen des Sultans, ihr Hören mit dem Hören der geringeren Prälaten; dieser Charakter von Ernst und Würde eignet ihrem Stande als dem voranstehender, zentraler Hierarchen. Denn Giotto unterschied und charakterisierte auch sonst die Stände, er unterschied Brüder, Bürger und Kleriker und, hervorgehoben dann, Franz und die genannten Hierarchen.

Giotto erfand der Brüder einfachen, ungekünstelten Verkehr miteinander, wenn sie beieinander schlafen, miteinander reden, einander aufmerksam machen, staunend auseinandertreten, lauthals singen, er erfand ihr einfaches Verhältnis zu Franz, zurückhaltend bei seinem Gebete, nahe in der Not, bald achtsam, bald staunend; und für die Approbation der Regel erfand Giotto eine *Figur* des Ordens, er figurierte einen *Haufen* aus elf Brüdern, doch so, daß die Abstände aller Köpfe von einander gleich und die Brüder regelmäßig geordnet sind, sie verkörpern, da sie die Regel empfangen (*uniformis vivendi modus* III,8) und der Papst ihnen mit seinem Segen ihre Bestimmung auflegt, eine Gemeinschaft unter der Regel der Gleichheit. Giotto erfand Bürger, im Unterschiede zu dem einfachen Gebaren der Brüder, stets aufgerichtet, voll Anstand der einzelne, zugleich dicht gedrängt und sich stoßend mitsammen, ein *Haufe*, in welchem sich da und dort *Reihen* ausbilden und Vorstände hervortreten. Anders wiederum die Kleriker, würdig, doch als Umgebung und Gefolge höherer Hierarchen genau und wohl geordnet; die Kurienprälaten und -bischofe bilden bei der Approbation der Regel metaphorisch sogar die Thronfigur des Papstes Innozenz.

Diese Unterscheidungen haben in der Legende kein Vorbild und kein Äquivalent, sie entsprangen Giotto's Auffassung menschlicher Gemeinschaften. Indem Giotto diese Gemeinschaften auch wechselnd gegeneinandersetzte, z.B. Bürger und Klerus in der 'Lossagung', Brüder und Klerus in der 'Approbation', (pp. 96/97) wurden die Bilder abwechslungsreich; indem Giotto sie wiederkehren ließ, z.B. die Bürger in der 'Lossagung' und in 'Greccio', den Klerus in der 'Lossagung', der 'Approbation' und in der 'Predigt vor Honorius', erhielt der Zyklus aber auch in einer weiteren, nicht nur der

vordergründigen Schicht der Leben und Taten des Heiligen, eine Identität. Giotto gewährte diesen Gemeinschaften neben den jeweiligen Protagonisten soviel Raum im Bildfelde, daß sie in vergleichbarer Weise an dem Ganzen, das da geschah, teilnahmen. Dieses lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Disposition des Erfundenen.

2. Komposition: Figuration und Disposition

Giotto setzte die unterschiedenen Einheiten, welche an einem Vorgange teilnehmen, im Bildfelde nebeneinander hin, in der 'Lossagung' zuerst die Bürger, zunächst durch einen Vorstand (davor zwei Kinder), dann durch eine Reihe artikuliert, sodann den Vater, dann Franz, dann den Bischof, dann die (ehemals vier) Kleriker; er stellte sie in aller Regel in einer räumlich wenig tiefen Schicht, vornean, nahe auf, in der 'Wolkenekstase' volumenreicher; er stellte im 'Quellwunder' Franziskus deutlich in eine zweite Schicht, er ließ in der 'Predigt vor Honorius' die Einheitenreihe gelinde ausschwingen, bei der 'Erscheinung in Arles' aus- und einschwingen. Doch für die Regel sehe man sich die Stellung auch des Pferdes in der 'Mantelspende' und die Folge Zauberer, Feuer, Franz und Sultan in der 'Feuerprobe' an. So stehen die Einheiten von links nach rechts nebeneinander.

Dabei haben Links und Rechts verschiedene Bedeutung. In dreizehn von achtzehn Bildern ist Franz nach rechts gerichtet, durch die thematischen Stationen seines Lebens weiterschreitend: so liegt das vor ihm Liegende, auf das er trifft und bei dem er ankommt, rechts und das hinter ihm Liegende, das zurückbleibt oder ihm folgt, links. Nur in drei Bildern ist Franz nach links gewendet: In der 'Lossagung', in welcher Franz sich von Zurückbleibendem, von Bürgerstand und Vater, lossagt, sich über den Vater an Gott als einen höheren Ursprung wendet und von dorthier gesegnet wird. Dann in der 'Feuerprobe', welche Giotto gegenüber der Legende gründlich änderte¹²⁴: In der Legende war es Franz selbst, der die Feuerprobe von Sultan al-Malik al-Kamil (pp. 97/98) von Ägypten begehrte, und, da der Sultan einen angesehenen Priester sich bereits davonstehlen sah, schlug er das Begehren ab, es kam nicht zur Entzündung des Feuers. Dieser Vorgang hätte nur als eine Predigt Franzens vor dem Sultane dargestellt werden können, wie durch andere

¹²⁴ Wolfram Prinz pp. 12sq., hat auch diese Erfindung Giotto's genauer mit Bonaventura's Text verglichen.

Maler geschehen. Giotto aber entzündete das Feuer, das bei ihm die Zauberer und Franz mit dem Bruder Illuminatus trennt, und er ließ den Sultan diese Probe befehlen; Giotto ließ den Sultan Franzens Weiterschreiten nach rechts unterbrechen, hindern und ihn in die Vernichtung nach links zurückschicken, jenseits welcher Gefahr sich die für sicher geltenden Zauberer davonmachen. Und drittens ist Franz im Traumbilde des Papstes Innozenz nach links gerichtet: hier schaut der Papst im Traume und voll Sorge auf die bestehende, vom Einsturz bedrohte Kirche zurück, und er sieht den Heiligen aus der Richtung seiner Sorge bereits auf die Kirche zurückgegangen und sie säulengleich stützen (vgl. dagegen Franzens Traum vom Waffenpalaste und einer bevorstehenden Ritterschaft Christi). Franz kommt also bei rechts befindlichen Gestalten, wie dem Sultan und den Päpsten, an, nicht sie bei ihm.

Giotto räumte den nebeneinander aufgestellten, an den Vorgängen teilnehmenden Einheiten meist die Hälfte der Höhe des Bildfeldes ein. Gelegentlich stellte Giotto unten, unterhalb des zwieträchtigen Arezzo aufreißende, bei Gebirgsszenen auch höhere (Nr. 14) und hohe Stufen (Nr. 19) felsigen Geländes dar. Giotto räumte Bergen und Bauten, die jenseits der an den Vorgängen teilnehmenden Einheiten aufgehen, die obere Hälfte des Bildfeldes ein und entfaltete und differenzierte sie erst dort; sie unterbrechen den Vorgang nicht, doch wirken sie von oben zusammenfassend oder gliedernd und sondernd ein. Dieses in dreierlei Weise: als *Zusammenfassende Orte*, wie Kapitel-, Audienzsäle und Kirchen, die alle am Vorgange Beteiligten zusammenfassen und sie durch Binnengliederung, durch Haupt und Seitenwände untereinander hervorheben; und als *Zusammenfassende Teilorte*, wie Dormitorien, Bettstätten und Estraden, die einige der am Vorgange Beteiligten enger zusammennehmen; oder als *Stabilisierende Orte*, hinter einzelne Figuren und Gruppen gesetzt, wie die Vorstadtkirche bei der Dämonenvertreibung, der Logenbau bei der Feuerprobe, das Kastell bei der Wolkenekstase und vor allem jene die Vaters- und die Sohnesseite stabilisierenden Architekturfiguren in der Lossagung; bei diesen ist auch die Führung der Architekturkanten zu beachten, mit denen Giotto zeigte, daß der Vater aus den Grenzen seiner bürgerlichen Palastarchitektur (pp. 98/99) heraustritt, auf Franz zu, und daß Franz vor ihm seine Arme im Gebete aus dem Bereich der kirchlichen Kanzelarchitektur heraus und zum Himmel emporhebt. Die Landschaftsfiguren in der 'Mantelspende' scheinen ähnlich zu fungieren, in welcher Franz auf dem Wege vom Stadt- zum Kirchberge beim Schnittpunkte beider steht, oder beim 'Quellwunder', in welchem die Berge

auseinander treten, dem Gebete Franzens Platz geben, weichen, wie der Felsen Wasser spendet; doch stehen die Personen hier zwischen, nicht vor den Ortsfiguren, auf die sie bezogen sind. Nehmen Städte, Bauten und Bäume endlich selbst am Geschehen teil, dann sind sie vorgezogen, unüberschnitten und von unten an differenziert.

Fern und nah, links und rechts, oben und unten, mit denen wir uns beschäftigt, sind räumliche Dimensionen. Giotto formte die aus der Legende ausgewählten Begebenheiten in der Tat um; er formte sie neu. Giotto drang durch die Wechselreden, durch die vorübergehenden Teile einer Handlung, durch die sich immer ändernden Situationen einer Begegnung hindurch - damit verließ er die Eigenart einer sprachlichen Erzählung - auf die eine und wesentliche Beziehung der je Beteiligten hin, Beiläufiges ausscheidend. Und Giotto erfand - damit gewann er die Eigenart einer bildlichen Erzählung - die eine und wesentliche Relation der Beteiligten als räumliche Zueinanderordnung. Die drei räumlichen Dimensionen hatten dabei unterschiedliches Gewicht, eine Dimension - links-rechts - dominierte. Denn Giotto disponierte, wie gezeigt, die an den Vorgängen beteiligten Einheiten in aller Regel in der unteren Hälfte des Bildfeldes, in der oberen dagegen Bauten und Berge, die nur mitwirkten (Ausnahmen: Visionen, Ekstasen, Stigmatisation); und brachte in der Regel alles Geschehen, wie gesagt, in's Nahe; und er reihte die beteiligten Einheiten, wie betont, zwischen links und rechts: dieser *Ordo* nun, die Reihe und Folge der Figuren zwischen links und rechts, dessen Gliederung, das war die Aufgabe der Komposition.

Disposition und Figuration gehörten auch bei Giotto zusammen, ja, sie waren in Eins gefügt. Giotto disponierte die an den Vorgängen teilnehmenden Einheiten vornean, nebeneinander und gestaltete jede dieser Einheit zu einer, sich von der nächsten unterscheidenden, charakteristischen *Figur* durch.

Von dieser Figuration ist zu sprechen, bevor ich zu jener dichten Einheit von Figuration und Disposition zurückkehre, der Figurenfolge, jenem *Ordo*, den Giotto reformierte. Nach der Konzentration von Handlungsverläufen (pp. 99/100) auf die eine, wesentliche Beziehung der Beteiligten hin und nach der Erfindung ihrer beständig gemachten Relation als einer räumlichen Zueinanderordnung war die Figurierung der an den Vorgängen teilnehmenden Einheiten an je ihrem Orte das dritte Moment, durch das Giotto vom Darstellungsmodus der Wortlegende weg und zum Darstellungsmodus der Bildlegende hin kam und selbständige Figuren- und Bilderfolgen schuf. Denn anders als im Texte über die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn ist

das '*cucurrit*' des Vaters hier sichtbar, ist ein nach rechts, leicht aus der Bahn tretender Schritt zweier Füße; sind die nebeneinander gereihten Gestalten von den Füßen an sichtbar, sind als integrale Personen körperlich präsent; auch ihre Gemeinschaften sind körperlich präsent dargestellt.

Giotto figurierte. Zunächst: Giotto umriß den durch die einzelne Gestalt und ihre Bewegung zwischen Oben und Unten, Links und Rechts eingenommenen Platz; er stellte den Vater in der 'Lossagung des heiligen Franz' dar, sein Stehen und Eilen, er stellte dar, daß der Vater die Gewänder des Sohnes an sich genommen hat, sein Kleid rafft, seinen rechten Arm zurückstreckt, um zuzuschlagen, daß dieser Arm festgehalten wird; und Giotto wog gegeneinander: der an den Leib genommene und der ausgestreckte Arm entsprechen dem stehenden und dem ausschreitenden Beine; die hängende Partie seines Kleides links und die ergriffenen Gewänder seines Sohnes rechts entsprechen einander, beidseits seines ausschreitenden Beines, welchem zu und von dem aus Falten schwingen und gezogen werden; auch sein ausfahrendes Gesicht, die zugreifende Linke, der ausschreitende Fuß sind zueinander im Bildfelde gewogen. Giotto brachte dadurch die Gestalt und das Bewegungsmotiv hervor und brachte sie zugleich in die Klarheit einer ausgearbeiteten, differenzierten und ausgewogenen *Figur*. Diese Figuren sind fest, gerade aufgehend, bei Giotto sind sie senkrecht auf die Basis des Bildfeldes bezogen, sie verkörpern die Achsialität des Bildfeldes; so auch die Figuren von knienden und sitzenden Gestalten.

Sodann: Giotto wölbte die, wie beschrieben, von ihren Konturen her bestimmten Gewandfiguren als Gesamtvolumina plastisch hervor, innerhalb derer sich einzelne Körpervolumina, falls verhüllt bis zum Aufscheinen, dehnen konnten. Der Kopf ist durch Kopfbedeckung und Haarkalotte fest gefaßt, ist durch Stirne, Backen und Kinn festgebaut; festgebaut sind oft die Schultern, (pp. 100/101) aufscheinend häufig Brustlappen und Schenkel; auch die Aktfigur des heiligen Franz ist in Bein, Bauch, Brust und Schultergürtel fest gebaut.

Ferner: Giotto bildete jede an den Vorgängen teilnehmende Einheit zu einer charakteristischen, einer besonderen *Figur* durch. *Figur* ist die künstlerische Durchbildung der Einheiten der Erzählung, einmal die künstlerische Durchbildung nur einer Gestalt, einmal, wie bei den vier Zauberern in der 'Feuerprobe', die künstlerische Durchbildung mehrerer Gestalten, einmal endlich die künstlerische Durchbildung eines Gegenstandes, wie des entzündeten Feuers daselbst. Giotto bildete sie charakteristisch durch,

er bildete in der 'Lossagung' Franz zu einer *Einzelfigur im Profil*, den Bischof zu einer *Einzelfigur Enface*, die Kleriker zu einer *Doppelfigur* (oder, wenn ehemals vier, zu einer doppelten *Doppelfigur*), den Vater zu einer *Einzelfigur* und die Bürger zu einem binnengegliederten *Haufen*, in welchem, ohne die Gemeinschaft des Haufens aufzuteilen, links der Vorsteher als *Einzelfigur*, in der Tiefe eine *Achterreihe* und hinter dem Vater eine *Dreierreihe* auftauchen, er bildete die Kinder endlich zu einer *Gruppe*. Giotto wiederholte, variierte und vergrößerte gelegentlich bei dieser Durchbildung Verbindungen, so wiederholte und variierte er in der 'Mantelspende' die Figur des Pferdes, genauer: seiner optisch aufgehenden Hinterbeine, seines gebreiteten und gesattelten Leibes und seiner niedergehenden, -gebeugten Vorderbeine, seines Halses und seines Kopfes in den Figuren des Franz, des Mantels und des Ritters; oder er wiederholte und vergrößerte in der 'Lossagung' die Verbindung innerhalb der Gruppe der Kinder in derjenigen des zurückhaltenden Bürgers und des zurückgehaltenen Vaters. Giotto lockerte bei dieser Durchbildung auch dort und da die Strenge der festgebauten, gerade aufgehenden Figuren, so im Umschlag des Kleides bei dem Bürger, der den Vater zurückhält, und in der Fächerung der Kopfsachsen bei den drei Bürgern, die dem Vater unmittelbar folgen.

Die Figuration der an den Vorgängen teilnehmenden Einheiten und die Disposition derselben, das sind die beiden Teile der Komposition. Sie waren bei Giotto in Eins gefügt, wie erwähnt, und zwar dadurch, daß die Figuration der Disposition das Maß vorgab, für eine - wie ich sie nennen möchte - *Spatialmensur*.

Der Urenkelschüler Giotto's Cennino Cennini schrieb, wie im ersten Teile dieser Schrift ausgeführt, für den ersten Schritt des Komponierens, das zeichnende Entwerfen einer *Storia* auf der Wand dieses vor: "dann ... nimm die (pp. 101/102) Kohle und zeichne und komponiere und nimm gut jedwedem dein Maß" - mit Hilfe von Fäden und Bleigewichten zur Bestimmung der Lotrechten, von Fäden und Zirkeln zur Bestimmung und Ziehung von Waagerechten -, etwas später wiederholend: "dann komponiere mit Kohle die *Storie* oder Figuren, wie ich gesagt habe; und ziehe deine *Spatia* immer gleich und gleich (*e cogli bene ogni tuo' misura. ... Poi componi col carbone, come detto ho, storie o figure; e guida i tuo' spazii sempre gualivi e uguali*)" (§ 67). Giotto würde eine besondere Aufgabe in diesen Sätzen genannt gehört haben. Giotto räumte den Figuren jedes Bildes nämlich untereinander gleiche oder doppelte, selten auch dreifache Platzbreiten ein. Er gab in der 'Mantelspende'

Franz, dem Mantel und dem Ritter je eine Platzbreite, zusammen drei, dem Pferde genau wiederum drei; in der 'Wagenekstase' den im Dormitorium schlafenden Brüdern drei, dem anklopfenden Bruder zwei und den miteinander redenden Brüdern zwei Breiten. Er gab im 'Felswunder' den eingangstehenden Brüdern zwei, Franz zwei und dem Felsbaume bzw. dem Wassertrinken des Bauern ein letztes *Spatium*. In der hier vor allem herangezogenen 'Lossagung' gab Giotto, mit einer leichten Binnenverschiebung an der Kluft, welche die gegnerischen Seiten trennt, den Bürgern zwei *Spatia* (genauer dem Vorsteher eines und dem ersten der *Reihe* eines), dem Vater zwei *Spatia*, dann Franz zwei *Spatia* und dem Bischof und den Klerikern je ein *Spatium*. Und, um noch zwei weitere Fälle zu nennen: in der 'Feuerprobe' gab er den vier Zauberern zusammen eines, dem Feuer eines, Franz und Illuminatus eines und, leicht verschoben, dem Sultan zwei *Spatia*; letztlich in der 'Dämonenvertreibung' Franz und dem Bruder Silvester je eines und der Stadt Arezzo, leicht verschoben und gedehnt, zwei *Spatia*. Die Anzahl der *Spatia* in den gleich breiten Bildfeldern geht von drei bis sieben, häufig sind es vier oder fünf, am häufigsten sind es sechs.

Das *Spatium* bezog sich dabei auf die figurierte Erzähleinheit; sein Maß war meistens gleich der Breite der Figur eines frontal aufrecht stehenden Menschen; doch, wie der Wechsel der Gesamtanzahl zeigt, nicht stets. Auf dieses Maß wurden dann auch Profilfiguren (z.B. der Ritter in der 'Mantelspende'), wurden *Doppelfiguren* (z.B. die Kleriker in der 'Lossagung'), *Figuren mit Begleitung* (z.B. Franz und Illuminatus in der 'Feuerprobe'), wurden gar vier Personen, wie das Bündel der Zauberer (ebenda), gebracht und auch Gegenstände, wie der Mantel in der 'Mantelspende' und das Feuer in der 'Feuerprobe'; die Figuren wurden solcher Art metrisch reguliert. Giotto wiederholte dieses Maß (pp. 102/103) dann durch die gesamte Breite des Bildes hindurch, manchmal mit Zäsuren und Verschiebungen, doch *kohärent*. Diese Messung hatte nicht die Präzision einer Zollstockmessung, doch zeigte sich das Maß durch Wiederkehr und Folgerichtigkeit als identisch an. Das Maß wurde, unter Vorzug der genannten Regelbreite, Vorgang für Vorgang gesetzt, es war nicht das Resultat einer vorgängigen Bildfeldquadrierung, eines abstrakten Rasters.

Was erreichte Giotto damit? Die figurierten Erzähleinheiten, vornean nebeneinander gereiht und damit gemeinsam ins Nahe gebracht, erhielten einen hohen Grad geklärt und gemessener Gegenwart, und sie wurden miteinander eminent vergleichbar; alle von gleicher Aufgerichtetheit, bringen

sie sich dank ihrer Plastizität als einzelne und dank dieser Messung zugleich miteinander im Wechselverhältnis des Vergleiches hervor.

Giotto, der Überflüssiges beiseite ließ, hob das von ihm zugelassene Nebensächliche, z.B. das Bürger- und das Klerikergefolge, aber auch bloße Gegenstände wie Mantel und Feuer, bis zu Hauptsachen an und senkte in einem damit die Hauptsachen Vater, Sohn und Bischof bis zur Vergleichbarkeit mit den zugelassenen Nebensachen ab: er schuf dadurch eine neue, dichte Schicht des erzählend für wichtig Genommenen, eine Sequenz gleichgewogener Personen, Personenverbindungen und Dinge. Dieses Vorgehen und Machen Giotto's hatte auch eine thematische Folge, indem nicht mehr Taten und Leiden eines Helden vorrangig erzählt wurden, sondern dasjenige, was alle am jeweiligen Vorgange teilnehmenden Einheiten, Personen, Personenverbände und Dinge, miteinander wirkten, nämlich das Geschehen überhaupt. Giotto unterschied, wie ich sagte, die an den Vorgängen Beteiligten gründlicher als nur nach ihrem besonderen Handeln, nämlich nach charakteristischen Gemeinschaften; und er schuf dem Zyklus damit in einer tieferen Schicht, als es die Taten und Leiden des Helden waren, eine Identität. Darunter aber, wie nun zu sehen ist, lag in Giotto's Darstellung noch eine dritte Schicht, die das besondere Handeln trug, nämlich das Geschehen, das alle Beteiligten miteinander waren und ausmachten; und dies geschah durch Figuration und Disposition.

Worin besteht nun die Reform der Historienmalerei durch Giotto?

Darin, daß Giotto in der Regel die an den Vorgängen beteiligten Einheiten in allen Bildern des Zyklus vornean aufstellte; daß Giotto das zugelassene Nebensächliche und das Hauptsächliche dank der Metrisierung in einer mittleren Schicht von gleichgewogenen Personen, Personenverbindungen und (pp. 103/104) Dingen zusammennahm; daß er die Figuren der beteiligten Einheiten von gleicher Aufgerichtetheit, Basisbezogenheit und gleicher Plastizität zwischen Links und Rechts in eine *kohärente* Reihe brachte und daß er diese Figurenreihe in allen Bildern des Zyklus und durch die Handlungsrichtung des Helden eindeutig in eine Figurenfolge von links nach rechts umwandelte. Die als Geschehen, das die Beteiligten miteinander sind und ausmachen, fundierte Handlung, der besondere Vorgang, ist zugleich stets einer *zwischen* den Beteiligten (ein *Commercium*); der Vorgang wurde nicht nach außen gewendet, die am Vorgange Beteiligten wurden nicht auf den Betrachter hin aufgestellt und ihm zugewendet, sie sind auch nicht wie aus der Ferne erscheinend.

Giotto, der auf Bonaventura's überhöhende, allegorische
Episodenausdeutung und auf dessen Ton der Frömmigkeit verzichtete,
gründete die Geschichte des heiligen Franz ganz anders, sodaß Bild für Bild
ein Geschehen in der räumlichen Relation miteinander kräftiger Personen,
Personenverbände und Dinge, im Gleichmaß und in Lebendigkeit zugleich,
dasteht. (pp. 104/105)

III. Aus älteren Zyklen:

III, 1. Die 'Geschichte Israels' in S. Maria Maggiore, Rom¹²⁵

Ich behandle zunächst den Zyklus der 'Geschichte Israels' in S. Maria Maggiore in Rom. Er steht innerhalb der Geschichte der christlichen monumentalen Zyklen zeitlich im weitesten Abstände und darstellerisch zugleich im größten Kontraste zur Franzlegende des Giotto.

Papst Sixtus III. (432 - 440) ließ die Basilika S. Maria Maggiore neu bauen und mit Mosaiken, darunter einem Historienzyklus am Obergaden des Mittelschiffes, schmücken. Hundert Jahre nach dem Tode Kaiser Konstantins (337), unter dessen Herrschaft das Römische Volk zum ersten Male einen Römischen Kaiser mit dem Kreuz oder dem Kreuzmonogramm in der Hand in einem Standbilde auf dem Forum dargestellt gesehen hatte, ließ Papst Sixtus demselben Volke die Geschichte eines anderen und auserwählten Volkes, nun oberhalb der Kolonnaden einer Basilika, ausgebreitet und monumental weisen.

Diese Geschichte wurde in zweiundvierzig Bildern dargestellt. Siebenundzwanzig Bilder sind in großen Teilen erhalten, drei weitere durch Nachzeichnungen¹²⁶ bekannt, die ca. 1640 entstanden. Die Bilder, ca. 1,75 x 1,65, sind von Innen nach Außen durch einen dunkelblauen, einen weißen und

¹²⁵ Gute Abbildungen in: Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis zum 13. Jahrhundert*, Freiburg 1916, vol. 3, Tfln. 8sqq.; Teilausgabe desselben, ed. W. Schumacher, Freiburg 1976. Johannes G. Deckers, *Der Alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom. Studien zur Bildgeschichte*, Bonn 1976, klärt die verschiedenen textlichen, biblischen und buchmalerischen Vorlagen und deren christlich-westliche, -östliche oder jüdische Herkunft; gefolgt von dem Entwurfe einer Interpretation. Zur künstlerischen Sprache und zu einer Bildfeldgeometrie (*Moduli*) s. Oriana Bovio, "I mosaici della navata di S. Maria Maggiore: Proposte de lettura in chiave modulare", *Arte in Friuli, Arte in Trieste* 8, 1985, 11-31.

¹²⁶ Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jh. nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 18), Wien 1964, p. 49; das Datum der Kopien p. 26.

letztlich (pp. 105/106) einen roten Streifen begrenzt, und jedes Bild wurde zudem von einer stuckierten Ädikula gerahmt.¹²⁷

Die Bilderfolge zeigte auf der linken Seite die Geschichte Abraham's, Isaak's, Jakob's und Josef's (?) und auf der rechten Seite die Geschichte Mose's und Josua's und führte dergestalt von der Erwählung des Volkes bis zur Eroberung des verheißenen Landes. Die Erzählung beginnt auf beiden Seiten beim Triumphbogen, dadurch stehen die Geschichte des Abraham und die des Mose einander gegenüber und führen die Teilfolgen an. Die quadratischen Bildfelder zeigen in der Regel zwei Begebenheiten übereinander (auch bei Giotto später gehörten zwei Begebenheiten jeweils näher zusammen); doch zeigen auf der linken Seite das erste Bild aus der Geschichte des Abraham, zugleich das erste Bild des gesamten Zyklus, und auf der rechten Seite zwei Bilder aus der Geschichte des Mose und wohl abermals zwei Bilder aus der Geschichte des Josua Begebenheiten, die je ein ganzes Bildfeld füllen. Es läßt sich wegen des Verlustes mancher Bilder nicht mit Bestimmtheit sagen, vielleicht aber war die Verteilung dieser besonderen Bilder auf der rechten Seite doch geregelt, denn zunächst stehen zwei, dann vier, dann wieder zwei doppelzeilige Bilder¹²⁸ zwischen den doppelthohen Darstellungen.

Wie die 'Franzlegende' 850 Jahre später noch mit dem Bilde einer Huldigung anhub, so auch dieser Zyklus in jenem ersten Bilde auf der linken Seite. Es zeigt im Himmel Gott, gewährend; und auf Erden links Melchisedek, der herantritt und einen Korb mit Broten darbringt, einen Mischkrug voll Wein vor sich auf dem Boden, und rechts Abraham, der, von einer berittenen Eskorte begleitet, zurückkehrt, Arm und Hand oberhalb des Kopfes seines Pferdes weit ausstreckt und grüßt, wie ein anderer Konstantin¹²⁹. Diese Abraham erwiesene Huldigung wurde an den Anfang des gesamten Zyklus gesetzt und anderen, früheren Begebenheiten des biblischen Berichtes, die dargestellt wurden, (pp.

¹²⁷ Deckers Anm. 12. Auch Giotto's Franzlegende kennt noch das Doppelte von Bildbegrenzung und architektonischem, bei Giotto illusioniertem Rahmen.

¹²⁸ Vor dem ersten doppelthohen Bilde waren allerdings zumindest fünf doppelzeilige Überlegungen zur Gliederung, die hier nicht nachgerechnet werden, schon bei Karl Schefold, "Altchristliche Bilderzyklen: Bassussarkophag und Santa Maria Maggiore", *Rivista di Archeologia Cristiana* 16-17, 1939/40, 289-316, bes. pp. 305 sqq.

¹²⁹ Ob die Reiterstatue des Mark Aurel vor dem 10. Jahrhundert schon oder noch bekannt war und ob sie damals als Konstantin gedeutet wurde, wissen wir allerdings nicht. Vgl. Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, vol. 2, Tübingen ⁴1966, Nr. 1161.

106/107) voran¹³⁰; das Bild ist das einzige unter allen erhaltenen, in dem der Ort leer geräumt wurde, in dem kein Baum, kein Berg, kein Heiligtum und keine Stadt zu sehen ist.

Ungeachtet des verschiedenen Stiles und der wechselnden Qualität der beteiligten Meister, zeigt sich der Zyklus in der Sache als abwechslungsreich und auch keineswegs durchgängig als feierlich und hochgestimmt an. Die Erzählung führt vor allem in verschiedene Lebenswelten: die Geschichte Jakobs in die Welt der Hirten, die Geschichte des Mose in die Welt der Priestern, der Ältesten, des Volkes und die Geschichte des Josua in die Welt der Krieger. Die einzelnen Lebenswelten kommen im Gesamten des Zyklus auch vorher und nachher vor, die untere Zeile jenes Bildes, in dessen oberer Zeile sich Abraham und Lot trennen, zeigt Hirten, und Krieger eskortieren Abraham in dem rühmenden Eingangsbilde: doch die einzelnen Lebenswelten dominieren den Zyklus abschnittsweise.

Papst Sixtus ließ zum anderen Male dem Volke von Rom Ungewöhnliches weisen. Denn eine Darstellung verschiedener Lebenswelten wie der einfachen der Hirten und Herden, der bewegenden der Feldherren und Schlachten als Welten der Helden selbst in *einem* Zusammenhange, zu vergleichbaren Teilen, und an so erlesenem Orte, monumental, das war wohl neu. Augustinus, wenige Jahren zuvor verstorben (430), hatte in '*De doctrina christiana*' (4,12ff.), knapp vierzig Jahre (396/97) früher, den Grund dafür gelegt. Augustinus hatte, wie ich berührte¹³¹ und wie Erich Auerbach¹³² gezeigt hat, die antike Lehre über die Zusammengehörigkeit von Gegenstand und Stillage umgeformt. Die antike Lehre hatte eine verschiedene Würde der Gegenstände vorausgesetzt und aufgegeben, von den Gegenständen entsprechend ihrer Würde zu reden, d.h. von einem niederen Gegenstände in einem einfachen Stile, informierend, von einem höheren Gegenstände in einem geschmückteren Stile, unterhaltend, und von einem hohen Gegenstände in einem erhabenen Stile, ergreifend. Augustinus hatte jene Voraussetzung aufgehoben: alle Gegenstände (pp. 107/108) seien im Hinblick auf das Heil

¹³⁰ Über Abraham und Melchisedek wird Gn. 14 berichtet; über Abraham und Lot schon Gn. 13; auch die Erscheinung in Mamre Gn. 18 wurde umgestellt und Abraham und Lot vorangesetzt. Vgl. Deckers z. Stelle.

¹³¹ Hier in der Einführung in einige Grundbegriffe zur Erörterung der Zyklen, 3.) Grundbegriffe der Stillage.

¹³² Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, pp. 29sqq.

des Menschen zu behandeln und seien, so behandelt, groß, erhaben, auch das Niedere hoch; er hatte gelehrt, vom Niederen könne feierlich, vom Erhabenen einfach gesprochen werden, allein nach der Absicht des Redners: einfach könne gesprochen werden, um zu belehren, geschmückt, um zu loben und zu tadeln, und erhaben endlich, um zu ergreifen und zu bewegen. Dem entsprechend wurden auch die Geschichte des Hirten Jakob und diejenige des Heerführers Josua miteinander als Abschnitte der einen Heilsgeschichte in einem Zyklus darstellbar. Wenn ich die rhetorischen Fachworte benutze, dann wurden in den doppelzeiligen Bildern die Begebenheiten im mittleren Stile abwechslungsreich und lobend dargestellt und in den einszenigen Bildern im hohen Stile groß geformt und bewegend. Im hohen Stile die 'Huldigung des Melchisedek' und weitere vier Begebenheiten: in der Geschichte des Mose der 'Durchzug durch das Rote Meer' und die 'Schlacht bei Reffidim' und in der Geschichte des Josua der 'Fall Jerichos' und die 'Schlacht bei Gibeon', deren erstes Bild jeweils den Untergang der Feinde, deren zweites Israels Heil sehen läßt. Der monumentalen erzählenden bildenden Darstellung waren die Gegenstände gemehrt worden.

Nun zu den Bilder selbst.

1. Erfindung

Bevor ich die Disposition und die Komposition charakterisiere, nenne ich Inventionen beispielhaft und zwar Personenerfindungen und dies unter den Gesichtspunkten der Prägnanz und der Mannigfaltigkeit. Dazu bedarf es der Aufzählung solcher Erfindungen.

Wie verschieden und wie prägnant sind die räumlichen Verbindungen der Hauptgestalten mit den sie begleitenden: Abraham und Lot vor ihren Familien bei der Trennung; Jakob im Kreise seiner Familie bei der Begegnung mit Esau; Josua vor den Soldaten beim Durchzug durch den Jordan; Josua im Kreise der Soldaten bei der Ankunft der Boten aus Gibeon; Hamor vor den Ältesten, auch der Stadt voran, bei der Ankunft der Boten bei Jakob; Mose, begleitet von Aaron, in der Auseinandersetzung mit der Rotte des Korach; König Esau, doppelseitig begleitet und seiner Stadt voran, in der Begegnung mit den Boten Jakobs; auch im Unterschiede zu den drei Männern der Erscheinung vor Abraham; Laban und Jakob ihren Hirten voran bei der (pp. 108/109) Unterhandlung über eine Teilung der Herden; der Feldherr von Amalek seiner Schlachtreihe voran bei der Weiterweisung des Mose; Josua an

der Spitze seiner Soldaten bei der Entsendung und bei der Rückkehr der Kundschafter und an der Spitze des Heeres bei der Erscheinung des Engels.

Wie mannigfaltig und prägnant sind die Verbindungen der Gestalten mit den dahinziehenden oder am Platze weilenden Herden, z.B. Jakob weilt bei der Herde in seinem Dienste um Rachel; Jakob eilt von seiner Herde zu Laban, um Rachel zu fordern; Rachel eilt der heimkehrenden Herde voran, Hirten gehen derselben nach in 'Rachel eilt zu ihren Eltern'; Laban und Jakob stehen ihren Herden voran bei der Unterhandlung über die Teilung; Jakob und zwei Hirten begleiten die Herde zur Tränke u.v.m.

Wie mannigfaltig und prägnant wurden Kundschafter, Boten, wurde eine Gesandtschaft erfunden: Josua entsendet und empfängt Kundschafter; Jakobs Boten stehen vor Esau; Hamors Gesandtschaft steht vor Jakobs Söhnen; Hamors Boten eilen und huldigen Jakob; Gibeons Boten eilen und flehen zu Josua; Jakobs bevollmächtigte Söhne verhandeln mit Hamors Gesandten.

Wie variierte jener Mosaizist, der die letzten Bilder des Zyklus entwarf, die Verherrlichung des Josua: Josua im Kreise der Soldaten und vor ihren Schilden, die sich zu einer Mandorla ergänzen, empfängt die Boten von Gibeon; Josua zu Pferde inmitten der Soldaten zieht, mit dem Blick auf die Weisung Jahwes, nach Gibeon; Josua zu Pferde inmitten der Soldaten sprengt die fünf Könige auseinander, und Josua inmitten der Soldaten treibt die Amoriter vor sich her.

Die Erfindungen sind zugleich angemessen. Es ist z.B. angemessen, daß Esau nur von zwei Soldaten begleitet wird, der Feldherr von Amalek jedoch einer Schlachtreihe voransteht und Hamor den Ältesten vorsteht, denn mit Amalek gibt es Krieg, mit Esau gerade nicht und mit Hamor politische Unterhandlung.

Mannigfaltig - um zuletzt noch zwei Bereiche zu nennen - wurde das örtliche Ruhen und die örtliche Bewegung, allein und miteinander, unterschieden, ich nenne das Ruhen und die Bewegung, ohne das Reiten: stehen, sitzen, liegen, beieinanderstehen, herangetretensein, sich abwenden, folgen, begleiten, miteinandergehen, auseinandergehen, weggehen, entgegeneilen, laufen, vorführen, tragen, darreichen, umarmen, begrüßen, erwarten, warten, weiterschicken, klettern. Und mannigfaltig das Reden, das Mit- und Gegeneinanderreden, das Anreden, Darlegen, Unterbreiten, Gewähren, Fordern, Belehren, (pp. 109/110) Zeigen, Weisen, Anweisen, Segnen. Das Mit- und Gegeneinanderreden hebe ich hervor; es ist oft dasjenige, was das Beieinander erfüllt, ist oft der hauptsächlichste Vorgang.

2. Komposition

Ich komme zur Komposition: zur Figuration und Disposition. Die Mosaizisten ordneten die in den einzelnen Bildern dargestellten Begebenheiten durch Abstände in zwei oder drei Teile; und sie stellten zumeist in jedem der Teile eine Gestalt als Hauptfigur hervor. Wie sie die Arten der Rede zwar mannigfaltig unterschieden, deren Gegenstand und Inhalt in der Regel aber nicht zu erkennen gaben: worüber Laban und Jakob, ihren Herden voran, reden, erkennen wir andeutungsweise, worüber Jakob vor seinen Frauen, worüber Esau und die Boten Jakobs, worüber die Unterhändler Jakobs und Hamors mehrere Szenen hindurch, worüber Mose und das Volk immer wieder reden, das wissen wir aus der Bibel, erkennen es in den Darstellungen jedoch nicht; ebenso legten sie in der Regel auch das in den erwähnten Teilen der Begebenheiten Dargestellte nicht weiter dar; sie erläuterten mit den Gestalten, die sie den Hauptfiguren attribuierten, zwar deren Rang, Beruf und Situation, entwickelten den zentralen Vorgang in der Regel aber nicht.

Die 'Trennung Abrahams und Lots' von jenem Mosaizisten, der die Geschichte Abrahams entwarf, ist eher eine Ausnahme. Denn dieser Mosaizist rahmte zunächst Abraham durch Begleiter, durch Sara links und einen Begleiter rechts, rahmte dann auch Sara und Abraham zusammen durch den rechten Begleiter und einen weiteren links und variierte dabei die Achsen, die Ausschnitte der Köpfe und der Gesichter, und differenzierte dadurch die innere Beteiligung der Mitglieder dieser Familie; und er setzte ihr Lots, des weggehenden, Familie, anders binnengegliedert und binnengewogen, entgegen, auf Lot und Lots Frau zugleich beruhend, er ließ zunächst alle Gestalten dieser Familie auf Abraham schauen, im Blicke auf ihn weggehen, und erst die letzte erwachsene Gestalt rechts - in einem folgerechten, weiter erzählenden Motivwechsel - gen Sodom schauen; der Mosaizist ließ auch die Töchter Lots miteinander dahin schreiten und sie nun bereits vor das Stadttor von Sodom geraten sein. Abraham und Lot trennten sich; sie trennten sich, wie das Buch Genesis überliefert, nach links und nach rechts (Gn. 13,9) und, indem einer (pp. 110/111) davonzog (Gn. 13,11), dieser Vorgang ist ausnahmsweise Schritt für Schritt entfaltet.

Die Mosaizisten disponierten also die erwähnten Teile der Begebenheiten im Abstände zu einander. Sie figurierten in der Regel jede Teileinheit an ihrem Platze und für sich, geschlossen, auf sich konzentriert, fest

und gut im Gewichte. Jede Teileinheit hebt sich vom Hintergrunde her, jede ist aus der Ferne hervorgebildet. Dafür mögen die *Haufen* der Familien des Abraham unter der Terebinthe am Heiligtume von Betel und des Lot bei Sodom als Beispiele gelten; auch, in den dreiteiligen Kompositionen, die Rotte des Korach, die mit Mose streitet, dieselbe Rotte, da sie mit Steinen wirft, das Volk bei der Übergabe des Gesetzes und die mannigfaltig variierten *Komplexe* des Josua inmitten seiner Soldaten.

Die Mosaizisten figurierten auch Bäume, wie die Terebinthe, Häuser, wie das Heiligtum von Betel, auch Herden in diese Teileinheiten mit hinein. Die linke Einheit in 'Jakob fordert Rachel' möge als Beispiel gelten: der Stab Jakobs wurde wie sein Kopf und der im Laufen vorgeführte Oberschenkel gerichtet, sein fordernd erhobener Arm und die Hand wurden wie der linke Unterschenkel und der Fuß gerichtet; Jakob, laufend, wurde weiter auf Lea, weilend, bezogen: Jakob ist dadurch sichtbar aufgebrochen und Jakob und Lea bilden zusammen eine *Wendefigur*. Jakob greift ferner nach rechts aus, Lea nach links, was zur Baumkrone bindet; der Stamm des Baumes wiederum wurde wie Jakobs Oberkörper gerichtet. Das voran liegende Schaf bindet zur Herde. Die gesamte Einheit wurde beziehungsreich und dicht für sich durchgebildet und in einem großen Abstände zur nächsten Einheit hingesezt, sodaß sie als gesamte erst zu dieser nächsten Einheit in ein Verhältnis trat. Solcher Art Einheiten sind in 'Rachel eilt zu ihren Eltern' rechts Rachel, Herde und Hirten zusammen, in 'Laban und Jakob reden über die Herden' links Laban, Hirten, Herde und Hütten zusammen und rechts Jakob, Hirten, Herde und Haus zusammen.

Ein Bild wurde aus diesen für sich figurierten und einander zur Seite disponierten Einheiten komponiert. Als Beispiele nochmals die 'Erhebung der Rotte Korachs' und der 'Versuch der Steinigung des Mose': Die jeweils drei Einheiten, im ersten Bilde, Mose, Aaron und das Heiligtum zunächst, die Rotte des Korach dann, die Stadt im Gebirge zuletzt, bzw. im zweiten Bilde, die Rotte der Steinigenden zunächst, Mose, Josua und Kaleb in der Mandorla dann, das Heiligtum zuletzt. Die Einheiten wurden als *Gestaltkomplexe* nebeneinander (pp. 111/112) gesetzt und so auf die je nächsten bezogen: diese *Gestaltkomplexe* miteinander sind das Bild. Als letztes Beispiel: 'Jakob dient um Rachel', die Einheiten umfassen hier: Jakob, Baum und Herde zunächst, Laban, Frau und Töchter dann, die drei Hirten zuletzt. Es gab keine weitere Zerlegung der Einheiten in Teilelemente und es gab keinen Aufbau einer *kohärenten* Reihe aus Teilelementen. Dem *Ordo* einer *kohärenten*

Figurenreihe kommen am nächsten die Bilder 'Laban begrüßt Jakob' und 'Laban und Jakob teilen die Herden'. Jede Einheit, auch wenn Profilfiguren an ihr teilhaben, wurde nach vorn orientiert, auf den Betrachter zu; sie wurde nicht in eine wechselgenügsame Folge gebunden, zur Darstellung eines nicht nach außen gerichteten Geschehens zwischen den Beteiligten; jede Einheit erscheint aus der Ferne, für sich selbst und mit den anderen zusammen. Giotto wich von dieser Auffassung dessen, was ein Bild sei, dann ab - und er nicht zuerst.

Ich schließe mit der Frage, ob die räumlichen Dimensionen eine darstellende Bedeutung haben.

M.E. gilt Unten - Oben nur faktisch: Jahwe erscheint in der Regel oben im Bildfelde, Mose stirbt auf der Höhe des Nebo, Mose und Josua stehen bei den Schlachten von Reffidim und Gibeon hoch auf den Bergen.

Die Schichten der Erde, der Goldgrund, der Himmel, auch Gebirgswellen im Hintergrund wurden von links nach rechts gebreitet. Doch, Links und Rechts haben auch Bedeutung, denn Abraham, im Eröffnungsbilde, reitet nach links, er kommt in der Tat zurück, Rachel eilt zu ihren Eltern und Jakob zu seinen Frauen zurück, und auch Mose, inzwischen erzogen, wird zur Tochter des Pharaos zurückgebracht; Lot zieht nach rechts fort, Josua dringt erobernd stets nach rechts vor. Doch, wenn man die Austauschung des Mose und seiner Gegner im 'Versuch einer Steinigung' gegenüber der 'Auflehnung' auch noch verstehen könnte, so nur mit Mühe die Versetzung des thronenden Jakob-Israel während der Unterhandlung mit den Boten Hamors - wurden Massen und Gegenstände innerhalb des Bildfeldes einfach ausgewogen? -, nur mit Mühe den Wechsel der Richtung des Zuges des Volkes Israel, dessen Wanderung sowohl Aufbruch in eine Zukunft als Rückkehr in's Land der Väter war: dieser Wechsel zeigt aber, daß eine Einsicht in die Gesamtsache, die dann durchgehalten worden wäre, fehlte und daß Bild für Bild disponiert wurde. (pp. 112/113)

Die Kämpfe am Roten Meere, bei Reffidim und Gibeon wurden, das Bildfeld von oben nach unten durchmessend disponiert, die Massen von links und rechts aufeinander treffen lassend oder nach links und rechts scheidend.

Und letztlich Nah und Fern? - Alle Komplexe, wie dargelegt, kommen nach vorne hervor, nebeneinander und erscheinungsmächtig.

III, 2. Aus der 'Geschichte Christi' in Sant' Angelo in Formis¹³³

Abt Desiderius von Montecassino (1058 - 1086), der später zum Papste gewählt wurde und dann den Namen Viktor III. annahm, ließ die Basilika Sant' Angelo in Formis bei Capua in Kampanien zwischen 1072 und 1087 wieder herstellen, wenn nicht neu erbauen, und sie mit Wandmalereien schmücken, darunter rund hundert Historien, von denen etwa sechzig erhalten sind. Für die vorliegende Erörterung ist dieser Zyklus, der zu der Neuen Malerei von Montecassino gehörte, der wichtigste unter den aus der gesamten ottonisch-romanischen Zeit erhaltenen.

Historien aus der Heiligenlegende und besonders aus dem Alten Testamente wurden an den Wänden der Seitenschiffe und Historien aus dem Neuen Testamente an den Hochwänden des Mittelschiffes dargestellt. Die Historien aus dem Neuen Testamente, aus denen ich einige heranziehe, wurden, mit *Tituli* unterschrieben, in drei Bildzeilen angeordnet, zwischen den Fenstern des Obergadens in der oberen Bildzeile und zwischen dem Obergaden und den Arkaden in den anderen Bildzeilen; die Bildfelder wurden durch gemalte, mehrfache weiße und rote Streifen und durch Rahmen, nebst den Rahmen aufgemalten abstrakten Säulen, von einander getrennt. Die Historien folgen einander auf der rechten und der linken Wand jeweils vom Triumphbogen aus und wieder zum Triumphbogen zurück und registerweise von oben nach unten.

Die Auswahl der Historien, die Gliederung der Geschichte Christi, die Untergliederung und die Zusammenfassung einzelner Begebenheiten scheinen willkürlich. Die *Storie* stellen nebeneinander über Christus berichtete, als auch (pp. 113/114) durch Christus erzählte Begebenheiten (so die Gleichnisse vom barmherzigen Samariter und vom reichen Prasser und dem armen Lazarus u.a.) dar. Die erste Bildzeile auf der Südwand, heute zerstört, führte in acht Bildern wohl von der Verkündigung bis zur Flucht nach Ägypten, die erste Bildzeile auf der Nordwand führt in acht Bildern von des Herodes Befehl des Kindermordes bis zu den drei Versuchungen Christi; die zweite Bildzeile auf der Südwand, teilweise in unteren Partien und den *Tituli* erhalten, führte in

¹³³ Gute Abbildungen in: Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Tfln. 16sqq.

zehn Bildern von der Apostelberufung bis zur Begegnung mit der Kanaanäerin, hauptsächlich Wunder Christi darstellend, die zweite Bildzeile auf der Nordwand führt in zehn Bildern von der Verklärung Christi bis zur Heilung des Besessenen, diese umfaßt auch die Gleichnisse; die dritte Bildzeile auf der Südwand, die ich herausgreife, führt in neun Bildern von der Begegnung mit dem Zöllner Zachäus bis zur Fußwaschung, und die dritte auf der Nordwand letztlich vom Ölberg bis zur Himmelfahrt¹³⁴. Die Bilder sind verschieden breit, bisweilen lotrecht geteilt. Dann und wann sind in einem Bilde verschiedene Begebenheiten zusammengefaßt (die Handwaschung des Pilatus und die Kreuztragung, aber auch die Gefangennahme und die Anklage vor Kajaphas), andere Begebenheiten sind ausgedehnt auf mehrere Szenen und weitere Bilder (der Befehl des Herodes und der Kindermord, besonders das Gleichnis vom barmherzigen Samariter). Zwei der Bilder des Zyklus weichen der Höhe nach bedeutend ab, sind dadurch betont: das eine, ohne unteren Rand, hebt die Kreuzigung hervor, indem das Kreuz, wie der Gekreuzigte in größerem Maßstabe, schon zwischen den darunter gelegenen Arkaden aufgeht, tiefer verankert ist; und das andere, umgekehrt, den Platz der oberen Bildzeile mitumfassend, hebt Christi Himmelfahrt hervor, hochaufragend, zugleich den gesamten Zyklus beschließend.

Die Historien aus dem Neuen Testamente wurden von mehreren, wohl vier Malern entworfen, die neben einander in der vielleicht nur einen Werkstatt arbeiteten¹³⁵. Ich greife jetzt Werke eines dieser Maler heraus, desjenigen, der in der unteren Zeile der Südwand die meisten der Bilder entwarf. (pp. 114/115)

1. Erfindung

Da ich nur einige Bilder auswähle, spreche ich über die Erfindung nicht zusammenfassend, hebe nur Einzelnes hervor.

Der Maler stellte in dieser Zeile Begebenheiten dar, die zur Hälfte - und, falls von anderen Evangelisten parallel überliefert, dann besonderen Motiven nach - aus dem Evangelium des Johannes stammen. Aus diesem Evangelium wurde z.B. in 'Christus und die Ehebrecherin' genommen, daß die Ehebrecherin in die Mitte gestellt wurde, eine Steinigung befürchten mußte,

¹³⁴ Angaben, auch die historischen, nach Demus p. 116, der Ottavio Morisani, *Gli affreschi in S. Angelo in Formis*, Cava dei Tirreni 1962, folgt.

¹³⁵ Demus p. 117.

daß die Schriftgelehrten und Pharisäer hartnäckig waren; in 'Christus heilt einen Blindgeborenen', daß Christus ihm über die Augen strich, ihn zum Waschen schickte und daß der Blinde beim Waschen sehend wurde; und schließlich in 'Christus wird in Bethanien gesalbt', daß die Füße Christi gesalbt wurden und Judas sich bei dieser Gelegenheit exponierte und von den anderen Aposteln getrennt war.

Der Ernst des Erzählens und die Prägnanz der Motive fällt auf: das spitze Aufmerken in Gesicht und Hand des einen der Pharisäer, das überkreuzter Arme Achten, sich Wenden und den Betrachter Anblicken des anderen der Pharisäer; das in der Mitte Stehen und sich Fürchten der Ehebrecherin, die, bei eingeknickten Knien, die Finger ihrer Linken vor ihrer Brust in den Handteller ihrer Rechten drückt; Christi Fassen der Augenhöhle des Blinden, des Blinden sich Christus und seiner Hilfe Zuneigen, des Blinden - unter runderem Rücken - sich zum Brunnen Beugen, sein Wasser Schöpfen und sein die Augen Waschen, die klaren, nun mehr sehenden Augen. Oder das sich Zurücksetzen und das weitausgreifende Fordern des Judas in Bethanien, dessen weitreichendes Zulangen beim Abendmahle und Petri nachdenkendes Beobachten Christi. Die Prägnanz geht so weit, daß Christus, der zumeist die Schriftrolle in einer Hand hält, sie einerseits in der Linken hält und mit der Rechten handelt, Wunder wirkt und segnet; daß er sie andererseits in der rechten Hand hält, wenn er mit der Linken nicht an sich kommen läßt und der Mutter der Zebedäussöhne ihre Bitte abschlägt. Diese Söhne, für die ihre Mutter bat, sie möchten in dessen Reiche zur Rechten und zur Linken Christi sitzen und die, samt allen Aposteln, über das Dienen der Ersten unter den Aposteln belehrt werden, stehen zu Petri Rechter und Linker, nicht aber Christi. (pp. 115/116)

2. Komposition

Die räumlichen Kategorien Fern – Nah und Oben - Unten wurden miteinander verbunden, während Links und Rechts gesondert blieben. Die hügelige, blumenreiche Erde, der braune Estrich der Häuser und im Vorfeld der Städte, die braunen, grauen Gründe und der blaue Himmel wurden als Bildstreifen übereinander angeordnet. Verdeckt stehende Gestalten wachsen mit Haarschöpfen, Stirnansätzen und, wenn aufmerkender schauend, mit den Stirnen und den Augen über vordere Gestalten auf. Die fernere Mauer Jerusalems bekrönt wie ein Diadem die Stadt, bei der Bitte der Mutter und

beim Einzuge Christi in die Stadt; die Grabbauten bei der Erweckung des Lazarus wurden zu Füßen der Apostel und Christi aufgereiht, aus welcher Grabes-Zone heraus Magdalena, kniend und verhüllter Hände, die Füße Christi berührt. Die Erniedrigung der Mutter, mehr noch Magdalenas, die Unterwerfung der Kinder Jerusalems in ihrer Huldigung wurden sichtbar gemacht. Nur der Festsaal in Bethanien besitzt oben, zusätzlich zu den (durch den Eingang) hereinstehenden Häusern, eine säulengetragene, durchlaufende Decke. Die Figuren endlich füllen die Höhe des Bildfeldes fast ganz aus, der Kreuznimbus Christi überschneidet gelegentlich sogar den oberen Rahmenstreifen. Die Mutter der Zebedäussöhne kniet, Magdalena (in Bethanien) steht auf dem unteren Rahmenstreifen, der Esel geht und Brunnen wie Grabbauten stehen auf ihm.

Doch entscheidender für die Komposition war die Disposition der Figuren nach Links und Rechts. Zunächst ist von der Figurierung zu handeln.

Die einzelnen Figuren wurden von einander deutlich abgehoben, sie wurden nach Charakter und Typus klar ausgebildet. Es gibt *Einzelfiguren*, eindrücklich der auf der *Sphaira* sitzende, zu den Pharisäern sprechende Christus, die furchtvolle Ehebrecherin und zweimal der Blinde. Es gibt zweischrittige Figuren, die beiden Apostel, die Christus bei der Ehebrecherin und bei dem Blinden folgen. Es gibt *Figuren mit doppelseitiger Begleitung*¹³⁶, Lazarus im (pp. 116/117) Grab mit zwei ihn auswickelnden Helfern und Petrus mit den Zebedäussöhnen. Es gibt eine eigentümliche Verbindung von Knien und pfeilerhafter Aufrichtung in den Schwestern des Lazarus. Es gibt *Doppelfiguren*, die beiden Apostel in Bethanien. Es gibt *Haufen*, die - bei

¹³⁶ An Ort und Stelle ungemein eindrucksvolle Beispiele dieses Figurentypus der *Figur mit doppelseitiger Begleitung* aus ungefähr derselben Zeit (Ende 11. Jh.) finden sich in Civitate, S. Pietro al Monte, im nördlichen Nebenchor: siebenmal nebeneinander gesetzt, Engel; und Beispiele der Umkehrung dieses Typus, nämlich zwei Figuren vornean und eine dahinter auf Lücke gesetzt, im südlichen Nebenchor: sechsmal nebeneinander gesetzt, Heilige. Abb. Demus Tfl IV. Die Hirmer Fotos 674.1160 und 674.1163 zeigen jeweils drei dieser Figurierungen nebeneinander. Ein besonders ergreifendes Beispiel einer *Wendefigur*, welchen Figurentypus ich bei der Behandlung des Zyklus in S. Maria Maggiore erwähnte, findet sich in Spoleto, Santi Giovanni e Paolo, Enthauptung des hl. Thomas Becket (2. Viertel 13. Jh.), in den Figuren des Thomas Becket und des Klerikers, aus dessen haltender und gewährender Aufgerichtetheit sich der Heilige ergeben in's Martyrium vorneigt. Vgl. dagegen die ebenfalls eindrucksvolle Sequenz der Figuren der Titelheiligen Johannes und Paul in der Darstellung ihres Doppelmartyriums dortselbst, beachte die Funktion des Oben (in dem noch Lebenden) und des Unten (in dem schon Enthaupteten). (Demus Abb. 48, 49).

genauerem Hinsehen - sehr verschieden rhythmisiert wurden, die Apostel bei der Erweckung des Lazarus, dieser *Haufe* stellt, zwei *Dreierreihen* nahe, geordnetes Gefolge dar, dann die Apostel bei der Bitte für die Zebedäussöhne, anders rhythmisiert, und die Apostel beim Einzuge in Jerusalem, nochmals anders rhythmisiert; dort auch der *Haufe* der Bürger, der nach seinem Umriß die Stadt Jerusalem vorausnimmt, und schließlich der *Haufe* der Pharisäer bei der Ehebrecherin, welcher die Widerspenstigkeit förmlich verkörpert. Eigentümlich sind ferner einige Figuren, die nach oben oder unten oder nach oben und unten zugleich in einem ovalen Bogen geschlossen wurden, die Eselin, auf der Christus wie ein Pfeiler aufgeht, nach oben geschlossen, der sitzende Christus in Bethanien nach unten und der Tisch dortselbst nach oben wie unten. Es fallen die Abgehobenheit aller Figuren, deren Eigenheit, Festigkeit, deren Gesammeltheit unter Betonung der Köpfe und deren Standklarheit (ich sage nicht: Standfestigkeit) auf; sie tragen die Prägnanz und den Ernst der Erzählung.

Diese Figuren wurden nach links und rechts disponiert. Christus wurde stets nach rechts gerichtet, ob er aufruft, segnet oder nicht an sich kommen läßt. Die Zahl der Apostel, die Christus begleiten, nahm im Fortgange der Erzählung eher zu, bei der Rede über die Ehebrecherin und bei der Heilung des Blinden folgen zwei Apostel, bei der Erweckung des Lazarus sieben, bei der Weigerung vor den Zebedäussöhnen sind zwölf Apostel dabei, in Bethanien zwei, rechts, und beim Einzuge in Jerusalem folgen wiederum elf. Nur Apostel *folgen* Christus *nach* und nur Maria Magdalena geht Christus (in Bethanien) nach, andere Gestalten finden sich *hinter* Christus, auf dem Bilde links von ihm nicht. Christus wurde stets in der linken Hälfte oder in der Mitte des Bildes dargestellt. Die Bilder sind im Ganzen fest, besonders deren Seiten. (pp. 117/118)

Für die vorliegende Erörterung ist dieser Zyklus unter den erhaltenen Zyklen aus der ottonisch-romanischen Zeit, wie ich sagte, der wichtigste. Aus folgendem Grunde: Die Figuren wurden durchgängig so angeordnet, daß eine weiterschreitende Folge von Figuren entstand. Die Figuren sind einander der Ausdehnung nach ähnlich, doch nicht gleich; so entstand eine Tendenz auf Metrisierung hin, ohne daß eine Metrisierung erreicht worden wäre; es entstand vielmehr eine *rhythmische Figurenfolge*. Im Bilde der Belehrung über die Ehebrecherin z.B. folgen einander zuerst ein jüngerer Apostel, dann Petrus, dann Christus, der erste überschnitten, der zweite unüberschnitten, der dritte frei gesetzt: dieses rhythmische, schrittweise wichtiger Werden der Figuren ist

sehr empfindbar; nach dieser Sequenz folgt eine Zäsur, dann folgt in gewendeter Richtung die Ehebrecherin, dann der Haufe der Pharisäer, zweihebig.

Die rhythmische Sequenz solcher Figuren konnte im Fortgange dadurch wie angehalten werden, daß einzelne Figuren, auch gegengewendet, den Blick des Betrachters suchen. Im Bilde der Belehrung über die Ehebrecherin sind es zwei der Pharisäer, am Schlusse der Komposition. Bei der Heilung des Blinden ist es sofort die zweite Figur Petri, die, überhin zurückgedreht, herausschaut. Die Figurenfolge in diesem Bilde lautet: ein Apostel überschnitten, Petrus weniger überschnitten und herausblickend, Christus unüberschnitten, der Blinde unüberschnitten; dann Pause, dann die Umkehrung des Blinden und der Brunnen. Man vergleiche miteinander als besondere Beispiele das Apostelgefolge bei der Erweckung des Lazarus und das Apostelgefolge bei der Belehrung der Zebedäussöhne: in dem zweiten Falle steht Christus nahe bei Petrus und den Zebedäussöhnen, nicht wie sonst weithin handelnd, sondern im Nahen wehend, auch die nachfolgenden Apostel sind dicht beisammen und der herausgewendete Apostel steht in ihrem Haufen am Rande; im ersten Fall steht Christus fern dem Lazarus und handelt über andere hinweg weithin und der herausgewendete Apostel steht dieses Mal neben dem Haufen, abgesetzter. Solcher Art korrespondiert der verschiedene Binnenrhythmus der Haufen dem verschiedenen Rhythmus der Haupthandlung. Hat man das gesehen und es erkannt, dann versteht man den unterschiedlichen Rhythmus der Apostel-Christus-Folgen bei der Rede über die Ehebrecherin und bei der Heilung des Blinden, jeweils passend dazu, daß Christus bei der Heilung des Blinden räumlich vor sich handelt und bei der Rede über die Ehebrecherin räumlich weithin lehrt. (pp. 118/119)

Dadurch, daß die Figuren nach rechts einander folgen, daß die Hauptfigur nach rechts agiert, ihr Agieren aus der Folge der Figuren herauswächst und sich zu anderen Figuren verhält, wirkt das Aufrufen, Segnen, nicht an sich kommen Lassen als Handlung, es wirkt nicht als bloßes Reden, wie für den Zyklus in S. Maria Maggiore charakteristisch. Und dadurch endlich, daß die Figuren für den Betrachter einsichtig aufgestellt wurden und einzelne Figuren zum Betrachter einen Blickkontakt suchen, ist die dargestellte Handlung nach vorne, in's Nahe, offen oder es wurde die Aufmerksamkeit des Betrachters in die Erzählung der Handlung eingebunden.

Ich möchte nun in dieser Einführung noch auf drei Zyklen eingehen, die am Vorabend der Tätigkeit des Giotto und seiner Reform der Historienmalerei geschaffen worden sind. Zwei Zyklen, Gemälde von Cimabue und Mosaiken von Cavallini, sind von Giotto's nachfolgender Franzlegende sehr verschieden. Der dritte Zyklus, die Gemälde des Isaakmeisters, kamen Giotto nahe.

Cimabue's Zyklus fällt dadurch auf, daß der Maler sowohl die *Stillage* wie auch den *Modus* für *Teile* des Zyklus festlegte und sie von Teil zu Teil wechselte. Cavallini's kürzerer Zyklus hinwiederum fällt dadurch auf, daß der Mosaizist die Bild für Bild *Bildform* wechselte. Die Gemälde des Isaakmeisters kamen Giotto, wie gesagt, nahe; aber auch ihnen galt dessen Reform. (pp. 119/120)

III, 3. Die 'Geschichte Mariens' und die 'Geschichte der Apostel' von Cimabue in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi¹³⁷

Papst Gregor IX. ließ S. Francesco in Assisi bauen, die Doppelkirche des exemten Mutterkonventes des Franziskanerordens; der Papst legte am Tage nach der Heiligsprechung des Ordensgründers im Jahre 1228 selbst den Grundstein, und um 1253 waren der Bau der Unter- wie der Oberkirche vollendet.

Die Wandgemälde, um die es geht, waren nicht der erste Teil der monumentalen Ausschmückung. Voran gingen, in der Oberkirche, die Glasmalereien zunächst einer deutschen, dann einer französischen und schließlich einer italienischen Werkstatt; voran gingen, in der Unterkirche, auch die Wandmalereien des Franziskusmeisters und, wiederum in der Oberkirche, die nicht sehr umfangreichen Wandmalereien eines wohl französischen Meisters und dann eines römischen Meisters. Der Künstler jetzt malte unter dem Pontifikate Nikolaus III. (1277 - 1280) oder bald darnach größere Raunteile aus, nämlich die Apsis und weitestgehend das Querhaus.

Die Wandgemälde wurden, ausgehend von Vasari's Bericht, Cimabue mit stillkritischen Argumenten zugeschrieben. Cimabue wurde dadurch zum ersten Künstler in S. Francesco, den wir mit Namen kennen, sein Werk zum ersten monumentalen Zyklus in der italienischen Malerei, der erhaltenen ist, von einem toskanischen, sogar einem florentinischen Maler. Der Zyklus ist freilich schlecht erhalten, insbesondere die lichten Teile sind durch Oxydation des Bleiweiß dunkel geworden und die schattigen hell, und außerdem hat die Feuchtigkeit Teile des Zyklus ruiniert.¹³⁸ (pp. 120/121)

Ich beschränke mich, innerhalb eines komplexeren Gesamtprogrammes, auf die erzählenden Bilder. Die *Storie* gelten drei Gegenständen¹³⁹, in der

¹³⁷ Gute Abbildungen in: Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985 Tfln. 62sq. Eindringlich zum Bildprogramm mit Bezug auf das Brevier und das Missale der Franziskaner dieser Zeit und die Patrozinienfeste der Altäre: Irene Hueck, "Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von S. Francesco in Assisi", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25, 1981, 279-324.

¹³⁸ Alle Angaben nach Poeschke pp. 59, 65ff.

¹³⁹ Abbildungen bei Poeschke, ebenda. Eine Hilfe sind die Nachzeichnung von Johann Anton Ramboux (1790 - 1866), wohl von 1835 oder 1836, abgebildet bei Hans Belting, *Die*

Apsis Maria, im südlichen Querarme den Engeln in Gestalt der Apokalypse¹⁴⁰ und im nördlichen Querarme den Apostelfürsten; hinzukommt in den Querarmen je oberhalb der Seitenaltäre das Einzelbild einer Kreuzigung.

Der Marienzyklus, abermals ein Erstling, war der erste große Marienzyklus in der italienischen Malerei¹⁴¹. Er umfaßt einerseits in den Wandlünetten, ziemlich ruiniert und schlecht zu lesen, oben links die Verkündigung an Joachim, rechts die Geburt der Maria, darunter links wohl den Tempelgang der Maria¹⁴² und rechts die Vermählung der Maria (die Schmuckborten fassen die oberen und unteren Szenen gemeinsam außen ein und eine Leiste hebt binnen die obere von der unteren ab), der Zyklus umfaßt im Sockelgeschosse (unter einem gemalten Konsolgebälk und von dreiteiligen Schmuckborten umgeben) andererseits, nun nebeneinander und zu Seiten des Papstthrones angeordnet, abermals vier Darstellungen: die Versammlung der Apostel am Sterbelager Mariens, den Tod Mariens, die Himmelfahrt Mariens und die Fürsprache Mariens bei Christus. Ich lassen den Engel-Zyklus, die Apokalypse, im südlichen Querarme beiseite¹⁴³, er umfaßt, von der erwähnten Kreuzigung Christi (4,83 x 7,20) über dem Seitenaltäre ausgehend, im Sockelgeschosse fünf *Storie* (zumeist 3,75 x 2,95)¹⁴⁴: die Anbetung des Lammes, den Engel des sechsten Siegels, die Verbrennung von Weihrauch vor dem Altäre, den Fall Babylons und der Engel weist Johannes die Offenbarung. Der Apostelfürsten-Zyklus im nördlichen Querarme umfaßt, mit der Kreuzigung Christi (vereinfachte (pp. 121/122) Variante der vorigen) über dem zweiten Seitenaltäre diesmal abschließend, im Sockelgeschosse abermals fünf *Storie* (ähnlicher Maße): Petrus heilt einen Lahmen, Petrus heilt Kranke und Besessene, Petrus und Paulus bewirken den Sturz des Simon Magus, Petrus

Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977. Ein Katalog der Nachzeichnungen und der Aquarelle Ramboux's bei: Hans-Joachim Ziemke, "Ramboux und Assisi", *Städel-Jahrbuch* 3, 1971, 167-212, bes. pp. 196-212.

¹⁴⁰ So Poeschke pp. 26 u. 73, u.a.

¹⁴¹ Poeschke p. 24.

¹⁴² Der Priester, wenn die Identifikation zutrifft, thront und trägt einen Heiligenschein.

¹⁴³ Unter den in dieser Erörterung behandelten Zyklen stellt keiner sonst visionären Inhalt dar, sodaß ich diesen Zyklusteil beiseite lasse; dasjenige, was ich zur Darstellungsart sagen könnte, läßt sich auch an 'Tod und Verherrlichung Mariae' aufzeigen.

¹⁴⁴ Messung von Jens Wollesen, nach Belting, Diagramm pp. 124/5. Ich teile diese Maße mit, da sie ermessens sind und auch von den Maßen der anderen Teile in der Sockelzone eine Vorstellung vermitteln.

wird gekreuzigt, Paulus enthauptet; die Ausführung des Apostelfürsten-Zyklus, die Cimabue entwarf, ist wohl der Werkstatt zu verdanken. Das Programm wurde durch weitere Darstellungen ergänzt und im Vierungsgewölbe durch die Darstellung der vier Evangelisten bekrönt und geeint; es ist ausgewogen und sehr geregelt.

Die Darstellungsart war, wie gesagt, in den vier Teilen des Historienzyklus, auch schon in den beiden Hälften des Marien-Programmes, nach *Stillage* und *Modus* unterschiedlich. Diese Unterscheidungen dienten Cimabue zur Darstellung verschiedener Themata, die er teils im Stoffe (Apokalypse) vorfand, teils (in den anderen Teilen) für den Gegenstand erfand. Das kompositorische Vermögen des Cimabue lag vorab in solchen Unterscheidungen. Im Hinblick auf diese besondere Leistung scheint es mir nicht nützlich, Erfindung und Komposition für alle *Storie* gemeinsam und nacheinander zu behandeln; ich folge den verschiedenen Darstellungsarten.

Das Jugendleben Mariae.

In den Szenen des Jugendlebens der Maria fällt die Ruhe des Erzählens auf, der Platz, der den Motiven eingeräumt wurde, die Verschiedenheit bald, bald die Bezüglichkeit der Darstellungen, die eher zu vergleichender als zu fortschreitender Betrachtung einladen. Die Begebenheiten finden im Gebirge, im Hause des Joachim, zweimal vor einem Tempel statt. Die Hauptpersonen und ihre Begleiter gehen einmal zum Tempel hin, sie gehen nach rechts, und der Tempel, als Ziel wichtig, nimmt die Hälfte des Bildfeldes ein. Die Hauptpersonen und ihre Begleiter gehen das andere Mal vom Tempel weg, sie gehen nach links zurück und lassen den Tempel hinter sich, der nun kaum ein Viertel des Bildfeldes einnimmt. Auch die Begleitung der Hauptfiguren wurde variiert, es sind beim Tempelgang Fackelträger, ihrer vier, darunter wohl ein Engel, durch die der Vorgang gerühmt wurde, es sind beim Hochzeitszug Baldachinträger, abermals ihrer vier, wodurch der Vorgang eher geschmückt wurde¹⁴⁵. Die (pp. 122/123) einzelnen Figuren lösen sich beim Tempelgange

¹⁴⁵ Max Seidel, "Hochzeitsikonographie im Trecento", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38, 1994, 1-47, bes. pp. 1sq. zeigt, daß Cimabue eine *domumductio* nach zeitgenössisch römischem Brauche darstellte, nach welchem der Bräutigam die Braut an der Hand führte und beide nach der Brautmesse unter einem von vier Jünglingen getragenen Baldachin zum Hause des Bräutigams zogen (vgl. dagegen Seidel zu Giotto's und Taddeo Gaddi's Darstellungen).

sukzessive aus dem Gefolge heraus, lösen sich von ihm ab, und nach einer Zäsur folgt der hoch thronende Priester ansichtig (die Figur der Maria ist verloren), alle stehenden, gehenden Gestalten sind aufrecht und ernst. Josef unter dem Festbaldachine aber ist Maria geneigt, auch die Baldachinträger, bald auf den Weg, bald auf die Hauptpersonen aufmerksam, sind im Wechsel aufrecht und geneigt. Als besonderes Motiv treten in der Verkündigung an Joachim die Felsen in zwei Massen mit drei Gipfeln auseinander, dem Engel ungefähr Platz gebend. Die figuralen Einheiten wurden in allen Bildern *ruhig zueinander gesetzt* oder sie *folgen einander ruhig*.

Die Taten und Martyrien der Apostelfürsten.

Anders die *Acta et Martyria Apostolorum*; die Entwürfe, für die Cimabue wohl verantwortlich war, sind *gespannter und feierlicher*.

Sie sind schon dadurch feierlicher, daß in jedem der Bilder drei monumentale Architektur- oder Bergfiguren aufgerichtet wurden: bei der Lahmenheilung¹⁴⁶ sind es die Häuser der Stadt mit Dreipass und Arkaden, das gewölbte Oktogon des Tempels, abermals Häuser der Stadt Jerusalem unter Wiederholung der Tempelkuppel; bei der Heilung der Kranken und Besessenen sind es neuerdings die Gebäude der Stadt mit Turm, ein Baldachin auf vier gedrehten Säulen und nochmals Gebäude der Stadt Jerusalem mit Turm; beim Dämonenfluge des Simon Magus sind es die Häuser der Stadt Rom, das sechsstöckige Holzgerüst für den Magier und schließlich der Palast des Nero mit einem gewölbten Baldachine obenauf; beim Martyrium Petri sind es eine viereckige *Meta*, dann das Kreuz statt einer Architektur und endlich eine achteckige *Meta*, mit Zweigen bekrönt; und beim Martyrium des Paulus sind es drei monumentale Berge.

Auch die Handlungen wurden dynamisiert und kontrastiert. Petrus geht einerseits weiten Schrittes von der Stadt zum Tempel, vom ruhig stehenden Johannes auf den Lahmen zu. Petrus steht andererseits fest vor dem (pp. 123/124) Baldachine und bringt, während gesenkter Linker und segnend erhobener Rechter, Kranken und Besessenen Heil, von der schrittweise sich weitenden Folge der Apostel abgelöst. Besonders dynamisch ist die Sequenz aus dem niedergeknieten und aufschauend betenden Paulus, dem stehenden

¹⁴⁶ Für diese Darstellung s.a. die Nachzeichnung von Dethard von Winterfeld in Belting p. 135.

und erhobenen Hauptes, erhobener Hand den Gegner anredenden Petrus und dem über dem Holzgerüste schwebenden, von Teufeln getragenen Magus. Auch der Charakter des Schlusses dieser Komposition aus Nero und seinem Palaste, oben luftig geschlossen, lautet Aufbau. Sogar die Folge der Häuser der Stadt Rom hinter Petrus und Paulus wurde energisch gewinkelt, weit energischer als sonst in den Städten in diesem Zyklus.

Die Martyrien wurden auf andere Weise gesteigert. Das Martyrium des Petrus durch die Verspannung des Kreuzes mit den *Metae* zu einer großen Form. Das Martyrium des Paulus durch die groß - reiche räumliche Ordnung, indem eine Folge von Bergen zum mittleren der erwähnten hohen Berge schräg ansteigt und indem Nero mit militärischer Eskorte und zweimal Truppenkontingente im Wechsel mit den Bergen plaziert sind, das letzte Kontingent mit links und rechts in den Himmel ragenden Lanzen und wie in herabsteigender Folge. Die Enthauptung des Paulus wurde durch dreifaches Militär zugleich als das Martyrium eines *Civis Romanus* charakterisiert.

Die feierliche Besetzung der Kompositionsschlüsse in den fünf Bildern ist vielleicht noch bemerkenswert: stauende Männer in der Lahmenheilung; betende Frauen in der Besessenenheilung; ein thronender Herrscher bei der Enthüllung des Simon Magus; drei gerüstete Engel beim Martyrium Petri; abermals ein Herrscher *in throno* beim Martyrium des Paulus.

Man sollte letztlich die Relation der Personen zu den Architekturen beachten, wie die Personen vor den Architekturen stehen, wie sie vor sie treten, wie die stauenden Männer vor der Stadt bleiben, die Frauen aus dem Bereiche ihrer Stadt herausquellen, etc., und diese Relationen als Erzählung wahrnehmen.

Zur Eigenart dieses Zyklus gehört die unterschiedliche Charakterisierung der Zyklusteile und hier der Wechsel der Stillage von einem *ruhig würdigen, erfreuenden* Zyklusteil über die Jugendgeschichte der Maria zu einem *gespannt feierlichen, bewegenden* Zyklusteil über Taten und Tod der Apostelfürsten. Der Vorgang wurde in allen Kompositionen, die ich bisher berührte, in *Figurenfolgen* komponiert. (pp. 124/125)

Die weiteren Kompositionen sind dagegen anders: in ihnen *dominiert* eine *Gesamtform* die *Figurenfolge*; sie geben damit von der Breite des

Darstellungsvermögens des Cimabue (des Traditionen auch wählenden und benützenden¹⁴⁷ Vermögens) abermals Zeugnis.

Tod und Verherrlichung Mariae.

*Die Apostel versammeln sich um das Sterbelager Mariens*¹⁴⁸ ist das erste der vier Bilder von Tod und Verherrlichung der Maria, die ikonographisch und in manchen Einzelheiten auffallend, wie James H. Stubblebine¹⁴⁹ zeigte, auf die *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine zurückgehen, welche damals seit zwanzig Jahren im Umlauf war. Maria lagert, den Kopf durch ein Kissen erhöht, auf einem gemusterten großen Pfuhl, der auf den Boden gebreitet ist. Elf Apostel haben sich um ihr Lager eingefunden; ein zwölfter ist rechts am Rande. Petrus sitzt am Kopfende des Lagers links- und damit rechts von Maria - auf einem Stuhle; alle anderen sitzen auf dem Boden; Johannes am Fußende, Maria gegenüber und im Bildfelde symmetrisch zu ihr. Die Apostel jenseits des Lagers, auch Johannes haben eine Hand auf dem Lager Mariens liegen, alle achten, denken nach und trauern, einer schaut gegen uns, zwei schauen nach rechts, darunter Johannes. Dort steht, hochaufgehend im Bildfelde, eine dreizehnte männliche Gestalt, die, hereingetreten, mit ausgestrecktem Arme sich an Maria wendet. Dies alles findet in einem Raume statt, dessen Bodenpodest links im Winkel entschieden vorspringt und den eine Säulenarkade markiert und überfasst, deren Bogen innen von einem Dreipassbogen gefüllt und außen rechteckig gerahmt ist, die Flächen mit Kosmatenwerk geschmückt. Eine zweite Arkade scheint wenig ferner zu folgen, das läßt die aktive und die passive Überschneidung des Heiligenscheines der hereingetretenen Gestalt ahnen. Drei Lampen hängen von der Höhe herab.

Diese Komposition weicht, wie ich sagte, von den bisher besprochenen des Cimabue ab: dadurch, daß die *Form* des *Figurengesamts* vor allen (pp. 125/126) einzelnen Figuren spricht, beeindruckt und wirkt. Zunächst die zwei Bogen der Anordnung der Apostel jenseits und diesseits des Lagers der Maria,

¹⁴⁷ Falls der Apostelzyklus auf ein römisches Vorbild zurückgeht, wie immer wieder vermutet wird.

¹⁴⁸ Für diese Darstellung s.a. die Nachzeichnung von Dethard von Winterfeld in Belting p. 129.

¹⁴⁹ James H. Stubblebine, "Cimabue's frescoes of the virgin in Assisi", *The Art Bulletin* 49, 1967, 330-333.

aus deren näherem Bogen selbst Petrus, obgleich er auf einem Stuhle höher sitzt, nicht ausbricht; sodann die Einheit dieser zwei Bogen, durch die Position der Figuren am Kopfende und am Fußende des Lagers zu solcher Einheit geworden; alle Gestalten bilden miteinander das Lager Mariens nach. Weiter korrespondiert der Bogen der Arkade, der nach oben gerundet wurde, dem Bogen der Figuren, der nach unten gerundet wurde, genauer der Arkadenbogen selbst dem näheren Apostelbogen und der Bogen des eingeschriebenen Dreipasses dem fernerem Apostelbogen. Und letztlich wurde der Hereintretende in diese *Gesamtform* hinein gestellt, er ist als Gegenfigur außerordentlich wirkungsvoll, durch seine Rede weithin herrschend, lebendig gewordene Arkadensäule¹⁵⁰. Die *Gesamtform* hebt sich in diesem Bilde wie *ornamental* ab und *dominiert die Folge der Figuren*.

Der Tod Mariens, die Himmelfahrt Mariens, Maria als Fürsprecherin zur Seite Christi.

Die *Dominanz* der (*Gesamt-*)*Form* ist auch in den drei abschließenden Kompositionen gegeben. Alle drei dienen der Verherrlichung Mariens, alle drei haben Christus und Maria im Zentrum, von Gestaltenchören umgeben. Und jede Komposition wurde trotz solcher Ähnlichkeit thematisch variiert.

Im *Tode Mariens* bildet das Bett der Maria mit dem Leichname darauf und, senkrecht darüber, Christus, erschienen, der die Seele der Toten in seinem Arme trägt, das Zentrum. Die Apostel stehen auf der Erde, unten im Bildfelde, einer, links der Kompositionsmitte, ist vom Rücken zu sehen, die anderen von der Seite, alle haben die offenen Hände betend erhoben; die Apostel auf Erden wurden als *Figurenfolge* gebildet. Zu Seiten und jenseits des Lagers sieht man, in ganzer Höhe den Raum füllend, die Chöre der Begleiter Christi, Chor für Chor ragen sie hintereinander auf; die höheren drei Chöre wurden in nähere und fernere Gestalten, auf Lücke gesetzt, geordnet; die Chöre verkörpern in ruhiger, (pp. 126/127) statischer, strikter *Symmetrie* himmlische Ordnung. Zuoberst der Chor der Engel, darunter der Chor der Patriarchen, darunter der Chor der Martyrer, darunter der Chor der Bekenner. Das Bild wird nach oben durch die Säulenarkade, die den Raum Mariens auch in der vorigen Darstellung charakterisierte und dort das Geschehen zugleich rahmte,

¹⁵⁰ Es sollte sich nach der Zahl der Anwesenden und der bedeutenden Stellung innerhalb der Komposition um Christus handeln. Doch ist dieses Verständnis kaum möglich, es fehlte der Kreuznimbus und der Kopf ist eindeutig vom Typus der Apostelköpfe. Hueck p. 300 weist auf eine Tradition, der zufolge Paulus dargestellt sein könnte; er wäre kompositionell allerdings *sehr* hervorgehoben. Vgl. Belting p. 58, Anm. 117.

beschlossen, dieses Mal von einer Reihe von Köpfen der Patriarchen und der Engel aber überschritten. Die irdische Welt wird wortwörtlich transzendiert. Die Köpfe der Apostel auf Erden wurden nochmals in einem Bogen angeordnet, der dem Hauptbogen der Arkade entspricht und die *Dominanz* der wie ornamentalen (*Gesamt-*) *Form* sichert.

Christus und Maria bilden den Hauptteil in der *Himmelfahrt Mariens*. Sie sitzen nun nebeneinander, Maria hat ihren Kopf an Christi Schulter, die Linke auf seinen Unterarm gelegt, Christus ist ihr zugeneigt und umfaßt sie, *Sponsus* und *Sponsa*; sie sitzen in einer Mandorla, die in ganzer Länge von vier mächtigen Engeln, die auch durch die Bewegung der Beinen fliegen, gehalten wird. Der Sarkophag wurde ganz unten auf der Erde dargestellt, die Leichentücher hängen *schräg* über seine Wand; neben dem Sarkophag knien auf beiden Seiten die Apostel auf der Erde, im Profile dargestellt, *geneigt und gebeugt*¹⁵¹. Und jenseits des Sarkophages erscheinen die Chöre der Heiligen wieder, nähere und fernere Gestalten auf Lücke gesetzt, alle aufrecht und enface; da erscheinen der Chor der Bekenner, darüber der Chor der Martyrer, darüber der Chor der Patriarchen, alle drei wurden strikt *horizontal angeordnet*, himmlische Ordnung verkörpernd. Über der Zone der irdischen Wirklichkeit sieht man die himmlische Hierarchie der Heiligen und, nochmals hinausgehoben, allein von Engeln begleitet und getragen, Christus und Maria in diesem Bilde der sichtbaren Erhöhung Mariens.

Das Zentrum des letzten Bildes der *Verherrlichung Mariae* bilden abermals Christus und Maria; nun sitzen sie auf einem gewaltigen Thron, Maria sitzt sogar zur Rechten Christi. Die umgebenden Gestalten scheinen neben diesem Throne, neben seiner ausstrahlenden Macht, fast klein. Auf der rechten Seite sind es zum dritten Male die Chöre der Engel, der Patriarchen, der Martyrer, der Bekenner und zusätzlich kniender Jungfrauen, und auf der linken Seite sind es die Chöre der Engel, dann auch der Franziskaner, die in Reihen knien, ehrfürchtig *gebeugt* anschauen und die Hände staunend heben, aus (pp. 127/128) deren mittlerem Chore ein Bruder höher aufragt und mit seinen betenden Händen ausdrücklicher vor die Thronwange kommt, wohl der Generalminister; und über allen Franziskanern steht Franziskus vor den Engeln, mit der Linken achtend und mit der Rechten Maria die Seinen empfehlend. Maria, mit der Linken achtend, empfiehlt mit der Rechten die

¹⁵¹ Anders Hueck p. 296: auch hier sei ein Himmelschor dargestellt, der der hll. Jungfrauen. Die Zahl der dargestellten Gestalten wäre allerdings für die Apostel auch zu groß.

Empfohlenen Christus; Christus entspricht der Empfehlung und segnet die Brüder. Auch hier *dominiert* die *Gesamtform*, sie ist den *Gesamtformen* in den beiden vorangehenden Bilder ähnlich, doch auch variiert: sie besteht in dem gewaltigen Throngehäuse mit Maria und Christus in herrschender Macht, inmitten hierarchisch *statischer* Chöre, welche auf der linken Seite dieses Mal aber durch die Gegenwart der Irdischen und die Achse der Empfehlungen *dynamisch durchwaltet* werden. So das Bild der empfehlenden Teilhabe Mariens an der königlichen, segnenden Macht Christi.

Ich spreche stets von der *Gesamtform*, weil die *Form* einem Figurengesamt gilt, nicht einem Figurenganzen mit dem Charakter der Notwendigkeit, sodaß keine Figur hinzugesetzt und weggenommen werden könnte, ohne dieses Ganze zu stören oder zu zerstören¹⁵². Man könnte den hierarchischen Chören des Cimabue sehr wohl zwei, vier Figuren anreihen, ohne die *Gesamtform* zu stören, und man könnte den Aposteln, die um das Lager Mariens versammelt, weitere Jünger, auf Lücke gesetzt oder unter Verschiebung der Abstände, einfügen.

Eine Betrachtung der Darstellungen des Engel-Programmes im südlichen Querarme würde ebenfalls die *Dominanz* der jeweiligen (*Gesamt-*) *Form* erkennen lassen. Doch möchte ich nur noch ein Moment der Gesamtdisposition dieses Zyklusteiles erwähnen: Cimabue versetzte die Darstellung, in welcher ein Engel dem Evangelisten Johannes die Offenbarung auf Patmos weist, womit die Offenbarung bekanntlich anhebt, an das Zyklusende, als eine abschließende Beglaubigung des Geoffenbarten.

Der Wechsel der Stillage von der Jugendgeschichte Mariens zu den Taten und Leiden der Apostel und der Wechsel der Darstellungsart (des *Modus*) von einer fortschreitenden Erzählung in *rhythmischen Figurenfolgen* in jenen beiden Teilen des Zyklus zu den durch eine *Bildform dominierten* Darstellungen vom Tode und von der Verherrlichung der Maria (und aus der Apokalypse) (pp. 128/129) sind großer Art. Die unterschiedliche Charakterisierung himmlischer und irdischer Personenverbände einerseits nach Ruhe und *Symmetrie* und andererseits nach Bewegung und *Folge* kommt hinzu. All dies ist der Ruhm des Zyklus in kompositorischer Hinsicht.

Als Giotto gut fünfzehn Jahre später die Franzlegende im Langhaus derselben Oberkirche in Assisi malte und dabei die Historienmalerei reformierte, studierte er diesen Zyklus seines Florentiner Landsmannes

¹⁵² Vgl. dagegen das in dieser Schrift im 'Abschluß' zu Andrea del Sarto Gesagte.

aufmerksam. Giotto übernahm Figur gewordene Motive wie jenen Felsen, der in zwei Massen mit drei Gipfeln auseinander trat, aus der Verkündigung an Joachim in das Quellwunder des Franziskus, wo der Fels, wie dem Gebete Franzens Platz gebend und es zum Himmel steigen lassend, auseinander tritt, welcher Fels sich infolge dieses Gebetes nun wirklich spaltet und Wasser hervor fließen läßt. Giotto übernahm Sequenzen von Figuren und Teilhandlungen wie jene Folge aus dem knienden, betenden Paulus, dem stehenden und hochgestreckten Armes redenden Petrus und dem, von Dämonen begleitet, schwebenden Magus in des Franziskus Vertreibung der Dämonen aus Arezzo in die Folge des knienden, betenden Franziskus, des stehenden und hochgestreckten Armes redenden Bruders und der über Arezzo dahinfliehenden Dämonen.

Wie auch andere Künstler von Cimabue lernten: Simone Martini lernte von dem Wechsel Fels, Militärkontingent, Fels im Martyrium Pauli für seine Darstellung Martin wendet sich mit dem Kreuz gegen den Feind in der Unterkirche desselben S. Francesco in Assisi, in der Fels, Militärkontingent des Feindes und Zeltlager des Feindes einander, ähnlich gestaffelt, folgen; oder Fra' Angelico lernte, in dessen Verkündigung an Maria aus der Geschichte Christi und Mariae in den Zellen von San Marco in Florenz Petrus Martyr ähnlich in eine Form korrespondierender Bogen senkrecht hereinsteht, wie hier senkrecht eine Figur in die Form korrespondierender Bogen in der Versammlung der Apostel am Sterbebette Mariens; oder Lorenzetti lernte für einen Stillagenwechsel innerhalb eines Zyklus der Passion Christi in der Unterkirche dieser Kirche S. Francesco; oder Signorelli in Orvieto und Raffael in Rom (Disputa) lernten für die modale Unterscheidung einer Komposition irdischer Gestalten als Figuren- und Gruppenfolge und himmlischer Gestalten darüber in ruhiger, strikter *Symmetrie*. (pp. 129/130)

Giotto setzte, wie Cimabue, Architekturfiguren jenseits der Figuren und Gruppen ein, deren Orte charakterisierend, auch Giotto differenzierte diese Architekturen erst oberhalb der Figuren und Gruppen; aber er setzte nicht Bild für Bild drei Figuren ein, sondern wechselte Bild für Bild, er variierte zu einer individuelleren Erzählung hin und gewann zur Feierlichkeit und Würde noch Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit hinzu.

Giotto übernahm jene räumliche eckige Anhebung im *ersten* Bilde des zweiten Teiles des Marienlebens des Cimabue, das wie aus dem Bilde eckig hervorstoßende Raumpodest für die Versammlung der Apostel am Lager Mariens, er übernahm es in dem *ersten* und in dem *letzten* Bilde seines

Paduaner Zyklus, der Vertreibung Joachims und der Herabkunft des Geistes; es stößt dort aber nicht wie aus dem gesamten Bilde hervor, sondern wurde in's Innerbildliche, was Giotto kennzeichnet, gebündelt.

Giotto wird auch den Wechsel der Darstellungsart in der einen Erzählung des Lebens Mariae zu größerem Aufwande und Reichtume hin wahrgenommen haben, auch Giotto's Franzlegende wird gegen Ende des Zyklus aufwendiger und reicher, doch abermals gebündelt, und Giotto änderte die auf dem Gleichmaße beruhende Darstellungsart selbst nicht. Giotto nützte in Padua den Wechsel von normalen Orten und - bei drei herausgehobenen Ereignissen - weltlosen Orten, wie ich sie nennen möchte. Giotto nützte in Padua den Wechsel der Gestimmtheit einzelner Zyklusteile. Doch, zum dritten Male muß gesagt werden: gebündelt.

Vor allem: Giotto komponierte in *kohärenten Figurenreihen*; jede Differenzierung blieb, bereichernd, dem unterworfen. Es gab bei ihm keine *Dominanz der Form*; darin war und blieb Giotto rigoros; er konstituierte die Einheit seiner Zyklen über die *kohärente Figurenreihe*.

III, 4. Die 'Geschichte Mariens' von Cavallini in S. Maria in Trastevere in Rom

Bertoldo Stefaneschi, der Sohn des Senators Pietro Stefaneschi, stiftete die Mosaiken mit sechs Darstellungen aus dem Marienleben und mit der Darstellung des Stifters zwischen und zu Füßen der Apostelfürsten, gemeinsam vor der Madonna, in der Apsis von S. Maria in Trastevere in Rom. Vielleicht stammte Rat, jedenfalls (pp. 130/131) stammten die *Tituli* in Hexametern von dem Bruder des Stifters, dem Kardinale Jacopo Stefaneschi¹⁵³. Dieses Marienleben wird seit Lorenzo Ghiberti dem Pietro Cavallini aus Rom zugeschrieben¹⁵⁴ und heute in die frühen 1290er Jahre oder etwas später datiert¹⁵⁵. Die Mosaiken befinden sich, kostbar gerahmt¹⁵⁶, in einem Register unterhalb der älteren Hauptdekoration¹⁵⁷ der Apsiskalotte. Sie beginnen und enden wie die Hauptdekoration auf der Stirnwand der Apsis und umziehen zu Seiten und zwischen den Fenstern das Apsisrund. Auf der linken Stirnwand wurde die Geburt Mariens dargestellt, Im Apsisrund die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel und auf der rechten Stirnwand der Tod Mariens. Das Stiftermosaik befindet sich in der Apsismitte unterhalb dieses Zyklus. Anders

¹⁵³ Historisches nach Paul Hetherington, *Pietro Cavallini, A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979, pp. 20sq., 26sqq.

¹⁵⁴ Nach einem Zeugnis des 17. Jh. waren sie signiert, s. Hetherington pp. 13sq.

¹⁵⁵ Zumeist in die frühen 1290er Jahre datiert, doch Hetherington: ca. 1293 - ca. 1300 p. 133.

¹⁵⁶ Die gemalte Rahmung besteht zu äußerst in einem breiten roten Streifen, der inmitten mit goldgefassten, blauen, wie gemugelten Steinen, oval und rechteckig im Wechsel, geschmückt scheint. Die goldenen Fassungen sind durch goldene Stege untereinander verbunden, sodaß ringsum ein Geschmeide appliziert scheint. Zwischen den 'Steinen', oberhalb und unterhalb der 'Stege', sieht man noch weiße Punkte. Unten ruht auf diesem roten Streifen der dreizeilige Titulus. Auf den roten Streifen folgt nach Innen, zumeist nur an den Seiten und oben, ein schmales blaues Band, nach außen mit Weiß, nach innen mit Gold abgesetzt, welches Gold auch schon zum Goldgrunde der Darstellung gerechnet werden könnte. Nochmals weiter innen des Rahmens oder äußerst im Goldgrunde folgt ein nach Innen offenes Ornamentband aus stilisierten Blättern, zumeist mit roten Blüten.

¹⁵⁷ Zu dieser bedeutenden Darstellung s. insbesondere Ursula Nilgen, "Maria Regina - ein politischer Kultbildtypus?", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19, 1981, 1-33, bes. pp. 24-30.

als Jacopo Torriti, der etwa gleichzeitig das Marienleben an entsprechendem Orte in S. Maria Maggiore in Rom darstellte und die *Dormitio*, entgegen dem Gange des Lebens Mariae, in's Zentrum seines fünfbildrigen Zyklus, mitten unter die Hauptdarstellung in der Apsiskalotte, versetzte, hielt Cavallini an einer gleichmäßig fortschreitenden Erzählung fest.

Die Darstellung und Erzählung ist in allen Bildern von großer Kraft und Eindringlichkeit. Die Komposition, wie ich sagte, ist ihrer *Form* nach Bild für Bild äußerst verschieden. Doch die *Form* dominiert die *Figurenfolge* nicht, wie bei Cimabue, sie wäre auch nicht ornamental abhebbar. (pp. 131/132)

Cavallini begann und schloß den Zyklus symmetrisch mit Darstellungen, in denen ein Lager horizontal gebreitet wurde, das Bett der Anna in ihrem Hause bei der Geburt und der Katafalk der Maria auf einer Wiese bei deren Exequien; beide Lager wurden zur Markierung von Beginn und Schluß, wie Hetherington urteilte¹⁵⁸, ein wenig schräg gestellt. Die Personen in diesen beiden Darstellungen auf den Stirnwänden, auch die Personen in der Geburt Christi wie in der Darstellung im Tempel im Apsisrund sind ruhig an ihrem Orte; zwei weitere Bilder zwischen diesen Darstellungen im Apsisrund zeigen jedoch starke Bewegung, die Bewegung des Engels in der Verkündigung und die Bewegung der Magier in der Epiphanie; derart stehen auf den Stirnwänden zu äußerst und einander symmetrisch ruhige Bilder und folgen einander im Apsisrund ein bewegtes Bild, ein ruhiges, ein bewegtes, ein ruhiges im Wechsel. Die gesamte Sequenz ist dennoch von hoher Würde und Ruhe. Die Verbindung großer Verschiedenheit im Einzelnen und großer Ruhe im Ganzen macht das Besondere des Zyklus aus, sie ist Leistung des Cavallini. Ich möchte einige Momente hervorheben.

Mariae Geburt: Nur in dieser Darstellung des gesamten Zyklus gibt es einen Binnenraum. Das Zimmer, das wir sehen, läßt vornehmes Wohnen des Hauses David erkennen. Der Raum wurde nach Architektur und Einrichtung detailliert; er wurde vielfältig zur Gliederung des Figurenzusammenhanges genutzt; die Gestalten bewohnen ihn dadurch differenziert.

Der Raum wurde zunächst in ein schmales und ein breites Kompartiment geteilt, das schmalere Kompartiment springt vor; Vorhänge schließen den Raum gegen die Ferne. Die Personen, Tisch, Bett und Zuber wurden davor plaziert. Das schmalere Kompartiment gibt Anna für ihr aufrechtes Sitzen auf dem Bette Platz; die Wand links gibt ihr optisch

¹⁵⁸ Hetherington p. 23.

Rückhalt; ein Kissen, äußerst links auf dem Bette, läßt Anna nicht am Rande sitzen, sondern binnen ihres Kompartimentes. Die rechte Wand des Zimmers gibt einer Dienerin den Ort, von dem sie sich vorbeugt und Wasser in den Zuber gießt. Auch die linke Helferin wurde bemerkenswert gestellt: sie steht jenseits des Tisches, sie wurde leicht nach rechts gerichtet, doch ihr Kopf zu Anna nach links, sie steht in doppelter Wendung genau vor der Ecke der Raumkompartimente, in Hin- und Widerwendung auf diese Ecke bezogen, von dort gestützt. Der zweiten Helferin rechts der ersten endlich entsprechen der aufgenommene Vorhang und (pp. 132/133) die vor ihr und der Bettstatt sitzende Amme, welche, Maria auf ihrem Schoße, die Wasserwärme prüft. Beide Helferinnen wurden mit dem Tische zusammen fast zu einer Gruppe gebildet, dank des Abstandes zu Anna und zu der gießenden Dienerin.

Verkündigung: Dieses Bild ist anderer Form. Die Komposition besteht aus zwei Teilen. Die erste Hälfte des Bildes zeigt eine der zwei Hauptfiguren, sie ist von jeder Architektur frei, derart leer; die zweite Hälfte des Bildes zeigt die zweite Hauptfigur, doch diese innerhalb einer großen Thron-Architektur. Die Komposition besteht zunächst aus der Figur des Engels; der Engel läßt zwei Blumen hinter sich und schreitet, mächtig schwingender Flügel, von Fels zu Fels, einen Stab in der Linken. Die Komposition besteht sodann aus der Figur der Maria *in throno*; die Jungfrau, das Schriftwort Gottes in der Linken, nimmt mit der Rechten die Botschaft an und in sich auf; sie ist vom Throngehäuse gerahmt, überwölbt, auf dessen Podesten in einer Vase Lilien, in einer Schale Feigen stehen. Das Throngehäuse wurde reich gegliedert, die unteren Wangennischen kreuzgratgewölbt, die oberen mit Säulen und Architraven geschmückt. Und hoch oben, in der Mitte der *Storia*, erscheint Gottvater als Büste, von dem die Taube zu Maria ausgeht. Cavallini stellte die Verkündigung-Inkarnation nicht in einem Innenraume dar, schon garnicht in einem Zimmer vornehmen Wohnens, sondern überstieg die irdische Wirklichkeit zu einer überirdischen Relation hin. Es ist letztlich erstaunlich, wie Maria mit verschiedenen Teilen des Throngehäuses jeweils zusammen bald dem Engel allein, bald mitsamt seinen Flügeln entspricht, wie beide Großfiguren zu einander gewogen wurden.

Geburt Christi. Zum dritten Male ist das Bild eigener und anderer Form. Cavallini kehrte bei der Erzählung der Geburt Christi in die irdische Wirklichkeit, zu deren Zusammenhangsweise zurück. Maria liegt auf einem Lager innerhalb einer Felsenhöhle, das Kind liegt im rechten Winkel zu ihr in der Krippe, Ochs und Esel abermals im rechten Winkel zum Kinde. Der Felsen

umgibt sie, und weitere Figuren umgeben sie abermals. Josef sitzt vor der Höhle links und denkt nach; ein Hirte sitzt niedriger davor, ferner rechts und bläst auf der Flöte, umgeben von Schafen, einer Ziege, seinem Hunde; so unterhalb Mariens und des Kindes. Unten erkennt man noch eine Taverne zu Rom, klein, anatopisch, bei der in der Stunde der Geburt wunderbarer Weise Öl (pp. 133/134) entspringt und in den Tiber fließt¹⁵⁹. Auf halber Höhe des Berges links sieht man zwei Engel, die sich über die Bergkante herzu beugen und staunend das Kind wahrnehmen, und sieht rechts einen Engel, der einen Hirten segnet, der staunend steht und hört, und diesem Hirten die Frohe Botschaft verkündet. Zu allererst endlich sieht man den Stern von Betlehem. Cavallini schuf eine dritte Kompositionsform, sie wurde von dem Berg bestimmt, der in der Höhle wie geborsten ist, als hätte er gekreißt und hätte zu gebären, von dem Berge, in dem, vor dem und an dem die Gestalten sind. Die zwei Engel links und der eine rechts wurden zugleich aufeinander so bezogen, als folge aus der einen Sehen und Staunen das Künden des Gesehenen durch den dritten. Die staunenden Engeln und der nachdenkende Josef auf der linken Seite wurden getrennt, sie sind für sich, der kündende Engel auf der rechten Seite wendet sich dem erfreuten Hirten zu, sie sind verbunden. Dem Josef, der nachdenkt, korrespondiert der Hirte, der vor sich hin musiziert; und dem musizierenden Hirten, klein, folgt der hörende, an Gestalt größer, und der Hund leitet vom einen zum anderen über. Wie der Berg im Gipfel zusammengeführt wurde, so die figuralen Seiten im Stern.

Die Anbetung der Könige: Zum vierten Male eine andere Kompositionsform. Die drei Magier eilen, einer hinter dem andern, nach rechts, die Geschenke in Händen, in Verehrung gebeugt; der erste, der Krone entblößt, ist schon niedergekniet. Links jenseits ihrer steht ein Berg, auf dem Jerusalem liegt und an dessen Hang ein Fluß entspringt. Die Könige eilen von Jerusalem nach Betlehem, zwei sind noch auf den Berg bezogen, der erste ist bereits an ihrem Ziele angekommen. Die Könige wurden gereiht, zugleich, bald niedriger, bald höher, bald niedriger aufragend, in einem rhythmischen Wechsel; sie haben miteinander auch eine Form, in der sie diejenige des Berges der Geburt wiederholen, derentwegen sie gekommen. Die Madonna thront vor Betlehem; Betlehem wurde zu Mariens Thron; obenüber an der ferneren Ecke ist der Stern dort angekommen, wohin er die Könige führte.

¹⁵⁹ Hetherington p. 17. Das Wunder ereignete sich der Legende nach am Orte dieser Kirche in Trastevere.

Maria sitzt an der näheren Ecke der Stadtfigur, dem geöffneten Tore parallel; das Kind steht auf ihrem Schoße, es breitet die Arme aus, Geschenk und Schenkenden anzunehmen. Josef steht hinter dem Throne, vor der Wand eines Nebenteiles des Gebäudes, nachdenklich. Die Könige, wiewohl miteinander auch einer Form, wurden doch gereiht, (pp. 134/135) welche Figurenreihe in der Gruppe Maria und Kind fortgesetzt und in der Figur des Josef zum Stehen gebracht wurde.

Darstellung Christi im Tempel: Zum fünften Male eine andere Kompositionsform. Drei Architekturen stehen da, Gebäude links und rechts, welche die Orte Josefs und Mariens, Betlehem, und des Simeon und der Hanna, Jerusalem, darstellen, und ein Altarziborium in der Mitte. Das Altarziborium ist, wie das Throngehäuse in der Verkündigung, anderer Plastizität, anderer Dignität als die übrigen Architekturen¹⁶⁰, beide sind nicht Figuren, welche die Handlung begleiten, sie charakterisieren, sondern Figuren, die an der Handlung teilnehmen: Maria war dem einen Engel *in throno* entgegengesetzt; und das Altarziborium steht in der Sequenz der Figuren menschlicher Gestalten, steht in ihrer Mitte, sie kommen zum Altare, um an ihm das Kind auszulösen und über es zu prophezeien. Die Figuren stehen in dieser Komposition in größerem Abstände zu einander als sonst, jede zählt mehr für sich, und sie wurden so gereiht. Josef hat sich gebeugt und bietet die Tauben zur Auslösung an; Maria hat die Rechte gegen das Kind ausgestreckt und führt die Linke zur Brust, die Weissagung aufnehmend; dann folgt das Altarziborium; dann Simeon, der das Kind in den Armen hält, das zur Mutter gewendet bleibt; Simeon und Christus schauen einander intensiv und klar an; dann folgt Hanna als Schlußfigur, die hergewendet dasteht und mit dem Blicke auf das Kind weissagt. Die regelmäßige Folge der Figuren wurde zusätzlich durch einen Farbwechsel belebt, die erste und die dritte Figur tragen Blaßrosa auf Blau, die zweite und vierte Figur Blau auf Gold.

Der Tod Mariae: Zum sechsten Male eine andere Kompositionsform. Die Leiche Mariens liegt ausgestreckt auf dem Katafalke, ihr Kopf liegt rechts, als sei sie im Tode auf ihr Leben zurückgewendet. Die Apostel sind an die Enden des Katafalkes getreten; Petrus steht am Kopfende rechts, er trägt das *Pallium* und schwenkt ein Rauchfaß; zwei weitere Apostel stehen jenseits des Katafalkes am Fuß- und am Kopfende, sie wurden beide, erstaunlich, nicht symmetrisch, sondern nach rechts hin zum Schlusse der Komposition

¹⁶⁰ Hetherington p. 25 meinte, sie seien größerer Realität.

gewendet; weitere Personen wurden den Aposteln links, rechts und ferner angefügt, darunter Bischöfe mit *Omophorien* mit schwarzen Kreuzen¹⁶¹; endlich folgt je eine Architektur, die leicht überhöhend gegen die Ferne schließt. Jenseits des (pp. 135/136) Katafalkes, in der Mitte des Bildes, ragt Christus, in einer Mandorla, auf, der auf verhüllten Händen die Seele Mariens trägt; Christus ist doppelseitig von je einem Engel begleitet, deren äußere Flügel hochauf schwingen. Cavallini bildete Christus in Mandorla mit den Engeln zusammen zu einer figuralen Einheit, welche in den Flügeln der Engel ausschwingt. Und er wiederholte und variierte diese Form der zentralen Einheit in der Form der aufgebahrten Toten mit allen Aposteln, Folgern und Architekturen zusammen.

Man könnte diese Komposition des Cavallini mit der entsprechenden des Cimabue vergleichen und würde Ähnlichkeit sehen. Doch die Drehung und Senkung der Köpfe, die 'Störung' der Einheitlichkeit durch die Apostel jenseits des Katafalkes, welche auch zu Häupten Mariens nach rechts gewendet wurden, widerstehen einer Tendenz zu einer *Gesamtform*, welche die *Figurenfolge dominierte*; vor allem die Distanz zwischen der Figur Christi und den Figuren der Engel, die Distanz zwischen den Figuren der Engel und den Aposteln samt Architekturen, die individuelle Drehung und Wendung Christi und diejenige der Engel, das Ausschwingen der Flügel der Engel über die Apostelarchitekturen hin, sie sind so stark, daß eine *Gesamtform*, welche die *Figurenfolge dominierte*, wie Cimabue sie in den entsprechenden Teilen seines Zyklus suchte, nicht aufkommt. Bei den anderen fünf Darstellungen dieses Zyklus ließe sich von einer die *Figurenfolge dominierenden Gesamtform*, die sich *ornamental abhobe*, garnicht sprechen. Allein die Kompositionsform des Geburtsbildes hebt sich als eine *symbolische* ab.

Die *Komposition* aber ist, wie gezeigt, Bild für Bild ihrer *Form* nach äußerst verschieden, äußerst verschieden darin, wie die Figuren zu einander gestellt, in Folge gebracht und gewichtet wurden und solcherart gelten. Die *Form* innerhalb des einen Zyklus ist so verschieden, daß man an die *Storie* des Michelangelo an der Sixtinischen Decke denken und die Verschiedenheit der *Form* der Verkündigung und der Geburt von Cavallini mit der Verschiedenheit der Erschaffung Adams und der Sintflut von Michelangelo vergleichen möchte.

¹⁶¹ Hetherington p. 20.

Doch auch für Cavallini gilt, im Unterschiede zu Michelangelo, daß die Figuren innerhalb dieser Formen ein *Gesamt* abgeben und kein *Ganzes* sind, daß sie erweiterbar, verkürzbar waren; auf dem Bilde der Epiphanie hätte sich den Magiern ebenso wie Josef noch die kleinere Figur eines Pagen, einer Helferin anfügen lassen, usf., ohne daß die *Form* zerstört worden wäre. (pp. 136/137)

Für den jungen Giotto, der dann die Franzlegende entwarf, war der römische Maler Cavallini durch die Monumentalität der Figuren, durch die Sammlung und Konzentration der Figuren, durch das Gewicht der Figuren in der jeweiligen Erzählung und durch den inneren Zusammenhang der Gestalten in den *Storie* vielleicht noch wichtiger als sein Landsmann Cimabue.

Die Erzählweise des Isaakmeisters endlich stellte, wie es scheint, einerseits eine Weiterentwicklung der Erzählweise des Cavallini und des Cimabue dar, eine Weiterentwicklung zu ungewöhnlicher Verfeinerung hin. Andererseits komponierte der Isaakmeister nicht mehr auf eine *Gesamtform* hin, er komponierte rhythmische *Figurenfolgen*. Bei dem kursorischen Durchgang durch ältere Zyklen war von rhythmischen *Figurenfolgen* bereits angesichts der Wandmalereien in Sant' Angelo in Formis zu sprechen.

III, 5. Aus der 'Geschichte des Alten Testaments' vom Isaakmeister in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi³⁶⁶

Die Ausmalung der Oberkirche von San Francesco in Assisi wurde wahrscheinlich erst wieder unter dem Pontifikate Papst Nikolaus' IV. (1288-1292), um 1290, aufgenommen und mit der Ausmalung des Gewölbes und des Obergadens des vierjochigen Langhauses fortgesetzt. Ich behandle, einigen Darstellungen nach, nun das dritte Werk in San Francesco und werde noch drei andere Werke aus dieser Kirche heranziehen, darum sei kurz auf den Fortgang der Ausmalung eingegangen. Ich werde allerdings die komplizierte Zuschreibungsfrage nicht im Einzelnen, der Forschung folgend, erläutern.

Im Obergaden des Langhauses stehen einander die Geschichte des Alten Testaments auf der rechten Seite und die Geschichte des Neuen Testaments auf der linken Seite gegenüber, jede in zwei Registern und in jedem Register (pp. 137/138) beim Querhause beginnend. Die Bilder, die an der Schildwand der Joche links und rechts der hohen Fenster zu sehen sind, führen in jeweils acht Darstellungen von der Erschaffung der Welt bis zur Ermordung Abel's, vom Bau der Arche Noach's bis zu Josef stellt seine Brüder des 'gestohlenen' Bechers wegen zur Rede und in abermals jeweils acht Darstellungen von der Verkündigung an Maria bis zur Taufe Christi, von der Hochzeit zu Kanaa bis zu den Frauen am Grabe Christi. Der neutestamentliche Zyklus wurde auf der Eingangswand der Kirche mit zwei weiteren Darstellungen fortgesetzt und abgeschlossen, die höher, fast zwei Register umfassend, und breiter sind und die Auffahrt Christi und die Herabkunft des Geistes einander zur Seite zeigen.

Die Arbeit am Gewölbe und am Obergaden der Kirche, die sich gegen fünf Jahre hingezogen haben dürfte, wurde von mehreren Künstlern verantwortet, die nach einander, auch neben einander gearbeitet zu haben

³⁶⁶ Gute Abbildungen: Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Tfl. 101sq. Weitere Literatur: s. besonders Angiola Maria Romanini, "Gli occhi di Isaaco. Classicismo e curiosità scientifica fra Arnolfo di Cambio e Giotto", *Arte Medievale*, 2^a ser., 1, 1987, 1-56 (ital. und engl. Text); und eadem, "Arnolfo all'origine di Giotto: l'enigma del Maestro di Isaaco", *Storia dell'Arte* 65, 1989, 1-26, die, ohne eine Lösung zu erzwingen (*un enigma aperto*, p. 21), doch die äußerste Nähe zu Arnolfo di Cambio dartut: *Per ora un unico dato può dirsi accertato. L'autore delle Storie de Isaaco di Assisi è un autentico alter ego di Arnolfo di Cambio*, p. 24.

scheinen. So wohl von Jacopo Torriti, dessen Mosaiken zum Marienleben in S. Maria Maggiore in Rom ich bereits erwähnte, und von einem Meister der Cimabue-Nachfolge, diese malten in den beiden dem Querschiffe nächsten Jochen auf der rechten Seite im oberen und unteren Register; ein weiterer Maler, der nach seiner Darstellung der Gefangennahme Christi den Notnamen Maestro della Cattura erhielt, malte auf der linken Seite zumindest in dem dem Querschiffe zweitnächsten Joche. In den beiden folgenden, nun dem Eingang nächsten Jochen, ist die Zuschreibungsfrage kaum weniger kompliziert, ja sogar überaus kompliziert, falls sich die Überzeugung einstellt, man könnte die Anfänge Giotto's hier finden. Jedenfalls hob die Stilkritik eine Bildergruppe heraus und schrieb sie dem Isaakmeister zu, wie der Maler nach der wichtigsten seiner Darstellungen genannt wurde, nämlich die vier letzten Bilder des alttestamentarischen Zyklus, die sich in den beiden eingangsnahen Jochen auf der rechten Seite im unteren Register befinden: Isaak und Jakob, Isaak und Esau, Josef wird von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen (recht beschädigt) und Josef stellt seine Brüder des 'gestohlenen' Bechers wegen zur Rede. Ich gehe auf drei dieser Bilder ein; gerade sie werden Giotto dann und wann zugeschrieben.

Die vier Bilder wurden durch einen blauen Streifen, dann durch eine weiße Zahnschnittvariante, dann einen roten Streifen begrenzt, welcher Streifen zugleich die Felderung der gesamten Schildwand leistet. (pp. 138/139)

Isaak und Jakob, Isaak und Esau:

In beiden Bildern wurde derselbe Kastenraum dargestellt, der schmalseits rechts durch einen Giebel bekrönt und durch eine geöffnete Tür zugänglich ist, welche in der ersten Szene nicht benützt wird; das Gebäude wurde hoch an der Wand durch Fenster, wurde durch Tondi, Gesimse, Palmetten und einen Dreipass geziert. Das Gebäude ist uns nächst in gesamter Länge offen, die Öffnung wurde durch Runddienste mit Basen und Kapitellen geschmückt. Das Gebäude wurde fast in gesamter Länge durch die Bettstatt Isaak's gefüllt, die diesseits und jenseits durch Vorhänge begrenzt wurde. Diese Bettstatt steht wirklich im Hause und nicht mehr vor dem Hause, wie noch in Cavallini's Geburt Mariae. In beiden Bildern wurden die näheren Vorhänge in der gleichen Weise zur Seite gezogen, schmückend und Einsicht gewährend; und durch die ferneren Vorhänge sind die Besucher jeweils eingetreten. Isaak sitzt in der ersten Darstellung mit lang ausgestreckten und durch eine Decke verhüllten Beinen auf seinem Bette, im Oberkörper rund aufgerichtet und durch eine Magd gewärmt und gestützt, die auf dem Bette

hinter ihm sitzt und ihn hält. Jenseits des Bettes rechts sind Rebekka und Jakob nebeneinander herangetreten, Rebekka - hager wie Isaak - schiebt mit der erhobenen Rechten den fernerer Vorhang genügend zur Seite, um klar zu sehen, und hält zugleich ihre Linke verhüllt vor dem Leibe; Jakob, jugendrunden Gesichtes, am Fußende des Bettes, hat seinen Hals und seine Hände mit Ziegenfell verkleidet - am Halse hängt ein Bein vom Ziegenfell herab -, er trägt in seiner Linken die Schale mit Speise und überläßt seine ausgestreckte Rechte dem Vater. Beide Herangetretenen sind von ruhiger, schauender Aufmerksamkeit. Isaak, erblindet und wie nach Innen konzentriert, umfaßt des Jakob Hand mit der eigenen Linken, prüfend zugleich, und seine Rechte, heute verloren, muß Jakob gesegnet haben; die Magd in seinem Rücken schaut ob des Vorganges, ob des Tuns zur Seite, an Isaak vorbei, heraus. Alle vier Gestalten sind konzentrisch beisammen.

Isaak lagert auch in der zweiten Darstellung, die Beine abermals lang ausgestreckt. Esau mit behaartem Halse und behaarten Händen ist zur Mitte der Bettstatt herangetreten, er hält in der Linken die Schale erhoben und darüber die Rechte, fassungslos, fassungslos sein Blick; die Magd, rechts hinter und neben ihm, frontal, hält mit beiden Händen einen Krug an Fuß und Henkel vor der Brust, teilnehmend auf Esau gewandt. Rebekka, reine Rückenfigur, deren Bewegung und Gehen sich durch den Mantel abdrückt, verläßt rechts den Raum (pp. 139/140) und Jakob, äußerst rechts, tritt durch die Türe und über die Schwelle des Hauses auf seinen Weg herab, gesegnet. Isaak stützt sich, zurückgefahren, auf den Ellenbogen seines rechten Armes und sein Kissen zurück, er hat den linken Arm lang erhoben und die ehemals segnende Rechte, fassungslos und staunend, in der Luft, wie gemeißelten Gesichtes, schweigend und erkennend. Isaak wurde beim Handeln von der Magd gestützt, im Erkennen des Geschehenen ist er allein. Esau und die Magd wurden zusammen als *Wendefigur* figuriert, die Magd und Rebekka im Gegensatz zu einander, frontal die eine, dorsal die andere, offenen Gesichtes die eine, verborgenen Gesichtes die andere. In der gesamten Sukzession aller fünf Gestalten, der Sukzession von Isaak bis Jakob entsteht der Eindruck sich beschleunigender Bewegung; Esau bleibt bei Isaak, Jakob geht. Eigenartig ist das Drinnen und das Draußen von Rebekka und Jakob, dorsal und frontal, links und rechts der durch den Runddienst geschmückten Kante des Hauses. Alle Besucher in beiden Bildern waren nach links, auf Isaak zurückgekommen, die Söhne sich vom Ursprung und Vater segnen zu lassen; und Jakob geht nun seinen Weg nach rechts weiter.

Der Isaakmeister wurde oft gerühmt ob seiner Fähigkeit, Seelisches darzustellen und den Wechsel der Personenanordnung dazu zu nützen.

Josef stellt seine Brüder wegen des 'gestohlenen' Bechers zur Rede:

Der Zusammenhang der Palaststadtarchitektur, der Audienzsaalschranken und der Thronarchitektur ist nicht mehr gut zu erkennen. Ich beschränke mich auf die Figurenanordnung.

Links kommt ein Diener herzu, er zeigt mit dem ausgestreckten rechten Arme und mit der rechten Hand auf die Schar der Brüder und hebt in der Linken den 'glücklich' gefundenen Becher, als Zeichen des Mißbrauchs der Gastfreundschaft aus der Ordnung von Senkrecht, Waagerecht und Profil herausgedreht. Vor ihm, weiter rechts, kniet die Schar der Brüder, als *Haufe* aus *Reihen* figuriert, einer *Viererreihe*, einer *Dreierreihe*, einer *Dreierreihe*, aus der ein Vierter vorankniet, die elf Brüder des Josef, Juda voran. Juda hat die Arme vor der Brust überkreuzt, er weist auf Benjamin, wendet sich an Josef, gespannt-aufmerksamen Blickes, er wartet auf dessen Entscheid. Benjamin kniet in der ersten Reihe uns nächst, er hat seine beiden Hände gehoben, sie wie eine Schale zu öffnen, und schaut auf Josef. Auch die anderen sind angespannt, teils ähnlicher Gesten mit vorgeneigtem Rücken. Rechts sitzt dann Josef auf schmalhohem Throne, dem Pharao gleich, ruhig, er hat seine Füße zueinander geführt, (pp. 140/141) seine Linke locker auf den Leib gelegt, mit der Rechten, heute nicht mehr erkennbar, agierend. Äußerst rechts steht ein Leibwächter, der, die Linke im Koppel und die Rechte auf dem Griffe des aufgestellten Schwertes, gegen die Brüder schaut. Die Brüder sind nach rechts gewandt, sie sind auf Josef zugegangen, ihn, vor der erhofften Rückkehr, aufsuchend. Großartig ist, wie der Diener und Josef, durch die Audienzsaalschranke optisch gefestigt, über die Schar der Brüder hinweg in eine Beziehung gebracht wurden, eine Beziehung, welche die eng kniende Schar der Brüder dazwischen förmlich betrifft.

Giotto studierte, kaum fünf Jahre später, dieses Werk sicherlich genau, falls er - wie einige meinen - nicht dessen Urheber war.

Die letzterwähnte Darstellung läßt sich mit der Regelbestätigung Giotto's vergleichen: das freie Überhinagieren des Dieners und des Josef in und aus einer *Figurenfolge* heraus, in einer eigenen räumlichen Schicht über den Knienden, das gibt es dort nicht und gibt es in der ganzen Franzlegende nicht. Giotto brachte, wie ich wiederum sagen möchte, alle von ihm in einer Erzählung zugelassenen Haupt- und Nebensachen in je gleiches

Figurengewicht und sie alle miteinander in eine *kohärente und strikt sukzedierende Figurenfolge*.

Giotto lernte sicherlich von der Fähigkeit und der Leistung des Isaakmeisters, Seelisches darzustellen, und beobachtete auch, dazu eine wechselnde Figurenanordnung zu nutzen. Er machte von letzterem aber keinen Gebrauch und handhabte ersteres resoluter: er band das Seelische der Gestalten in die einzelnen Figuren und stellte es derart dar, er machte es so sichtbar, es ergab sich weniger aus den Relationen der Figuren, es war, figurengewunden, der Sukzession der Figurenfolge unterworfen.

Giotto's Hauptprinzip war die *Figurenfolge*; ihr galt seine Reform der Historienmalerei in Assisi. Er reformierte die hochentwickelte Darstellungsweise des Isaakmeisters, die eher auf Einzelbilder oder Bildpaare ging, welche vom Betrachter deren Vergleichung erwarten, so scheint es mir, recht resolut, mit einem seinerseits großen Gewinn, mit einem Gewinn zugunsten auch des Zyklischen, welches dem Betrachter ein gleichmäßiges Weiterschreiten, Figur für Figur und Bild für Bild, nahelegt. Damit sage ich denn auch, daß ich mir nicht vorstellen kann, daß der Isaakmeister Giotto geheißen haben könnte. Der Isaakmeister war ein Solitär.

Giotto fand im Werke des Isaakmeisters die ersten, vollständig bildimmanenten Erzählungen, ein *Commercium* der Figuren untereinander. Was die (pp. 141/142) Stimmungsdichte der Darstellungen angeht, kam Giotto erst in Padua, wie mir scheint, auf die Höhe des Isaakmeisters, jetzt aber als derjenige, der die Historienmalerei in Assisi reformiert hatte und sie in Padua weiterentwickelte. (pp. 142/143)

1. Teil
Trecento
Stillagen; Rhythmus, Metrum

(pp. 143/145)

I. Zyklus
Die Geschichte der hl. Jungfrau Maria
von Taddeo Gaddi (bekannt 1332, gestorben 1366)
in Florenz, S. Croce, Capp. Baroncelli, gemalt 1332-1334 oder ca. 1328-
1330³⁶⁷
Epische Erzählweise im mittleren Stil, lockerer Variante

Bildweise Übersicht

Taddeo Gaddi hat die Geschichte der Jungfrau Maria in elf Bildern erzählt:

Auf der linken Wand der Kapelle zu oberst: Vertreibung Joachims aus dem Tempel und Joachim in der Wüste, diese beiden Szenen auf einem Bilde nebeneinander; darunter links Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte; rechts Geburt Mariens; darunter links Tempelgang Mariens; rechts Vermählung Mariens.

Auf der Altar- und Fensterwand der Kapelle, jeweils zu Seiten des Fensters: oben links Verkündigung an Maria; rechts Heimsuchung; darunter

³⁶⁷ Gute Abbildungen: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400*, München 2003, Tafeln 148sqq., Historische Umstände pp. 250sqq.; relativ gute Abbildungen: *Il Complesso Monumentale di Santa Croce*, ed. Umberto Baldini u.a., Florenz 1983; dt. *Santa Croce, Kirche, Kapellen, Kloster, Museum*, ed. Umberto Baldini, Stuttgart 1985; neuere Literatur: Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi, Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, New York 1982; Julian Gardner, "The decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34, 1971, 89-114 (erörtert die gesamte Kapelle unter dem Gesichtspunkt der *unity* der Form und des Darstellungsinhaltes, des Raumes, des Lichtes und der Farbe, einschließlich der Dekoration der Außenseite dieser Kapelle [die ursprünglich durch ein Gitter verschlossen war, mit der Folge eines möglichen Betrachterstandpunktes außerhalb] und des Altares von Giotto; der Autor hält es für möglich [*the very real possibility*], daß der Gesamtentwurf für die Kapelle von Giotto stamme); jetzt auch in Julian Gardner, *Patrons, Painters and Saints, Studies in Medieval Italian Painting*, Aldershot (Hampshire) 1993, Kapitel 7. Zur Farbe: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, pp. 39sq.; Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven 1987, bes. Kap. 5. Zur Rahmung s.d. nächste Anmerkung. Zur Rekonstruktion des Altarpolyptychons: Monika Cammerer, "Giotto's Polyptychon in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce: Nachtrag und neue Beobachtungen", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz* 39, 1995, 374-393.

links Verkündigung an die Hirten; rechts Geburt Jesu mit Hirte; darunter links Verkündigung an die Könige; rechts Anbetung der Könige. (pp. 145/146)

Rahmung³⁶⁸: Die obersten Bildfelder in den Lünetten sind nach außen durch ein perspektivisches, ornamentales Band begrenzt. Die Bildfelder in den unteren zwei Registern sind dagegen zunächst ringsum durch einen roten inneren und einen gelben äußeren Streifen begrenzt, sie sitzen dann in einer scheinbar plastischen, architektonischen Rahmung. Auf der Altarseite besteht sie in einem perspektivischen Rahmen, dessen Spiegel fensternah und obenüber ein ornamentales Band zeigen; der fensternahe Spiegel zeigt oben zusätzlich je eine fingierte Konsole, die den oberen Teil des Gebälkes scheinbar vorspringen macht. Auf der linken Wand sitzen die Bildfelder in den unteren zwei Registern, oberhalb eines Scheinsockels, in einer vollständig ausgebildeten Scheinarchitektur, in welcher bald glatte und bald gedrehte Runddienste ornamentierte Gebälke tragen. Der Schmuck dieser Runddienste nimmt mit dem Fortschreiten des Lebens Mariae zu.

Die Dekoration der Wände wurde ergänzt durch die Darstellung von Tugenden in den Feldern des Kreuzrippengewölbes.

Aus der Geschichte Mariens wurden, genauer besehen, zwei Begebnisfolgen auf die zwei Wände verteilt: ihre Geschichte von der Ankündigung ihrer Geburt bis zu ihrer Vermählung und ihre Geschichte von der Ankündigung der Geburt ihres Sohnes bis zu dessen Epiphanie in der Welt. Dabei wurde derjenige Teil, der zugleich die Geschichte ihres Sohnes war, auf die Altarwand gemalt, der andere auf die Seitenwand.

Ikonographisch ist ferner bemerkenswert, daß auf der Altarwand die jeweils linke und rechte Darstellung bei Hirten und Königen als Verkündigungs- und Begrüßungsbild einander korrespondieren und daß dadurch die Begrüßung durch Elisabet in der Heimsuchung in ein entsprechendes Verhältnis zur Verkündigung gesetzt wurde³⁶⁹, diese beiden durch das himmlische Jerusalem und den Engel der Verkündigung überhöht. Für die linke Wand wurden, abgesehen davon, daß die Vertreibung Joachims aus dem Tempel mit seiner Einsamkeit in der Wüste verbunden und auf einem Bilde dargestellt wurde, solche Entsprechungen nicht gesucht. (pp. 146/147)

³⁶⁸ Zur Rahmung eingehend: Robert J. H. Janson-La Palme, *Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel. Studies in Design and Content*. Ph.D. Thesis Princeton 1975, pp. 142sq., bes. 149sq. Über kunstvolle Lösungen vorgefundener Schwierigkeiten z.B. ebenda p. 152. Vorher schon Gardner (1971) bes. pp. 97sq.

³⁶⁹ S.a. Ladis p. 30.

Zur Erzählweise, der jeweils leitenden Absicht nach:

1.) Die Vertreibung des Joachim aus dem Tempel; Joachim in der Wüste.

Die Begegnung zwischen dem Hohen Priester und Joachim wurde eigentümlich genug gestaltet. Joachim, vertrieben, flieht eilends nach links, vom Räucheraltare weg, und wendet den Kopf entsetzt über die Schulter zum Priester zurück, er trägt sein Lamm auf der linken Hand und im linken Arme und schützt es mit seiner rechten Hand. Der Priester jenseits und neben dem Altare zieht mit der Linken das Pluviale leicht an und hoch und schiebt mit der Rechten Joachim hinaus. Die Auseinandersetzung wurde aus der persönlichen Konfrontation des Priesters und Joachims herausgewendet und in ihrer Bedeutung dadurch erhöht, daß Joachim auf die Schwelle des Tempels tritt und optisch schon vor das Gestänge der Säulen und Pfeiler des Tempels gerät, wohin er vom Priester gestoßen wird: dadurch ist die Verweisung vom Tempel nicht nur ikonographischer Vorwurf, sondern gelungenes Thema der Darstellung. Der Tempel, aus dem Joachim verwiesen wird, wurde durch die drei Männer rechts näher bestimmt, die in das rechte Schiff der Basilika Joch für Joch eingestellt wurden und die im Gegensatz zu Joachim im Tempel weilen, stufenweise mehr darin aufgehoben; deren erster kniet, er stützt sich mit der Linken auf den Boden, hebt seine Rechte über die Brust an die Schulter und wendet das Haupt flehend nach oben, deren zweiter ist herantreten, er beugt sich und reicht sein Lamm zum Räucheraltare hin, und deren dritter, ein Priester, steht in Andacht da: Joachim wird aus dem Tempel als dieser Einheit von Ort und Altar und damit verwobenen Flehenden, Opfernden, Betenden hinaus getrieben. Andere drei links entsprechen den Gläubigen rechts, drei, denen Joachim zugetrieben wird. Sie sind abermals keine Gemeinschaft, in die Joachim gehören würde, sondern, eng zusammen genommen, wurden sie als Einheit für sich figuriert: zu einander geneigt, in sich gerundet und für sich geschlossen, sprechen sie zu einander, weisen sich Joachim mit verhüllten Händen und kommentieren boshaft lächelnd das Geschehen. Der Priester treibt Joachim deren Gerede zu.

Taddeo Gaddi setzte an den Anfang des ganzen Zyklus eine solche, Aufsehen erregende Kommentatorengruppe und darin zugleich als Anhebung des Doppelbildes von Verweisung und Einsamkeit eine Figur des hämischen Geredes. (pp. 147/148)

Letztlich sei noch bemerkt, daß Joachim nach links flieht und nach links getrieben wird, im Sinne des erzählten Handlungsverlaufes, der auch von Bild zu Bild weiterführt, also rückwärts: Joachim wird in die Flucht und zurück getrieben.

Joachims Situation in der Wüste wurde anders dargestellt: Joachim sitzt inmitten einer wüsten Felslandschaft auf einem Plateau allein und einsam. Auch seine Hirten sind nicht in seiner Nähe, ihn zu empfangen oder zu trösten; sondern unten, am Fuße des Gebirges, aus dem ein Bach herabstürzt und durch die Ebene fließt, da lagern die Schafe und sitzt rechts ein Hirt, der den Dudelsack spielt und den Klängen in die Ferne nachsinnt; am Rande links sind weitere zwei Hirten, deren einer dem anderen aus der Ferne Joachim zeigt und deren anderer, wie unten im Tale ein Schaf, zum Himmel aufschaut, woher ein Engel kommt. Für die Situation Joachims ist entscheidend, daß alle Hirten und Schafe am Rande und durch die mehrfache Aufmerksamkeit auf den Engel mit diesem verbunden sind, in einem großen Bogen um Joachim herum, wodurch seine Einsamkeit in der Mitte dargestellt wurde. Auch die Gestaltung der Landschaft trägt dazu bei, indem die Felshänge links in zwei parallel liegenden Hängen ansteigen und an dem Plateau, auf dem Joachim sitzt, vorbei führen und die zwei Felswände und Bergreihen hinter Joachim, über die hinweg und herab der Engel kommt, wieder parallel geführt wurden und wie Barrieren das Plateau abriegeln. Joachim, traurig und niedergedrückt, hat nur den Kopf fragend über seine Schulter gewendet und ein wenig das Gesicht gehoben, um zu sehen, was sich begibt, und zu hören, was der Engel ihm zuspricht. Der Engel kommt, zum Unterschiede von den sonstigen Engelserscheinungen in diesem Zyklus - unter Benützung der besonderen, spitzbogigen Form dieses Wandbildes - von links, so daß wir verstehen, daß der Engel Joachim nicht entgegen, sondern in die Wüste, wo er sich traurig niedergelassen hatte, zum Troste nachgesandt wurde.

2.) Die Begegnung an der Goldenen Pforte.

Die Architekturen der großen Stadt Jerusalem wurden jenseits der Gestalten durch eine leicht konvex geschwungene Mauer entschieden zusammengefaßt, eine Mauer, die rechts in ihrem Verlaufe umknickt, sich durch das Tor den aufragenden Stadtarchitekturen verbindet und die Stadt eröffnet. An der gerundeten Mauer entlang führt der Weg von einem Haine links gegen das Stadttor rechts. Vor der Mauer findet die Begegnung statt. Anna, wie der Fluß (pp. 148/149) ihres Gewandes, mit dem sie so nicht gehen könnte, sichtbar macht, stand und erwartete Joachim, sie breitet die Arme aus,

seinen Leib zu umfassen; Joachim, wie nun dessen Gewand sichtbar macht, eilt auf Anna zu, breitet seinerseits die Arme aus, um Anna, die ihm in die Arme fällt, zu umfassen. Joachim ist ernst, feierlich streng; Anna ist freudig erregt und spricht belebten Gesichtes. Drei Frauen folgen Anna weiter rechts zur ständischen Charakterisierung, gleichzeitig als Kommentatoren; sie sind im Schatten der Tormauer zurückgeblieben, während Anna Joachim einige Schritte unter die Mauer, um die der Weg führt, entgegengegangen war.

Links folgt ein Hirt als Begleiter des Joachims; er verkörpert Wanderschaft, frisch ausschreitend. Taddeo Gaddi, bei diesem Motive verweilend, war unbekümmert um jene Richtigkeit, in welcher der Hirt keinen weiteren Schritt tun könnte, ohne Joachim anzurempeln. Gaddi hob die Komposition mit dem wandernden Hirten an, der eine Stange schultert, an welcher, an den Läufen gebunden, ein Lamm hängt - denn es gibt Grund zu einem Feste -, und der einen Korb in der Hand hält, er schilderte dann die Begegnung, dabei von Joachim ausgehend, von dem in den vorigen *Storie* allein die Rede war, und allmählich zu Anna und ihrem Gefolge übergehend.

3.) *Die Geburt der Maria.*

Weil die Hauptgestalt der Anna, die im Bette sitzend vorzustellen ist, und eventuell die Gestalt einer Dienerin jenseits des Bettes zerstört sind, ist die Hauptsituation nicht mehr zu beurteilen. Auf ein Nebenmotiv sei aufmerksam gemacht: daß die Amme am Boden sitzt, das Kind auf ihrem Knie hält und daß eine Besucherin vor dem Kinde auf dem Boden kniet und, dessen Händchen über ihre Finger gehängt, mit ihnen wippt und glücklich auf das erstaunte Kind unter dem Lächeln der Amme einspricht.

4.) *Der Tempelgang der Maria*³⁷⁰.

Das mittlere Stück der Treppenarchitektur und fast die ganze Gestalt der Maria sind zerstört, doch lassen sich die Gesamtordnung und alle Randmotive erkennen.

Maria steht auf dem ersten Absatze eines Treppenbaues, der in drei Absätzen zu je fünf Stufen gegliedert wurde und auf dessen Höhe eine Basilika steht, wie jene Basilika in der Tempelverweisung des Joachim, jetzt aber beiderseits in der Höhe des zweiten Absatzes durch dreibogige Loggien erweitert. (pp. 149/150) Maria schreitet nicht auf diesen Tempel zu, sondern sie nimmt zurückgewandt Abschied. Für ihre Situation ist entscheidend, daß

³⁷⁰ Vgl. die Beschreibung bei Ladis p. 27.

sie³⁷¹ allein in der Mitte der Menschen steht, die ringsum, wie auf dem Bilde von Joachims Einsamkeit, zurückbleiben. Taddeo Gaddi wollte nicht darstellen, daß sie diesen Kreis durchschreite, sondern, daß sie in diesem Alleinsein verweilt und, bevor sie weitergeht, Abschied nimmt, zu den einen nicht mehr gehörend, den anderen noch nicht eingefügt. So stehen ringsum links die Eltern, Joachim ist gefaßt und schaut ernst, Anna merkt freudig auf und hebt hörend die Hand; so beugt vornean ein Erwachsener das Knie; stehen neben ihm, zu folgen bereit und bedenklich, zwei Kinder; ersteigt weiter rechts ein drittes Kind, winkend, für sich die erste der Stufen; knien rechts zwei Frauen in gerührter Frömmigkeit; stehen hinter ihnen zwei Männer, staunend und finster; oben, gegen die Mitte zu, sieht man die Schar der Tempeljungfrauen mit Buch und Instrument, neugierig auf die neue Pensionärin. Im Tempel selbst steht der Hohe Priester mit seinen Begleitern, der Sache gewohnt und wartend; der eine der Begleiter schaut gebrechlich und achtsam das Stufengefälle hinunter auf das Kind; und in der Seitenloggia letztlich sitzt Josef und beachtet lieb, ruhig das sonderbare Kind. Die Gruppen dieses Kranzes der Menschen um Maria sind inhaltlich fast alle Kommentatorengruppen.

Die Architektur ist wiederum von links her zugänglich, also im Sinne der Handlungsrichtung eine Ankunftsarchitektur, wie auf dem Bilde der Vertreibung des Joachim, der bei seiner Ankunft zurückgetrieben wurde, und wie die Goldene Pforte von Jerusalem auf dem Bilde der Begegnung Joachims und Annas.

5.) *Die Vermählung der Maria*³⁷².

³⁷¹ Eine abschließende Zeichnung des Taddeo Gaddi ist erhalten, s. Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Teil I, Berlin 1968, Kat. Nr. 22, und Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, ed. Mailand 1961, Nr. 758. Die Komposition wurde bei der Ausführung zwar noch verändert, doch zeigt die Figur der Maria zumindest eine Taddeo Gaddi möglich und sinnvoll erschienene Figur, nach der die zerstörte des Freskos in der Vorstellung rekonstruiert werden kann.

³⁷² Vgl. die Beschreibung bei Ladis pp. 27sq.

Rechts steht, abermals als Ankunftsarchitektur, das Brauthaus³⁷³, dessen Loggia durch einen Teppich verhängt und geschmückt wurde und aus dessen (pp. 150/151) Oberstock Menschen herausschauen, es dadurch, wie das Haus links auf dem Bilde des Tempelganges, als Wohnung von Menschen charakterisierend, die am Leben ihrer Stadt teilnehmen. Vor diesem Hause steht Maria, sie schaut freundlich auf Josef, der an der Spitze eines Gefolges herantreten ist, der hohen Mauer eines üppig blühenden und von Vögeln bewohnten Gartens entlang. Zwischen beiden Personen, durch die Architektur bezeichnet auf Seiten des Mannes, steht der Priester, der das Gelenk von Mariens rechtem Arm fest mit seiner Linken ergreift und leicht ihren Ringfinger mit seiner Rechten stützt und sie anschaut. Josef berührt lachender Augen leise mit den Fingern seiner Rechten die Mariens und trägt den ergrünten Zweig, an die linke Schulter gelehnt, auf dessen Blättern die Taube des hl. Geistes sich niedergelassen hat. Auf Seiten der Maria stehen vielfältig kommentierende Gruppen, zunächst zwei Begleiterinnen, dann weiter rechts zwei Frauen und neben Maria, nach vorne zu, zwei Mädchen, das der Braut nähere schaut auf den Priester, das der Braut fernere auf die Taube, so beide in der Differenz ihres Interesses bindend, weiter links wiederum zwei Kinder, das der Braut nähere schaut auf Maria, das der Braut fernere abermals auf die Taube, auch diese beiden in der Differenz ihres Interesses bindend, dann nach rechts nochmals zwei Kinder, von denen das vordere das hintere heranzieht. Alle genannten Gruppen sind ableitende Gruppen. Auf Seiten des Josef begleitet ihn zunächst beidseits ein Zeuge; hinter Josef folgt ein Freier, der die Hand erhebt, um Josef zu schlagen, wie ein ferner Stehender Josef stößt; der fernere der Zeugen schaut sich milde bittend zu diesem um und sucht Josef, wie der nähere Zeuge auch, dichter zu Priester und Maria heranzuschieben. Im weiteren Gefolge zwei Freier, der eine zerbricht seinen Stab, der andere legt, zu diesem zurückgewandt, die Sache dar; noch weiter links zieht die Musik herein, nächst von einem begleitet, der als Festschmuck einen grünen Ast herbeiträgt. Näherzu noch ein Freier, der der sonstigen Szene den Rücken

³⁷³ Max Seidel, "Hochzeitsikonographie im Trecento", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38, 1994, 1-47, bes. p. 16 bestätigt die Lesart, daß es sich rechts um das Brauthaus handelt; er führt anlässlich dieser Darstellung des Taddeo Gaddi aus, "mehrere Urkunden des frühen 14. Jahrhunderts überliefern als Ort der *sposalitio per verba de presenti* den Vorplatz oder die vor dem Hause des Brautvaters gelegene Straße". Über die Bedeutung der männlichen und weiblichen Teilnehmer und über den Schlag auf den Rücken des Bräutigams siehe hier die Anmerkung zu Giotto's Darstellung.

dreht, sich bückt und den unerblühten Stab mit der Rechten gegen die Erde stützt und zertritt. Die Komposition hebt mit diesem Teile der Legende an, und aus Musik und Mißmut wie Streit führte Gaddi die (pp. 151/152) Begegnung des Josef und der Maria im Gedränge des Festes hervor, mit dem freundlichen Kommentar der Weiber und Kinder schließend.

6.) *Die Verkündigung an Maria.*

Links sitzt Maria im Unterstocke ihres Hauses, allein, auch ohne eine tätige Magd im Vorraume, sitzt in Niedrigkeit auf dem Boden. Sie hat ihre Hände auf ihrem Knie aufeinander gelegt, ihr Buch auf dem Pulte geschlossen, den Kopf, ganz Hören und Sehen, aufgerichtet, sie vernimmt die Botschaft des Engels, der von hoch oben rechts heranzfliegt. Der Engel hat das himmlische Jerusalem, türmereich und kuppelbekrönt, hinter sich. Die Architektur auf Erden, diesmal nach rechts weit geöffnet, unterstreicht die hörende Offenheit der die Botschaft empfangenden Maria. Maria schaut in Handlungsrichtung nach rechts und der Engel kommt ihr von rechts entgegen; der Engel wurde nicht zum Troste nachgesandt, sondern botschaftend ihr entgegen und aus dem himmlischen Jerusalem zu Maria zurück.

7.) *Die Heimsuchung.*

Maria (s. die Gewandfalten am Boden) steht angekommen vor Elisabet; Elisabet ist auf ihr Knie gesunken und umfängt den Leib Mariens; Maria neigt ihren Kopf leicht, um Elisabets Schultern zu umfassen. Rechts steht die Magd der Elisabet, die neugierig nach links zur Magd Mariens schaut; diese steht aufgerichtet, wohlgeformt, und schaut in die Ferne; sie stellt die Würde Mariens dar, während Maria sich liebeich Elisabet zuneigt.

Jenseits der Personen steht, als Ankunftsarchitektur, das Haus der Elisabet; Maria und ihre Magd wurden vor die Vorder- und Ankunftsseite des Hauses plaziert, Elisabet und deren Magd in den Schatten ihres Hauses. Man beachte die Nuancierung aber, die durch den Vorbau erreicht wurde, man beachte, daß Elisabet in ihrer Begrüßung zugleich vor die Front und Maria vor die Seite gerät und darin ein inniges Austausch ihrer Situationen in der Begrüßung sichtbar gemacht wurde.

8.) *Die Verkündigung an die Hirten.*

Die Hirten liegen in einer felsigen Landschaft auf einer Felsenbank zwischen ihren Herden, eine Herde schläft vornean, eines der Schafe richtet sich schlaftrunken auf und der Hund wittert mit eingezogenem Kopfe und blinzelt nach der Erscheinung. Einer der Hirten liegt auf dem Bauche, wendet

sich, auf die Rechte gestützt, nach rückwärts auf und hebt hörend die Linke zur (pp. 152/153) Erscheinung. Der andere der Hirten lag auf seinem Rücken hinter ihm, er richtete sich auf und hält die Hand vor die Augen. Rechts oben erscheint der Engel mit seinem Zepter in der Linken, er demonstriert mit der Rechten, er erscheint im Glanze³⁷⁴, in dem die nach links steigenden Felsen widerglänzen. Die Hirten, als Gruppe erfunden, haben die Rücken gegeneinander gewendet, so daß sie als einzelne sich der Verkündigung zuwenden.

9.) *Die Geburt Jesu mit Hirte.*

Die Erfindung ist eigentümlich. Rechts, als Ankunftsarchitektur, steht der Stall, an eine Hauswand gelehnt; darunter sitzt Maria, von links zu sehen. Maria sitzt auf der Erde, sie hat das Bein gegen den Betrachter hochgezogen und riegelt so den inneren Bereich des Stalles bis zum Pfosten ab; während sie ihren Kopf zum Kinde neigt und heraus zum Betrachter schaut, hat sie das Kind eng gewickelt fest in den Armen, deren einer, dem Beine parallel, das Kind vor dem Betrachter abermals abschirmt. Vornean und links sitzt Josef und grübelt, die Hände ineinander geschlungen und um das Knie gezogen, sorgenvoll nach rechts ins Leere: so hat er den Zugang zum Stalle besetzt. Nach links und in die Ferne schützt die Krippe wie eine Barriere die Mutter und das Kind, jenseits deren Ochs und Esel, dann folgt ein Fels wie eine zweite Barriere, jenseits dessen eine Hirte steht, der seine Hand auf die Felsenmauer legte und still, andächtig, versorgt auf das Kind schaut, welches Kind den Hirten seinerseits anschaut. Jenseits dessen steigen weitere Felsen an, über denen zwei Engel, zu Himmel und Geburt gewendet, beten. Die Situation wurde durch Einsamkeit und Begegnung bestimmt, es ist bemerkenswert, daß nur *ein* Hirte dabei ist, zur Stärkung der besonderen Andacht.

10.) *Die Verkündigung an die Könige.*

³⁷⁴ Zu Begriff und Vorgeschichte des Nachtstückes einschließlich der antiken Vorgeschichte: Brigitte Borchardt-Birbaumer, "Das 'Nachtstück'. Begriffsdefinition und Entwicklung vor der Neuzeit", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 1993/94, 71-85, zu Gaddi pp. 84sq. Die Autorin betont auch, daß der Engel seinerseits beleuchtet wird. Taddeo's Interesse an Licht- und Sonnen-Phänomenen ist zufällig durch einen Brief des Malers an Fra Simone Fidati belegt, in welchem er die Trübung seines Sehens infolge einer zu langen Beobachtung einer Sonnen-Eklipse beklagt; s. Alastair Smart, "Taddeo Gaddi, Orcagna, and the eclipses of 1333 and 1339", *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, ed. Irving Lavin u.a., New York 1977, 403-414.

Die drei Könige stehen und knien auf einem Felsenabsatz in der Einsamkeit eines nach links steil ansteigenden Felsens, sie sind nach rechts (pp. 153/154) gewendet. Der erste kniet, er hat die Hände in Andacht auf der Brust gekreuzt. Der zweite kniet, er hat sein Geschenk mit der Rechten gefaßt, den Mantel gerafft und beschattet mit der Linken die Augen vor der Erscheinung. Der dritte König, der Greis, steht hinter ihnen, er neigt sich vor und hat auffassend die Linke und hörend seinen Finger gehoben. Von rechts erscheint das Kind selbst im Strahlenkranze, gewickelt, redend. Der Fels unterstreicht wie bei der Verkündigung an die Hirten auch hier, im Widerglanz, die Offenheit, mit der die Könige die Botschaft aufnehmen.

11.) Die Anbetung der Könige.

Maria sitzt rechts unter dem Balkon eines Hauses, sitzt zwischen dessen vier Stützen wie auf einem Throne; auf ihren Knien wiederum thront das Kind. Vor dieser Ankunftsarchitektur liegt der älteste der Könige auf seinen Knien und küßt mit tiefgebeugtem Rücken dem Kinde, das sich ihm zuwendet, den linken Fuß. Über diesem Könige gehen die anderen Könige auf, ihre Geschenke im Arme und in gutem Gespräch, links die Köpfe ihrer Pferde, deren eines seinen Kopf zur Anbetung senkt und deren anderes ihn zu dem Sterne hebt, der mit dem Kopf des Kindes als Vision erscheint. Josef letztlich sitzt rechts an der Erde, versorgt, er hat die Hände auf dem Knie übereinander gelegt und schaut den alten König aufmerksam an.

Zusammenstellung

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.

Die Personen wurden nicht als beständige Charaktere erfunden. Den Personen wurde bei wiederholtem Auftritt kein identischer Ausdruck verliehen: man würde nicht vermuten, daß der Joachim in der Wüste derselbe ist wie der Joachim an der Goldenen Pforte. Letztlich wurde bei mehreren Auftritten und beträchtlichen Unterschieden auch keine Entwicklung einer Person dargestellt, z.B. Josefs.

Die Personen wurden aus ihren Situationen und in Übereinstimmung mit ihren Situationen erfunden. Auffallend ist der große Anteil an besorgten, traurigen, an zumindest gedrückten und gedämpften Gestalten. Zurückgedrängt, erstaunt und ratlos ist der Joachim der Verweisung, traurig

und ungetröstet, (pp. 154/155) schüchtern hörend der Joachim in der Wüste; aber auch dem Hohen Priester fehlt alles Herrisch-Verweisende. Ernst und stumm ist der Joachim an der Goldenen Pforte. Versorgt der Josef bei der Geburt und der Epiphanie; versorgt auch der Hirte bei der Geburt. Umsomehr fällt das liebe, freudig Lebendige der Anna an der Goldenen Pforte auf, die freundlichen Lachfalten in den Augenwinkeln des Josef in der Vermählung und die stille Freude Mariens ebendort, das stolze, stille Glück, das sie bei der Geburt und der Anbetung der Könige äußert. Zahlreich und sorgfältig differenziert sind die Hörenden, sei es der eine der Könige in der Epiphanie, die drei Könige in der Verkündigung an sie, der eine der Hirten in der Verkündigung an die Hirten, sei es insbesondere Maria in der Verkündigung und Joachim in der Wüste; aber nicht minder die vielen Nebenpersonen, die auf den Kommentar ihrer Nachbarn hören. Insgesamt fällt auf, welche Wichtigkeit Taddeo den Augen beimaß: seine Menschen sprechen mit den Augen, sie schauen sich in auffallender Weise immer in die Augen, z.B. an der Goldenen Pforte, bis zum Nachteile für die demgegenüber zurückbleibenden Leiber.

Allgemeine Unterschiede wurden insofern beachtet, als Frauen nicht hart und eckig, sondern weicher und runder sind, auch nicht in Sorge wie die Männer. Und insofern, als Unterschiede des Alters berücksichtigt wurden, als Erwachsene und Kinder im Wesen unterschieden wurden, ältere und jüngere Erwachsene jedoch nur nach körperlichen Merkmalen. Kinder bewegen sich heftiger; Erwachsene, die als Gruppe beieinander sind, teilen ein gemeinsames Interesse; Kinder, die als Gruppe, so bei der Vermählung, beieinander sind, können ein je eigenes Interesse haben; Erwachsene sind ihren Interessen stets schon zugewandt, ihr Zeigen und Deuten unterstreicht ihre Rede; Kinder können sich zu einem Interesse gegenseitig hinzerren, ihr Zeigen ist ein darauf aufmerksam Machen. Allgemeine Unterschiede wurden auch im Ständischen oft beachtet, doch nicht durchgängig: so ist den Königen bei der Verkündigung königliche Würde nicht anzumerken; auf der anderen Seite wurden Joachim und Anna als bürgerlich, Maria und Josef durch Tracht, Schwere der Leiber und fehlende Leichtigkeit der Bewegung als aus dem Volke gekennzeichnet; andererseits konnte die Magd der Maria bei der Heimsuchung soviel Würde annehmen, aus der Situation heraus erfunden, daß sie bei einem vorherrschenden Bemühen um ständische Unterschiede nicht ohne Gefahr für Maria wäre. (pp. 155/156)

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Mehrfach war Gelegenheit, Übernatürliches darzustellen. So das himmlische Jerusalem. Das Göttliche des Kindes ist nicht betont oder kenntlich. Das Übernatürliche der Engel gestaltet ebenfalls das Natürliche nicht um; ihr Übernatürliches wurde, nach Weise der Legenden, darauf reduziert, daß sie als Boten in die unveränderte Welt einfliegen, bisweilen den Menschen, wie Joachim, nach, anderen Personen und zumeist entgegen. Diese Boten zeigen sich Königen und Hirten in ihrem Glanze³⁷⁵ und für diese blendend, so daß sogar die Berge widerscheinen; Joachim und Maria können aber ohne Schreck und offenen Gesichtes zu ihnen aufschauen. Sodann ist deutlich, daß die Ankunft des Göttlichen sich stets in der Einsamkeit und immer nur solchen ereignet, die niedrig sind oder sich erniedrigt haben: Joachim ist einsam, traurig und sitzt auf der Erde; Maria ist, ohne Magd, einsam, niedrig und sitzt auf dem Boden ihres Hauses; die Hirten sind einsam und schlafen auf der blanken Erde; auch die Könige sind einsam in der Gebirgswüste und knien auf blankem Boden. Derart trifft das Übernatürliche als Botschaft und als Trost in die natürliche Welt.

c.) Ortserfindung.

Einem ersten Blicke auf den Zyklus fällt schon auf, wie disparat die Orte sind; das eine Bild zeigt, ausführlich geschildert, eine Treppenarchitektur inmitten, an deren Rändern sich die Menschen befinden, ein anderes Bild zeigt die Gebäude der Stadt Jerusalem, durch eine Stadtmauer entschieden zusammengenommen, und vor diese Mauer, groß und deutlich, die Gestalten: in der Vergleichlichkeit der Orte liegt die Einheit dieses Zyklus nicht.

Bei der Ortserfindung wurden Abkunfts- und Ankunftsorte, links und rechts im Bilde, unterschieden: die Goldene Pforte, auf die Joachim zugeht, das Haus der Elisabet, auf das Maria zugeht, das Haus der Wöchnerin, in das Geschenke getragen werden, der Tempel, in den Maria geht, die Hütte, zu welcher der Hirt gekommen, und das Haus, zu dem die Könige gekommen: sie alle stehen rechts; so auch der Tempel, zu dem Joachim kam und von dem, als (pp. 156/157) seinem Hinkunftsort, er weg und zurückgetrieben wird. Die

³⁷⁵ S. Ladis p. 31: *Although the scenes ... have been praised as early examples of nocturnal illumination, they are not truly nocturnal; ... they exist far from the world of facts in a supernatural realm of visions. Spiritual light, not natural light, is the dominant image, and darkness, not night, is its foil.*

Aufenthaltsorte der Personen aber, denen Ereignisse *geschehen*, liegen links: das Haus der Maria bei der Verkündigung und die Felslandschaften der Hirten und Könige bei den Verkündigungen an diese. So erhellt, daß die Felslandschaft des Joachim in der Wüste als Ankunftsort konzipiert wurde, der einsam in die Wüste als ein Geschlossenes gekommen war, wohin der Engel ihm aus dem Offenen nachgeschickt wurde.

Die Regelmäßigkeit, mit der auf den Bildern der Altarwand der Kapelle die Orte sich bei den linken Bildern links, bei den rechten Bildern rechts erheben, könnte zu der Meinung führen, der Wunsch, nebeneinander befindliche Szenen gegen ihre Außenseiten durch Architekturen oder Felsen zu schließen, hätte zu einem Schematismus geführt, bei dem die unterschiedliche Bedeutung für die Darstellung in Kauf genommen worden wäre; doch zeigt die Vertreibung des Joachim aus dem Tempel, in welcher der Tempel, obgleich auf dem Gesamtfresko ziemlich weit links stehend, trotzdem von links zugänglich und nach rechts geschlossen ist, daß der Wunsch nach befestigten Außenrändern im Zweifel weichen mußte. Entscheidend vielmehr ist, daß die Orte für die Gestalten Situationsorte sind, seien es Abkunfts- oder Ankunftsorte, sei es, daß sie Joachim den Weg zur Goldenen Pforte frei geben oder für Marias Vermählung einen Platz bilden. Als solche Orte stellen sie die Situation mit dar, besonders, wenn es der Tempel selbst ist, nicht nur der Priester, auf den Joachim in seiner Vertreibung bezogen wurde, oder, wenn das Haus Mariens mit darstellt, wie offen Maria auf die Botschaft horcht, oder die Wüstenorte das Gleiche mit sichtbar machen, den Glanz der Engel aufnehmen und widerspiegeln.

d.) Vorgangserfindung.

Es fällt auf, daß die Gestalten selten gehen, sondern mit wenigen Ausnahmen sich ruhig verhalten (die Ausnahmen: Joachims Flucht bei der Vertreibung; Joachims und seines Begleiters Gang zur Goldenen Pforte), auch, daß sie nie etwas mit Nachdruck tun, höchstens einmal einen Korb annehmen, einmal mit einem Kinde spielen, einmal sich umarmen. Die Figuren befinden sich. Ihre Situationen wurden dargestellt. Diese Situationen wurden differenziert nach menschlichen Hauptbefindlichkeiten als Begegnung, in Joachims Vertreibung, an der Goldenen Pforte, in der Heimsuchung; als Beieinander, in der Geburt mit dem Hirten, in der Anbetung durch die Könige; dann als Gedränge, in der (pp. 157/158) Vermählung Marias; schließlich - die für Taddeo wichtigste Befindlichkeit, da in ihr die Botschaft der Engel

vernommen werden kann - als Einsamkeit, Joachim in der Wüste, Maria in der Verkündigung, Hirten und Könige in den Verkündigungen an sie und Maria im Tempelgange, welcher seiner Anordnung nach hierher zu rechnen ist, da alle anderen Menschen peripher sind und an Maria keinen Teil mehr haben.

Diese *Befindlichkeiten* sichtbar zu machen, war das Zentrum für Taddeo's Erfindungen von Vorgängen, Orten und Personen. In seinem Vermögen, solche Hauptbefindlichkeiten sichtbar gemacht zu haben, bestand und besteht Taddeo's Rang seiner menschlichen Tiefe nach. Es gibt kein Indiz dafür, daß sich diese Hauptbefindlichkeiten Taddeo als metaphysische gezeigt hätten, sie waren ihm unproblematische Gegebenheiten vorzüglich stimmungshafter Natur: sie gründeten in der faktischen Gegebenheit von Sorge, woraus für ihn auch die Liebe ihre Wärme erhielt.

2. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Nichts Unrichtiges in der Bildung der Körper und der Architekturen stößt auf, nichts Unwahrscheinliches ist im Flug der Engel zu bemerken, vielleicht mit Ausnahme einer gewissen Gefährdung des Stehens der Anna an der Goldenen Pforte, der ersten der Tempeljungfrauen im Tempelgange, einer gewissen Labilität des ersten der Könige in der Verkündigung, welche die Lizenzen kaum überschreiten.

Die Gedanken wurden samt und sonders klar geordnet und abgestuft.

b.) Disposition.

Die Dispositionen wurden so getroffen, daß sie die Befindlichkeiten, von denen ich sprach, herausbrachten; für ihren inneren Zusammenhang gab es keine Regel. Die Dinge, die den Ort bilden, wurden bald um die Figur herum, wie bei Joachim in der Wüste, bald im Hintergrunde der Figuren, wie die Stadt und die Stadtmauer bei der Begegnung an der Goldenen Pforte, bald rechts, bald links disponiert. Auch die Nebenmotive eines Vorganges wurden vielfältig zu den Hauptmotiven gestellt und, wie der Einfall es mit sich brachte. In der Verkündigung an Maria wurde ihr Haus anhebend gezeigt, dann darin sie selbst; (pp. 158/159) ebenso in der Verkündigung an die Könige das Felsengelände anhebend, dann darauf die Könige: beide Male hat die Anhebung kaum eigenen Wert. Andererseits wurde in der Verkündigung an die Hirten mit einer ausführlichen Schilderung der Herde und des Hundes, der

schon durch Wittern und Blinzeln auf die Erscheinung verweist, angehoben, bevor von den Hirten erzählt wurde; und in Joachims Einsamkeit wiederum mit Hirt und Herde, bevor zu Joachim übergegangen wurde. Auf einer dritten Seite wurde die Anhebung zu einem fast selbständigen Motive losgelöst, wie in den drei Männern mit ihrem Gerede in der Tempelverweisung links, wie in dem sorgenden Josef in der Geburt, wie in dem den Stab zerbrechenden Freier in der Vermählung Mariae, räumlich vor einer zweiten, ausführlichen Einleitung in dem Gefolge, und wie - die wohl schönste Anhebung Taddeo's, nur dem sorgenden Josef der Geburt vergleichbar - in dem wandernden Hirten bei der Goldenen Pforte, in dem das Wandern mit allen Gerätschaften ausführlich und für sich geschildert ist.

Diese Eigentümlichkeit der Struktur des Erzählens des Taddeo ist bemerkenswert: er stellte die Befindlichkeit seiner Hauptpersonen als Situationen mit schlagender Deutlichkeit dar. War das gelungen, wurden alle anderen dispositionellen Fragen mit halber Gleichgültigkeit behandelt; Anhebungen und Schlüsse mochten sich bald einfinden, bald nicht und sie waren für die Hauptbefindlichkeit nie notwendig. Auch alle anderen Unterscheidungen, wenn sie zur Befindlichkeit der Hauptperson nicht unmittelbar gehörten, wurden nachlässig getroffen: die Situation der Vermählung als im Festgedränge ist nicht minder schlagend deutlich als die der Einsamkeit des Joachim in der Wüste und, wie dort die Herde und die Hirten extrem an die Peripherie gezogen wurden, so wurden hier die Menschen dicht ineinander geschoben: die Einzelmotive im Gefolge Josefs und Mariens zu sondern, aber wird man Mühe haben.

Da Taddeo die Befindlichkeiten einfach und räumlich schildernd darstellte, die Einsamkeit als Alleinsein in der Mitte, während alles andere sich hinter Absätzen und Barrieren an der Peripherie findet, ohne die Befindlichkeiten strukturell erzählend in ein Folgegebilde umzusetzen, wurden die Zusammenhänge und Übergänge nur schwach ausgebildet oder überhaupt außer Acht gelassen, häufig auch durch Anordnungsschemata ersetzt; so führt im Tempelgange die eine Hälfte der Figuren, mit den linken Kindern beginnend, links herum zum Hohen Priester und die andere Hälfte der Figuren, mit den (pp. 159/160) knieenden Frauen beginnend, rechts herum zu den Tempeljungfrauen und umgeben beide Bogen Maria in ihrer Mitte.

Cavallini hatte jedes Bild in seinem Zyklus, wie ich zu zeigen versuchte, auf eine andere Art komponiert; das Verfahren des Taddeo Gaddi könnte diesem ähnlich scheinen, ohne es zu sein. Die je andere Art der Komposition

des Cavallini meinte und betraf die *Bildform*, die Gesamterscheinung des Bildes, ohne unmittelbare Gegenstandsdarstellung gewesen zu sein, wie es Taddeo Gaddi's Darstellungen von Befindlichkeiten seiner Personen waren, in denen die *Bildform* hinwiederum gerade nicht jene Festigkeit hatte, sondern locker blieb.

c.) Figurenschemata.

Taddeo bediente sich nur weniger und nur einfacher Figurenschemata. Auch hier lag die Praxis vor, sie nicht zu suchen und nie zuzuspitzen: zwei *Dreiergruppen* von Tempeljungfrauen kommen im Tempelgange und je eine *Dreiergruppe* in der Vertreibung Joachims, an der Goldenen Pforte und in der Verkündigung an die Könige vor; häufiger kommen *Zweiergruppen* vor, etwa in den Hirten bei Joachims Einsamkeit, mehrfach beim Tempelgange, mehrfach bei der Vermählung, auch in der Verkündigung an die Hirten und in der Anbetung der Könige; diese Gruppen führen inhaltlich von der Wiederholung über die Entsprechung zum leichten Dialoge.

Auffälliger Weise gibt es *Wiederholungen*, die nicht zur Sachrichtigkeit, wie die Wiederholungen von Bogen in der Architektur, gehören, in der leblosen Natur: etwa in den Felsformationen bei Joachim in der Wüste. Eine *Variation* ohne gleichzeitige Gruppenbildung findet sich allein in den drei Frommen im Tempel bei der Tempelvertreibung.

Taddeo bildete die Gruppen stets dicht verbunden und nahm Überschneidungen zur Hilfe; die einzige Ausnahme ist die Gruppe vorne links beim Tempelgange, die aus einem Erwachsenen und zwei Kindern besteht, in welcher das rechte Kind das linke nicht überschneidet, motivisch aber am Gürtel zieht.

Taddeo benützte *Gedankenschemata* ebenfalls sparsam: Maria wendet sich auf der Geburt dem Publikum zu, der Begleiter Joachims bei der Goldenen Pforte, die Begleiterin der Maria bei der Heimsuchung und der Hirte mit dem Dudelsack in Joachims Einsamkeit wenden sich halb dem Publikum zu. (pp. 160/161) Der Gebrauch an *sachzugewandten Schemata* war reicher, fast immer als kommentierende, staunende, entrüstete, zeigende und schauende Nebenfiguren.

d.) Rhythmus.

Der Erzählfluß wurde nicht durch ein zu Grunde liegendes Metrum reguliert, welches das Auftreten der Figuren in gleichen Abständen forderte oder uns erwarten ließe.

Der Rhythmus der Erzählung ist für die einzelnen Figuren und für den Zusammenhang der Figuren verschieden zu charakterisieren. Der Rhythmus, in dem die Figuren gebildet wurden, ist bald schwingend, bald laufend, bald stehend, bald verweilend, immer bruchlos übergänglich je darnach, wie die Faltschwünge, -züge und -läufe ihn in Faltenkurven und -geraden sichtbar machen, er ist einheitlich, in Gewand und Gesten einsinnig. Der Rhythmus der einen Figur geht selten unmittelbar in den Rhythmus einer zweiten über, jedoch z.B. von dem huldigenden König zu Maria und dem Kinde in der Epiphanie und von Joachim zu Anna in ihrer Umarmung; der Rhythmus der einen Figur entspricht auch selten schmiegsam dem Rhythmus einer zweiten Figur, die ihr zugeneigt wurde, jedoch z.B. bei den Schmähenden bei der Tempelvertreibung; die Figuren wurden vielmehr entweder hart gefügt, wie z.B. die Hirten in der Verkündigung an die Hirten; oder unbekümmert gefügt, wie auf dem Tempelgange die Eltern links, die Frauen rechts und auch die Männer rechts; oder es bestehen zwischen den Figuren rhythmische Pausen, wie auf der Tempelvertreibung der Rhythmus in der rechten Figur der Schmähenden, in dessen verhüllter Hand und dessen zurückgeneigtem Kopfe, verhält, bevor die Schilderung des Joachim beginnt, oder in der Figur des Joachim, bei dessen Blicke angekommen, über den Abstand durch die Pause, von der beiläufigen Schilderung des Armes begleitet, zum Blicke des Priesters weiterzielt; oder die Figuren wurden letztlich einfach isoliert, sodaß der ihnen und ihren Nachbarn eingeblende Rhythmus garnicht die Kraft hat, über den Zwischenraum hinweg zu kommen, diesen zu einer Pause zu gestalten, wie der Josef bei der Geburt isoliert wurde, isoliert auch der Hirt: was sie verbindet ist das erzählte Gegenständliche.

Die Erzählweise zeigt sich dadurch als gelöst und locker an (analog zu einer *oratio soluta*). (pp. 161/163)

II. Zyklus
Die Geschichte des hl. Kreuzes
von Agnolo Gaddi (bekannt 1369, gestorben 1396)
in Florenz, Sta. Croce, Chor, gemalt ca. 1380 oder ca. 1388-1393³⁷⁶
Epische Erzählweise im mittleren Stil, festerer Variante

Bildweise Übersicht

Agnolo Gaddi, der bedeutendste jener drei Söhne des Taddeo Gaddi, die Maler geworden waren³⁷⁷, hat die Geschichte des Kreuzes in acht Bildern auf den Seitenwänden des Hauptchores der Kreuzkirche in Florenz erzählt.

Auf der rechten Seite in vier Bildern: oben: Set pflanzt einen Zweig vom Baume der Erkenntnis in die Brust seines toten Vaters Adam; in der Höhe im Gebirge: Set kniet und empfängt die Weisung dazu vom Erzengel Michael; zweites Bild darunter: links: die Königin von Saba kniet auf dem Wege zu König Salomo (ca. 970 - 931) vor einem Balkenstege und verehrt diesen Steg, weil er aus dem Baume gezimmert wurde, der aus Adams Brust gewachsen war; rechts: König Salomo läßt diesen Balken, an dem, wie die Königin von Saba geweissagt hatte, gekreuzigt werden würde, durch wessen Tod sein Reich zu Grunde gehe, in ein Wasser versenken; drittes Bild darunter: links: im Bereiche eines Krankenhauses, das bei dem heilkräftig gewordenen Wasser errichtet worden war, wird der Balken wieder aus dem Wasser herausgezogen; rechts: und, in zwei Bretter auseinander gesägt, zum Kreuze Christi zusammen gezimmert; darunter viertes Bild: zuerst rechts: die Kaiserinmutter Helena läßt am Rande einer Einsiedelei aus einer Grube das wahre Kreuz Christi herausheben, nachdem die Kreuze der Schächer schon geborgen sind; dann links: die Kaiserinmutter kniet betend am Totenbette einer Frau, die über den unechten (pp. 163/164) Kreuzen der Schächer erfolglos aufgebahrt worden

³⁷⁶ Gute Abbildungen: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400*, München 2003, Tafeln 229sq., Historische Umstände pp. 380sq.; Relativ gute Abbildungen: *Il Complesso Monumentale di Santa Croce*, ed. Umberto Baldini u.a., Florenz 1983; dt. *Santa Croce, Kirche, Kapellen, Kloster, Museum*, ed. Umberto Baldini, Stuttgart 1985; neuere Literatur: Bruce Cole, *Agnolo Gaddi*, Oxford 1977, auch dort Abbildungen.

³⁷⁷ John White, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400* (Pelican History of Art), Harmondsworth 1966, p. 373.

war, nun aber, da das wahre Kreuz über sie gehalten wird, zum Leben zurückkehrt und sich aufrichtet.

Auf der linken Seite in vier Bildern: oben: die Kaiserinmutter trägt das Kreuz nach Jerusalem (ca. 320), vor dessen Mauern die Bürgerschaft kniet, das Kreuz zu empfangen; darunter sechstes Bild: Großkönig Chosrau II. Parvez (590 - 628) verläßt inmitten seiner Reiterei und seiner Soldaten mit erbeuteten Schätzen und dem erbeuteten Kreuz Jerusalem (Jerusalem fiel 614 mitsamt dem Kreuz in die Hände der sassanidischen Perser); darunter siebtes Bild: links: Chosrau läßt sich als Gott, als Gottvater verehren, zu seiner Linken sitzt ein Hahn als Heiliger Geist, zu seiner Rechten steht das erbeutete Kreuz (welches heute kaum noch zu erkennen ist); in der Mitte: Kaiser Herakleios (610 - 641) liegt im Feldlager in seinem Zelte, während das Kreuz und ein botschaftender Engel erscheinen; rechts: Kaiser Herakleios besiegt seinen Gegner im Zweikampf (Entscheidungsschlacht bei Ninive 627); darunter achtes Bild: links: Chosrau wird durch kaiserliche Exekution vor seinem Tempel hingerichtet (Chosrau wurde 628 von den Persern zu Gunsten seines Sohnes Kovrad-Siroe gestürzt und ermordet); in der Mitte: oben: Herakleios trägt das Kreuz im Triumphe, zu Pferde und im Ornate, nach Jerusalem zurück, dessen Stadttor wunderbarer Weise vermauert ist, was ein Engel erklärt; rechts: der Erklärung zur Folge trägt der Kaiser, nun ohne Ornat und barfuß, das Kreuz in die Stadt zurück (Kaiser Herakleios richtete das Kreuz in Jerusalem am 21. März 630 feierlich wieder auf).

Jedes Bildfeld ist seitlich und oben zunächst durch einen roten Streifen begrenzt, der unten perspektivisch verdeckt ist. Und alle Bildfelder sitzen dann in einem Rahmengerüst aus ornamentalen, teils scheinbar plastischen Bändern. In den Ecken dieses Gerüsts und inmitten der Längsbänder befinden sich Brustbilder von Propheten und Heiligen mit Schriftrollen, welche sich teilweise aus ihren Plätzen heraus wenden und drehen, um die in den *Storie* erzählten Begebenheiten zu sehen. Die obersten Bilder in den Lunetten jeder Wand haben als äußere Begrenzung statt dessen ein Ornamentband, das unten auf dem faktischen Gesimse der Architektur aufsitzt.

Weiterhin ist die Chorkapelle in allen Registern durch Figuren von Heiligen in gemalten Tabernakeln, durch Figuren der Engel in den Zwickeln (pp. 164/165) oberhalb der Fenster und durch die Figuren Christi, der vier

Evangelisten und des Franziskus *in Gloria* in den Gewölbefeldern geschmückt.³⁷⁸

Der Zyklus wurde so angeordnet, daß die Geschichte des Kreuzes bis zur Auffindung des Kreuzes durch Helena auf der einen Wand und die Geschichte des Kreuzes bis zur Erhöhung des Kreuzes durch Herakleios auf der anderen Wand dargestellt ist. Beide Teilgeschichten schließen, auch durch die erwähnte Vertauschung zweier Szenen auf dem vierten und letzten Bilde der rechten Wand, mit einem Ereignis, das die lateinische Kirche als Fest begeht: Fest Kreuzauffindung am 3. Mai und Fest Kreuzerhöhung am 14. September³⁷⁹. Der Triumphzug der Helena, der der Auffindung des Kreuzes nachfolgte, wurde dabei der triumphalen Erhöhungsseite zugeordnet.

Während auf der rechten Wand Bild für Bild eine neue Epoche der Geschichte des Kreuzes dargestellt wurde, zunächst unter Set, dann unter der Königin von Saba und König Salomo, dann die Epoche der Kreuzigung Christi in deren Vorbereitung, dann unter der Kaiserinmutter Helena, wurde der weitere Teil der Geschichte nur um die zwei Gegenspieler Großkönig Chosrau und Kaiser Herakleios erfunden; dieser zweite Teil wurde dadurch gelängt; um so lieber vermutlich wies man den Triumphzug der Helena dieser Seite zu. Agnolo Gaddi geriet durch die sachlich begründete, doch ungleichmäßige Disposition des Gesamten keineswegs in Verlegenheit, er baute vielmehr die Geschichte des Kreuzes auf der linken Wand in den letzten drei Bildern eigentümlich aus und brachte sie eigentümlich zum Abschluß; er nahm bald für den einen Auszug Chosrau's ein ganzes Bildfeld, bald ein Bildfeld für drei Begebenheiten. Agnolo ließ dadurch Entsprechungen zu Tage treten: Wie auf dem Bilde des Auszuges des Chosrau der Reiterzug das Kreuz in wilder Jagd nach links davon führt, so wird es auf dem allerletzten Bilde des Zyklus, durch zwei Szenen hindurch, nach rechts feierlich zurückgeführt. Und diesem Siege des Kreuzes, jener scheinbaren Niederlage gegenüber, wurde ganz links der Untergang des Chosrau vorangesetzt, der seinen Kopf verliert, wie ein Jerusalemer Bürger ganz rechts auf jenem anderen (pp. 165/166) Bilde an

³⁷⁸ Über eine Nische in der Wand des Sockelgeschosses mit dem Wappen der Stifterfamilie Alberti, die durch das Chorgestühl verdeckt ist, s. Ulrich Middeldorf, Bruce Cole, "Some discoveries in the Cappella Maggiore in Santa Croce, Florence", *Antichità Viva* 14, 1975, 3, 8-12; jetzt auch in Ulrich Middeldorf, *Raccolta di Scritti that is Collected Writings*, 3 vol, Florenz 1979-81, vol. 3, 37-41.

³⁷⁹ S.a. Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, bes. p. 107 'Festival Mode'.

Chosrau's Soldaten ein Gewand. Und das mittlere dieser drei letzten Bilder, dreiteilig, gleichgewichtig, zeigt in seiner Mitte den Traum des Herakleios, den Wendepunkt des Geschehens, zwischen der Blasphemie des Chosrau links und dem Sieg des Herakleios rechts.

Nun zur Erzählweise, der jeweils leitenden Absicht nach:

1.) Geschichte des Kreuzesholzes zur Zeit des Set.

Agnolo Gaddi stellte den Leichnam Adams dar, vornean in einer Grube beigesetzt. Jenseits hat sich Set feierlich auf sein linkes Knie niedergelassen, er beugt sich über sein rechtes Knie vor und setzt den Zweig vom Erkenntnisbaum senkrecht auf die Brust des Toten. Links und rechts sieht man, in mäßigem Abstände, Teilnehmende, je in zwei Reihen eng zusammengefaßt, die linken achtungsvoll auf Sets Tun, die rechten klagend über Adams Tod. Eine Landschaft mit einer Stadt rechts im Hintergrunde steigt jenseits dieses Vorganges an. Auf deren Höhe links kniet abermals Set, im Profile, und empfängt mit Ehrfurcht die Botschaft des Erzengels Michael. Die leitende Absicht war, das Hauptgeschehen mit Hilfe zweier Chöre Zuschauender als ehrfürchtig und zeremoniell vollzogen darzustellen, Chöre, die je einem anderen Momente des Geschehens ihre Aufmerksamkeit zuwenden.

2.) Geschichte des Kreuzesholzes zur Zeit der Königin von Saba und des Königs Salomo.

Die Königin von Saba kniet links mit erhobenen Händen betend, im Profil, und verehrt den Balken, der nach rechts hinten schräg über den Fluß führt, der rechten Szene dabei Platz machend. Die Begleitung der Königin findet sich weiter links, hinter ihr, zunächst eine Reihe von vier Jungfrauen, dann eine Reihe von Herren, deren einer auf der Hand einen Falken trägt, dann weiteres Gefolge mit den Pferden; alle sind abgestiegen. Das Gefolge wurde eng zusammengenommen und von der Königin abgesetzt. Die leitende Absicht war wiederum, ein zeremoniell feierliches Tun ins rechte Licht zu setzen. Die Landschaft mit einem Walde und einer Burg auf einer Höhe bleibt im Hintergrunde.

Rechte Szene: Wir sehen deutlich, daß ein Handwerker vornean von links den Balken langsam und sorgfältig in ein Wasserloch gleiten läßt, während einer neben ihm und einer rechts den Balken mit ihren Spaten führen oder das Loch vergrößern. Jenseits steht der Intendant, er weist deutlich mit seiner Rechten an, was der eine mit dem Spaten tun solle, und zieht mit (pp. 166/167) seiner Linken seinen Mantel zugleich an sich heran und aus dem

Wege. Hinter ihm steht der Chor der Ältesten und der König, in sich zusammengenommen und zugleich gegliedert: in der rechten Hälfte stehen zweimal drei Männer auf beiden Seiten des Salomo, in der linken Hälfte zwei schrägparallele Reihen von Männern, die auf Salomo und auf die Arbeit schauen. Die leitende Absicht war, den Balken in Gegenwart des Königs und unter der Assistenz des Chores werkgerecht versenken zu lassen. Jerusalem liegt rechts im Mittelgrunde, eine Burg links auf der Höhe.

3.) Geschichte des Kreuzesholzes in der Vorbereitung der Kreuzigung Jesu.

Das Wasserloch, aus dem man den Balken herauszieht, ist links am Rande zu sehen. Links beugt sich ein Mann vor und lenkt den Balken mit seinem Stocke, rechts ziehen sechs gemeinsam, doch in verschiedenen Haltungen, an sechs Enden dreier Seile, die umeinander gewickelt und um den Balken geschlungen sind: derart wird der Balken herausgezogen. Die Ältesten stehen jenseits in einer Gruppe Redender links und einer Gruppe die Arbeit Dirigierender rechts, deren vorderster gerade darauf aufmerksam macht, daß der Balken an einer Erdscholle hängen bleiben wird. Das Hospital, ein dreiflügeliger Loggienbau, steht schräg im Hintergrunde, ein weiterer Bau schließt sich links an; die Kranken sitzen in den Loggien auf ihren Betten. Der Hof des Krankenhauses ist diesseits durch ein Mäuerchen begrenzt, auf welches sich ein Krankenwärter im Schläfe aufstützt. Die leitende Absicht war, die sachgerechte Tätigkeit zu zeigen.

In der rechten Szene wird das Kreuz gezimmert. Abermals war es Absicht, die sachgerechte Tätigkeit zu zeigen; doch nicht im Sinne einer folgerechten Arbeitsanweisung, denn man kann nicht in der abgebildeten Weise an allen vier Enden des Kreuzes zugleich werken, sondern mit der anderen Absicht, das Ganze dessen darzustellen, was zu tun ist. Der Balken ist in zwei Bretter auseinander gesägt, die Bretter sind überkreuz ineinander gefügt. Ein Mann links hält das Fußende des Kreuzes auf seiner rechten Schulter, während ein zweiter etwas weiter rechts, jenseits des Kreuzes, mit dem Hammer ausholt und das Fußpult festnagelt; ein dritter, in der Ferne rechts, hält mit beiden Händen den linken Arm des Kreuzes hoch, auf daß zwei weitere vorne, deren einer am Boden sitzt, deren anderer steht, mit der Spannsäge den rechten Arm des Kreuzes kürzen; vor diesen steht ein Werkzeugkasten. Das Kreuz ist in (pp. 167/168) der Mitte auf dieser Seite bereits durch ein großes Brett verstärkt, auf dem - geschickter Weise - Nägel aufbewahrt werden. Ein sechster schließlich, rechts, hämmert am Kopfende

des Kreuzes das Brett für die Inschrift fest. Zwischen dem linken Arm- und dem Fußstück, jenseits, steht der Chor der Ältesten, deren Anführer jenem Handwerker, der den linken Arm des Kreuzes hält, Anweisungen gibt, während ein weiterer Mann, links, von zwei anderen begleitet, mühelos die Arbeit leitet. Die Gestalten, die in der vorigen Szene auftraten, kann man in dieser Szene zum Teile wiedererkennen. Im Hintergrunde steht ein Tempel, gegen das Hospital perspektivisch verrückt; so wird deutlich: beide Vorgänge gehen an verschiedenen Orten vor sich, wenn die rechts Arbeitenden auch teilweise vor den linken Hintergrund gerieten.

4.) Kreuzauffindung und Kreuzesprobe unter Kaiserinmutter Helena.

Die leitende Absicht war abermals, sachgerecht die Tätigkeit zu schildern. In der linken Szene steht das Bett der Toten über den falschen Kreuzen. Drei Männer halten und tragen jetzt das wahre Kreuz: dem einen im Kurzwand liegt das Fußende schwer auf Schulter und Rücken; zwei Herren dann: deren älterer trägt den linken Arm des Kreuzes leicht auf seiner linken Schulter, deren jüngerer trägt das Kopfende auf seiner rechten Schulter und hält den rechten Arm des Kreuzes mit der ehrfurchtsvoll verhüllten Linken. Die Tote, in Leichentüchern, hat sich, die Hände auf der Brust gefaltet, unter dem wahren Kreuze aufgerichtet; und staunend hebt ein älterer Herr die Hand. Die Kaiserinmutter kniet am Fußende des Bettes inmitten ihres Gefolges und betet. Links wurden die Pferde dicht an ihr Gefolge herangenommen.

In der rechten Szene steht Helena abermals links, sie hat die Linke auf die Brust gelegt und die Rechte ausgestreckt. Das weibliche und männliche Gefolge, ein Hofkaplan darunter, steht hinter und neben ihr. Zwei Männer schauen sich - auffallend - zur linken Nachbarszene um, erschrocken, erstaunt über den dortigen - eigentlich nachfolgenden - Vorgang. Der vorderste Mann des Gefolges weist geschäftig der Kaiserin die Tätigkeit: vier Männer stehen gebeugt dort in der Grube, sie bücken sich, sie stehen an deren Rand und richten das nun gefundene Kreuz auf, während die zuerst gefundenen am Boden und am Rande liegen. Rechts steht ein zweiter Chor von Ältesten, deren erster ebenfalls in die Grube hinein zeigt. (pp. 168/169)

Der Hintergrund, der beiden Szenen gemeinsam ist, läßt, um eine mannshohe Felswand erhöht, eine Landschaft sehen mit einem Bache, einer Brücke, mit Herrenhäusern, Bauern- und Mönchsbehausungen.

5.) Triumphzug der Kaiserinmutter Helena.

Die Kaiserinmutter Helena schreitet vorne gegen die Mitte zu, sie hält das Kreuz mit beiden Armen, gegen die linke Schulter gelehnt: sie wird von einem Kaiser und einer Kaiserin begleitet, wohl von Konstantin und einer seiner Gemahlinnen. Die weitere Begleitung folgt in zwei Reihen; die Reitknechte mit den Pferden bleiben zurück; weiteres berittenes Gefolge kommt aus einer Gebirgsschlucht in halber Ferne nach. Rechts vor Jerusalem knien die Ältesten, die Frauen und die Töchter der Stadt in zweieinhalb Reihen und erwarten den Zug, weitere Bürger drängen aus dem Tore nach. Die Stadt zieht sich in die Ferne, im Hintergrunde sieht man eine gebirgige Landschaft mit Burg und Einsiedelei.

6.) *Großkönig Chosrau führt das Kreuz als Beute aus Jerusalem*³⁸⁰.

Eine Reihe von Soldaten ziehen vornean, mit Schwertern und Krummsäbeln bewaffnet, mit Schätzen, Truhen und Kelchen beladen, nach links; der letzte Soldat hat sich nach rechts gewandt und bedroht, prächtig gerüstet, mit blanker Waffe einen Armen, der bei Gelegenheit der Plünderung zu einem Mantel gekommen, ihm auch diesen nicht gönnend. In einer zweiten Reihe und ferner jagen Reiter nach links dahin, von deren erstem man kaum den Hintern sieht, deren zweiter im Galopp ihm folgt, den Kopf gesenkt, mit verhängten Zügeln, ein Goldgefäß geschultert, und deren dritter, der Großkönig selbst, von einem Begleiter unterstützt, das Kreuz davonführt; weitere Reiter jagen mit Schätzen und Wimpeln nach; abermals weitere drängen, die Lanzen voran, aus dem Stadttore heraus. Jerusalem, die prächtige Stadt, zieht sich in die Ferne.

So jagt der Zug des Chosrau an einer Felsennase vorbei ins freie Feld, jagt an einem Walde vorbei und an einem großen Kastell. Die Haupttendenz der Schilderung: der wilde Reiterzug jagt mit Beute im Galopp zurück.

7.) *Die Blasphemie des Großkönigs Chosrau, der Traum des Kaisers Herakleios und der Zweikampf.*

Die linke Szene: Chosrau thront in einem Tempel, einer dreischiffigen und dreijochigen Hallenkirche, die obenauf mit Statuen vielleicht von (pp. 169/170) Sterngottheiten geschmückt wurde; er hat den Blick starr als lebende Statue eines Gottes nach oben gewandt; der Hahn steht im rechten Seitenschiffe auf seiner Stange; und das erbeutete Kreuz steht im linken Seitenschiffe, heute kaum noch sichtbar. Leute drängen gefalteter Hände durch das linke Seitenschiff heran und sinken aufschauend nieder; Älteste knien auf

³⁸⁰ Vgl. Cole p. 24.

dem Boden vornean und beugen sich, um das Podest des Thrones des Ungerührten zu küssen. Der Tempel ist, zur Unterstreichung seines hoheitlichen Anblickes, fast frontal zu sehen.

Die mittlere Szene, etwas ferner: Kaiser Herakleios liegt auf einem längsgerichteten Feldbett in einem Rundzelt, hinter dem ein weiteres rundes und ein rechteckiges Zelt des kaiserlichen Lagers zu sehen sind; er hat seinen Kopf in die Hand des aufgestützten rechten Armes gelegt und schaut nach oben mit offenen Augen, wo das Kreuz am Himmel erschienen ist, ein Engel aus den Wolken herbeifliegt und den Kaiser anredet. Drei Leibsoldaten hocken vor dem Zelte, sie sitzen auf ihren Schilden, haben die Arm über sie gehängt, sich gegen sie gelehnt und schlafen.

Die rechte Szene: in halber Ferne führt eine Brücke über einen Fluß; der Kaiser, hoch zu Roß, das Visier geöffnet, sprengt von links auf diese Brücke und bohrt die Lanze dem Gegner, der hinter dem Visier verborgen bleibt und über seinem gestürzten Pferde steht und schwankt, in die Brust.

8.) *Enthauptung des Großkönigs Chosrau und Triumphzug des Kaisers Herakleios.*

Links: Zwei Älteste haben sich vornean zur Erde gebückt, sie heben auf einer Schale das Haupt des Chosrau, das gerade vom Rumpfe gesprungen, feierlich auf. Dahinter steht eine Menge von Ältesten und Soldaten. Ein Greis in der Mitte hebt staunend die Hand, sein Nachbar ringt die Hände und blickt ihn an, zu beiden Seiten stehen links wie rechts Soldaten, deren einer rechts die Exekution vollzog und nun sein Schwert einsteckt, deren zwei links die kaiserlichen Schilde als Hoheitszeichen tragen. Der Tempel des Chosrau steht im Hintergrund, wie bei Seite geschoben. Diese Szene wurde nach rechts durch einen kleinen Fluß, über den eine Brücke führt, und jenseits dessen durch einen Wald zu Füßen einer Felswand schräg abgeriegelt.

Mitte: Jenseits dieser Felswand reitet Kaiser Herakleios im Ornate an der Spitze des ebenfalls berittenen Gefolges; der Kaiser trägt vor sich und in verhüllten Händen feierlich das Kreuz zum Tore der Stadt Jerusalem, jenseits (pp. 170/171) dessen man deren Kirche sieht. Doch ist das Tor vermauert und ein Engel erscheint über dem Tore, die Verschließung zu erklären.

Rechts unten³⁸¹: Man sieht den Zug des Kaisers noch einmal, nun zu Fuß. Reitknechte führen die Pferde nach, deren erster hält den Apfelschimmel des Kaisers am Zügel und trägt den Hermelin des Kaisers über dem Arm. Der Kaiser, an der Spitze dieses Zuges, barfuß, im bloßen Hemde, trägt das Kreuz, abermals in verhüllten Händen. Bürger am Rande erwarten ihn und neigen sich.

Die leitende Absicht ging darauf, das Wie der Tätigkeit genau zu zeigen.

Zusammenstellung

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.

Die Personenerfindung Agnolo's war von der Personenerfindung Taddeo's sehr verschieden.

Auch Agnolo stellte generelle Personenunterschiede dar. Die Frauen sind weicher, die königlichen Frauen und die Frauen ihres Gefolges sind edel und fein; die Männer sind eckiger, härter, in ihren Gesichtern faltenreicher. Altersunterschiede spielen dagegen eine geringe Rolle: Kinder treten nicht auf; Menschen des mittleren Alters sind tätig; Greise treten mit Kommentar, Anweisung und Rat hervor; sie stehen dem entsprechend bei der Hinrichtung des Chosrau im Mittelpunkt, nehmen aber auch an Chosrau's Blasphemie unterwürfig teil, sie raten und weisen beim Versenken, beim Hervorziehen des Balkens, beim Zimmern des Kreuzes an, auch der Kaiser hat in seinem Gefolge Greise als Ratgeber.

Die generelle Unterscheidung nach Ständen war die wichtigste. Auch Taddeo hatte die soziale Spannweite von Königen zu Bürgern, Bauern und Hirten beachtet, doch wenig ausgebildet. Agnolo kehrte diese Unterschiede schärfer und deutlich hervor. Hirten und Bauern traten allerdings, außer als Teil eines landschaftlichen Hintergrundes, nicht auf. Diejenigen Menschen, die im Vordergrund an (pp. 171/172) der Geschichte teilnehmen, gehören sozial der Hofgesellschaft, den Patriziern und den Handwerker zu. Die

³⁸¹ Das Tor von Jerusalem rechts müßte offen sein; eine Restaurierung, die schon vom Boden der Kapelle aus bemerkbar ist, hat es wohl irrtümlich, dem anderen Tore entsprechend, geschlossen.

Handwerker³⁸² unterscheiden sich von den Patriziern durch ihre kurzen Kleider, sie bewegen sich heftig, sie sind vor- und zurückgeneigt, sie stemmen, ziehen und mühen sich zweckdienlich, sie wimmeln ameisenartig, sind auch an Körpergröße kleiner, sodaß die Patrizier sie beim Herausziehen des Balkens und beim Zimmern des Kreuzes um mehr als Haupteslänge überragen. Die Patrizier stehen und knien dagegen ruhig, sie neigen bedächtig ihr Haupt, mit höherem Alter auch würdig, so beim Herausziehen des Balkens der mittlere in der linken Gruppe; sie bewegen leichthin ihre Arme, ohne daß der ganze Körper bemüht werden müßte, so der mit dem großen Hut, der das Zimmern des Kreuzes anweist; sie lieben, zurückhaltend zu staunen, staunend die Hand zu heben, bedeutend dreinzuschauen und immer ein wenig auf Würde zu achten. Selbst wenn die Gutbürgerlichen etwas tun, verhalten sie sich anders als die Handwerker: beim Zimmern des Kreuzes links hält ein Handwerker das Fußende des Kreuzes, so praktisch, wie unwürdig, indem er sein Gesicht mit dem Brett verdeckt; ebenso müht sich ein Handwerker bei der Kreuzesprobe unter der Last des Kreuzesfußes, während die Wohlgeborenen die leichteren Enden erwischt haben und sie zu halten wissen, der eine mit verehrungsvoll verhüllter, der andere mit staunend erhobener Hand. Kurzum, Agnolo kam es darauf an, ständische Unterschiede im Verhalten auszudrücken und die Personen demgemäß zu erfinden.

Anders wiederum tritt die Hofgesellschaft auf, die sich zeremonieller bewegt, was für Agnolo hieß: gleichmäßiger und weniger charakteristisch ein jeder. Während in der handwerkerlich-bürgerlichen Gesellschaft alle gleich mit gleich arbeiten und in der patrizisch-bürgerlichen Gesellschaft der Wortführer natürlich, einfach vortritt und die anderen ihm zuschauen oder sonstwie tätig sind, ist in der höfischen Gesellschaft, wie Agnolo es sah, das Distanz Halten ein Akt. Distanz wird auch gehalten, wenn weder einem Geschehen, noch dem Kaiser, der Kaiserinmutter, zu denen man höfisch Distanz hält, zugeschaut wird, wenn keine aktuelle Begründung vorliegt, sondern man nur distanziert anwesend ist und, mit dem Monarchen mehr oder minder gleichgestimmt, in dieselbe Richtung schaut wie er: solches Gefolge begleitet die (pp. 172/173) Königin von Saba, die Kaiserinmutter Helena, den Kaiser Herakleios, diesen bei seinem Einzuge zu Fuß in Jerusalem. Es ist bemerkenswert, daß sich der

³⁸² Fredereck Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1948, p. 204 legt das Auftreten der Handwerker soziologisch aus und löst es dabei aus dem Zusammenhange der Darstellung ständischer Geordnetheit überhaupt.

Hof Salomos von dem Gefolge anderer Könige unterscheidet: er hat ein bürgerlich-patrizisches Aussehen, er besteht aus den Ältesten des Volkes, auch die Handwerker, verglichen mit der Darstellung des Hervorziehens des Balkens und des Zimmerns des Kreuzes, sind ihm relativ nahe.

Die Soldaten bilden die vierte Gesellschaftsschicht. Während die Bürger gerne in Mengen und Reihen, Kopf an Kopf, in den Köpfen erst voneinander abgelöst und durch Bärte und Kopfbedeckungen unterschieden, dargestellt wurden, sind die Soldaten knapper, unterschiedener, gegeneinander isolierter, selbständiger, auch gegenüber den Höfen. Man vergleiche und unterscheide den Zug der Soldaten hinter Kaiser Herakleios und den Zug des Hofes hinter der Kaiserinmutter Helena, beide zu Fuß, und letztlich die Reihe der knienden Bürger, die Helena und das Kreuz erwarten. Erst recht bekommen die Soldaten je eigene Gestalt, wenn sie im Kriege sind, wie auf dem Auszuge des Chosrau aus Jerusalem, einzeln gegeben, im Profil, den Kopf wie zum Angriffe gesenkt: da werden sie ihrem Großkönig, werden Kaiser Herakleios gleich, wenn dieser seinen Gegner niedersticht.

Es ließe sich wohl auch ein Bild des Kaiserlichen aus den Darstellungen des Herakleios und der Helena entwickeln, wobei das Kaiserliche für den Mann aus dem Soldatischen, für die Frau aus dem Höfischen gewonnen worden wäre.

Agnolo nahm auch die individuelle Charakteristik wichtiger als sein Vater. Man beachte die Formen des Leidens der Kranken in der Hauptloggia des Hospitales, von links: die Apathie, den Mißmut, die Bitterkeit, die Stumpfheit, die Ratlosigkeit und die Ergebung, die sich hängen läßt; man beachte die Charakterisierung der Bürger davor, von links: den leichten Vorwitz des Jünglings, die würdige Beruhigung durch den nächsten, das sachliche Zuschauen dessen mit dem Hut, der seine Anweisung gegeben hat, das knöcherne Insistieren des Alten, beachte den nächsten, der, gerade noch sprechend und zeigend, jetzt die beifallende Bemerkung seines Nachbarn erwartet, beachte den folgenden Jüngling, der nicht zuhört, sondern in die Ferne träumt, den nächsten Alten, der bedenklich meint, den nächsten, der mit kleinen Augen spitz zuhört, und den letzten endlich, der seinen Vordermann am Mantel faßt, auf daß er sich zusammennehme und auf der Hut sei. So könnte man es auch durch andere (pp. 173/174) Reihen verfolgen, wie Agnolo differenzierte und individuell charakterisierte, etwa beim Zimmern des Kreuzes, dann die Abwandlungen der Staatsklugheit am Hofe des Salomo: einige stehen ergeben dabei, einige schauen dem Intendanten über die Schulter,

einige streichen sich bedenklich die Stirn, zwei schauen auf Salomo rechts, ob dessen besorgte Züge sich wieder erheitern. Man gehe in der rechten Gruppe der Adamiden auf dem ersten Bilde die Arten der Trauer, des Schmerzes, der Besorgnis und der Beschwichtigung durch; die Unterschiede der Reaktionen auf die Hinrichtung des Chosrau; die Differenzen der Verehrung auch, die Chosrau in seiner Blasphemie vorher zu teil wurden.

Es soll nicht gesagt sein, Taddeo hätte keine individuellen Unterschiede dargestellt - man vergleiche die drei Hämischen bei der Vertreibung des Joachim miteinander -, aber das andere Gewicht solcher Unterscheidung bei Agnolo sollte betont werden.

Agnolo stimmte die gesamte Haltung der Körper, nicht nur Gesichter und die Gesten der Arme und Hände, mit dem besonderen Charakter überein: wie Menschen aus sich herausgehen, in sich zurückgezogen bleiben, wie sie warten, wie sie sich neigen und beugen, wie sie gerade und gebeugt stehen, alles das wurde in den Dienst der Darstellung ihres Charakters gezogen: darum scheint das Besondere, das gerade jetzt dargestellt wurde, mit dem Ganzen des dargestellten Menschen unabweichend einig, als sein Charakter, nicht als beiläufige Abweichung von einem Normalen.

Dieses Vermögen des Agnolo, Gestalten als Charakterganzheiten zu erfinden und sie als solche agieren zu lassen, ließ es ihm gelingen, daß die Identität mehrfach auftretender Gestalten nicht nur gewahrt blieb, etwa, wenn Gestalten beim Zimmern des Kreuzes auftreten, die beim Herausziehen des Balkens schon dabei waren, sondern daß die Identität selbst bei beträchtlichen Unterschieden noch überzeugungskräftig herauskommt: Kaiser Herakleios ist immer als derselbe kenntlich, ob er mit gesenktem Kopfe und blitzendem Auge seinen Gegner aufspießt oder ob er barfuß, fromm und feierlich das Kreuz nach Jerusalem zurückträgt oder sich letztlich in seinem Zelte ausruht, und dies ohne Verlust an Hingegebenheit an die jeweilige Tätigkeit. Man vergleiche zum Unterschiede noch einmal Taddeo Gaddi's Joachim in der Wüste und an der Goldenen Pforte. (pp. 174/175)

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Dem Übernatürlichen wurde keine eigentümliche Darstellung zu Teil. Das Wunder der Kreuzesprobe wird bestaunt und zeremoniell aufgenommen, das Kreuz verehrungsvoll erwartet, die Boten Gottes werden fromm und ergeben (Set) und als etwas Selbstverständliches ohne Erregung (Herakleios) angehört.

c.) Ortserfindung.

Mit dem Zyklus des Taddeo verglichen, erfand Agnolo Orte, die eher mit einander übereinstimmen; deswegen, weil die Orte in Agnolo's Erzählweise eine mindere Rolle spielten als in der des Taddeo, dessen Orte die Situationen für menschliche Hauptbefindlichkeiten abgaben, welche gerade mit Hilfe dieser Orte dargestellt wurden.

Die Orte Agnolo's sind in der Regel zweiteilig: vornean und nahe liegt eine plane Fläche, auf der die Gestalten stehen und tätig sind; dahinter und ferner liegt der Hintergrund für diese Tätigkeiten, der ersten nur gegenständlich-materiell verbunden³⁸³. Die Ortserfindung diente in der Regel nur der Lokalbezeichnung, gelegentlich auch, den Charakter der Tätigkeiten vornean aus dem Hintergrunde anschaulich zu stimmen.

Im ersten Bilde mit Set stimmt die Landschaft³⁸⁴ mit Fluß, Brücke und Stadt nach rechts hin und mit ihren Bergen nach links hin durch ihre Geschlossenheit und Festigkeit die Begegnung Sets mit dem Engel und die Gemeinschaft der um den toten Adam Versammelten. Im zweiten Bilde mit der Königin von Saba und König Salomo ist die Königin bei einem Fluße angekommen, der sie allein von dem Ziele ihrer Reise Jerusalem trennt und sinngemäß rechts liegt; über den Fluß führt jene Balkenbrücke, die sie im Momente ihrer Ankunft verehrt; auf ihrer Seite reden noch Wald, Fels und Burg von den Stationen ihrer Reise. Jerusalem liegt rechts an Felsen gelehnt und in der Ferne liegt abermals eine Burg im Lande. Dieser Teil diente zugleich als Hintergrund für Salomo und seinen Hof; sie sind, wie man sieht, vor die Stadt hinaus gegangen, doch nicht ins weite Land über den Fluß hinweg, und vergraben im Vorfelde der Stadt den unheilträchtigen Balken. Agnolo erfand für beide Begebenheiten eine einzige Landschaft, die jeder Begebenheit, nach unterschiedenen Orten ausgebildet, eigentümlich dient. Das war nicht die Regel: Im nächsten Bilde, in dem (pp. 175/176) abermals zwei Teile eines Vorganges dargestellt wurden, da wurde ein Krankenhaus als Hintergrund für die eine Begebenheit erfunden, zu dem die Kranken gehören, und der Tempel für die andere Begebenheit, Gebäude, die obendrein so gegeneinander verrückt wurden, daß sie sich trennender noch auf die davor stattfindenden Handlungen beziehen: man versteht, den Kranken wird vor dem

³⁸³ So auch Cole p. 23.

³⁸⁴ Über Agnolo's Landschaften s. bes. Cole pp. 21sq.

Krankenhaus das Holz ihrer Heilung entzogen und für Gottes Sohn wird vor dem Tempel des Herrn das Kreuz daraus gezimmert. Auf dem vierten Bilde läuft die Landschaft im Hintergrunde wieder durch; da sie um eine Stufe gegenüber dem Vordergrund erhöht wurde, besonders merklich. Diese Landschaft zeigt das Leben von Ritter, Bauer und Mönch. Auf dem fünften Bilde, dem des Triumphzuges des Kreuzes und der Kaiserinmutter, liegt Jerusalem rechts als Ankunftsort der Prozession, wie auf dem zweiten Bilde für die Königin von Saba, und seine Bürger sind parallel zur Stadt. Der Zug der Helena kommt aus einer Felsschlucht links, wie die Bürger aus dem Stadttore rechts, und beide Gruppen ergießen sich in die Ebene der Begegnung. Die Landschaft wurde wiederum durch Einsiedelei und Burg näher bestimmt. Auf dem sechsten Bilde, dem des Beutezuges des Chosrau, liegt Jerusalem abermals rechts, wodurch der Zug des Chosrau als zurück gerichtet gekennzeichnet wurde; die Felswand, die Jerusalem von einem Kastell links scheidet, trennt Bereiche wohl ungemessener Entfernung: die Reiter jagen an Felsen und Wäldern vorbei.

Agnolo erfand für das siebente Bild Orte anderer Art, er erfand Orte, innerhalb derer die Gestalten sich aufhalten: ein Tempel gibt dem blasphemischen Gott Platz und dem Gedränge seiner Verehrer Enge; Herakleios liegt bequem und wohl zwischen den gerafften Bahnen seines Zeltes; Herakleios stößt aus der schmalen Bahn einer Felsenschlucht heraus vor und trifft den Gegner auf schmaler Brücke, ein dunkler Wald steht zwischen ihnen wie zwischen den Felsen. Nach Bedeutung und Wirkung bleibt mir unklar, warum in diesen drei Szenen die Handlungsebene schrittweise in die Ferne verschoben wurde, vielleicht um die Erzählung zu beschleunigen. Auf dem achten Bilde findet links die Hinrichtung jetzt vor dem Tempel blasphemischer Überhebung statt, welcher Tempel wie bei Seite gerückt ist; eine Felswand mit einem Walde davor trennt wiederum gegen die anderen Szenen, nochmals eine wohl ungemessene Entfernung bezeichnend; und jenseits dieser Felswand ist zweimal das Tor der Stadt Jerusalem zu sehen, jeweils mit einem Giebel des Tempels. Die (pp. 176/177) Anordnung des gleichen Zuges zweimal schräg hinter einander stellt sicherlich die Identität dieses Zuges dar.

Aus den letzten beiden Bildern ersieht man, daß Agnolo für die einzelnen Begebenheiten selbst eines einzigen Bildes, wenn die Geschehnisse keinen unmittelbaren Zusammenhang hatten, je eigene Orte erfand und sie abrupt nebeneinander setzte.

d.) Vorgangserfindung.

Der bedeutendste Unterschied zwischen Taddeo Gaddi und Agnolo Gaddi bestand in der Erfindung von Vorgängen. Taddeo hatte menschliche Befindlichkeiten, auch stimmungsmäßig, dargestellt. Agnolo stellte dagegen menschliche Tätigkeiten dar, nach Ständen unterschieden, und alles, was getan werden sollte, damit die Tätigkeiten richtig getan seien. Set stellt deutlich den Zweig auf Adams Brust und tut dies so und so; die Assistierenden sind bald in Achtung, bald in Trauer; Set nimmt so und so die Botschaft des Engels entgegen.

Vorzüglich stellte Agnolo Zeremonialtätigkeiten dar (Set, Königin von Saba, Kreuzesprobe, Triumphzug der Helena, Blasphemie Chosrau's, Hinrichtung Chosrau's, Jerusalemzüge des Herakleios); dann Werkstätigkeiten (Salomo, Hervorziehen des Balkens, Zimmern des Kreuzes, Finden des Kreuzes); und zwei Kriegstätigkeiten (Reiterzug des Chosrau, Zweikampf des Herakleios); Agnolo wandelte auch den Traum des Herakleios in eine Tätigkeit um, indem er nicht darstellte, wie der Kaiser träumt, während er schläft, sondern wie er sich auf seinen Ellbogen stützt und leicht den Kopf dreht, um während des Ruhens einen Boten anzuhören. Agnolo charakterisierte die Zeremonialtätigkeiten als feierlich, würdig, gleichmäßig, und, wenn ständisch möglich, als distanziert getan; die Werkstätigkeiten als eifrig, hingebungsvoll, genau, stets zugleich als wohlberaten getan; und die Kriegstätigkeiten als vehement und durchschlagend getan. Kommentierende Figuren im Sinne des Taddeo gibt es nicht; es gibt Zeugen oder Berater, die zeremoniell oder sonstwie teilnehmen, welche Taddeo hinwiederum nicht darstellte, da zwar eine größere Zahl von Menschen in unterschiedenen Graden an Tätigkeiten mitwirken kann, nicht aber an jeder der menschlichen Befindlichkeiten.

Agnolo's Rang, seiner menschlichen Tiefe nach, bestand und besteht darin, daß er sichtbar gemacht hat, wie Menschen in Übereinstimmung mit (pp. 177/178) ihrem Stande und aus ihren persönlichen Charakteren heraus kriegerisch, zeremoniell, werkend und beratend sachgemäß tätig sind.

2. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Gegen die Reinheit der Bildung ist weder in den Figuren der Gestalten und den Figuren der Naturdinge noch in denen der Architekturen empfindlich

verstoßen, abgesehen von einer Kyphose fast aller Gestalten, einer gewissen Labilität desjenigen, der denen Anweisung erteilt, die den Balken herausziehen, einer vielleicht nicht nötigen Enge bei denen, die den Balken herausziehen, wodurch jedoch die Intensität der Arbeit sichtbar wird, und abgesehen von einer Verzeichnung der Einsiedelei beim Triumphzuge der Helena.

Ebenso ist gegen die Durchsichtigkeit der Darstellung kaum je verstoßen, außer daß vielleicht eine größere Deutlichkeit zu wünschen gewesen wäre, wie der Großkönig und ein Reiter im Galopp zusammen das Kreuz tragen und wo sich das verspottete Kreuz bei der blasphemischen Verehrung des Chosrau befindet.

b.) Disposition.

Mit Taddeo Gaddi's Zyklus verglichen, trat in diesem Zyklus des Agnolo ein dispositionelles Problem in den Vordergrund: die Überleitung innerhalb ein und desselben Bildes von einer Begebenheit zu einer zweiten. Taddeo hatte bei der nur einen Gelegenheit, seinem Bilde der Tempelvertreibung und der Einsamkeit des Joachim in der Wüste, auf eine Überleitung verzichtet, er hatte die Begebenheiten nebeneinander gestellt und die Gestalten einander den Rücken kehren lassen. Nicht so Agnolo.

Agnolo leitete ausdrücklich von einer Begebenheit zur zweiten über, doch nur dann, wenn inhaltlich ein unmittelbarer Zusammenhang bestand, wie ein solcher für Agnolo in dem genannten Bilde des Taddeo bestanden hätte: so leitete Agnolo von der Szene mit der Königin von Saba zu derjenigen mit König Salomo, von der Szene des Hervorziehens des Balkens zu derjenigen des Zimmerns des Kreuzes und von der einen Helena-Begebenheit zur zweiten über, nicht aber z.B. von den Chosrau- zu den Herakleiosszenen. (pp. 178/179)

Agnolo gestaltete die Überleitungen einfach. Agnolo erzählte, daß die Königin von Saba die Balkenbrücke verehrte, und ging, als er die Balkenbrücke schilderte, dann unmittelbar zu den ersten Männern des Salomo über, indem er sie vor die Balkenbrücke stellte, welche nun Zeugen davon waren, daß eben dieser Balken versenkt wurde. Man kennt in der epischen Technik diese leichten Übergänge, bei denen eines das andere gibt, ohne daß eine Vermittlung als Handlungs- oder Motivationszusammenhang durchgearbeitet würde: es genügte, daß jene Männer mit der Balkenbrücke zu tun hatten, um in der Erzählung mit ihnen, unvermittelt neu anhebend, fortzufahren und auf den Balken, soweit sie damit zu tun hatten, wieder

zurückzukommen. Nicht minder beiläufig ist der Übergang auf dem nächsten Bilde. Agnolo schilderte als Hintergrund der ersten Szene das Krankenhaus nach seiner Architektur, dann seinen Insassen, dann wieder seiner Architektur und ging unmittelbar zu den ersten der Arbeitenden auf der zweiten Szene über, indem er sie vor den Seitenflügel des Krankenhauses stellte, unbekümmert darum, daß er dieser zweiten Szene weiter rechts einen eigenen Hintergrund in dem Tempel gab, den er, um die Lokale zu differenzieren, räumlich gegen das Krankenhaus sogar verrückte.

Auch auf dem nächsten Bilde, in dem die Szenen nach ihrer historischen Reihenfolge überdies vertauscht wurden, nahm Agnolo abermals den Übergang leichthin und gestaltete die durch die Umkehrung der Szenen eingetretene 'Rückblendung' nicht aus und durch: Agnolo erzählte, nachdem er erzählt hatte, wie sich das Kreuz als das wahre erwies, einfach nachträglich, wie es war, als es gefunden wurde; er leitete in Personen über, mit denen die erste Begebenheit rechts endet, die, erstaunt und erschreckt, unter dem Anblick der Totenerweckung zurückfahren und die, wie Agnolo dann in der nächsten Szene weiter erzählte, schon zu dem Gefolge der Helena gehörten, das sie bei der Kreuzerhebung begleitet hatte.

Gehörten die Szenen inhaltlich nicht unmittelbar zusammen, dann vermied Agnolo ausdrückliche Übergänge. In der Begebenheit des Traumes des Herakleios sitzt einer der Soldaten zwar wie vor dem Zelte des Kaisers, so auch vor dem letzten Joche des Tempels des Chosrau und fliegt der Engel zwar oberhalb des seinen Gegner im Zweikampfe niederstoßenden Herakleios, dadurch, wozu er den Kaiser im Traume auffordert, auch anbindend, aber die Trennungen der Begebenheiten und Szenen sind schärfer: rechts durch die Felswand, die zwischen die Szenen gestellt wurde; und links dadurch, daß der Soldat vor der Abseite (pp. 179/180) des Tempels sitzt (die ersten der Handwerker beim Zimmern des Kreuzes waren vor die Front des Krankenhauses geraten), und noch dadurch, daß alle drei Szenen dieses Bildes auf ihre Mitten hin konzentriert sind (die Balkenbrücke in der Szene der Königin von Saba ragte hinter die folgende Szene und verschwand dort). Auf dem letzten Bilde des Zyklus trennt abermals eine Felswand die erste und die zweite Begebenheit; der Zug des Kaisers in der zweiten und der dritten Begebenheit dagegen wurde überleitend geschildert: das Pferd des Kaisers in der früheren Begebenheit erscheint über den Pferden und Knechten in der späteren Begebenheit, so als folge der Reiter den Pferden und Knechten eine Geländestufe höher; auch der gegen die Hinrichtung in der ersten Szene

trennende Fels bleibt für die zweite und die dritte Szene identisch, dadurch ergab sich zwischen diesem Felsen und den Toren von Jerusalem ein Weg: der Zug des Kaisers wurde als der eine Zug geschildert, der endlich, unter angenommener Demut, weiterzog.

Agnolo entwickelte den Hauptvorgang in den einzelnen Begebenheiten nicht über mehrere Momente; Agnolo erfand auch nur vereinzelt Nebenszenen. Beim Herausziehen des Balkens gibt es links in der Gruppe der Beratenden scheinbar eine Nebenszene, sie ist für die Handlung jedoch irrelevant, episches Attribut (beratendes Gespräch), patrizisches Dasein schildernd; auch die Kranken und ihre Wächter im Krankenhaus sind nur scheinbar eine Nebenszene, auch sie episches Attribut des Krankenhauses, welches bloß als Ort des Geschehens relevant ist; ebenso sind die pastoralen Motive im Hintergrunde der Helenaszene auf der rechten Chorwand Attribut. Eine eigentliche Nebenszene findet sich nur im Auszuge des Chosrau aus Jerusalem vorne rechts, in welcher ein Soldat mit seinem Schwerte einem Armen einen Mantel abzwingt; um so mehr fällt diese Nebenszene auf, und ihre Entsprechung zur Enthauptung des Chosrau auf dem übernächsten Bilde wurde genannt. Diese Szene diente auch, den vielen Motiven eines eiligen Zuges nach links ein Motiv des Stehens als Halt nachzustellen. Auf dem letzten Bilde wurde der Knappe, der den Apfelschimmel des Kaisers führt und dessen Hermelin über dem Arme trägt, fast zu einer Nebenszene ausgestaltet, dadurch, daß der Knappe und das Pferd sich zueinander wenden, aufeinander konzentriert wurden, verstärkt noch durch die Zuwendung des folgenden Pferdeführers: Agnolo maß der zurückbleibenden Herrlichkeit des Kaisers auf diese Art erzählerisch große Bedeutung zu als einem Gegenstück zu seiner Demut. (pp. 180/181)

Bei der inneren Disposition der einzelnen Begebenheiten unterschied Agnolo die Tätigkeiten und Tätigen im engeren Sinne und die begleitenden und reflektierenden Chöre oder Personen. In der Zueinanderordnung beider unterschied Agnolo zwei Typen.

Nach dem ersten Typus wird die Tätigkeit vornean ausgeübt und die genannten Chöre oder Personen stehen jenseits der tätigen Personen, mehr oder minder im Halbkreise. Set ist vornean tätig, jenseits links und rechts je ein Chor, der linke wurde in zwei Reihen straff geordnet, der rechte in zwei Reihen, deren Mitglieder locker zu- und gegeneinander gewendet wurden. Bei Salomo: die Tätigkeit vornean, jenseits steht der Intendant, vom zweiten Chore abkünftig, und um Intendant und Tätigkeit herum die Chöre, der erste Chor

links in zwei schrägen Reihen, der zweite Chor rechts aus drei Gestalten und letztlich Salomo mit angehängten weiteren drei Begleitern. Auch beim Herausziehen des Balkens und beim Zimmern des Kreuzes stehen jenseits der Tätigkeit im engeren Sinne ein Chor in zwei Gruppen, beratend, diskutierend-anweisend links, sich in beide Richtungen, in denen etwas getan wird, auseinander wendend rechts. Ebenso letztlich bei der Hinrichtung des Chosrau. Agnolo ging davon aus, daß die Tätigkeiten an einem Platze stattfinden und einen Interessenmittelpunkt abgeben und so eine sich ringsum organisierende Beteiligung erzeugen. Darum ist die Disposition der Anbetung des Chosrau, nicht minder diejenige des Traumes des Herakleios diesem Typus zuzurechnen.

Der zweite Typus ist der einer Anordnung der Chöre in Zügen: Die Königin von Saba ist angekommen und auf den Gegenstand ihrer Verehrung nach rechts gewendet und der Chor steht links hinter ihr; die Kaiserinmutter Helena bewegt sich mit dem Kreuze nach rechts gen Jerusalem, der Chor des Gefolges geht links hinter ihr und der Chor der Bürger ist rechts vor der Stadt. Auch Kaiser Herakleios zieht nach rechts zur Stadt, von Begleitern gefolgt. Die Unterscheidung dieser zwei Typen hilft auch, die Helenaszene auf der rechten Chorwand besser zu beurteilen. Denn die Kaiserinmutter kniet bzw. steht hier, von der sonst für handwerkliche Tätigkeiten getroffenen Disposition abweichend, links, rechts von ihr wird etwas getan: wir verstehen, Helena kam bei etwas an, das für sich bestand; Helena wirkt das Wunder der Erweckung nicht, sie betrachtet es; sie leitet die Bergung des Kreuzes nicht, sondern besichtigt diese wichtige Arbeit, und schon ist ihr jemand zur Seite getreten, die Arbeit zu (pp. 181/182) erklären. Agnolo wählte für Damen durchgängig solche Ankünfte, die nicht als Direktorinnen der Arbeiten, sondern besichtigend, hinzutreten.

Unter den zugmäßigen Anordnungen sind abermals zwei Arten zu unterscheiden: die feierliche Prozession und der schnelle Zug. Schnell ist der Stoß des kämpfenden Herakleios, die Bahn ist schmal, nur auf den Kämpfenden begrenzt. Auffallend beim Zuge des Chosrau: die Reiter auf schmaler Bahn, begleitend die Fußsoldaten auf schmaler Bahn, einer dem anderen folgend. Prozessionsartig breit ist der Triumphzug des Kreuzes unter Helena und unter Herakleios. Doch ist jeder Aufzug der königlichen oder kaiserlichen Damen, auch wenn es sich im eigentlichen Sinne nicht um einen Triumphzug handelt, von solcher prozessionsartiger Langsamkeit.

Da Agnolo die jeweiligen Vorgänge nicht in Episoden auseinanderlegte und einzelne Momente nicht gegeneinander in gleichen Rang an hob und ausbalancierte, blieb die Zahl der Expositionen und Schlüsse gering, wenn auch größer als bei Taddeo. Agnolo gab innerhalb der Chöre gerne am Rande links eine anhebende oder am Rande rechts eine schließende Figur, doch für den Vorgang meistens ohne bedeutenden Wert. In der Szene mit Set steht am Rande links eine Anhebungsfigur, die ankommen läßt, sich darbietet, die angemessene Haltung vormacht; und rechts eine Schlußfigur, die den Kompositionsverlauf durch ihr Stehen, das hervorgehoben wurde, fest stellt und durch ihre Rückenansicht abschließt. Auch in der Szene mit Salomo schließt der rechts arbeitende Handwerker durch die ableitenden Falten seines Gewandes, die durch den Mantel des Salomo hinterfangen und nochmals festgestellt sind, deutlich ab (vgl. dagegen den links arbeitenden Handwerker, für sich und im Verhältnis zu dem hinter ihm stehenden Ältesten). Von gehobenerer Bedeutung ist im Zuge der Königin von Saba die erste Gestalt links, ein Falkner, mit seinem Falken beschäftigt, der die Gesellschaft schon eingangs als höfische kennzeichnet. Die Anhebung im Triumphzuge der Helena hat die gleiche Bedeutung: zwei laufende Hunde und über ihnen Pferde und Pferdeknechte kennzeichnen die Gesellschaft als adelige. Der erste Soldat auf dem Zuge des Chosrau ist anzuschließen, der, aus der Reihe der Soldaten herausgewendet, für sich, über die wilde Jagd seines Großkönigs und das Kreuz staunt und die Hand hebt. Bedeutendere Schlüsse finden sich auf folgenden Bildern: auf dem Triumphzuge der Helena die Überhöhung der knienden Bürger durch ihre Stadt; auf dem Zuge des Chosrau außer dieser Stadt auch die Gruppe des Soldaten, der den Armen (pp. 182/183) bedroht: nach der wilden Jagd wurde das Motiv einer Plünderung unter Waffengewalt angeschlagen; und auf dem Zuge des Herakleios die sich neigenden Bürger rechts am Rande, in denen die betende Verehrung des triumphal zurückgetragenen Kreuzes Komposition und Zyklus beendet.

Auf das Hauptproblem der Disposition, das Agnolo einfach umging, möchte ich wenigstens hinweisen: die Stellung der Hauptfigur. Die Hauptfigur hätte das Kreuzesholz sein können, dessen Geschichte Agnolo erzählte. Das Kreuzesholz blieb für Agnolo eine Sache, um die sich Leute zu tun machen, und deren Tun stand im Zentrum seines Interesses. Die Schwierigkeit, das Kreuzesholz zur Hauptfigur des Geschehens zu machen, kann nicht groß genug eingeschätzt werden; auch Jacobus a Voragine war das in der *Legenda*

aurea, Agnolo's Vorlage, nicht gelungen. Es scheint, daß ein anderer Erzähler noch kommen mußte.

c.) *Figurenschemata*.

Agnolo Gaddi setzte Figurenschemata, mit Taddeo Gaddi verglichen, in großem Umfange ein, hauptsächlich *Verdoppelungen* bis zu *Reihen*, auch *Verdoppelungen von Reihen*, sowie *Haufen*, einfache Schemata also.

Agnolo setzte die *Verdoppelungen* und *Reihen* vorzüglich bei den Chören ein. Beispiele: In der Szene mit Set: links eine *Reihe* von vier stehenden, staunenden Gestalten, durch eine kniende Gestalt abgeschlossen; dahinter eine zweite *Reihe* von vier stehenden Gestalten, durch eine zeigende Gestalt abgeschlossen, die zugleich die Verbindung zur vorderen *Reihe* herstellt; dahinter weitere zwei Gestalten. Agnolo benützte solche *Reihen*, auch verdoppelt, bei den Chören des Gefolges, hinter der Königin von Saba eine erste *Reihe* von drei plus eins Frauen, eine zweite *Reihe* von zwei plus eins plus zwei Männern, dann zwei einander zugewendete Männer, dreimal hinter- und nebeneinander wiederholt, dann eine *Reihe* von zwei plus eins Pferdeknechten, noch dadurch bereichert, daß Knecht, Pferd, Knecht, Pferd, Knecht, Pferd im Wechsel³⁸⁵ stehen. In der Szene der Kreuzesprobe hinter Helena eine *Reihe mit vermehrter Variation*. In der Szene der Kreuzesauffindung hinter Helena eine *Reihe*, bestehend aus eins plus zwei plus zwei Gliedern, die *Reihe* dahinter aus eins plus drei Gliedern. Im Triumphzuge der Helena: hinter der Kaiserinmutter die zweite *Reihe* wiederholt eins plus eins plus eins die Kopfstellungen der ersten, ebenso gegliederten *Reihe*; bei den Stadtbewohnern eine *Reihe* von sechs knienden, (pp. 183/184) dahinter eine *Reihe* von sieben knienden, zwischen beiden *Reihen* noch drei Mädchen, deren letztes sich aufrichtet, zum Stadttore zurückschaut und die zweite *Reihe* in deren rhythmischem Laufe anhält, bevor sie endet. Im linken Chore bei Set wurde die dritte *Reihe* entgegengesetzt gebraucht, sie ermöglichte die

³⁸⁵ Knecht, Pferd, dreimal im Wechsel nebeneinander ist antik: Windgott, Pferd, Windgott, Pferd, Windgott, Pferd vor dem thronenden Helios im Phaeton-Sarkophag (ca. 210/220 n. Chr.), Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek I.N. 847, s. Paul Zanker, Björn Christian Ewald, *Mit Mythen leben, Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004, Fig. 71 und pp. 373sq. Das Kopenhagener Exemplar wurde zwar erst 1831/34 gefunden, doch hat auch Michelangelo ein anderes Exemplar gekannt, vgl. seine Zeichnung Sturz des Phaeton, London, British Museum 1895-9-15-517, Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, Nr. 177.

Kontinuität der zweiten *Reihe*. Man sieht weitere solche *Reihen* in den Zügen des Herakleios.

Agnolo benützte *Haufen* bei den Patriziergruppen, oft mit *Wiederholungen* kurzer *Reihen* verbunden. In der Salomoszene der Chor von links: eine schräge *Reihe* von drei plus eins, davor eine schräge *Reihe* von drei, dann ein *Haufe* von drei, auf welchen der Intendant abkünftig bezogen bleibt, dann Salomo mit einem angehängten *Haufen* von drei. In der Szene des Herausziehens des Kreuzesbalkens ist der Anweisende der erste einer variierten *Reihe* aus drei Gestalten, von rechts tritt herzu ein *Haufe* aus eins plus zwei Gestalten (angehängtes Gefolge). In der Szene des Zimmerns des Kreuzes steht der Anweisende im Hut mit Gefolge da (diesmal nicht mit angehängtem Gefolge, sondern er steht *zwischen* dem Gefolge); dann folgt der zweite Anweisende mit einer *Reihe* aus drei Gestalten, zu der einer aus dem Gefolge des vorigen Anweisenden sich umdreht; dann ein letzter Alter mit angehängten drei Gestalten.

Im Soldaten- und im Reiterzug des Chosrau wurden *variierte Reihen* zum zentralen Moment der Gestaltung.

Agnolo benützte im Unterschiede zu Taddeo häufig Randabschneidungen, die Regel war dabei, daß Leib und Kopf innerhalb des Bildes soweit Platz erhalten mußten, daß sie das selbständige Gewicht der Gestalt gewährleisteten, auch wenn der Leib wiederum durch andere Gestalten überschritten wurde. Die einzige Ausnahme bildete der erste Reiter im Zuge des Chosrau, von dem nur der Hintern und das halbe Pferd zu sehen sind, wodurch die Eile des Abzuges dargestellt wurde.

Agnolo benützte für die Hintergründe *Ekphrasen*: dort stellte er beim Auszuge des Chosrau, beim Triumphzuge der Helena Jerusalem reich und groß dar. Zu den *Ekphrasen* rechnet die ausführliche, für den Vorgang nicht notwendige, Schilderung des Krankenhauses mit den Leidensweisen der Insassen. Ebenso die ausführliche Landschaftsschilderung im Hintergrunde von Kreuzesfindung und Kreuzesprobe: ein Bach durchzieht die Landschaft, Enten und Gänse schwimmen auf dem Bach, ein Brückchen wurde über ihn gebaut, ein Einsiedler angelt von dieser Brücke aus, ein zweiter füllt jenseits des Baches (pp. 184/185) Wasser aus einem Brunnen in seinen Krug, jenseits des zweiten Einsiedlers stehen die Zellen der beiden mit der Kapelle dazwischen, diese Klause steht am Rande eines dichten Waldes, links sitzt ein Löwe in seiner Höhle im Gebirge, in der Nähe des Brunnens läuft ein Eichhörnchen einen Baum hinauf, und jenseits der Brücke liegt noch eine Burg

mit Kapelle auf hohem Fels, näherzu kommt ein Bauer heran, in einer Berghöhle steht eine Futterkrippe, auf einem Bauernhofe sind ein Hund, drei Gänse, zwei Heustadel, rechts endlich steht das Haus des Gutsherren, auf dessen Stangen Tauben sitzen.

Letztlich setzte Agnolo auch *affektische Schemata* ein, doch selten, zunächst Figuren, die herausschauend mit dem Publikum Verbindung aufnehmen: z.B. unter den Begleiterinnen der Königin von Saba die letzte der ersten *Reihe*; beim Herausziehen des Balkens der letzte in der *Reihe* der Anweisenden, ein Jüngling; dann im Triumphzuge der Helena jeweils der mittlere in beiden *Begleitereihen*; und im zweiten Zuge des Herakleios der mittlere in der dritten *Reihe*. Sodann solche Figuren, die sachzugewandt staunen und zeigen.

d.) *Rhythmus*.

Zuvor ist auf die Ausgleichung der Massengewichte innerhalb eines Bildes einzugehen, die dem Rhythmus im Bilde vorgeordnet war. Es fällt auf, daß bei der Ausgleichung dieser Massengewichte die Einheit des gesamten Bildes den einzelnen Szenen des Bildes vorrangig war.

Auf dem Bilde mit Set sind die beiden Chöre auf einfache Art gleich gewichtig, näher hin so, daß Set, der an die rechte Einheit herangeschoben, an sie formal anschließen würde, in der Gewichtsrechnung auch zu ihr zählt. Durch seine Ablösung von der rechten Einheit entstand eine Distanzierungsspannung, der durch die Lockerung der Reihen entsprochen wurde. Auf dem zweiten Bilde mit der Königin von Saba und mit König Salomo bilden der Intendant und die drei Arbeitenden durch Neigungen und Zuneigungen eine Einheit, die durch den Chor hinterfangen wurde: dieser gesamten Figuration steht links die kniende Königin mit ihrem sich stauenden Gefolge gegenüber, das in den Pferden gipfelt und über dem die Burg thront. Auf das Gleichgewicht des gesamten Bildes hin angesehen, gehört die Stadt Jerusalem rechts ebenso dazu wie die Aufgipfelung samt der Burg links; dabei wurden die Gewichte schwebend ausgeglichen, indem links die Pferde dem Gefolge der Königin näher, die Burg aber ferner sind als rechts die Stadt den Ältesten. (pp. 185/186)

Die Ausgleichung auf dem nächsten Bilde ist auffallend. Die Gesamtrichtung der Tätigkeit im Herausziehen des Balkens steigt leicht und fällt dann im Zimmern des Kreuzes: die Chöre wurden jenseits, an die Schenkel dieses Winkels, gestellt; ein Teil des rechten Chores wurde auch zur

Seite gedreht, gegen den Arm des Kreuzes gewendet, das gleicht die Disputiergruppe am linken Rande des Bildes aus. Das Zentrum des Hintergrundes liegt in dem vorspringenden Seitentrakt des Krankenhauses, rechts der Bildmitte, zu welchem Zentrum die Bauten zunächst näher kommen, dann sich wieder entfernen und, entgegen der Tätigkeitsrichtung, erst sinken, dann steigen.³⁸⁶ Auf dem nächsten Bilde mit der Kreuzesprobe und der Kreuzauffindung findet man eine einfache Ausgleichung der Massengewichte, durch welche sich die Wendung eines Teiles des mittleren Chores nach links erklärt. Auf dem nächsten Bilde ist die Verrechnung der zwei Schrägmassen der Stadt Jerusalem und ihrer Bürger mit dem einen Zuge der Helena bemerkenswert; auf dem Bilde mit dem Auszuge des Chosrau dann, wie die Stadt Jerusalem und die ausziehenden Soldaten rechts eine zusammengenommene Einheit, die Soldaten und das Kastell links aber eine auseinandergenommene Einheit gleichen Gewichtes bilden; das Verlassen der Stadt, das sich Lösen von der Stadt wird anschaulich: vielleicht auch insofern die bedeutendste Komposition des Zyklus.

Der Erzählfluß in den Bildern wurde nicht durch ein zugrunde liegendes Metrum reguliert, welches das Auftreten der Figuren in gleichen Abständen forderte und uns erwarten ließe. Der Erzählfluß wurde durch den Rhythmus bestimmt. Agnolo liebte im Unterschiede zu Taddeo die gleichmäßige Rhythmisierung von Erzähleinheiten, insbesondere die der Begleitungen.

So steht auf dem Bilde mit Set der linke Chor in zwei *Reihen* hintereinander, jede in einem fortlaufenden Fluß auftretender Personen; auf deren Besonderheit, sodaß sie sich gegeneinander behaupteten, wurde geringer Wert gelegt, großer Wert aber auf den Fluß der gesamten *Reihe* und auf die Bindung beider *Reihen* an deren Schluß, indem der letzte der ersten *Reihe*, ins Knie gesunken, deren Fluß zum Stehen bringt und der letzte der zweiten *Reihe* beide *Reihen* durch sein Zeigen bindet. Der ganze Chor in seinen zwei *Reihen* erscheint als ein einziger *Lauf*, am Ende zusammengefaßt, erscheint als eine (pp. 186/187) einzige rhythmische Einheit. Um eine regelmäßige Folge von Köpfen zu erreichen, wurden die zwei Männer in der dritten *Reihe* aufgestellt, deren Köpfe zwischen dem ersten und zweiten in der zweiten *Reihe* erscheinen und dadurch die Einheit eines ununterbrochenen *Laufes* gewährleisten.

³⁸⁶ Agnolo Gaddi mag der Komposition durch diese Anordnung allegorisch die Form des Kreuzes verliehen haben.

Man erkennt solche rhythmischen *Läufe* auch in den zwei *Reihen* der Begleiter der Königin von Saba; der erste *Lauf*, um nicht zu verlaufen, in der vierten Person durch deren Wendung festgestellt; der zweite *Lauf*, gedämpfter aus weniger betonten Figuren, in der mittleren Figur durch deren eigentümliche Kopfbedeckung leicht angehalten.

Auch die zwei *Läufe* im Chore der Ältesten des Salomo sind ähnlich. Alle *Läufe*, die ich bisher erwähnte, sind rhythmisch *Anläufe*. *Abläufe* pflegte Agnolo in ihrem Fluße zu brechen, wobei er die Gestalten so zusammenschob, daß sie nicht eine nach der anderen aufgefaßt werden, sondern zusammen, in *gestreuter Nähe*. Ich möchte diese Zusammenschiebungen *Dreier*, *Vierer* u.ä. nennen. In der Salomoszene folgen auf den *Viererlauf*, ein *Dreierlauf*, dann ein solcher *Dreier* und ein solcher *Vierer*. Zur Unterscheidung von rhythmischen Bildungen wie den *Dreiern*, den *Vierern* in *gestreuter Nähe* betrachte man im rechten Chore neben Set die einzeln bewegten Gestalten, die in einem vielfältigen Hin und Her schwebend miteinander verrechnet wurden; doch auch hier wurden am Rande rechts drei Gestalten, die den letzten Alten umgeben, in *gestreuter Nähe* zusammengefaßt, um den Chor zum Schluß zu stabilisieren.

Auf dem dritten Bild erkennt man leicht in der Szene des Herausziehens des Balkens den *Dreierlauf* der Anweisenden, dann den angefügten *Dreier* und die rhythmische Einheit eines *Sechlers* aller derjenigen, die arbeiten; und in der Szene des Zimmerns des Kreuzes, wie eigentümlicher Weise eine Nebenfigur des *Dreiers* desjenigen mit dem großen Hut, der die Arbeit anweist, zur Hauptfigur eines angehängten *Laufes* wurde. In den anderen Bildern des Zyklus ist, scheint mir, nichts Neues zu beobachten, doch sehe man sich im Hinblick auf den Rhythmus die kompliziert ineinander geschobenen *Reihen* bei der Hinrichtung des Chosrau an.

Bemerkenswert aber ist der Auszug des Chosrau, von anders gearteter und unschlagbarer Wirkung: entscheidend für die rhythmische Gliederung waren die über ihre Pferdehälse gebeugten Reiter; diese tauchen in einer rhythmischen Folge auf, zunächst der erste, angeschnitten, dann der zweite, und der König folgend, dann der Fahnenträger, und der letzte im Tor: dadurch wurde (pp. 187/188) das Vorbeijagen, durch die eingeschobenen Gegengewendeten der Galopp der Reiterei zum Thema. Die rhythmische Folge der begleitenden Soldaten endlich, vor allem an ihren Schwertern kenntlich, wurde durch die Wendung des dritten und die Einschiebung dessen, der einen

Kelch erbeutet, verlangsamt, sodaß Platz für die Schluß- und Nebenszene entstand.

Auch auf diesem Bilde blieben Kastell und Stadt für den Figurenrhythmus indifferent.

Vergleicht man diesen Zyklus mit dem Zyklus des Taddeo, so erweist sich auch Agnolo Gaddi als ein Erzähler von Reinheit und Klarheit und fähig, das Gemeinte, wie Taddeo die menschlichen Befindlichkeiten, so er die menschlichen Tätigkeiten, zur Anschauung zu bringen. Vergleicht man seine Erzählweise mit der des Taddeo, so ist die des Agnolo durch das Einsetzen von Chören neben den Einzelpersonen, durch eine häufigere Schmückung mit einfachen Figurenschemata und durch eine stärkere Rhythmisierung von Erzählungsteilen gekennzeichnet. Seine Erzählweise charakterisiert sich dadurch als ausgeglichen und flüssig (analog zu einer *oratio perpetua*) und in einer festeren, gesteigerten Form oder Variante der mittleren Stillage. (pp. 188/189)

III. Zyklus
Die Geschichte des hl. Franz
von Giotto di Bondone (1266 - 1337)
in Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Langhaus, gemalt ca. 1296 - 1300³⁸⁷
Epische, metrisierte Erzählweise im hohen Stil

Bildweise Übersicht

Giotto hat in seinem ersten großen Zyklus die Geschichte des hl. Franz erzählt. Der Zyklus, der nicht von seiner Hand vollendet wurde, umfaßt 28 Bilder, die sich, nebeneinander gereiht, um das Langhaus der einschiffigen Oberkirche von S. Francesco in Assisi ziehen, bei der Vierung auf der rechten Wand beginnend, über die Eingangswand hin und auf der linken Wand zurückführend, in 13 plus 2 plus 13 Bildern. (pp. 189/190)

³⁸⁷ Gute Abbildungen: Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Tfl. 142sq.; die Tituli pp. 86sq. Neuere Literatur: Silvestro Nessi, *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua Documentazione Storica*, Assisi 1982 (dieser Titel wird bei den anderen Zyklen aus S. Francesco nicht wiederholt). Bruno Zanardi, *Il Cantiere di Giotto, Le Storie di San Francesco ad Assisi*, Mailand 1996. Zur Literatur s. auch die erste Anmerkung zum folgenden Zyklus des Giotto in Padua, bes. den Hinweis auf die Anthologie von Ladis, hier bes. Bd. 4 *Franciscanism, the Papacy, and Art in the Age of Giotto, Assisi and Rome*. Ferner: Peter Burkhart, *Franziskus und die Vollendung der Kirche im siebten Zeitalter. Zum Programm der Langhausfresken in der Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Frankfurt 1992; dann Götz Pochat, *Bild - Zeit, Zeitgestalt und Erzählstruktur in der Bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien 1996, zur Franzlegende Kap. 17, pp. 223-238; eine interessante Arbeit, in manchem zur vorliegenden Schrift sachlich parallel, ergänzend und weiterführend, von Magda Antonic, *Bildfolge, Zeit- und Bewegungspotential im Franzzyklus der Oberkirche San Francesco in Assisi, Ein Beitrag zur Klärung der Giottofrage*, Frankfurt 1991 (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, ed. Max Imdahl, Manfred Wundram vol. 18). Anlässlich der Franzlegende des Giotto gibt Eugenio Battisti eine Einführung in das Lesen der Motive und insbesondere der Körpersprache: Eugenio Battisti, "Body language nel ciclo di San Francesco ad Assisi. Una introduzione al problema", *Roma Anno 1300. Atti della 4^a Settimana di Studi di Storia dell' Arte Medievale dell' Università di Roma 'La Sapienza'* (1980), ed. Angiola Maria Romanini, Rom 1983, 675-688. Zur Proportion: Irene Hueck, "Giotto und die Proportion", *Festschrift Wolfgang Braunfels*, ed. Friedrich Piel, Jörg Traeger, Tübingen 1977, 143-155, bes. pp. 150sq.

Jedes Bildfeld (ca. 2,70 x 2,30) ist von einem grünen und einem roten Streifen umgeben, welche Bild und Storia begrenzen, und zugleich³⁸⁸ durch eine gemalte Scheinarchitektur oder die Gewölbedienste des Kirchenbaues gerahmt. Die Scheinarchitektur faßt die drei oder vier Bilder in jedem Joche durch ihre Perspektive mittensymmetrisch zusammen; auch die Massen in den Bildern sind in jedem Joche mittensymmetrisch ungefähr ausgeglichen. Die dargestellten Episoden gehen jedoch Bild für Bild und zumeist im Zweierschritt vorwärts³⁸⁹.

Im Einzelnen sind folgende Bilder zu sehen: Bild 1 und 2: Mantelbegebnisse: ein Bürger breitet seinen Mantel vor Franziskus aus, damit er über ihn schreite; Franz schenkt seinen Mantel einem armen Ritter; Bild 3 und 4: Berufungsbegebnisse: die erste Berufung durch Christus, Franz träumt von einem Palaste, der voll der Waffen einer Ritterschaft Christi sei; die zweite Berufung durch Christus, Franz wird von Christus, der durch das Kruzifix von S. Damiano zu ihm spricht, zum Aufbau der Kirche berufen (1204/06); Bild 5: Lossagung, allein stehend: Franz, in die Obhut des Bischofes als geistlichen Vaters aufgenommen, sagt sich von seinem leiblichen Vater los (1204/06); Bild 6 und 7: Franz und der Papst: Innozenz III. träumt, daß Franz die vom Einsturz bedrohte Kirche stütze; Innozenz III. übergibt Franz, an der Spitze seiner Brüder, die approbierte Regel (1209/10); Bild 8 und 9 Franz in den Visionen der Brüder: die Brüder sehen Franz in Ekstase im Feuerwagen; einem Bruder wird der für Franz bestimmte leere Thron im Himmel gezeigt; Bild 10 und 11: Franz als Herr über Feuer und Dämonen: Franz treibt die Dämonen aus Arezzo aus; Franz durchschreitet auf Geheiß des Sultans al-Malik al-Kamil von Ägypten das Feuer (1213/14); Bild 12 und 13: Franz und Christus: Franz spricht in (pp. 190/191) Ekstase in einer Wolke schwebend mit Christus; Franz

³⁸⁸ Die Begrenzung der *Storie* durch Streifen und die zusätzliche Rahmung der *Storie* durch eine Scheinarchitektur betont besonders Karl Stamm, *Probleme des Bildes und der Dekoration in Mittelitalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento*, Diss. phil. Bonn 1974, pp. 26, 44sq., 51. Schon bei den Mosaiken von S. Maria Maggiore bestand, wie erinnert sei, dieses Doppelte einer Begrenzung der *Storie* durch Streifen und einer zusätzlichen Rahmung durch stuckierte Ädikulen (s. oben bei der Behandlung dieses Zyklus).

³⁸⁹ Charles Mitchell, "The imagery of the upper church at Assisi", *Giotto e il suo Tempo, Atti del Congresso Internazionale per la Celebrazione del 7^o Centenario della Nascità di Giotto* (1967), Rom 1971, 113-134, sucht dann und wann einen Dreierschritt in der Bildfolge in Übereinstimmung mit der Jocheinteilung nachzuweisen und diesen auf andere Schriften des Bonaventura als die *Legenda maior* zurückzuführen.

hat während der Weihnachtsfeier in Greccio bei einem Krippenspiele Christus als lebendiges Kind in seinen Händen (1223);

Bild 14 und 15: Franz wirkt Naturwunder: auf das Gebet Franzens hin sprudelt ein Bach aus purem Fels und rettet einen Bauern vor dem Verdursten; Franz predigt den auf sein Wort hörenden Vögeln;

Bild 16 und 17: Franz hat die Gabe der Prophetie und der wunderbaren Predigt: Franz sagt dem Edlen von Celano seinen Tod voraus; Franz predigt, obgleich nicht vorbereitet, fesselnd vor Papst Honorius III. (1220); Bild 18 und 19: den Leib des Franz betreffende Wunder: Franz erscheint leibhaftig zu Lebzeiten den in Arles versammelten Brüdern (1224); Franz empfängt die Wundmale Christi (1224); Bild 20 und 21: Tod: der Tod des Franz und die Himmelfahrt seiner Seele (1226); die gleichzeitige Vision dieser Himmelfahrt durch einen entfernten Bruder und den Ortsbischof, je an ihren Orten; Bild 22 und 23: Beisetzung: die Exequien für Franz; die Klarissen nehmen von seinem Leichname Abschied; Bild 24 und 25: Kanonisation: die Heiligsprechung des Franz; Franz erscheint Papst Gregor IX., ihm die Glaubwürdigkeit seiner Wundmale zu zeigen; Bild 26, 27 und 28, abschließend gehören drei Bilder zusammen: Franz wirkt Wunder für Kranke, Sterbende und Gefangene.

Dadurch, daß auf der rechten Wand einmal ein Bild alleine steht (Lossagung) und auf der linken Wand einmal drei Bilder zusammengehören (Wunder für Kranke, Sterbende und Gefangene), wurde es möglich, das Naturwunderpaar auf die Eingangswand der Kirche, die ins Freie führt, zu plazieren³⁹⁰.

Im Folgenden werden die Bilder 1 sowie 20 bis 28 zunächst ausgelassen. Dazu später.

Nun zur Erzählweise, der jeweils leitenden Absicht nach; einige Fragen der Disposition und der Komposition werden schon in dieser bildweisen Übersicht angeschnitten. (pp. 191/192)

2.) *Franz schenkt seinen Mantel einem armen Ritter.*

Es fällt auf, daß alle für das Geschehen wichtigen Sachen vornean und nebeneinander aufgereiht wurden: links das Pferd, rechts daneben Franz, daneben dann der Mantel, zuletzt daneben der Ritter. Die Figuren beruhen

³⁹⁰ Valerio Mariani, *Giotto*, Neapel 1966, p. 49, betont im Hinblick auf die Gesamtanordnung, daß die beiden Naturwunder rechts und links des Ein- oder Ausganges der Kirche nach Draußen, ins Freie liegen.

dabei auf sich und stehen eine jede für sich. Das Für-sich-Stehen und Auf-sich-Beruhlen wurde so wichtig genommen, daß zwischen allen Figuren so große Abstände gewahrt blieben, daß jede Figur sich an ihrem Platze ganz und vollkommen entfalten konnte und keine Figur in den Bereich einer anderen eindrang: vollkommen und für sich zu Ende geführt, auf sich beruhend und für sich stehend, zunächst die Figur des Pferdes, dann die Figur des Franz, dann sogar die Figur des Gewandes, welches, ausgespannt, eben soviel Platz erhielt, wie ein Mensch eingenommen hätte, dann endlich die Figur des Ritters. Der Abstand zwischen Franz und dem Ritter wird nicht als Leere oder als Distanz des Hochmutes des Franz, der den Ritter nicht an sich kommen lasse, mißverstanden, sondern als durch den Mantel vollauf und zur Genüge besetzter Platz.

Alles Unwichtige und Beiläufige wurde, außer der als Hintergrund zurückgestuft und in zwei Figuren resolut zusammengezogenen Landschaft, bei Seite gelassen, und es ist lapidar von nichts weiter gehandelt als dem Pferde, von welchem Franz, den hl. Martin an Demut übertreffend, abgestiegen ist, als von Franz, dem Mantel und dem Ritter. Unter diesen übriggebliebenen Sachen wiederum wurde das Wichtigere und das Unwichtigere wenig gegeneinander höher- oder zurückgestuft; vielmehr sind, auch wenn Franz genau an jenen Platz gestellt wurde, an dem die Konture der beiden Landschaftsfiguren aufeinander stoßen, auch wenn er allein enface zu sehen und größer als der Ritter ist und einen Heiligenschein trägt, vielmehr sind alle Teile der Erzählung einander angeglichen. Dieses ruhige, gleichmäßige Aufgereihtsein der Figuren, jede mit genügend Platz und angeglicherer Wichtigkeit, zeigt auch, daß das Thema der Darstellung nicht von einzelnen Gestalten her zu begreifen ist, sondern in diesem ins Gleiche gebrachten Gesamt besteht. Giotto stellte das Geschehen dar, das Geschehen, an dem die Sachen, wie unterschiedlich sie auch sind, Pferd, Mantel, Heiliger und Ritter, zu gleichen Teilen teilnehmen: das Geschehen ist die Einheit, welche sie, jedes für sich bestehend und auf sich beruhend, im Zusammenhange sind; dieses Geschehen, als die Einheit ihrer, wird erst durch ihr auf sich Beruhlen frei und sichtbar. (pp. 192/193)

3.) *Franz träumt von einem Palaste voll der Waffen einer Ritterschaft Christi*

Franz wurde in seinem Schlafe genau und ausführlich geschildert, wie er liegt, wie er den Kopf in die Rechte, diese Hand auf das Kissen, die Linke auf den angezogenen Arm gelegt hat, usw. Von hinten ist Christus, enface zu

sehen, auf sich beruhend, für sich bestehend, in dessen Schlafgemach und an dessen Lager getreten, hat die Rechte erhoben, Franz an die Schulter getippt und zeigt mit der Linken auf das Traumgesicht, den Waffenpalast. Der hintere Vorhang des Gemaches wurde soweit nach links zurückgeschoben, daß er den Leib Christi hinterfängt, den zeigenden Arm als eigene Figur aber frei gibt; der vordere Vorhang weht um den Eckpfosten des Gemaches, dem Arme Christi Platz machend.

Daneben steht der Palast; auf seiner vierteiligen Terrasse vier Rüstungen; in den zweimal drei Arkaden der oberen Stockwerke, an ein Bord gelehnt, je zwei Schilde und, auf dem Bord liegend, je zwei Helme, insgesamt zwölf Garnituren. Für das Traumgesicht kennzeichnend ist, daß es in der gleichen Weise real präsent ist wie der herantretende Christus: Traum und Vision wurden einander angenähert, indem die Realpräsenz von der Vision und vom Traume das Schlafen Franzens genommen sind. Diese Verbindung von Vision und Traum wurde in der Epik, wie bekannt, tradiert; das berühmteste Beispiel war der Traum des Aeneas von den Penaten, wozu die von Aeneas angeknüpften Überlegungen gehören³⁹¹ (Virgil III, 147ff., bes. 172ff.).³⁹²

Die leitende Absicht ging wieder darauf, die einzelnen Teile der Erzählung in ein Gleiches und miteinander vorzubringen: solche gleichen Teile sind die Figur des Schlafens in Franz, die Figur des Herangetretenseins in Christus, die Figur des Zeigens in Christus, die Figur des wehenden Vorhanges; und neben die relative Einheit dieser vier wurde die auf andere Art vierfältig binnengegliederte Gesamtfigur des Palastes gestellt.

4.) *Franz hört Christus durch das Kruzifix in S. Damiano zu ihm sprechen.*

Für eine Bestimmung der leitenden Absicht Giotto's fällt abermals auf, wie in der normalen Weltsicht verschieden Wichtiges ausgeglichen und der (pp. 193/194) Zerstörung der Kirche³⁹³ ausführlicher Platz im linken Streifen des Bildes eingeräumt wurde, nicht minder dem hörenden Franz in dieser Kirche im mittleren Streifen; hier ist die Kirche heil, um das Beten innerhalb

³⁹¹ Vgl. Richard Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig³ 1915 (Reprint Darmstadt 1965), zur Stelle.

³⁹² Vgl. Emilio Cecchi, *Giotto*, Florenz³ 1950, p.48.

³⁹³ Über den Charakter dieser Ruine, s. Gosebruchs treffende Bemerkung: Martin Gosebruch, "Vom Auftragen der Figuren in Dantes Dichtung und Giotto's Malerei", *Festschrift Kurt Badt zum Siebzigsten Geburtstag*, Berlin 1961, p. 60.

der Kirche sichtbar machen zu können. Im dritten Streifen steht das Kruzifix auf dem Altare, der Gekreuzigte wendet den Kopf auf Franz zu, sein Mund spricht; der Gekreuzigte ist wieder in der zerstörten Kirche sichtbar, von der seine Rede geht. Entscheidend ist der Abstand, der zwischen den Teilen der Erzählung gesetzt wurde, deren einzelne Bereiche, durch die Säulen abgesteckt, säuberlich nebeneinander behauptet wurden: auch Franz drängt nicht überwältigt auf den Crucifixus ein, wirft sich ihm nicht zu Füßen, sondern bleibt distinkt; wie der Crucifixus zwar spricht, aber nicht etwa die Arme löst und in den Bereich Franzens eingreift; sondern auf sich beruhend, für sich seiend, teilt der eine mit, hört der andere zu.

5.) *Franz sagt sich von seinem leiblichen Vater Pietro Bernadone los.*

Dieses Bild ist das erste Bild des Zyklus, in dem Menschenmengen auftreten. Vater und Sohn sind auseinander, sind einander gegenüber getreten; und beide werden von Menschenmengen begleitet. Giotto stellte dabei die Begleiter des Vaters und des Sohnes unterschiedlich dar. Giotto setzte zunächst deren Orte auseinander, indem er jeder Menge durch eine architektonische Figur schon Eigenart und Bestimmtheit verlieh. Auf die rechte Seite stellte Giotto Franz; er stellte den Bischof, der Franz seinen Mantel um die Hüften hält, neben Franz; dann die Kleriker in Doppelfigur abermals daneben. Zu diesen drei gereihten Figuren gehören als eine vierte und an ihrem Anfange noch Franzens im Gebete zum Himmel erhobene Arme mit den gefalteten Händen. Arme und Hände wurden durch den Rand der Hintergrundsarchitektur seinem Leibe gegenüber abgesondert und so zu eigener Bedeutung akzentuiert, wurden Figur; so wie der zeigende Arm Christi auf dem Traumbilde durch den Rand des Vorhanges. Giotto stellte auf der linken Seite dann den Vater Pietro Bernadone dar, in doppelter Breite, der aus dem Bereiche seiner Architektur heraus- und auf Franz zutritt; Bernadone hat die Gewänder des Sohnes über dem Arme, er rafft sein Kleid mit der Linken, willens, auf Franz loszustürmen, doch seine geballte Rechte wird von Standesgenossen am Handgelenk zurück- und festgehalten. Bernadone's Menge, seine Begleiter, stehen - im Unterschied zu denen des (pp. 194/195) Sohnes - dicht, als *Haufe*, sie sind zugleich durch zwei Gestalten geordnet, dadurch, daß der erste, der Bernadone's Hand hält, der erste einer *Reihe* ist und der zweite beidseits symmetrischem Gedränge vorsteht. Vor diesem letztgenannten stehen zwei Kinder, deren eines wie Bernadone sein Kleid rafft und redet, während das andere ihm aufmerksam zuhört; Gegenbild der Auseinandersetzung. Giotto gestaltete die eine der Menschenmengen als

Haufe, aus welchem der Vater vorstürmt, und die andere als ruhige Sequenz der Kleriker samt ihrem Schützlinge und setzte sie einander entgegen. Die leitende Absicht war, den Vater aus einem als *Haufen* organisierten Gefolge hervor- und seinem Sohne entgegentreten zu lassen, während der Sohn an der Spitze der *Reihe* der Kleriker, ihm gegenüber, sich über ihn hinaus nach oben wendet, an einen, der über dem leiblichen Vater ist und ihn statt seiner segnet. Wenn hier auch eine Konfrontation dargestellt ist, so wurde keineswegs rigoros alles einer solchen Konfrontation untergeordnet, vielmehr schaut der zweite der Hauptbegleiter des Vaters, links, wie auch der Bischof, rechts, der in den Streit nicht eingreift und seine ihm eigene Pflicht schweigend tut, garnicht auf den Streit hin. Auch hier setzte sich die Tendenz durch, zu vereinzeln und auf sich beruhende, für sich stehende Figuren auszubilden, die einander in ihrer Wichtigkeit angeglichen sind: der Vater, als Figur gesehen, dringt trotz des Zornes und trotz seines Willens, Franz einen Schlag zu versetzen, in den Bereich der Figur des Franz nicht ein; sie stehen nebeneinander gleichmäßig.³⁹⁴

6.) *Franz stützt, so träumt Papst Innozenz III., die zusammenbrechende Kirche.*

Wiederum ist entscheidend: keine der Figuren bestimmt den Vorgang durchschlagend, sondern jede ist für sich an ihrer Stelle ausgebildet und wirkt zu ihrem Teile an einem Geschehen mit, das sich als Gesamtes durchsetzt, ohne als dieses Gesamte von irgendeinem Beteiligten intendiert gewesen zu sein.

Giotto stellte noch einmal ein Traumbild realpräsent dar. Er zeigte dieses Mal den Traum, in dem der Heilige auftritt, zuerst und reihte den träumenden Papst an, schob ihn ein wenig zurück; wie er in der ersten Traumerzählung den Träumenden, eben den Heiligen wiederum, zuerst zeigte und (pp. 195/196) den Trauminhalt zurückschob und anreichte. Die Tendenz ging trotz dieser Nuancen darauf, die Teile der Erzählung gleichmäßig zu reihen.

³⁹⁴ Auf die Mannigfaltigkeit bei Giotto weist anlässlich der Lossagung besonders Pietro Toesca, *Die Florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Florenz-München 1929, p. 25 hin.

Links das Kirchengebäude, dem in der Vorhalle eine Säule fehlt und das dergestalt einzustürzen beginnt;³⁹⁵ Franz ist auf das wankende Fundament gesprungen, stützt den Architrav, stemmt sich der Last entgegen und vermag den Sturz von Kirche und Campanile aufzuhalten. Zunächst ist die einstürzende Kirche dargestellt, dann der unter den gefährdeten Turm eingesprungene Franz.

Rechts liegt der Papst in seinem Schlafgemache auf einem Lager, an dessen Seite zwei Kammerherren auf dem Boden sitzen; der linke Kammerherr blickt sorgenvoll auf den Papst, der rechte ist eingeschlafen, beide sind Ausgliederungen der Stimmung des Papstes, die durch sie als sorgenvoller Schlaf interpretiert wurde.

Der Realpräsenz der Traumbilder kommt erzählerisch große Bedeutung zu, indem dadurch dem Trauminhalte der Wert eines Faktums gegeben wurde: das eine Mal ist der Waffenpalast Franz wirklich erreichbar und keine Utopie, und das andere Mal stützt Franz die einstürzende Kirche wirklich, aus welcher Gewißheit heraus der Papst dann handelt.

7.) Franz empfängt an der Spitze seiner Brüder von Papst Innozenz III. die approbierte Regel.

Die Übergabe der Ordensregel findet im Thronsaale des Papstes statt. In diesem Bilde stellte Giotto zwei neue soziale Ordnungen dar. Er figurierte die Bruderschar so, daß einer der Brüder im Profil, uns nächst, zwar vor allen anderen zu sehen ist und die anderen weniger als er, daß die Abstände aber so groß genommen sind, daß der nächste weiter rechts, der faktisch neben dem ersten kniet, fast genau so viel zu sehen ist, und der dritte wieder wie dieser; ebenso nach links. Zweitens sind die Abstände aller Köpfe gleich, dadurch wurde zunächst der Vorrang des ersten Bruders weiter geschwächt und er mit den anderen ausgeglichen; dadurch wurde sodann auch die Gemeinschaft der Brüder charakterisiert. Man vergleiche die Bürgerschaft, die den Vater Franzens begleitet: die Bürger stellen sich individuell gedreht und gewendet dar, nach individuellen Graden unterschiedlich sichtbar, nach Hauptgestalten (pp. 196/197) als Vorstehern organisiert, aus deren Gemeinschaft der Vater vorstürmt, von einem der ihren dezent-bestimmt gezügelt. Die Brüder aber sind der Regel brüderlicher Gleichheit und brüderlichen Gleichmaßes

³⁹⁵ Gosebruch faßt die Schräglage der gesamten Kirche, in welcher die Kirche nicht gegen ihre eigenen Fundamente einstürzt, so auf, daß er von der ungebrochenen Achse der Kirche spricht (1961, p. 55.).

unterworfen, ohne Drücken und Schieben untereinander und ohne Zwang von außen und oben, freiwillig, wie natürlich, aus Gesinnung. Wie auf dem Bilde der Lossagung der bürgerlichen Gemeinschaft der Bischof mit den Seinen entgegengesetzt war als einzelner mit abhängigem Gefolge, so der Brüdergemeinschaft hier der päpstliche Hof, wiederum eine andere Sozialstruktur. Die bischöfliche und klerikale Begleitung sitzt und steht um den Thron des Papstes herum, wie eine Arm- und eine Rückenlehne, sie gibt der Thronfigur des Papstes Raum, Fassung, Macht.

Franz allein wurde aus der Brüderschar hervorgenommen, Franz, der in gleicher Bescheidenheit den Brüdern voran kniet. Franz schaut den Papst an, welcher spricht, er streckt seine Hand aus und empfängt die Urkunde. Der Papst segnet und - wie das weite Vorstrecken der Hand und der alle umfassende Blick zeigen - segnet die Brüderschar, deren Gemeinschaftsleben die Urkunde gilt. Die Urkunde ist dabei noch im Bereiche des Papstes; Franz erhält sie durch Vorstrecken seines Armes bis an den Bereich des Papstes hin; der Papst reicht sie den Brüdern nicht dar: die Urkunde wird nicht gegeben, es wird um sie ersucht, man erhält sie und der Segen des Papstes steht über ihrem Empfange. Die Hand des Papstes wird durch den Kopf des Bischofs in der Ferne von seinem Leibe auch abgehoben und zu eigener Bedeutung akzentuiert, wie wir das schon in der Gebetsgeste des Franz bei der Lossagung und in der Zeigegeste Christi beim Waffentraume gesehen haben; die Hände des Papstes und Franzens sind, übereinander stehend, erzählerisch zu einer eigenen Figur gehoben.

Auch in diesem Bilde wurde nicht mit Schärfe betont, ob die Brüder oder Franz wichtiger seien: Franz kniet in der Mitte des Bildes (vgl. auch die Bogen der Thronsaalarchitektur), er kniet den Brüdern voran, hat Teil an der minimalen Handlung; doch als Figuren sind sie ausgeglichen, die Brüderschar, als Figur, wurde wichtig, bedeutend ins Bild gesetzt und Franz, als Figur, wurde ausgleichend zurückgesetzt; ebenso wurden der Papst und die Brüderschar, der Papst und sein Gefolge als Figurengewichte miteinander ausgeglichen. Es entsteht ein Geschehen, ein Gesamtes, das aus dem Geiste der Brüderschar, dem Franzens, dem des Papstes, dem des Gefolges, soweit Giotto diesen (pp. 197/198) Geist in Figuren sichtbar machte, in gleicher Weise gewoben ist und nicht der Intention eines einzelnen von ihnen entspringt.

8.) *Franz, in Ekstase im Feuerwagen, wird von seinen Brüdern gesehen.*
Die Brüder schlafen links in einem Hause. Die Stützen des Hauses sind nicht wie die Säulen der Kirche S. Damiano eingesetzt, um Bereiche für

verschiedenes: Ruine, Franz, Kruzifix, zu trennen; vielmehr zieht sich die Gemeinschaft der schlafenden Brüder hinter den Stützen durch. Die Stützen überschneiden die Brüder, sie schlafen innerhalb des Hauses. Zwischen den Stützen ist links ein schlafender, in der Mitte ein erwachender und ein schlafender und rechts wiederum ein schlafender Bruder zu erkennen; der erwachende ist nicht allein, er hat einen, der weiterschläft, bei sich, dadurch ist sichtbar, daß er aus dem Schlafe aufgeweckt wurde und nicht ein Bruder ist, der Wache halten mußte: er richtet sich aus der Gemeinschaft der Schlafenden auf. Neben dieser dreiteiligen Figur links stehen vor dem Hause rechts drei weitere Brüder; deren erster, von den anderen abgetrennt, an die Wand des Dormitoriums klopft, die Rechte hebt und nach oben deutet; deren weitere zwei, als Doppelfigur, enface und im Profil, einander nach oben weisen bzw. aufschauen.

Für das Verhältnis der Brüder zueinander ist die Vielzahl der Möglichkeiten erhellend, in denen sie zueinander und ineinander geschoben und gruppiert wurden: allein stehend, zu zweit stehend, dicht beieinander schlafend, einer sich an einen anderen wendend, ebenso leicht sich auch an eine Gemeinschaft wendend, so haben sie einmal für sich, ein andermal zu zweit, ein drittes Mal als Gemeinschaft Beständigkeit. Giotto reservierte diese Lockerheit des sich miteinander Fügens und die Natürlichkeit darin für die Darstellung der Brüder, die neben jene Regelmäßigkeit und Gleichheit in der Regelbestätigung traten. Bürger, Kleriker, Kuriens Bischöfe verkörpern mehr Besonderheit und Aufgerichtetheit, mit welcher sie sich nebeneinander behaupten. Die Bürger in der Lossagung stoßen eher aneinander; die Kleriker haben dort, die Kuriens Bischöfe um den Papst eher Zucht und Anstand; den Brüdern eignet Einfachheit und daraus hervorgehende, unzugewandte Natürlichkeit im Umgange miteinander.

Oben vom Dache des Dormitoriums, auf dessen Mittelteil noch zwei Stockwerke aufgehen, hebt ein zweirädriger, reliefgeschmückter Wagen mit zwei Pferden (*Bigae*) in die Luft ab, in welchem Franz im Gebet in Ekstase (pp. 198/199) kniet. Das zeigen die Brüder einander als Vision. Giotto erzählte wiederum so, daß die drei Momente: die Brüder im Dormitorium, der Wagen mit Franz und die Brüder draußen ins Gleiche gehoben sind und gemeinsam das Geschehen, welches das Thema des Bildes ist, ausmachen. Dieses gelang, indem jedes Motiv zu einer für sich bestehenden Figur durchgebildet wurde.

9.) *Ein Engel zeigt dem Bruder Pacificus den leeren, für Franz bestimmten Thron im Himmel.*

Die Selbständigkeit der einzelnen Figuren ist auf diesem Bilde besonders deutlich. Links kniet der Bruder Pacificus, der mit dem Engel spricht; er wurde vollständig dahin ausgebildet, zu knien und hörend zu sprechen. Dann folgt der Engel, von dem genannten Bruder her anhebend; er schwebt, schaut zu dem Bruder hin, weist mit seiner Rechten auf Franz, mit seiner Linken nach oben, wo die Throne sind: weder auf den Bruder, noch auf Franz, noch auf die Throne eindringend, wurde er im Abstand gegen alles andere vollständig ausgebildet, um in Ruhe die Relation, die er zu offenbaren hat, anzuzeigen. Rechts kniet Franz, er betet, unbetroffen von dem Engel, den Thronen, dem Fragenden; in diesem besonderen Falle auch sachlich nichts von ihnen wissend. Franz wurde dem Bruder gegenüber figural nicht hervorgehoben, obgleich von ihm gehandelt wird, er nimmt wie jener zu seinem Teile an dem Geschehen teil. Rechts steht dann der Altar, auch er wurde genau und mit Umsicht von Franz separiert und zu einer eigenen Figur ausgebildet. Oben sieht man, gegen die bislang von links her geführte Entwicklungsrichtung leicht verschoben, so daß sie von rechts her einsichtig sind, die fünf Throne, deren mittlerer, durch Größe und Schmuck hervorgehoben, wie der Engel bedeutet, für Franz bestimmt ist.

Die leitende Absicht war, alles für das Geschehen Beiläufige, alle Umstände beiseite lassend, die übrigbleibenden Haupt- und Nebenmotive herabzustufen oder anzuheben, so daß sie in eine einzige Schicht gleicher Wichtigkeit kamen; dann jedes Motiv für sich auszubilden zu einer auf sich beruhenden Figur; und dann ein Gesamtgeschehen durch das solcherart ausgeglichene Verhältnis der Inhalte der figurierten Motive sich als ein übergeordnetes abheben zu lassen, welches nichts anderes als das Gesamte ist, die Einheit der je an ihrer Stelle gleichmäßig wirkenden Teile. Wodurch dieses Gesamte, die Einheit getragen wird, bleibt noch zu erörtern. Für einige Bilder geht es zunächst noch darum, die Teilungen und die Selbständigkeit der Teile zu beobachten. (pp. 199/200)

10.) Franz vertreibt die Dämonen aus Arezzo.

Giotto stellte Franz und dem Bruder Silvester auf der linken Seite auf der rechten Seite Arezzo gegenüber. Franz und der Bruder haben, während sie die Dämonen vertreiben, eine Kirche³⁹⁶ und zwar in ihren Hauptteilen: Chor

³⁹⁶ Mary D. Edwards, "A possible antique model for a motif in the 'Exorcism of the demons at Arezzo' in San Francesco at Assisi", *Studies in Iconography* 14, 1995, 188-213, über den skulpturalen Dekor im Giebelfeld der Kirche, in dem ein geflügelter Genius zwei

und Apsis, zum eigenen Hintergrunde. Franz kniet und betet dringlich, er beugt sich vor die Apsis dieser Kirche vor. Auch Bruder Silvester steht im Bereiche der Kirche und tritt aus deren Bereich heraus, drohend die Faust gegen die Dämonen erhebend, welche unter dem die Stadt verlassen. Giotto bildete beide Gestalten als Figuren für sich, bezog sie dieses Mal auf einen ihnen gemeinsamen Hintergrund und derart aufeinander. Die Stadt liegt rechts; Giotto bildete auch sie zu einer gleichgewichtigen, epischen Figur aus. Sie ist häuser- und turmreich und durch eine Mauer knapp gegürtet. Das rote Gesimse wirkt zur knappen Gürtung, das über das linke Tor herumgezogen und, nach kurzer Pause energisch neu angesetzt, um die Mauer herumgeführt wurde, das kleinere Tor einbindend. Durch das linke, große Tor gehen zwei Bürger und durch das rechte, kleine Tor geht ein Bürger mit seinem Esel, sie gehen in verschiedene Richtungen auseinander³⁹⁷. Auch der Felsen, der die Stadt trägt, klafft.

Die Absicht war, Franzens frommes Gebet, des Bruders Fluch, der Dämonen Flucht und die hochgebaute Stadt, mit ihren auseinander tretenden Bürgern als Attribut, je für sich ausgebildet und durchfiguriert, zu einem Geschehen zusammen wirken zu lassen. (pp. 200/201)

11.) Franz schickt sich an, auf Geheiß des Sultans al-Malik al-Kamil, durchs Feuer zu gehen.

Links fliehen, eng zusammen genommen, die Zauberer, welche die Probe nicht bestehen wollen. Dann folgt das Feuer. Dann Franz mit Bruder Illuminatus. Dann, nach einem Abstände, in welchem seine anordnende Hand erscheint, der Sultan auf seinem Throne mit der Reihe seiner Ratgeber und seiner Leibwache.

Giotto stellte die Hintergrundsarchitektur so, daß Franz und der Bruder vor der Front eines Logenbaues auftreten, vor welcher Front auch das Feuer

symmetrisch plazierte schwanenartige Tiere zähmt oder stranguliert als Bild und Gegenbild der Dämonenvertreibung.

³⁹⁷ Wolfram Prinz, "Uomo e natura nella vita di San Francesco", *Uomo e Natura nella Letteratura e nell'Arte Italiana del Tre-Quattrocento, Atti del Convegno Interdisciplinare* (Florenz 1987), ed. Wolfram Prinz, Florenz 1992 (Quaderini dell'Accademia delle Arti del Disegno 3, 1991), 7-25, pp. 11sq.: *Questo concetto del ripristino della convivenza - così lo vedo io - è espresso da Giotto tramite gli uomini, che escono dalle porte della città, a destra un contadino con il suo mulo, a sinistra un abitante riccamente vestito. E, se si guarda bene, si vedrà che questi si volge un'altra persona dietro di lui che gli mette la mano sulla spalla: un gesto di confidenza e familiarità che Giotto usa anche in altri dipinti.*

brennt, während die Zauberer sich gerade vor dessen Seite davon machen. Auch wenn die Figuren aufgereiht sind, stimmt dieser architektonische Unterschied sie unterschiedlich, wie die Architektur andererseits, als für beide gemeinsame, die Mutigen und die Flüchtigen auch wieder zusammen nimmt.

Die Figuren wurden aufgereiht, wie immer in diesem Zyklus, für sich stehend und auf sich beruhend. Dabei ist wichtig, daß das Feuer hier, wie früher schon Mäntel u.a., mit gleichem Gewichte als epische Figur auftritt, gleichen Ranges mit den Zauberern und mit Franz samt seinem Begleiter, ausgedehnt, ebenfalls für sich stehend, auf sich beruhend. Wichtig ist ferner, daß die Zauberer engst zusammengenommen wurden, wie gebündelt, und eine einzige Figur ausmachen, die für sich stehend auf sich beruht. Bei dieser Figur tritt mit besonderer Klarheit und unabweisbar hervor, daß dieses Fürsichstehen und Aufsichberuhen von den Figuren gilt, also von Einheiten der Erzählung, nicht aber von den einzelnen Gestalten. Es enthält keine Aussage über Giotto's Auffassung von einem Wesen des Menschen, es hat garnichts zu tun mit den für sich ausgebildeten, auf sich beruhenden Individualitäten der Renaissance, damit kann es nur durch ein Mißverständnis verbunden werden.

Auf die eine Figur der vier fliehenden Gestalten folgt also die zweite Figur des Feuers, und die dritte der zwei Gestalten Franz' und seines Begleiters. Franz schaut zum Sultan zurück, weist fragend auf sich und auf das Feuer, ob beides wirklich zusammen solle; Franz ist da, mitsamt einem Begleiter, der, voll Angst vor dem Feuer und den Zauberern, diesen nachschaut, als ein anderer Teil Franzens. Auf diese Art schildert Giotto Franz nicht nach Tollkühnheit und nicht nach bedenkenlosem Gottvertrauen, sondern auf dem Fond der Angst schickt Franz sich an, mutig zu sein. Auf diese beiden Gestalten folgt die durch den Thronrand abgesetzte und akzentuierte Hand des Sultans, welche das (pp. 201/202) Gottesurteil gewährt; und über dieser Hand heben sich platzgebend die Konsolbogen des Thrones. Der Sultan selbst und die Reihe seines Gefolges bleiben unter dem Schutze des Thrones zurück.

12.) Franz, in Ekstase in einer Wolke schwebend, spricht, wie die Brüder sehen, mit Christus.

Giotto suchte von diesem Bilde an nach Gruppierungen, die in sich reicher und in der räumlichen Ausdehnung fülliger wären, suchte in den Dispositionen nach zügigeren Zusammenhängen und führte die Figurenreihe nicht mehr ausschließlich am Bildrande entlang, sondern gelegentlich auch durch die fernere Szene. Diese Momente werden sich bei der

Zusammenstellung der neuen und früheren Lösungen deutlicher zeigen, so kann es in dieser bildweisen Übersicht bei Hinweisen bleiben.

Man bemerkt gleich links auf dem Bilde der Wolkenvision eine solche in sich reichere und räumlich fülligere Gruppierung in den vier nach links zurückfahrenden und nach rechts sich neigenden Brüdern; dieses freie Auseinandertreten und darin Beisammenbleiben der Brüder wird durch das Kastell, das hinter ihnen steht, stabilisiert. Es ist ebenfalls ein neu gewonnenes, erzählerisches Mittel, daß das Kastell die Ausrichtung der Brüder als Gruppe und deren Organisation wiederholt, indem es ebenfalls schräg von rechts zu sehen ist und sich aus dem festen Blocke seines Unterbaues in die Türme auseinander differenziert und doch zusammengehörig bleibt; letztlich wiederholt das Kastell die Platzfülle der Brüdergruppe. Daneben sieht man als zweite große Figur Franz, der in einer Wolke schwebt; die Wolke, wie ein Wolkennachen gestaltet, gewährt einsichtig Platz, ihre vier aufwärts führenden Enden, zu denen sich die Windgötter fügen und die das Schweben darstellen, wiederholen den Bogen der ausgebreiteten Arme des Heiligen. Als dritte Figur folgt dann, auseinander gesetzt, oben Christus, der sich aus den Sphären seiner Himmel segnend herabneigt, und unten, als Felsbaumfigur ausgebildet und zurückbleibend, die Erde.

13.) Franz hat bei einem Krippenspiel in einer Weihnachtsfeier in Greccio Christus als lebendiges Kind in seinen Händen.

Das Wunder findet vornean statt. Franz, in den Gewändern eines Diakones, kniet auf dem Boden und hebt das Kind, das Christus selbst ist, aus der Krippe, vor welcher Ochs und Esel liegen. Dieser Vorgang findet im Schatten (pp. 202/203) des Antiphonenpultes in der Ferne und eines Baldachinaltares³⁹⁸ rechts statt, unter dem und jenseits deren die anderen Personen stehen. Diese Personen wurden in drei Mengen und Gruppen zusammengefaßt, die linke und die rechte innerhalb des Chorbezirkes, die mittlere, die Frauengruppe, an der Schwelle desselben. Die Szene wird durch eine Lettnerwand abgeschlossen, über welcher sich links die Kanzel und in der Mitte das Triumphkreuz gegen den ferneren Raum wenden.

Die linke Männermenge besteht aus Bürgern, individuell gewendet und gedreht und durch vier Vorsteher organisiert, und aus zwei

³⁹⁸ Auf dem Papier am Lesepult eine Schrift mit arabischen Buchstaben, s. dazu Hindemichi Tanaka, "Oriental scripts in the paintings of Giotto's period", *Gazette des Beaux-Arts* 131, 1989, 214-224.

Franziskanerbrüdern, die aus ihnen herausragen und lauthals singen. Die rechte Männermenge steht um den Altar herum und besteht aus zwei deutlich hervorgehobenen Bürgern, dann aus dem Priester und zwei Diakonen und aus abermals zwei Brüdern. Der Priester und einer der Bürger erkennen das Wunder; die Brüder singen auch hier.

Am Lettnereingange, in der Mitte und jenseits des Antiphonenspultes, verharren die Bürgerfrauen, auch sie angeführt von einer mit zwei Begleiterinnen.

Bürger, Brüder und Priester wurden nur in dieser religiösen Feier in einunddieselben Mengen aufgenommen: diese Feier vereint sie. Giotto stellte sie bei allen sonstigen Begegnungen als in ihre sozialen Gruppen geschieden dar. Um so erstaunlicher ist es zu verfolgen, wie Giotto die Organisationsformen der Gruppenindividualitäten auch innerhalb der Mengen, die dieses Miteinander darstellen, durchklingen ließ, das Enge, sich Stoßende, individuell sich Drehende und Wendende der Bürger, deren erste zwei kaum versuchen, gottesdienstlich gereichte Haltung anzunehmen; die Zurückhaltung der Diakone hinter dem Priester; das Freie sich bald Gleichende bald Entsprechende der Brüder; und das eng und sittsam Geschlossene der Gruppe der Frauen mit ihrer einen Anführerin. (pp. 203/204)

14.) Franz betet, daß, wie geschieht, ein Bach aus dem Felsen fließe, um einen dem Verdursten nahen Bauern zu retten.

Links ein gesattelter Esel im Gang, als Motiv der Wanderschaft, und zwei Brüder, die sich aufmerkend-bedeutend anschauen, als Motiv der Hervorhebung. In der Mitte kniet Franz, um eine Felsenstufe erhöht, er hat die Hände betend erhoben. Rechts liegt der Bauer auf dem Boden, er taucht Kinn und Mund in den sich ergießenden Bach³⁹⁹. In dem Bilde der Wolkenvision wurde zweifach das Mittel benützt, daß Formen der Dinge Haltungen der Menschen entsprechen. Hier setzte Giotto es in der machtvollsten und berühmtesten Weise ein: der hartkantige Fels nimmt die Figur der betenden Arme Franzens auf, er setzt sie in der rechten Felsenfigur bis in den Himmel hinein fort und weicht in der linken Felsenfigur in größerer Ferne entsprechend zurück. So gibt der Fels, wie durch das sprudeln Lassen des Wassers, in seinen Formen, dem Gebete Franzens weichend, nach: das ist das Äußerste, was

³⁹⁹ Prinz (1992), p. 11: *In un' immagine affascinante, Giotto riesce a contraporre due elementi in contrasto, l'ispirata preghiera del santo e il desiderio sfrenato dell' assetato.*

Giotto in diesem Zyklus an pathetischer Figurierung und Formung geleistet hat.

15.) Franz predigt den Vögeln.

Jeder Gefühlsseligkeit fern gab Giotto in der ersten Figur die angemessene Haltung klipp und klar voraus. Der Betrachter hat aufgerichtet dazustehen, aufmerksam hinzuschauen und sich staunend zurückzuhalten wie der Bruder; hinter welchem ein Baum dieses Widerspiel von Aufrichtung, Hinneigung und Zurückhaltung wiederholt. Die zweite Figur ist die Franzens im Profil, er beugt sich schauend, segnend, darlegend den Vögeln zu: seine Haltung zu den Tieren, die aus den drei genannten Momenten besteht, wurde durch die Prägnanz der Abstände von Gesicht, segnender und darlegender Hand dargestellt⁴⁰⁰. Die dritte Figur bilden die Vögel, die auf der Erde sitzen, Franz aufmerksam zugewandt. Nur dadurch, daß ihnen der Rang einer epischen Figur und der entsprechende Platz eingeräumt wurden, konnten sie zu Vorgangspartnern Franzens werden. Die vierte Figur besteht aus dem Baume und denjenigen Vögeln, die sich auf seinen Wurzeln niedergelassen haben. Der Baum ist für die Stabilisierung des Rhythmus, wie zu zeigen sein wird, entscheidend. (pp. 204/205)

16.) Franz sagt dem Edlen von Celano seinen unmittelbaren Tod voraus.

Links der Bereich Franzens und rechts der Bereich des Toten. Unter einem Balkone und auf einer Estrade ist der Tisch für Franz und einen Bruder gedeckt, die im Hause des Gastgebers, doch für sich alleine, speisen. Erste Figur ist der sitzende, im Essen unterbrochene Bruder; die zweite Figur Franz, stehend und darlegend; die dritte, nach einer Pause, der Mann, der staunend Franz den Toten zeigt, und die Frau, die kniend klagt; durch beide wurden die Bereiche einmal zu Franz zurück und einmal zum Toten hin vermittelt; dann die Figur des auf dem Boden liegenden Tote; dann die weinende Gattin, die den erloschenen Blick ihres Mannes sucht. Die Figuren des zweiten Bereiches werden durch den Klagechor der Frauen hinterfangen.

17.) Franz predigt vor Papst Honorius III.

⁴⁰⁰ Noch für Raffael vorbildlich, vgl. die beiden Hände und das Gesicht, nun in steigender Sequenz, in der Figur des Ambrosius in der Disputa, s. Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980, p. 12.

Der Hörsaal des Papstes ist kreuzgewölbt und dreijochig. Das linke Joch ist durch Franz, das mittlere durch den solcherart hervorgehobenen Papst und das rechte durch weitere Kardinäle bestimmt. Giotto kam es zunächst wohl darauf an, Franz im Kreise der Kardinäle und des Papstes sprechen zu lassen: so beginnt der Kreisbogen der Gestalten der Kardinäle und des Papstes mit der Gestalt Franzens; und gleichzeitig wollte er den Papst wohl Franz gegenüber setzen: so gestaltete er die Richtungsumkehr mit Sorgfalt aus.

Links steht Franz im Profil und redet; er allein vor der Seitenwand des Saales. Der Bruder zu seinen Füßen und der erste der Kardinäle sitzen schon vor der Längswand des Saales, beide aber wie Franz in die Richtung nach rechts gewendet. Durch die Säule wird ihrer aller Richtung angehalten. Dann folgt der zweite Kardinal, der diese Richtung noch einmal aufnimmt, doch, da überschritten, geschwächt, und sie abschließt, indem er den Kopf gegen den Handrücken des aufgestützten Armes lehnt. Der dritte Kardinal schaut nun auf Franz; er sitzt nicht in einem Hörgestus da, sondern in einem arretierten Redegestus, ihm hat es die Sprache verschlagen. Der Papst auf seinem Throne, um zwei Stufen gegenüber den Kardinälen erhöht, hört Franz gebannt zu. Nach einer zweiten Säule, die den mittleren Teil des Saales begrenzt, folgen drei weitere Kardinäle, die aufmerksam und der letzte mit Spannung Franzens Rede hören. (pp. 205/206)

Die Reihung der Figuren zieht sich in einer Kurve auch durch die fernere Szene. Die reiche, rhythmische Gliederung bedarf später noch gesonderter Aufmerksamkeit.

18.) Franz erscheint den in Arles zu einem Provinzkapitel versammelten Brüdern, während einer Predigt des Antonius von Padua.

Abermals sind die Figuren nicht in einer Reihe vornean nebeneinander angeordnet. Die Anordnung führt statt dessen in einer S-Kurve von dem sitzenden, staunenden Bruder Monaldus links über Antonius von Padua, dann über die beiden, sich teils Antonius, teils den nachfolgenden Brüdern zuneigenden Brüder an der Längswand des Kapitelsaales zu den vornean sitzenden Brüdern, die vom Rücken zu sehen sind, weiter über die auf der Bank sitzenden Brüder und die zwei wieder an der Längswand sitzenden zu der großen Schlußfigur des unter dem Eingange des Saales erscheinenden Franz, der, die Arme erhoben, hereinschwebt.

19.) Franz empfängt die Stigmata.

La Verna. Um eine Felsstufe erhöht steht links die Kapelle des Heiligen und kniet weiter rechts Franz, empfangend - zurückfahrend; beide entsprechen

einander, die Kapelle von links, Franz von rechts einsichtig, und sie werden durch den Felsengipfel, an dessen Fuße sie sind, beieinander gehalten und zugleich überhöht. Franz schaut in das Offene: dort erscheint in einem Abstände Christus als Seraph mit schwebend erhobenen Armen, von dessen leuchtenden fünf Wunden Strahlen des Lichtes ausgehen, die Franz die gleichen Wunden einbrennen. Diese hoch gesteigerte Begegnung in der Angleichung des Heiligen an Christus wird dann in dem Bruder, der am Rande unterhalb der Terrainstufe im Schatten seiner Kapelle sitzt und in einem Buche⁴⁰¹ betend liest, erzählerisch in den Bereich eines normalen Einsiedlerdaseins zurückgeführt. (pp. 206/207)

Zusammenstellung

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.

Mit den vorher behandelten Zyklen der Taddeo und des Agnolo Gaddi verglichen ist dieser Zyklus der erste, in dem eine Person und zwar die Titelperson Bild für Bild vorkommt, Franz⁴⁰², dem der Maler über ein großes

⁴⁰¹ In dem Buche mongolische Phagspa Buchstaben, s. Tanaka

⁴⁰² Vgl. für die angemessene Auslegungsrichtung Cesare Brandi, "Giotto", *Le Arti* I, 1938/39 pp. 5sq., 116sq., bes. pp. 15sq.: *"Alla profonda e poetica umanità di S. Francesco, che, in una identificazione ancora più lirica che mistica, sentiva la fratellanza con tutte le cose come la responsabilità universale di tutte le colpe umane, Giotto si avvicinò con penetrante chiarezza, senza turbamenti mistici o apocalittici, e nel Santo essenzialmente vide l'uomo. Questo senso della dignità umana, sempre altissimo in Giotto, si può controllare perfino nella noncuranza a seguire un'aneddotica e un'iconografia francescana già allora stabilita, a scendere ad un determinato particolare. S. Francesco, non è il Santo emaciato e ascetico di Bonaventura Berlinghieri o di Cimabue. Giotto supera così definitivamente ogni legame con un determinato S. Francesco o della storia o delle leggende o dell'apologetica: gli episodi della biografia gli suggeriscono solo la trama iconografica; la continuità ideale, da episodio a episodio, è un fatto iterativo interno, che riproduce ogni volta in termini variati della fantasia, un'identica direzione del sentimento, volto, nella contemplazione non già all'estasi, ma ad un'estrema chiarificazione di valori. Donde nessuna andatura rapsodica, nessun improvviso entusiasmo, neppure nei Miracoli, nei Stigmate, o nel Crocifisso di S. Damiano, ma la ricerca uguale et inflessibile d'una concretezza umana e non naturalistica, divenuta concretezza figurativa, nel momento che si attua da una coscienza morale per cui la santità, come massima dignità dell'uomo, non*

Stück seines Lebens folgte. Giotto trug dem dahin Rechnung, daß er Franz sich entwickeln ließ, wenn auch nur in einer Hinsicht. So ist das Gesicht Franzens bis einschließlich zu dem Momente, in dem er sich von seinem Vater lossagt, glatt; erst (pp. 207/208) von dem Momente an, in dem er im Traume des Papstes die einstürzende Kirche stützt, zeigen sich, auch auf den folgenden Bildern, Anstrengungs- und Sorgenfalten auf seiner Stirn.

Es scheint, daß im Laufe seines Lebens noch eine weitere Änderung eintritt: denn da er die Kirche stützt und da er die Regel empfängt, ist er stark und kräftig gebaut, wie auf den Bildern seiner Jugend; dann aber erscheint er, außer in denjenigen Bildern, in denen er in Ekstase und verklärt ist, wie im feurigen Wagen, im Wolkennachen und im Kapitelsaale zu Arles, in denen er kräftig und gerade ist oder sich breit entfaltet, in denen er über sich hinausgewachsen ist, eher ausgezehrt, oft fast vergehend, immer von geringerer körperlicher Festigkeit als die Personen um ihn herum. So ist Franz auf den Bildern von der Mantelspende bis zum Traume des Papstes jung, kräftig, offen: er spendet offen den Mantel; er schläft natürlich und bequem; er hört erstaunt, natürlich aufmerksam auf den sprechenden Kruzifix; er wendet sich bestimmt und entschieden über den Vater hinweg an den himmlischen Vater; er stützt jugendlich ernst die Kirche; er empfängt männlich ernst die Regel. Dann tritt das Flehende, Ausgezehrte in den irdischen Bildern ein, auch das durchaus Fragende vor dem Sultan: soll ich da hinein?, das zu keiner Kühnheit verformt wurde.

appare necessario frutto di allucinazioni o di digiuni, ma è la stessa umanità, nella redenzione sociale cristiana dell'uomo, santo in quanto uomo, non uomo come santo."
Vgl. auch, teilweise abweichend, Pietro Toesca, *Giotto*, Turin 1941, p. 51: "*Ma il pittore di Assisi vide in altro modo S. Francesco: prima di Dante, già sul termine del Dugento lo immaginò non assorto in vago ascetismo ma ardente di carità e di fede; sentì anche quanto la leggenda ricordava più umano in lui, e lo rese visibile dando figura a moti spirituali delicatissimi; esaltò l'eroismo e l'umiltà del Santo. Assunse egli dalla leggenda anche i soggetti più drammatici e alti a concitare affetti e movimenti, ... ma non rifuggì dagli episodi più semplice e spirituali, quasi inadatti a segni esteriori di commozione; anzi, questi appunto sono più numerosi nella serie degli affreschi, e in essi la sua arte mostra meglio il suo potere: un'arte che sembra atta a cercare le profondità calme dell'animo dove tutti i moti hanno chiara gravità; a rappresentare i sentimenti più tenui, come..."*

Die Heiligkeit⁴⁰³ des Heiligen endlich charakterisierte Giotto als Zurückhaltung, fern der Schwärmerei als Nüchternheit und vor allem als und durch Beten: Franz ist die einzige Gestalt im Zyklus, die überhaupt betet; und unter den achtzehn beachteten Bildern (Nrn. 2 bis 19) kniet er in nicht weniger als fünf Bildern still da und betet, in einem sechsten steht er und betet, in einem siebten hält er das Christkind in seinen Händen, in einem achten und neunten predigt er; der Haupteindruck ist: Franz betet. Franz wirkt auch die Wunder nicht selbst, aus verliehener Kraft, sondern er betet (Arezzo, Quellwunder). Das Beten ist im Quellwunder ein nach Oben gerichtetes Flehen zum Himmel, sonst in der Regel ein inniges sich Wenden nach Innen. In den drei Ekstasen ist er nach Oben gewendet; er appelliert auch nach Oben über den Vater hinaus an den himmlischen. (pp. 208/209)

Die Brüder, wie schon gesagt, sind natürlich, sind in einem einfachen, ungekünstelten Verkehr mit einander, wenn sie mit einander schlafen, miteinander reden, einander auf etwas aufmerksam machen oder staunend auseinander treten; auch dann, wenn sie in der Weihnachtsmette lauthals singen, bei einem Wunder (Quellwunder) sich bedeutend anschauen oder einfach reagieren, wie derjenige, der mit dem Messer in der Hand erstaunt sitzen bleibt, als der Edle von Celano tatsächlich stirbt; wenn sie, die einen aufmerksam, die anderen träumend, des Antonius Reden über sich ergehen lassen oder ihren Gedanken nachhängen; insgesamt sind sie eher still, als tätig. Sie haben auch zu Franz ein einfaches und natürliches Verhältnis: sie sind dicht bei ihm, wenn, wie vor dem Sultane, Not droht; in großem Abstände von ihm, wenn er betet, bei der Thronvision; achtsam auf ihn und über seine Wunder staunend. Hinzu tritt die Gleich- und Regelmäßigkeit, welche bei der Regelverleihung dargestellt ist.

Die Bürger, neben diesem einfachen Gebaren um so auffallender, sind immer von Aufgerichtetheit und Würde, zu welcher sie sich wieder verhalten: so sind die Begleiter des Vaters Haltung und Würde in dem Momente, in dem einer der ihnen eine öffentliche Auseinandersetzung mit seinem Sohne hat, die den Stand nicht gleichgültig lassen kann. Neigen, strecken und beugen die Brüder sich unbekümmert, so wie es sich gerade gibt, so neigt sich unter den

⁴⁰³ Giotto's Franziskus trägt den Heiligenschein von Anfang an, er ist ein Heiliger von Anbeginn; der Franziskusmeister hatte Franz bei der Lossagung noch ohne Heiligenschein dargestellt, Franz wird bei ihm zum Heiligen und trägt den Heiligenschein erst ab dem Traume des Papstes Innozenz III.

anderen nur der arme Ritter und nur in dem Momente, in welchem er das Gewand empfängt, und nur wenig und mit Anstand. Die Bürger wahren ihre Würde während der Mette, auch wenn es lang wird; und, falls einer von ihnen etwas zu seinem Hintermanne sagen will, dann sagt er es leise über die Schulter zurück, ohne seine Haltung im Ganzen zu ändern; die Brüder aber, wenn ihnen der feurige Wagen gezeigt wird, drehen uns unbekümmert den Rücken zu. Und während die Brüder mit dem ganzen Arme zum Himmel zeigen, befleißigen sich die Bürger wenig ausladender Gesten. Selbst dann, wenn sie dienstlich ruhen wie die Kammerherren, halten sie sich aufrecht und ruhen mit hohem Anstande, nur leicht das Haupt sinken lassend; wie tief und hingegossen aber schlafen die Brüder.

Greise gibt es als Hofräte bei der Regelbestätigung und als Hofzauberer bei der Feuerprobe. Kinder sieht man bei der Lossagung, sie gehen leichter mit einander um und ziehen an ihren Kleidern, sie sind den Erwachsenen aber sehr ähnlich. Frauen finden sich nur in Greccio und Celano: sie sind weicher (pp. 209/210) genommen und sittsam in Greccio; bis zur Entstellung weinend und klagend in Celano.

Die Geistlichen sind gereiht, sie stoßen einander nicht wie die Bürger und geben sich nicht locker wie die Brüder. Giotto charakterisierte die höhere Geistlichkeit mit viel Respekt. Es gibt sonst keine so ernste Gestalt wie die des Bischofes von Assisi in der Lossagung vom Vater: das Gesicht des Bischofs ist ernst mit dem Ausdruck bewältigter Sorge, er tut einfach und sachlich das Notwendige, tut es ohne Absichtlichkeit. Der Papst, selbst wenn er schläft, ist würdig, man vergleiche dagegen, wie sichtlich gern und bequem der junge Franz schläft. Wenn der Papst dem Orden die Regel verleiht, ist er gegenwärtig, handelnd, deutlich und so segnend - wie man unmittelbar auffaßt -, daß er die Brüderschar mit seinem Segen zeichnet und ihr ihre Bestimmung auflegt. Wenn der Papst Franz zuhört, folgt er dessen Predigt mit einer Dringlichkeit und einem Ernste, wie sie sonst keiner aus seinem Kardinalskollegium aufbringt. Und wenn er thront, fehlt jeder Überschuß an Würde, während der Sultan, hoch herrschend, ein Zuviel an Geste nicht meidet und darin seinen Übermut zeigt.

Neben der allgemeinen Charakterisierung nach Frauen und Männern und besonders nach Ständen, wie Brüdern, Bürgern, Klerikern, hohen Kirchenmännern und dem Heiligen, trat eine individuelle Charakterisierung zuerst in den Begleitern des Vaters auf und von dem Bilde der Wolkenvision an allmählich mehr hervor und erreichte ihren vorläufigen Höhepunkt in den

zuhörenden Kardinälen auf dem Bilde der Predigt. Es war vor allem eine Charakterisierung nach Unterschieden der geistigen Reaktion in den Weisen des Zuhörens und des Staunens. Diese Unterschiede wurden aus den Konstitutionen entwickelt. Affekte sieht man selten: den Zorn des Vaters, die Furcht der Zauberer. Für alle Gestalten aber gilt, daß das Individuelle oder Allgemeine ihres Charakters durch die ganze Gestalt sichtbar gemacht wurde, nicht nur durch Gesichtszüge und Handgesten, und sich im Gesamten ihres Dastehens und z.B. ihres Verschränkens der Arme bis hin zu den Gesichtszügen äußert.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Das Übernatürliche tritt in verschiedener Weise auf. Zunächst als Erscheinung eines Engels und als Erscheinung Christi. Waren die Bürger individuell und gedrängt, die Brüder locker und einfach, die hohen Kirchenmänner ernst, so ist Christus den Brüdern ähnlicher, natürlich und frei, doch gehaltener; so, wenn er (pp. 210/211) Franz auf die Schulter tippt und den Waffenpalast weist. Christus ist voll Hoheit dann, wenn er sich aus den Sphären seines Himmels beugt und Franz in der Wolke segnet, und strahlend ausgebreitet, wenn er beschwingt und leicht als Seraph schwebt. Der Engel bewegt sich mit gehalteneren Gesten. Das Übernatürliche erscheint als vollendetes Natürliches.

Sodann tritt das Übernatürliche in Wundern und Ekstasen auf. Die Wunder und Ekstasen sind faktisch genommen. Die Ekstasen treten zumeist als Schweben auf, wie auch Engel und Christus meist schweben.

Das Übernatürliche erscheint ohne Bruch im Natürlichen. Die Reaktion auf Wunder und Ekstasen ist ein mäßiges, anerkennendes Staunen; man hat bei der Vision des feurigen Wagens durchaus Zeit, sich gegenseitig aufmerksam zu machen und Schlafende zu wecken; man hört dem Engel ohne jedes Erschrecken zu; man schaut sich das lebende Christkind in den Händen Franzens eher genau und verdutzt an, als daß man ins Knie sänke; und man nimmt das Quellwunder, bedeutend sich anschauend, zur Kenntnis, usw. Auch Franz selbst geht auf natürliche Weise mit dem Wunderbaren um.

Zuletzt die Teufel. Die Teufel werfen die Arme bei ihrer Vertreibung durch Gebet und Drohung vor Verzweiflung in die Luft, sie halten sich die Ohren zu, sind fledermausartig; sie springen und fliegen über die Dächer, unheimlich und widerlich.

c.) *Ortserfindung*⁴⁰⁴.

Im Zyklus des Taddeo Gaddi fiel die Uneinheitlichkeit der Ortsdarstellung auf, die ihren Grund darin hatte, daß die jeweils verschiedene menschliche Befindlichkeit vorzüglich durch Unterschiede der Orte dargestellt wurde. Betrachtet man den Zyklus des Giotto, dann übersieht man leicht, daß seine Orte nicht minder verschieden sind als die des Taddeo und daß die Maßstäbe von Personen und Gebäuden in ihrer Relation zu einander bald Bild für Bild wechseln, ja daß Gebäude extrem wechselnder Maßstäbe auf einem Bilde, wie der Dämonenvertreibung, durchaus vereinigt wurden. Aber es fällt nicht sonderlich auf.

Dieses keineswegs deshalb, weil die Gebäude nur das Lokal zu charakterisieren hätten oder nur Hintergrund wären; vielmehr dienen sie der (pp. 211/212) Darlegung des Vorganges unmittelbar, doch auf verschiedene Weise und dies überzeugend.

Es sind drei Typen von Orten zu unterscheiden. Erstens *die zusammenfassenden Orte*: Die Säle der Päpste, in denen die Bestätigung des Ordens oder die Predigt Franzens stattfindet, der Chorraum der Kirche in Greccio, der Kapitelsaal in Arles sind solcher Art. Diese Räume fassen in Arles und bei der Predigt oder in Greccio locker gereihte Figuren und bei der Ordensbestätigung Gruppen zusammen. Ihnen ist gemeinsam, daß die Aufgliederung der Architektur erst oberhalb der Köpfe der Gestalten beginnt. In den Räumen der Päpste, bei der Ordensbestätigung und bei der Predigt, läuft ein Vorhang ringsum, der die Gestalten zusammenfaßt; im Kapitelsaal sind die Fenster zum Kreuzgange oberhalb der sitzenden Brüder; im Chor von Greccio beginnt die Artikulation von Kanzel, Kreuz und Baldachinbekrönung oberhalb der stehenden Gestalten. Diese Räume haben alle eine betonte Mitte und drei sind dreiteilig. Der Kapitelsaal ist schräg zu sehen, die Papstsäle und der Kirchenraum dagegen, letzterer minimal verschoben, senkrecht. Bei der Predigt sitzt der Papst im mittleren Teile, sonst befindet sich stets Franz dort. Der Predigtsaal hat vornean Säulen, welche die Gestalten überschneiden, wodurch dargetan wurde, daß die Predigt in einem abgeschiedenen Raume stattfindet, nicht öffentlich ist.

⁴⁰⁴ Vgl. August Schmarsow, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg 1928, pp. 84sq.

Zu diesen zusammenfassenden Orten sind auch folgende *zusammenfassende Teilorte* zu rechnen; die Bettstatt des Franz, die Bettstatt des Papstes, die Estrade im Hause des Edlen von Celano.

Zweitens *die stabilisierenden Orte*:⁴⁰⁵ Sie erfüllen ihre Funktion dadurch, daß sie hinter Figuren oder Gruppen, die am erzählten Vorgange teilnehmen, stehen und diese stützen. Auch deren Differenzierung beginnt erst oberhalb der Gestalten. Diese Architekturfiguren sind in sich zusammengenommen, sie wurden bisweilen gegeneinander gesetzt oder auf Abstand gehalten. Solch eine Architekturfigur stabilisiert auf der Lossagung die Vaters- und eine zweite die Sohnesseite; ebenso wirkt die Kirche bei der Dämonenvertreibung, der Logenbau bei der Feuerprobe, das Kastell bei der Wolkenekstase. Das Verhältnis dieser Architekturfiguren zu den Gestaltfiguren, denen sie zugehören, ist verschieden; besonders verdient die Führung der Kanten Aufmerksamkeit: bei der Lossagung wurde dargestellt, daß der Vater dem Sohne entgegentritt und zwar (pp. 212/213) näher dadurch, daß der Vater, auf Franz zu, aus den Grenzen seiner Architektur heraus tritt; daß Franz vor ihm die Arme betend zum Himmel erhebt und an einen Höheren appelliert und zwar näher dadurch, daß Franz seine Arme, auf den Vater zu und zum Himmel hinauf, aus dem Bereiche seiner Architektur heraus streckt. Das differenzierte Verhältnis Franzens und des Bruders bei der Dämonenvertreibung zu ihrer gemeinsamen Architektur habe ich gekennzeichnet; ebenso das der Zauberer und Franzens mitsamt Begleiter zu ihrer Architektur bei der Feuerprobe; auch die Funktion des Kastells für die Brüder bei der Wolkenekstase.

Diese Ortserfindungen sind von der Erfindung nur gliedernden Teilungen zu unterscheiden, so wenn Antonius und Franz bei je ihrer Predigt vor der Seitenwand eines Raumes stehen, u.a.

Die Landschaftserfindung⁴⁰⁶ ist bei der Mantelspende gleicher Art, die Landschaft tritt in zwei Figuren auseinander und Franz steht auf seinem Wege vom linken Stadtberge zum rechten Kirchberge auf dem Schnittpunkte beider; auch die Landschaftserfindung bei dem Quellwunder ist dieser Art, die Landschaft tritt abermals in zwei Figuren auseinander und gibt dem Gebete Franzens Platz. Es fällt auf, daß die Personen-Figur in den Landschaften

⁴⁰⁵ Auf diesen Typus weist Robert Oertel, "Giotto", *Meilensteine europäischer Kunst*, ed. Erich Steingräber, München 1965, p. 195 hin.

⁴⁰⁶ Zur Darstellung der Landschaft (und der Tiere) s. Prinz (1992).

zwischen den Ortsfiguren erscheint, auf die sie bezogen ist, und nicht vor der einen oder anderen von ihnen.

Drittens *die am Vorgange teilnehmenden Orte*, hierunter sind die wichtigsten zu zählen: der Waffenpalast; die einstürzende Kirche, deren Teil Franz ist, indem er sie stützt; der Altar bei der Weisung des leeren Thrones; dann die Stadt Arezzo. Zu diesen am erzählten Vorgange teilnehmenden Orten rechne ich auch den Baum in der Vogelpredigt rechts und den Fels-Baum in der Wolkenekstase; anhängen könnte man die Thronarchitektur des Sultans, mit dem Sultan darinnen.

Diese Figuren sind nun kein Hintergrund, sie fassen auch nicht zusammen, sondern sie nehmen am Geschehen selbst teil, sie wurden deshalb zu Figuren gleichen Ranges, wie die Personenfiguren, ausgebildet und in die Reihe dieser Figuren nach vorne gezogen. Die bedeutendste ist in dieser Hinsicht die Kirche S. Damiano, die zuerst sich selbst, dann Franz im Gebete, dann sich selbst und darin das Kruzifix zeigt. (pp. 213/214)

Nur dann, wenn die Architekturfiguren am Vorgange teilnehmen, sind sie von Grund an differenziert. Nicht nur deshalb, weil sie in anderen Fällen im unteren Teil durch Personenfiguren usw. verdeckt wären, was bei der Feuerprobe nicht der Fall ist, sondern weil sie in den anderen Fällen im Hintergrunde zu bleiben haben und den Vorgang außer durch gelegentliche Gliederungen nicht unterbrechen dürfen.

Zum Schluß sei angemerkt, daß die Architekturen, falls sie links stehen, in der Regel von rechts einsichtig sind und, falls sie rechts stehen, von links, die Bildwelt also schließen; die Ausnahme ist die Kirche bei der Stigmatisation, die dem erscheinenden Christus parallelisiert wurde. Und, daß dasjenige, was auch in einem Gebirge stattfindet, auf ein Felsplateau gesetzt wurde, so die Stigmatisation und das Quellwunder, vgl. dagegen die Mantelspende.

d.) Vorgangserfindung.

Der Unterschied der Darstellungen zu Taddeo's Darstellungen menschlicher Befindlichkeiten in Einsamkeit, Begegnung, Beieinander und Gedränge und zu Agnolo's Darstellungen ständisch geordneter zeremonieller, Werk-, Rats- und Kriegstätigkeiten ist bei der bildweisen Übersicht schon deutlich geworden, so daß ich Giotto's Eigenart nur kurz zusammenfasse.

Entscheidend ist⁴⁰⁷: Giotto ließ dasjenige, was vorgeht, nicht durch das In-, Durch- und Miteinanderwirken von Gestalten und Gestaltmengen betreiben; sondern nahm die Gestalten zu wenigen, für sich stehenden, auf sich beruhenden Figuren zusammen und reihte diese nebeneinander auf; er ließ dadurch, daß jede Figur das, was die Gestalten sind, darstellt, sich eine Einheit, ein Gesamtes aus dem für sich Bleibenden und auf sich Beruhenden ergeben, welche Einheit, welches Gesamte das Geschehen ist. Bei der Mantelspende sind die Figuren des Pferdes, Franzens, des Mantels und des Ritters jede für sich, von der anderen abgerückt und jede zeigt an, was sie ist, gleicher Betonung und gleichen Ranges in der Erzählung. Es gab keine scharfe Herausstellung eines Hauptsächlichen, worauf es einer natürlichen Erzählweise, wie der des Taddeo, (pp. 214/215) vordringlich ankam. Die Erzählung handelt mit gleicher Selbstverständlichkeit von Personen wie von Tieren wie von Architekturen und Bäumen: der Waffenpalast, S. Damiano, die einstürzende Kirche, Arezzo, usw., Esel und Pferd und - in der Vogelpredigt - ein Baum, usw.

Giotto's Rang seiner sachlichen Tiefe nach gründete und gründet in diesem Zyklus darin, daß er mittels seiner Erzähltechnik die Schicht menschlicher Befindlichkeit und zielgerichteter Handlung bis auf jene Schicht hin durchstieß, in welcher aus den verschiedenen, auf individuellen und allgemeinen Charakteren beruhenden Handlungen und dem verschiedenen Verhalten der Menschen und der an den Vorgängen teilnehmenden Sachen (wie Feuer, wie Arezzo) eine eigene Einheit herauskam, das Geschehen, von welchem alle Einzelmomente je nur ein Teil waren, darin aber ihre Würde hatten.

2. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Die Reinheit der Gestalten-, Landschafts- und Architekturbildung läßt fast nichts zu wünschen übrig. Die Lage der Rüstungen auf den Terrassen des Waffenpalastes, die Stellung der einstürzenden Kirche können zu den Lizenzen

⁴⁰⁷ Toesca (1929), p. 24: "Er läßt sich in seinem Werk nicht von einer volkstümlichen Auffassung leiten, die es sich mit starken Farben und anekdotischem Beiwerk leicht macht. Er schafft die Legende des Heiligen sozusagen neu, durchtränkt sie mit dem eigenen, starken, natürlichen Sinn und dem Ernst seiner Auffassung, mit einem Verstand, der Einfachheit sucht, weil er Klarheit will."

und zur Darstellung eines Traumgesichtes gerechnet werden. Die Verzeichnung des Apsisansatzes von S. Damiano mag ebenfalls zu den Lizenzen zählen, sie hilft das Wunderbare zu zeigen und durch die sukzessive Drehung von unten nach oben das sprechende Kruzifix ansichtig zu machen. Ochs und Esel mögen im figuralen Zusammenhang mit der Krippe als zu klein beurteilt werden. Der Chor der Klageweiber beim Edlen von Celano ist nicht so natürlich bewegt, wie von Giotto gewohnt. Die Durchsichtigkeit aller geistigen Verhältnisse und Vorgänge gehört zu Giotto's Ruhmestiteln; man beachte in ihrer lapidaren Einfachheit Thronvision, Arezzo, Vogelpredigt, u.a.

b.) Disposition.

Weil Giotto's leitende Absicht auf die Darstellung des Geschehens gerichtet und die Disposition sein hauptsächliches Mittel zur Darstellung dieses Geschehens war, sind die Dispositionen zumeist schon in der bildweisen Übersicht angegeben worden. (pp. 215/216)

Insbesondere habe ich dort ausgeführt, daß die Figuren, die das Geschehen tragen, in der Regel vornean aufgestellt wurden, daß sie bisweilen nur um ein Weniges in die Ferne gerückt - Franz im Quellwunder - oder in einem leichten Bogen - in der Predigt vor dem Papste - oder in einer S-Linie - bei der Erscheinung in Arles, der räumlich reichsten Disposition - angeordnet wurden. Die Landschafts- und Architekturfiguren, sofern sie das Geschehen nicht mittragen und deshalb nicht in der Figurenreihe vornean stehen mußten, wurden in den Hintergrund disponiert und dem Vordergrundsgeschehen parallel angeordnet, sie wurden auch nicht in den Vordergrund geführt, um die Komposition abzuschließen.

Franz, der Held des Zyklus, wurde in der Regel nach rechts gerichtet⁴⁰⁸, so schreitet er Bild für Bild in seinem Leben vorwärts.⁴⁰⁹ Dementsprechend ist

⁴⁰⁸ Über die Stellung der Hauptfigur, insoweit sie links der Mitte, in der Mitte oder rechts der Mitte des Bildfeldes steht, s. die erhellenden Beobachtungen und Urteile Dagobert Frey's, anlässlich der Arenakapelle: Dagobert Frey, "Giotto und die maniera greca, Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, 1952, pp. 74sqq.

⁴⁰⁹ Vgl. Martin Gosebruch, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins*, Köln 1962, pp. 94sqq., der die Richtung Franzens im Allgemeinen nach rechts beachtet und als 'der Heilige auf dem Gang durch die Welt' versteht.

die rechte Seite als Ankunfts- und Zukunftsort⁴¹⁰ zu verstehen. Nur auf den folgenden Bildern wurde Franz nach links gewendet: Lossagung, wir verstehen, (pp. 216/217) daß Franz sich gegen seine Vergangenheit wendet, daß er den von dorthin empfangenen Besitz bereits zurückgegeben hat, sich nun an den himmlischen Vater wendet und von diesem, an Stelle des irdischen, für den weiteren Gang durch das Leben aus seinem Ursprung gesegnet wird. Sodann bei der Feuerprobe: wir verstehen, daß der Sultan, bei dem Franz angekommen war, ihn hindert, vorwärts zu schreiten, und in die Vernichtung zurückschickt. Letztlich im Traume des Papstes: wir verstehen, wenn man den Traum des Papstes zugleich mit dem Traume Franzens vergleicht, daß Franz im Waffenpalaste eine Zukunft vor Augen gestellt und von Christus gewiesen wurde, die ergriffen werden konnte; daß der Papst aber auf die zusammenstürzende Kirche zurückblickt - es handelt sich nicht um eine Zukunftsvision, sondern um bestehende Wirklichkeit -, auf welche Kirche er den Heiligen aus der Richtung seiner eigenen Sorge zurückgegangen und die Kirche stützen sieht.

Figuren, die sich rechts befinden und Franz entgegenstehen, sind als Gestalten an einem Ankunftsorte zu erkennen, zu denen Franz hinget, so die Päpste, der Sultan usw., er trifft sie, sie nicht ihn.

⁴¹⁰ Gosebruch (1961), p. 55, spricht, anlässlich der Arenakapelle, gelegentlich vom Ziele; dann, wenn Gehen etc. dargestellt ist. Dagobert Frey spricht, ebenfalls anlässlich der Arenakapelle, ausführlicher vom Rechts-Links-Unterschied bei diesen Bildern, 'die von links nach rechts abzulesen seien' (p. 76): "Von links blicken und schreiten wir mit den Figuren in den Bildraum, von links geht damit jede ich bezogene, menschliche, irdische Bewegung aus, links setzen die das Geschehen vorwärtstreibenden Kräfte ein. Jede Bewegung von rechts ist dagegen Antwort, Entgegenkommen, Empfangen... oder feindliches, bedrohliches Entgentreten... Das Rechts ist das Ferne, Fremde, Andere und damit auch das Jenseitige, Himmlische, Göttliche."(p. 77).

Das ist richtig, soweit die Struktur beschrieben wird. Doch es wird falsch, sobald dem Links-Rechts-Gegensatz durch subjektive Identifikation (wir schreiten in den Bildraum, wir, die Irdischen) feste inhaltliche Bedeutungen zugeschrieben werden, Bedeutungen, die schon für Giotto, der als Exempel dient, garnicht gelten. Christus, der Göttliche, steht in den Bildern der Arenakapelle oft genug links und selten rechts, oft genug den Irdischen rechts gegenüber. Die allgemeine Struktur jedoch ist wesentlich, daß die Erzählung links beginnt, uns sehen zu lassen, und eine nach rechts hin schreitende Gestalt unserem Sehen nicht *entgegenführt*, sondern sie als nach rechts weiter schreitend sehen läßt, rechts auf etwas treffend. Durchaus aber kann ein Künstler die erzählte Handlungsinitiative dem 'Göttlichen, Jenseitigen' zuschreiben, etc. und mit ihm *beginnen*.

Man findet in den *Storie* durchaus anhebende und schließende Einzelfiguren, welche Giotto wie die Hinterhand des Pferdes und den Ritter in der Mantelspende hinstellte; Giotto baute Schlüsse auch durch ein Gefolge und stellte damit die Figurenfolge fest; gelegentlich nahm Giotto vom Vorgange abgesonderte Figuren zu Schlußfiguren, wie die Felsbaumfigur in der Wolkenekstase; manchmal bildete Giotto solche Figuren fast zu Nebenszenen aus, wie den betenden Bruder bei der Stigmatisation und den trinkenden Bauern beim Quellwunder, deren erster zu wenig jedoch und deren zweiter zu bedeutend mit dem Hauptvorgange verbunden wurden, als daß sie im strengen Sinne als Nebenszenen angesprochen werden dürften. Eigentlich gibt es keine ausgebildeten Nebenszenen, denn Giotto entwickelte keine Handlungen mit ihren Verzweigungen; Giotto erfand nur andere Figuren, die das Geschehen mittragen, und disponierte sie.

Figurenreihen, die mit Franz beginnen oder schließen, sind selten; beginnend: Traum Franzens, Arezzo, Predigt vor dem Papste; schließend: Arles.

Giotto schob gerne das Hauptgewicht der Figurenreihen nach rechts, sodaß längere Hinführungen voraus gingen: Mantelspende, S. Damiano, Lossagung, Regelbestätigung, Wagenekstase, leerer Thron, Arezzo, Wolkenekstase, Greccio, Quellwunder, Vogelpredigt, Celano, Arles und Stigmatisation; man ist (pp. 217/218) geneigt, auch andere Darstellungen entsprechend zu verstehen: Traum Franz', Traum des Papstes, Sultan, Predigt vor dem Papste.

Giotto setzte insbesondere gerne kommentierende oder bloß anwesende Figuren voraus und bildete derart leise Einsätze für die *Storie* aus.

In der Figuren- und Erzählfolge eines gesamten Bildes sind drei Typen zu unterscheiden:

Erstens die reihende Erzählung: wie die Mantelspende, mit einer kleinen Klammer zwischen den beiden Männern über den Mantel hinweg; leerer Thron; Arezzo, mit deutlicher Steigerung; Sultan; Predigt; Stigmatisation.

Zweitens die Erzählung mit zwei gleichgewichtigen Teilen, bei welcher der erste Teil sich zum zweiten Teile wie eine fesselnden Anspannung zur Lösung verhält: Traum Franzens: man sieht im ersten Teile Franz schlafen, sieht, daß Christus etwas weist; doch was und warum? zweiter Teil, man sieht den Traum, das Warum und Was von Schlaf und Weisung. Der Traum des Papstes: man sieht im ersten Teil etwas Unwirkliches, sieht eine stürzende Kirche, sieht Franz als deren Säule, als architektonisches Glied der Kirche; wie

kann das sein? zweiter Teil, man sieht, es ist ein Traum des Papstes. Auch die Dämonenvertreibung könnte man so ansehen: man sieht im ersten Teile Franz beten, tief zur Erde geneigt, dringlich, warum? sieht einen Bruder hochauf sich recken und fluchen, weshalb? zweiter Teil: man sieht die Lösung, Arezzo, die zwieträchtigen Bürger und die Dämonen, welche nun die Stadt verlassen.

Drittens die klammerbildende Erzählung: S. Damiano, zunächst wurde eine zerstörte Kirche geschildert, dann gezeigt, daß Franz in ihr betet; warum diese Kirche zerstört sein muß, wird erst im dritten Teile klar, sobald der Crucifixus in dieser Kirche spricht. Lossagung: links, der erste Bürger ist aufmerksam, auf was, bleibt ungesagt; der zweite Bürger schaut zum Publikum heraus, er retardiert; dann drittens folgen nach rechts abermals Aufmerksame, mehrere, was Wichtiges rechts sein mag, bleibt ungesagt; dann folgt der Vater; und jetzt erst der Sohn, auf den die Aufmerksamen gerichtet waren; so bildete Giotto um den Vater herum eine Klammer; weiter rechts folgt nochmals ein herausschauender Mann, der Bischof; dann wieder Aufmerksame, die sich über den Bischof und den Sohn hinweg auf den Vater richten und den ersten Aufmerksamen links entsprechen. Gleiche Klammern, fesselnd und lösend eingesetzt, findet man bei der Regelbestätigung, in der die Aufmerksamkeit der Brüder über Franz hinweg im Papste ihr Ziel findet und die Aufmerksamkeit des päpstlichen (pp. 218/219) Gefolges über Papst und Franz hinweg den Brüdern antwortet. Bei der Wagenekstase sieht man Schlafende und Geweckte zuerst; zu denen zweitens jemand spricht, der sie geweckt hat, da etwas zu sehen sei; dann folgt ein Zwiegespräch, aus welchem ein Bruder endlich den Arm soweit erhebt, daß er das Wunder zeigt und unmittelbar zu ihm überleitet. Bei der Wolkenekstase gilt das Interesse der Brüder über Franz hinweg Christus; in Greccio das Interesse einiger Bürger über das Wunder hinweg dem Zelebranten; im Quellwunder das Staunen der Staunenden an Franziskus vorbei dem Wunder; dsgl. in der Vogelpredigt, in Celano und in Arles. Taddeo und Agnolo Gaddi später verwendeten solche Klammern als eine Erzählung konstituierende nicht, sie kannten sie nur als Schmuckform. Der zweite und der dritte Typus der Erzählfolge, die ich aufführte, werden uns noch einmal bei der Beurteilung des Erzählungsflusses beschäftigen, weil sie Giotto's Periodenstil kennzeichnen.

c.) Figurenschemata.

Auch Giotto benützte Figurenschemata; auch er nur weniger Arten, besonders *Verdoppelungen*, *Reihen* und *Häufungen*. Seine Verwendung der

Figurenschemata war eigentümlich, sie wich von der späteren Verwendung, z.B. durch Agnolo, bedeutend ab.

Giotto benützte zunächst Schemata seltener als später Agnolo. Verdoppelungen und Verdreifachungen in Architekturen, die sachrichtig waren, gehören nicht hierher. *Reihen* treten auf, z.B. eine *Viererreihe* in der Regelbestätigung hinter dem Throne des Papstes, eine *Dreierreihe* mit Erweiterung in der Feuerprobe hinter dem Sultane, eine *Dreierreihe* auf der Lossagung hinter dem Vater, eine schließende *Dreierreihe* der Kardinäle bei der Predigt vor dem Papste, eine *Dreierreihe* der Brüder auf der Bank bei der Erscheinung in Arles.

Giotto zog, anders als später Agnolo, die *Reihen* nicht zu *Läufen* zusammen, in denen die Gestalten unter geringer Änderung schnell (kurzräumig) aufeinander folgen. Giotto bildete die *Reihen* vielmehr als *Reihen* selbständiger Gestalten aus; er figurierte z.B. in der *Viererreihe* hinter dem Papste zwei Gestalten mit Kappe und zwei mit Mitra, je einander gleich, alle jedoch in so großen Abständen von einander, daß die Gestalten als selbständige innerhalb der *Reihe* hervortreten; er figurierte präzise Abweichungen in den Kopfstellungen hinter dem Vater; verschiedene Abstände der Köpfe hinter dem Sultan; und bei der Predigt die Einzelglieder der *Kardinalsreihe* je auf sich (pp. 219/220) konzentriert, gegeneinander geschlossen; und unterschiedliche Haltungen der Brüder in Arles. Giotto's *Reihen* sind nicht Vervielfachungen mit geringen Abweichungen unter Betonung der Bedeutungsverwandtschaft (*annominatio*), die erst zusammen zählen und wirken, wie die des Agnolo später, sondern *Synonymenreihen* unter Betonung der Eigenheit eines jeden *Synonymes*.

Das Gleiche gilt von den anderen Schemata, die Giotto gebrauchte. Er wendete sie jeweils ins Charakteristische. Diese Schemata sind einer rubrizierenden, auf die Kunstmittel der Erzähltechnik gerichteten Betrachtung zwar erkennbar, sie drängen sich dem Beschauer jedoch nicht auf. Die Erzählkraft Giotto's unterlag den Figurenschemata nicht, sie verfügte bis in die äußersten Differenzierungen frei über sie; Giotto gebrauchte sie auch nicht als aufgesetzten, sich vorzeigenden Schmuck, als hinzugegebenen Glanz seines Erzählens, sondern dienend und tragend, aber die Differenzierungen wirklich tragend und sie in ihrer Differenz beisammen haltend.

Giotto figurierte *Haufen*, z.B. auf der Lossagung hinter jener *Dreierreihe*, die hinter dem Vater steht; auf der Regelbestätigung in der Brüderschar; in Greccio in der Bürgerschar links am Rande; in Celano in den

Trauerweibern. Die bedeutendste dieser Figurierungen ist die Brüderschar in der Regelbestätigung: der *Haufe* besteht aus zehn Brüdern, ihre Anordnung wurde durch den gleichen Abstand der Köpfe in jede Richtung prägnant gemacht und gibt den Sinn frei: eine Brüderschar, die unter der Regel der Gleichheit steht. Das Figurenschema ist erfüllt; es ist in den sich zeigenden Gehalt hinein aufgehoben, den es als Ausdruck künstlerischer Vernunft durchwaltet und sichtbar macht.

Beachtenswert ist dann die Verbindung mehrerer Schemata, bei der es Giotto abermals darum ging, die einzelnen Schemata sich nicht selbst anzeigen, die Differenzierungen aber tragen und organisieren zu lassen, z.B. die Begleiter des Vaters auf der Lossagung. Schulgerecht beschrieben, stehen hinter dem Vater zunächst eine *Dreierreihe* und hinter dieser ein *Haufe* mit einem Protagonisten. Die Mitglieder der *Reihe* wurden in ihren Köpfen, wie erwähnt, differenziert geneigt, sie entsprechen jeweils anders dem Vater: die Einheit der *Reihe* wurde durch ihren inneren Reichtum und dadurch geschwächt, daß die Mitglieder sich einzeln auf den Vater beziehen; die Einheit der *Reihe* trägt sie aber doch. In dem folgenden *Haufen* wurde der Protagonist durch seinen voll ausgebildeten Kopf gegenüber den Schöpfen der hinter ihm Stehenden und durch seine Wendung abgehoben; die hinteren Mitglieder des *Haufen*, ohne den (pp. 220/221) Protagonisten, wurden zugleich durch deren Wendung leicht den Mitgliedern der *Reihe* angeschlossen; der Protagonist für sich wurde durch seine Sichtbarkeit dem ersten der *Reihe* beigesellt; und der allererste links endlich wurde durch Wiederholung des Profils dem ersten der *Reihe* angeglichen: die Einheit des *Haufens* wurde durch solche Mittel gelockert und der Schein des Natürlichen durch die Differenzierung und die Einzelverweisung auf Mitglieder anderer Schemata erzeugt, welcher Schein des Natürlichen durch das zu Grunde liegende Schema aber getragen, organisiert wurde und nur so hervortritt.

Einige weitere Schemata seien kurz belegt:

Variationen: im Traum des Papstes: die beiden Kammerherren.

Figuren mit doppelseitiger Begleitung: in Greccio: die Frauen; im Wagenwunder: der erwachende Bruder vor den zwei Schlafenden, zugleich mit einer Bedeutungsänderung.

Metaphern: in der Regelbestätigung: die Anordnung der Kurienbischöfe und -prälaten als Thronfigur des Papstes.

Vergleiche: in der Wolkenekstase: das Kastell und die Brüdern.

Symbole: in Arezzo: die zwieträchige Stadt: die aus den Toren tretenden Bürger wurden innerhalb der Stadtmauer belassen, sie treten als eigene nicht hervor, bleiben Attribut der Stadt. Im Unterschied zu sienesischen Darstellungen ein- und ausziehender Adliger, Bürger und Bauern, die den vielfältigen Verkehr in einem gut regierten Gemeinwesen sichtbar machen, ist hier, wörtlich genommen, nur disparates Auseinandergehen dargestellt, das im Zusammenhange eines Bildes, das von der Vertreibung der Zwietracht handelt, als Symbol verstanden wird.

Sachzugewandte kommentierende Personen gibt es in großer Zahl, *publikumszugewandte* nur wenige.

Ekphrasen: das hochgebauten Arezzo; der Waffenpalast; doch wohl nicht S. Damiano, dessen Zerstörung über das Nötige nicht hinaus geht.

Emphatische Distinktionen: Franz und sein Begleiter vor dem Sultan.

Dann außerordentliche, *pathetische Figuren*: das Bündel der fliehenden Zauberer und, die pathetischste Figur in diesem Zyklus überhaupt, die unter dem Gebete des Franz auseinander getretenen Berge, die das Gebet des Heiligen zum Himmel steigen lassen, eine Figur von nicht minderer rhetorischer Wucht, als wenn die Erde Siziliens unter der Bedrückung durch Verres stöhnt. (pp. 221/222)

d.) *Metrum und Rhythmus*.

Ich habe Giotto's Bildung von Perioden mit ihren Klammern und ihren fesselnden und lösenden Teilen im Abschnitt über die Disposition schon behandelt. Im Hinblick auf den Rhythmus ist wichtig, daß der Betrachter, wenn er die fesselnden Teile wahrgenommen hat, die lösenden erwartet und daß dem Rhythmus darum noch größere Bedeutung zukommt, indem er diese Lösung aufhält, sie eilig herbeiführt oder gleichmütig eintreten läßt.

Zur Erläuterung von Metrum und Rhythmus in Giotto's Zyklus nehme ich meinen Ausgang von der hauptsächlichen Beobachtung:

Giotto reihte die das Geschehen tragenden Figuren in der Regel vornean und nebeneinander auf⁴¹¹. Giotto machte diese das Geschehen tragenden

⁴¹¹ Schmarsow insistiert immer wieder auf der Reihung und gebraucht zu Recht die Wortreihe als Vergleich: "Er der Maler vermag zunächst nichts anderes als dem entgegenkommenden Betrachter die Gegenstände selber zuzuzählen, wie die Wortkunst sie aufzählt": August Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig 1918, p. 13. Dazu mein Exkurs im Anhang der Behandlung dieses Zyklus. Vgl. auch Toesca (1941), bes. p. 54, der die Reihung aber gegenständlich-räumlich versteht

Figuren gleich gewichtig, wodurch sich aus ihnen eben etwas wie das Geschehen als deren Einheit hervorhob. In Kenntnis der nicht metrisierten Kompositionen der beiden Gaddi verdient es jetzt neuerdings Aufmerksamkeit, wie Giotto diese gleiche Gewichtigkeit durch die metrische Regulierung erreichte.

Wir sahen, daß Giotto in der Mantelspende Franz eine bestimmte Breite einräumte, dem Mantel dieselbe Breite und dem armen Ritter abermals dieselbe Breite, obzwar die Breite einmal durch einen Menschen, der frontal zu sehen ist, das andere Mal durch einen Menschen, der im Profile zu sehen ist, und das dritte Mal durch ein Stück Stoff eingenommen wurde. Diese Regulierung der Reihe durch ein wiederkehrendes Maß ist erstaunlich und bedarf, wie betont, der Beachtung; sie ist durchgängig. Bei der Lossagung entfiel das Maß einmal auf den Protagonisten des Haufens links, ein zweites Mal auf den ersten der begleitenden Reihe weiter rechts, ein drittes und viertes Mal auf den Vater, davon einmal auf sein wütendes Vorwärtstürmen und einmal auf das Halten der zurückgegebenen Kleider; es fiel ein fünftes und sechstes Mal auf Franz, davon einmal auf seine flehend erhobenen Arme, einmal auf seinen entblößten Leib, es fiel ein siebtes Mal auf den Bischof, ein achttes Mal auf den Protagonisten der Kleriker. Bei der Vision des leeren Thrones fiel ein Maß auf den (pp. 222/223) Bruder, eines auf den Engel, eines auf Franz, eines auf den Altar. Wir sahen, daß Giotto in diese metrische Regulierung durchaus Gegenstände einbezog. Bei der Mantelspende entfielen Einheiten auf das Pferd und zwar deren drei: eine auf sein Stehen, eine auf seine Sattelung, eine auf sein Grasen.

Taddeo Gaddi und Agnolo Gaddi nahmen diese metrische Regulierung nicht auf: bei ihnen lief die Erzählung so fort und hatte in sachlichen Hauptpunkten ihre natürlichen Schwerpunkte; bei ihnen wurde der Rhythmus durch rhythmische Läufe, Stauungen und rhythmische Isolierungen gelenkt und geleitet. Giotto erreichte durch die metrische Regulierung, daß metrische Breiten, *Spatia*, regelmäßig da waren, welche die als Massengewichte einander angeglichenen Figuren der Erzählung gleichmäßig trugen: dadurch entstand eine getragene Vortragsweise und dadurch zunächst und hauptsächlich wurde Giotto's Erzählweise poetisch, eben metrisiert.

und ihr deswegen die räumlich reichere Gruppierung in anderen Wandbildern des Giotto entgegengesetzt.

Ich will versuchen, dieses an einem sprachlichen Beispiel zu erläutern; indem ich das Beispiel aus der deutschen Literatur entnehme, habe ich den *Spatia* analog statt von Längen von Hebungen und Betonungen zu sprechen.

So wie Taddeo und Agnolo Gaddi erzählten, eilt der rhythmische Fluß mit seinen Läufen, Beschleunigungen, Stauungen und Isolierungen auch in der normalen, prosaischen Sprechweise von Wortsätzen über unterschiedlich viele Worte hinweg und auf Sinnschwerpunkte hin. Auch hier bewirkt eine metrische Regulierung, daß Hebungsstellen regelmäßig eintreten, die zugleich gegenüber einem normalen Sprechen an Anzahl beträchtlich vermehrt sind. Das hat zur Folge, daß neben den die Sinnschwerpunkte nennenden Wörtern noch eine Anzahl mehr als gehoben und dadurch als bedeutend erklingen, ja daß der ganze Satz durch die Vielzahl bedeutungsvoll gehobener Worte klingt.

Falls der Leser mag, vergegenwärtige er sich dieses bekannte Faktum, indem er den folgenden Vers ansieht oder spricht, als wäre er Prosa:

Wánderer,/ kommst Du nach Spárta,/ verkündige dorten,/ Du habest uns hier líegen geseh'n,/ wie das Gesétz es befáhl.

Prosaisch genommen, enthält der Satz wohl die Betonungen: Wánderer, Spárta, verkündige, liegen, Gesétz; dazu vielleicht eine Halbbetonung am Satzschluß: befáhl. Die Spannungskurve des Satzes drängt auf die Sinnschwerpunkte.

Trüge man den Satz metrisch reguliert vor, dann vermehrte sich die Zahl der Schwerpunkte entsprechend der Anzahl der metrischen (pp. 223/224)hebungspunkte, die Sinngewichte tragen können: der Satz begönne zu klingen. Der Leser möge sich dieses Faktums erinnern, falls er mag, indem er den Vers als metrisch reguliert ansieht oder spricht; vielleicht, damit das Metrum deutlich zu hören ist, im Takte zu schnell, wodurch der Rhythmus zerstört würde und das bloße Metrum klapperte:

Wánderer,/ kómmst Du nach/ Spárta, ver/kündige/ dórten, Du/hábest úns hier/ líegen ge/séhn,/ wíe das Ge/sétz es be/fáhl.

Statistisch gesehen, gibt es statt der fünf Hebungsstellen nun zwölf. Alle diese Hebungsstellen werden jetzt sinntragend. Zu den gehobenen, sinntragenden Worten Wánderer, Spárta, verkündigen, liegen, und Gesétz, treten als weitere hinzu: das Kómmen des Wanderers, um zu künden; die doppelte Betonung Spartas, nun auch als Kündigungsort: dórten; das gesehen Haben des Wanderers, welches die Situation umreißt, dem Künden Authentizität gibt; daß der Wanderer die Redenden, úns, gesehen habe; ferner der Beféhl, in dem das Gesetz aktualisiert war und der, entsprechend der

rhetorischen Figur, das Liegen zum unvermittelten Inhalte hatte; und letztlich das wie, darin das Gewicht, das in die Modalität gelegt ist und dem Sehen konfrontiert wird.

Dadurch erhält der Satz, dessen Aussage prosaisch genommen und vernommen werden kann, einen getragenen und feierlichen Ton, der hier, da vom Metrum die Rede ist, außer Acht bleiben kann, und einen solchen Beziehungsreichtum, der in den zwölf Hebungen anklingt, wie derselbe Satz prosaisch nicht in der Lage war, ihn zu vermitteln: die Sprache klingt und wird Poesie.

Giotto erreichte durch die metrische Regulierung Analoges. Eine Fülle von Figuren wurde durch regel- und gleichmäßig wiederkehrende *Spatia* gehoben, so daß sie, auf einander verwiesen, miteinander klangen und so der Darstellung des Geschehens dienten. Taddeo hätte in der Lossagung die Begleitgestalten des Vaters wohl unbetont am Rande stehen und Vater und Sohn, von ihrem Gefolge deutlich abgesetzt, konfrontiert sein lassen; Agnolo hätte die Begleitgestalten wohl zu *Läufen* zusammengezogen, so daß sie, durch rhythmische Bögen zusammengehalten, auf dem Wege zur Hauptsache hin schnelle wären wahrgenommen worden. Giotto dagegen hob, nachdem er alles Überflüssige bei Seite gelassen hatte, das zugelassene Nebensächliche durch metrische *Spatia* bis zur Höhe von Hauptsachen an und senkte die Hauptsachen durch metrisches Gleichmaß bis ins Vergleichbare mit den Nebensachen: (pp. 224/225) dadurch entstand seine kohärente das Geschehen tragende Figurenreihe. Man möge sich die Darstellungen der Mantelspende, der Lossagung, des leeren Thrones noch einmal ansehen. Auch andere Darstellungen: die Ordensbestätigung: zwei Einheiten für die Brüderschar, deren erste für den Protagonisten, deren zweite für die Figur rechts daneben, die dritte Einheit für Franz, zwei Einheiten für den Papst, deren erste das Handlungszentrum, die segnende und die empfangende Hand von Papst und Franz (stabilisierende Funktion des hinteren Bischofs), und deren zweite die Gestalt des Papstes umfaßt, eine letzte Einheit für das Gefolge. Wagenekstase: drei Einheiten für das Dormitorium, zwei für den klopfenden Bruder, zwei für die nächste Gruppe. Arezzo: eine Einheit für die gesamte Breite des verfluchenden Bruders, eine gleiche Einheit links dann für Franz, zu welchem auch der freie Raum vor seiner Figur rechnet, der für sein flehendes Knien von Bedeutung ist, zwei Einheiten für Arezzo vom linken Rand des linken Tores bis zum rechten des rechten Tores. Feuerprobe: eine Einheit für die fliehenden Zauberer, eine für das Feuer, eine für Franz, zwei für den Sultan, deren erste

für seine Geste, deren zweite für sein Thronen samt Zepter und Gefolge. Wolkenekstase: zwei Einheiten für die Brüder, drei für Franz in der Wolke, eine für die Landschaftsfigur. Greccio: eins, zwei, drei für die Bürger, eins für Franz, eins für den Bereich vom Christkinde bis zum Altare, eins für den Priester. Quellwunder: eins, zwei für die Begleiter, eins für Franzens Knien, eins für Franzens Flehen und das zu Boden Stürzen des Bauern, welche derart aufeinander bezogen⁴¹² wurden, eins für das Trinken. Vogelpredigt: eins für den Bruder, eins für Franz, eins für die Vögel am Boden, eins für den Baum. Tod des Edlen von Celano: eins für den Bruder, eins für Franz, eins für den Vermittelnden, eins für die Protagonistin des Trauerchores, eins für die Frau des Toten und deren Begegnung mit dem Verstorbenen. Predigt: eins für Franz, eins für den Begleiter und den ferneren Kardinal, eins für zwei weitere Kardinäle, eins für den Papst, eins für zwei weitere Kardinäle, eins für den letzten Kardinal. Arles: eins für den Bruder links, eins für den Bruder in der Ferne, eins für seinen Nachbarn, eins für den Bruder, der vornean, vom Rücken zu sehen ist, eins für den ersten auf der Bank, eins für zwei weitere auf der Bank. Stigmatisation: eins für Franz, eins links davon für die Kapelle mit ihrem Platze, eins für den leeren Raum vor Franz, eins für den leicht dagegen verschobenen Bruder rechts. (pp. 225/226)

Sieht man alle Darstellungen auf die metrische Regulierung hin durch, bemerkt man, daß es Giotto schwierig war, liegende Gestalten zu metrisieren; bei Franzens Traum stellte er überzeugend Christus hinter das Bett: eine Einheit entfiel auf das Schlafen, eine auf das Herantreten, eine auf das Zeigen, eine auf den wehenden Vorhang, drei dann auf den Palast; schwieriger war die Situation beim Traume des Papstes, da die sekundären Figuren auf dem Boden saßen und das Metrum seiner Kraft nach kaum in Erscheinung trat: eine Einheit entfiel auf die stürzende Kirche, eine auf den die Kirche stützenden Franz, drei auf den liegenden Papst, deren erste galt der Bettstatt bis zu den Händen des ersten Kammerherrn, deren zweite von den Händen des ersten bis zu den Händen des zweiten Kammerherrn, deren dritte dem zweiten Kammerherrn und dem Motiv des Schlafens, vielleicht war gemeint erstens Sorge, zweitens Liegen, drittens Schlafen als nacheinander erzählte Momente; beim Edlen von Celano prononcieren die hinter dem Toten stehenden Gestalten wiederum eindeutiger. Die Berufung in S. Damiano ist besonders erwähnenswert, weil die einzelnen *Spatia* sehr groß genommen wurden, ein

⁴¹² Vgl. das Zitat aus Prinz hier in einer Anmerkung zur Stelle.

Spatium für die zerstörte Kirche, eines für den in der Kirche betenden Franz, eines für das in der zerstörten Kirche sprechende Kruzifix.

Man sieht, wie die metrische Regulierung den Erzählvorgang bestimmt und die Geschehensfolge hervorträgt.

In der epischen sprachlichen Dichtung erklingen Worte, in der epischen bildenden Dichtung sind Figuren da, Figuren von Gestalten, Landschaften, Bäumen, Tieren, Altären, Feuern, Figuren von Körpern der Dinge, wodurch eine besondere Unmittelbarkeit der Darstellung erreicht wird. Einem modernen Leser sprachlicher, epischer Dichtung fällt es oft schwer, hinter den mittels des Wortzusammenhanges ausgesprochenen Beziehungen die Dinge selbst nicht nur schemenhaft auftauchen zu lassen, sondern die in den Worten aufgerufenen, benannten Dinge in der gewiesenen Folge konkret an ihrem Platze zu vernehmen. Ebenso fällt es dem modernen Betrachter epischer Malerei oft schwer, hinter dem Körperzusammenhange nicht nur einen Gesamtsinn schemenhaft auftauchen zu lassen, sondern den in den Körpern gezeigten, dargestellten Dingsinn konkret an seinem Platze und in der gewiesenen Folge, in der Sukzession der Sinndinge, wahrzunehmen. (pp. 226/227)

Es handelt sich hier nicht um Proportionen statischer Ausdehnungen oder Massengewichte, welche anders zu berechnen wären, sondern um gemessene Einheiten einer fortschreitenden Erzählung.

Giotto konnte diese metrische Regulierung so wirkungsvoll und mit dem Schein des Natürlichen durchführen, weil er in der Regel die Breite einer menschlichen Gestalt, mit deren Figur er hauptsächlich zu erzählen hatte, zur Einheit des Maßes nahm.

Es versteht sich, daß diese metrischen Einheiten nicht mit dem Zollstocke gemessen werden können, auch deshalb nicht, weil sie durch den Rhythmus eine Modifizierung erleiden, auf welche noch einzugehen ist. Die Gleichheit des Maßes zeigt sich vielmehr durch die Identität in der Wiederkehr und deren Folgerichtigkeit an, nicht durch die Exaktheit einer geometrischen Abmessung. Es kam, könnte man sagen, sogar darauf an, leiernde Exaktheit zu vermeiden; und das geschah durch den Rhythmus. Der Rhythmus wird dabei vom Metrum getragen. Das besagt, die - abstrakt genommen - gleichmäßigen 'Hebungen' und *Spatia* des Metrums heben gleichwohl verschieden ausgebildete Figuren; das bleibt nicht ohne Rückwirkung auf das Metrum.

Falls der Leser sich den herangezogenen Vers noch einmal vornähme, so hätte er den zuletzt vorgeschlagenen Vortrag leiernd und sinn-ungemäß

gefunden, trotz metrischer Exaktheit, wegen der fehlenden Rücksicht auf den Rhythmus. Das Tempo eines Metrums wird durch den Rhythmus nahegelegt; das Tempo wäre im Falle dieses Verses wohl getragen zu nehmen. Das Tempo wird einem Sprecher dadurch nahegelegt, daß die rhythmische Entwicklung des Verses innerhalb des Metrums Platz finden muß.

Sehen wir den Vers noch einmal an:

Wänderer,/ kómmst Du nach/ Spárta, ver/kündige/ dórten, Du/ hábest
úns hier/ líegen ge/séhn/, wie das Ge/sétz es be/fáhl.

Im ersten Metrum wäre nach 'Wanderer' wohl eine Pause zu setzen: man könnte, um dieser rhythmischen Forderung zu entsprechen, die letzte Silbe dieses Metrums gegenüber der zweitletzten, die nach der Regel des Metrums gleich lang sein müßten, um die Länge dieser Pause verkürzen. Im dritten Metrum könnte man 'Sparta' hervorheben, indem man darnach eine Pause einfügte, um deren Länge man die Vorsilbe 'ver-' zum bloßen Auftakt für das 'kündige' verkürzte. Dieses 'kündige' würde wiederum durch die genannte Erweiterung durch einen Auftakt betont. Im nächsten, fünften Metrum könnte man das 'Du' (pp. 227/228) wohl auftaktig zum Folgenden nehmen und vor ihm eine Pause einschalten. Die Getragenheit des Rhythmus wird im Pentameter durch die Ablösung des Daktylos durch einen Spondäus wieder hergestellt, der zugleich ermöglicht, die Nebenbetonung bis gegen eine Hauptbetonung anzuheben. Im zweiten Metrum des Pentameters könnte man nach 'liegen', um dieses zu betonen, eine Pause einfügen und die Silbe 'ge-' wieder auftaktig zu '-sehn' aussprechen. Das Metrum 'wie das Ge-' könnte man besonders ausbilden, indem man hinter 'wie' eine Pause einsetzte und die dafür nötige Verkürzung erst am auftaktigen 'Ge-' von 'Gesetz' einsparte, damit die zweite Silbe gegen die dritte verrückte und sogar den Grundrhythmus des Metrums modifizierte. Doch dann wäre im nächsten Metrum die Betonungspause für 'es' wohl erst hinter ihm einzurichten; beide Metren gleich zu sprechen, ergäbe Geleier; vor wie hinter 'Gesetz' eine Pause einzurichten, wäre preußisch eher als poetisch.

Was ich hier als Pause bezeichne, würde man oft garnicht im präzisen Sinne als Pause sprechen, sondern durch Massenerweiterung nachklingen lassen, so die zweite Silbe von 'Sparta', vielleicht die zweite Silbe des altertümlichen 'dorten'.

Der Leser wird übrigens bereits vermutet haben, daß ich diese letzten Absätze im Nachlaß von Sixtus Beckmesser gefunden haben könnte; ähnlich

möchte es um die folgenden bestellt sein. Aber sie scheinen doch geeignet zu zeigen, worum es gehen könnte.

Jenes Verweilen und Auskosten rhythmisch im Rahmen des Metrums schwer genommener Stellen war auch Giotto's Hauptmittel für die Entfaltung des Rhythmus.

Ich gehe die Bilder mit einigen Hinweisen darauf noch einmal durch.

Ein besonderer Fall ist sogleich die Mantelspende: die Figur des Pferdes, die drei Metren entspricht, lastet nur auf dem ersten und dem dritten Metrum; sie wurde rhythmisch so gestaltet, daß sie auf dem ersten Metrum aufsteigt (Stehen des Pferdes), auf dem zweiten sich horizontal entfaltet (Sattelung des Pferdes) und auf dem dritten sich senkt (Grasen des Pferdes). Diese Figur wurde in den nächsten drei Figuren wiederholt: Franz, auf dem vierten *Spatium* aufsteigend, doch mit einer anderen rhythmischen Überleitung in den halb zurück und dann nach rechts führenden Armen, dann das Tuch, auf dem fünften *Spatium* hängend entfaltet, und schließlich der Ritter auf dem sechsten *Spatium*, in den Armen als Überleitung empor führend, im Kopfe dann anhaltend und zur (pp. 228/229) Erde dann hinab führend und schließend. Das Tempo für ein angemessenes Wahrnehmen dieser Metren und Figuren möchte so zu wählen sein, daß der Blick in Ruhe Franz, sein Schauen und die Entfaltung seiner Arme aufnehmen kann, dann, leicht davon abgesetzt, die Entfaltung des Mantels, usw.

Beim Durchgange durch die folgenden Bilder wird es nicht nötig sein, die Inhalte des jeweils Erzählten nochmals aufzuführen.

Traum Franzens: der wahrnehmende Blick kommt über das Bettgestell zum Mantel Franzens, der als rhythmische Kurve um seinen Arm herum zu seiner Schulter führt; der Blick kommt zum Kopfe, sieht diesen, sieht den untergelegten, sieht den aufgelegten Arm und erfährt darin das schlafend Eingekuschelte Franzens, er wird dann dem Arme entlang in einer Franz derart einwickelnden Kurve zu seinem Rücken geführt, wo, zum Antippen prononciert angehoben, Arm und Hand Christi ansetzen; das zweite Metrum zeigt Christus, der Blick folgt seinem Arme zum Kopfe, geht wahrnehmend um den Kopf herum, folgt dem über die Schulter hängenden Stücke des Mantels, herabgeführt; und sieht, im dritten Metrum, dagegen wieder angehoben, in einem viel schnelleren Zug den weisenden Arm und erfährt jenseits der Hand eine Pause, bis der Blick im vierten Metrum an der Vorhangbahn empor fährt, an der Stange Halt findet und dem abwärts Wehen des Vorhanges, als einer selbständigen, großen Wiederholung des Wehens des

Mantelendes Christi, zum Boden folgt. Dann kommt die Architektur. Besonders zu beachten, wie mir scheint, sind die unterschiedlichen Verweilungen, die rhythmisch durch ineinander geführte und gerollte Kurven oder durch Streckungen erreicht werden.

Eine bedeutende rhythmische Erfindung ist das Bild von S. Damiano. Auf die erste metrische Einheit fällt die zerstörte Kirche, welche der Blick des Betrachters der Basis entlang nach links, dort die Säule hinauf, dem zerstörten Obergaden, dem Dach, wieder dem Obergaden entlang nach rechts, dann die rechte Säule herab wahrnimmt. Die zweite Umfahrung ist kleiner, sie läßt glatt und unzerstört Säule, Gebälk und Säule sehen und erlaubt in derselben metrischen Einheit noch den Blick auf Franz. Die dritte, wiederum größere Umfahrung läßt abermals das vertraute Bild der Zerstörung sehen, darin als Schluß jetzt, im Tempo durch mehrere Horizontalriegel (Stufe, Altartischplatte, usw.) gebremst, das sprechende Kruzifix.

Bei der Lossagung wäre das Wahrnehmungstempo, wenn man sich der rhythmischen Entwicklung erfreuen wollte, so zu wählen, daß die erste (pp. 229/230) metrische Einheit, d.h. der Protagonist des Haufens samt den Kindern vor ihm, richtig in den rhythmischen Zusammenhängen aufgefaßt werden könnte. Die rhythmische Figur der Kinder als Teil eines Metrums wird dann über die drei folgenden Metren hin als große rhythmische Figur wiederholt und kommt in den hängenden Gewändern über dem Arme des Vaters zum Stehen. Hat man dieses sehr langsame Tempo wahrgenommen, dann bemerkt man, welche Wirkung es tut, wenn auf die nächste metrische Einheit nichts als die erhobenen Arme Franzens kommen; und man mag dann in den folgenden, einfach gereihten Figuren die rhythmische Beruhigung erfahren. Man bemerkt noch beim Vater die Wirkung der Ligatur oder richtiger der Dehnung einer über zwei Metren hin ausgehaltenen Figur.

Bei der Regelbestätigung ist bemerkenswert, wie auf das erste Metrum ein Bruder mit einem rhythmischen Nachklang nach links entfällt und auf das zweite, von diesem Bruder aus gestaffelt, eine Reihe von weiteren Brüdern, ebenfalls mit Nachklängen nach links, sodaß sich die geordnete Brüderschar ergibt. In diesem Bilde ist dann interessant die auftaktmäßige Verschiebung des päpstlichen Gefolges in das vorhergehende Metrum hinein.

Sehr eigentümlich ist die rhythmische Entwicklung des leeren Thrones. Erstes Metrum: der Bruder kniet, die Falten seines Gewandes steigen in leichter Kurve an, der Oberschenkel ist ruhig zurückgeführt, der Oberkörper geht schräg auf, es folgt der Kopf mit seinem Blick, die Kapuze stellt diesen

Blick förmlich dar, deren Form wird im Bogen des Armes vergrößert aufgenommen, es folgt die Hand, punktuell zugespitzt, ein punkthaftes Zögern. Dann zweites Metrum: der Engel schwebt leicht auf, der Blick verharrt beim Kopf, der Engel schaut zurück, dann folgt, auseinandergelegt, der Arm herab auf Franz und die Hand empor weisend. Zäsur. Drittes Metrum: man sieht, wiederum unten beginnend, Franz, kniend und in sich verharrend, nicht weiterleitend. Dann das vierte Metrum: der Altarraum umschrieben mit Binnenfüllung; und als Schluß die Reihe der fünf Throne, die vom Schluß her, von rechts zu sehen sind.

Bewundernswert, wie der Rhythmus vom Bruder zum Engel sich schwebend leicht erhebt, gegenüber der rhythmischen Festigkeit Franzens; und bewundernswert, wie sich jener leichte Rhythmus von einem feierlichen, gewichtig auf den *Spatia* lastenden Rhythmus unterscheidet.

Arezzo: erstes Metrum: links kniet Franz, seine Figur geht auf, dann in den Armen eng an sich, in sich zurück gehalten; zweites Metrum: nach dieser (pp. 230/231) innig eingezogenen Figur die kräftig aufgehende des Bruders mit dem gegen den zurückgenommenen Kopf gewaltig vorgeschobenen, verfluchenden Arm; dann das dritte und das vierte Metrum: die Stadt, durch jenen roten Bogen über dem linken Tore, der in der Mauer aufgenommen und zügig durch- und um das zweite Tor herumgezogen wurde, rhythmisch schnell und energisch zusammengenommen; rhythmisch entschieden zusammengefaßt, sodaß noch die helle Auflichtung in den Türmen und die davonspringenden Dämonen wahrgenommen werden können.

Feuerprobe: bewundernswert die samtweich dahingleitenden Zauberer, deren zweiter sich anschmiegt und erstaunter zurückschaut. Die gleiche metrische Breite wurde dem rhythmisch ruhig brennenden Feuer mit seinem Rauche, die gleiche Franz, usw. eingeräumt.

Wolkenwunder: bemerkenswert, wie die Wolke, die drei Metren lang ist, in deren erstem und deren letztem rhythmisch leicht genommen wurde und so die Darstellung des Schwebens unterstützt.

Vogelpredigt, sicherlich besonders zu rühmen: der ernste, staunend in sich gehaltene Bruder; dann fest und in den auseinandergefächerten Kopf und Händen auch wieder locker, Franz; dann wie hingetupft die Vögel; endlich die zusammennehmende und aufblühende Schlußfigur des Baumes.

Interessant noch Arles wegen der rhythmischen S-Kurve, in der das Umgängliche der Brüderschar wie in einer Guirlande vorgeführt wurde, in Franz schließend.

Hat man sich in die metrische Festigkeit und in die rhythmischen Zusammenhänge bei Giotto eingesehen⁴¹³ und sich die davon getragene Erzählweise mittels epischer Figuren eingepägt, dann wird man bemerken, daß in Bild 1 und dann in den Bildern 20 bis zum Ende, die ich nicht behandelt habe, eine andere Hand bei der Durchführung der Komposition am Werke war. Alle diese Gesichtspunkte galten dort nicht. So kann ich von der vorliegenden Untersuchung aus der stilkritischen Forschung und der topographischen (pp. 231/232) Werkanalyse⁴¹⁴ nur beipflichten, soweit sie diese Bilder aus dem Werke des Hauptmeisters der Franzlegende herausgenommen hat.

Für eine Erläuterung der Zyklen mit Hilfe der eingeführten Gesichtspunkte ist, wie mir scheint, klar geworden, daß der Meister der Franzlegende als Erzähler sich in prinzipieller Hinsicht von den späteren Taddeo Gaddi und Agnolo Gaddi unterschied.

Der gelösten Erzählweise (analog einer *oratio soluta*) des Taddeo Gaddi oder der gereihten Erzählweise (analog einer *oratio perpetua*) des Agnolo Gaddi stand sein Periodenstil gegenüber.

Der natürlich rhythmischen Erzählweise des Taddeo Gaddi oder der gesteigert rhythmischen Erzählweise des Agnolo Gaddi stand seine metrisch gebundene, rhythmische Erzählweise gegenüber.

Der lockeren mittleren Stillage des Erzählens des Taddeo Gaddi oder der festeren, durch Figurenschemata angehobenen mittleren Stillage des Erzählens des Agnolo Gaddi stand die hohe Stillage seines Erzählens gegenüber.⁴¹⁵ (pp. 232/233)

⁴¹³ Hat man sich in die metrische Festigkeit und den rhythmischen Fluß als Träger der Erzählung eingesehen, dann läßt sich erkennen, wie wesentlich die bisherige Forschung dieser Betrachtung vorgearbeitet hat und worin diese meine Betrachtung sich von jener Forschung abhebt. Das zu zeigen, braucht es mehr Platz, als für eine Anmerkung angemessen, es geschieht darum im Anhang der Behandlung dieses Zyklus in einem Exkurs.

⁴¹⁴ S. Leonetto Tintori und Millard Meiss, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi with Notes on the Arena Chapel*, New York 1962, bes. Kap. II.

⁴¹⁵ Ich zitiere Toesca noch einmal, um eine Differenz zu betonen: Toesca (1941) p. 53: "*Non egli è guidato nella sua opera dal tono popolare, facilmente voglioso di tinte forti e di amplificazioni aneddotiche: rincompone invece la leggenda del Santo improntandovi non mistico attenuamento dei sensi, ma la propria vigorosa vita fisica, il suo spirito grave, la mente che vuole semplicità per avere chiarezza, e mette ordine e ponderazione dove altri avrebbe cercato in atti concitati l'emozione drammatica.*" (In deutscher Übersetzung schon unter 'Vorgangserfindung' zitiert.)

Für die Höhenlage des Stiles sei noch einmal auf das hochpathetische Schema der Felsenfigur im Quellwunder aufmerksam gemacht, aber auch darauf, daß das erste Bild des gesamten Zyklus⁴¹⁶, welches nach der metrischen und rhythmischen Organisation nicht von der Hand des Giotto ausgeführt, aber doch von ihm entworfen sein kann, dieses darstellt, daß ein Bürger von Assisi Franz vor dem Tempel der Minerva seinen Mantel zu Füßen breitet, damit er darüber schreite, ein Huldigungsbild, schon im ersten Bilde anzeigend und darauf einstimmend, als was der Zyklus im Ganzen gedacht

Diese treffenden Bemerkungen gelten der Komposition und dem Stile des Erzählens, welcher ein hoher Stil war. Derselbe Charakter wurde aber keineswegs dem Helden der Erzählung verliehen. Beides muß auseinandergehalten werden. Toesca identifiziert den anschaulichen Charakter der Erzählung mit dem anschaulichen Charakter des Helden, er schreibt, p.51: "*Ma il pittore di Assisi vide in altro modo S. Francesco: ... lo immaginò non assorto in vago ascetismo ma ardente di carità e di fede; sentì anche quanto la leggenda ricordava più umano in lui e lo rese visibile dando figura a moti spirituali delicatissimi; esaltò l'eroismo e l'umiltà del Santo. Assunse egli dalla leggenda anche i soggetti più drammatici e atti a concitare affetti e movimenti, ... ma non rifuggi dagli episodi più semplici e spirituali; quasi inadatti a segni esteriori di commozione.*" (Schon unter 'Personenerfindung' zitiert).

Vom Heroischen des hohen Stiles ging aber nichts in den Charakter Franzens über (wo zeigte sich Franz bei Giotto heroisch?), und dementsprechend ist keine Charakterspannung zwischen *eroismo* und *umiltà* dargestellt. Im Gegenteil, das Erstaunliche liegt darin, daß Giotto im heroischen Charakter des hohen Stiles von einem - nach seiner Erzählung - einfachen, milden und unheroischen Manne erzählte und diesen Charakter des Helden, von der Erzählhaltung unterschieden, durchzuhalten vermochte. Das gibt Zeugnis von der Weltsicht Giotto's und zugleich von seinem Kunstverstande.

Cesare Gnudi, *Giotto*, Mailand 1958, p. 68, zieht beide Momente in einen poetischen, anschaulichen Charakter zusammen: "*l'inizio del ciclo e estremamente grande, meditato, solenne; ... e tutte le prime storie hanno lo stesso tono poetico intimo ed eroico, semplice e forte; si svolgono tutte nello stesso clima, insieme di realtà e di leggenda.*" Treffend beobachtet, wenn es abermals auch nötig wäre, die Erzählweise und den Charakter des Helden zu unterscheiden, deren erste *eroica e forte*, deren zweiter aber *intimo e semplice* ist.

⁴¹⁶ Auch Gnudi pp. 66, 70 hält das erste Bild des gesamten Zyklus für ein einstimmendes Bild. Bei Ruth Wolff, "'Dicitur allegoria quasi alieniloquium' Das erste Bild der Franziskuslegende in der Oberkirche von San Fransceso in Assisi", *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, ed. Gottfried Kerscher, Berlin 1993, 385-400, findet sich eine Erklärung dieses Bildes mit allegorischen Momenten.

war, als Rühmung⁴¹⁷. (pp. 233/235)

⁴¹⁷ Ellen Judith Beer, "Reflexionen zur Frage der Stillagen bei Giotto. Der 'Sonderfall' Assisi - Versuch einer Annäherung", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 1993/94, 55-70. Der Aufsatz, der nur wenige Zeilen zum Thema enthält, ordnet den Zyklus in Assisi dem niederen Stile, den Zyklus in Padua dem hohen und den in der Bardi-Kapelle zu Florenz dem mittleren Stile zu. Die Argumentation ist allzu schnell fertig.

Exkurs: zur älteren Forschung über metrische Festigkeit und rhythmischen Fluß bei Giotto.

(Die Lektüre dieses Exkurses ist für einen Leser, der eher am Fortgange der Untersuchung interessiert ist, nicht notwendig.)

Hat man sich in die metrische Festigkeit und den rhythmischen Fluß als Träger der Erzählung eingesehen, dann läßt sich erkennen, wie wesentlich die bisherige Forschung meiner Darlegung vorgearbeitet hat und worin meine Darlegung sich von jener Forschung abhebt. Die wichtigen Schritte finde ich von August Schmarsow, 1928, von Walter Ueberwasser, 1933, und von Cesare Brandi, 1938, getan. Alle drei Autoren nahmen ihren Ausgang von der Erfahrung des Gemessenen, ganz besonders des Gemessenen in der Kunst des Giotto. Dieses Gemessene zu begreifen, das war ihr Ziel, wie verschieden auch die Wege.

A.) Zu Schmarsow (*Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg 1928):

Mir scheint wesentlich, daß Schmarsow erkannte, daß Giotto die Figuren reihte und sie dem Betrachter als gereihte, wie Worte, zuzählte.

Diese grundlegende Einsicht ging Schmarsow im Hinblick auf die Erzählung dann allerdings verloren, weil er darin kein Problem der *Erzählweise* sah; er hob das Faktum vielmehr einesteils als mittelalterlich, d.h. durch stilgeschichtliche Einordnung, auf und inkorporierte die Regelmäßigkeit des Zuzählens andernteils in ein Problem der Architektur, er bezog sie auf die reale Schrittfolge eines Betrachters, der die Kirchen durchwandert, statt sie als ein Problem der Metrik innerhalb der *Erzählweise* zu belassen. Schmarsow konnte das Faktum als Problem der *Erzählweise* um so weniger wieder finden, als er über Konstatierungen in der Einleitung seines Buches hinaus in der Durchführung bei den einzelnen Bildern darauf kaum zurückkam.

B.) Diese Grundlage auch meiner Untersuchung wurde nicht wieder freigelegt; nicht zuletzt deswegen, weil der beherrschende Eindruck der Freskenfolge des Giotto auf denjenigen Forscher, der seiner Fragestellung nach am ehesten dazu berufen gewesen wäre, Ueberwasser (*Von Maß und Macht der alten Kunst*, Leipzig 1933), die geschlossene Einheit der Bildfelder war. Ueberwasser sah die Frage nach den Maßen nicht als ein Problem des *Erzählens*, der *Erzählfolge* an, sondern als ein Problem einer statischen Bildfeldgeometrie. Daß diese Bildfeldgeometrie gegenüber dem *Erzählen* abstrakt blieb, ist daraus ersichtlich, daß deren Schemata auf dem noch leeren Bildfelde vorab entworfen werden konnten, mittels Diagonalen, Dreiecke, Halbierungen, Drittelungen, etc., und daß der Maler unter solchen Schemata nur auszuwählen hatte nach (pp. 235/236) deren anschaulicher Bedeutung für und ihrer Fügsamkeit gegenüber dem darzustellenden Inhalte.

In der Frage der Bildfeldgeometrie, die bei Giotto ohnstreitig eine bedeutende Rolle spielte, brachte Ueberwasser die Forschung, wie mir scheint, beträchtlich weiter und stellte sie sowohl auf praktikable Grundlagen, als er auch den Blick auf die anschauliche und geistige Wirkmöglich- und Wirklichkeit bei Giotto eröffnete. Es seien darum einige Stellen herausgehoben:

"Es kommen mit den drei Teilungsprinzipien ganz verschiedene Funktionen zum Ausdruck. Es wird von dem Reichtum an wichtigen Figuren und Darstellungen abhängen, in wieviel Achsen ein Bild gegliedert werden muß. 'Wähle gut dein Maß' sagt das Rezept Cennini's. Ist für eine Bilderreihe die Achsenzahl einmal gewählt, so wird sie bei gleichen Wandflächen im Großen und Ganzen gleichmäßig in jedem Bilde wiederkehren [Ueberwasser nahm für die Paduaner Fresken acht mal acht, für die Florentiner Fresken zwölf mal acht an]. Das bewirkt die erstaunliche Einheitlichkeit der Erzählungsweise, die etwa an den Wänden der Arenakapelle durchgehend ist. Die Achsenzahl wird wie im Takt beibehalten. Eine andere Achsenzahl hat eine ganz andere Erzählungsweise zur Folge - wie in Giotto's Florentiner Kapellen, stärkere Gruppenbildungen! - Von den Diagonalen wird die Bewegung eines Bildes ausgehen. Das können - bei Giotto - die zwingenden Gebärden sein: Befehlen, Schenken, Heilen, Führen.

Es kann die aktive Funktion sein, mit der die Landschaftsschrägen oder das Ausweichen der Wände einer Architektur in die Tiefenrichtung in spannender Weise versucht werden. Vom Bilddreieck wird immer die königliche Meisterschaft des Künstlers abhängen. Die Konzentration einer Darstellung gipfelt darin. Das in höchstem Maß formende Element liegt in diesem Dreieck. Spielt es im Fresko noch eine bescheidene Rolle, so wächst seine Bedeutung im Tafelbild." (p. 80)

"Die wichtigen Teilungspunkte des Bildfeldes ergeben sich aus den Durchschneidungspunkten der drei Systeme. Das Achsenkreuz und die Bilddiagonalen haben den Mittelpunkt gemeinsam. Das Achsenkreuz und das Bilddreieck haben die Spitze der Mittelachse und die Mitten der durch die senkrechte Achse bestimmten waagerechten Achsenhälften gemeinsam. Die Lote durch diese Durchschneidungspunkte treffen auch die Durchschneidungspunkte der Bilddiagonalen mit dem Bildrhombus. So werden gewissermaßen die Punkte von selbst 'erzeugt', die zur Vermehrung der Achsenteilungen führen. Das Bilddreieck und die Bilddiagonalen haben links und rechts von der Mittelsenkrechten zwei neue Punkte gemeinsam, deren Distanz ein Drittel der gesamten Waagerechten ist. Legt man senk- und waagrechte Achsen durch diese Punkte, so gewinnt man auf die einfachste Weise die Dreiteilung des Bildfeldes. Es entstehen also aus den Durchschneidungen der drei Systeme, je nachdem die Durchschneidung des Bilddreiecks mit dem Achsenkreuz oder des Bilddreiecks mit den Bilddiagonalen maßgebend gemacht wird, entweder das Zweiteilungs- oder das Dreiteilungsprinzip..." (p. 82). (pp. 236/237)

"Die Wichtigkeit der Durchschneidungspunkte von Bilddreieck und Bilddiagonalen sind schon von Giotto erkannt. Sehr oft bestehen sie als hervorgehobene Hauptpunkte als eigentliche 'Kontrapunkte' im wahrsten Sinne des Wortes im Bilde." (p. 83).

Auch die Fünf-, die Sechs- und die Siebenteilung entwickelte sich aus den Durchschneidungspunkten der Bilddreiecke, die sich im Rechtecke oder im Quadrate zum 'unendlichen Kreislauf' verbanden.

Vielleicht wären die unterschiedlichen Zwecke und Wirkungen, zu denen die Bildfeldgeometrie dienen konnte, noch herauszustellen.

- a) Die Bildfeldgeometrie konnte der Stabilisierung des Bildes dienen, entweder durch Äquivalente der Ausdehnung der Teile oder, was nicht allein mit der Bildfeldgeometrie zu erfassen war, durch Äquivalente von Massengewichten (darunter

fällt Ueberwasser's Beispiel des Kindermordes in Padua, nach der Auswägung der diagonal lokalisierter Massengewichte).

b) Die Bildfeldgeometrie konnte der Hervorhebung wichtiger, insbesondere auch solcher Teile dienen, die sonst in Gefahr waren, übersehen zu werden, etwa mittels der Wiederkehr gleicher Abstände (darunter fällt Ueberwasser's Beispiel vergleichbarer Handabstände in der Darbringung in Padua; welches Schule machte, ins Bedeutende gewendet, z.B. in den gleichen Abständen der Köpfe Christi, des Täufers und des Bekehrten in Ghirlandaio's Predigt des Täufers, in Florenz, Sta. Maria Novella; und in Andrea del Sarto's Predigt des Täufers, in Florenz, Chiostro dello Scalzo, in beiden Fällen auf einer Geraden meßbar).

c) Die Bildfeldgeometrie konnte der Idealisierung dienen, indem Zufälle der Wirklichkeit auf Schemata hin durchklärt wurden oder die Wirklichkeit dieserart entworfen wurde (darunter fallen insbesondere die von Ueberwasser analysierten Köpfe an der Paduaner Decke, in denen das Natürliche auf solche Art überschritten wurde).

Alle diese Benützungsarten gehören zu einer Gruppe, deren Funktion das Regulieren war.

Von dieser Gruppe ist jene Benützungsart abzuheben, deren Funktion das Verdeutlichen der Erzählung, teilweise das Darstellen war, bei der abstrakte Richtungen des Bildfeldes in den Figuren partiell aufgenommen wurden (darunter fallen Ueberwasser's Beobachtungen, die in dem ersten Zitate mitgeteilt wurden). Für eine solche Benützung der Bildfeldgeometrie ist es nötig festzuhalten, daß diese abstrakten Richtungen, etwa die Diagonalen, selten in den Figuren als solche, identisch aufgenommen und wiederholt wurden, sondern zumeist, wenn ein Vergleich erlaubt ist, eine Art Asymptote bildeten, und daß es, um im Bilde zu bleiben, bei der Kurvenbeschreibung immer um die Kurve, um deren Verlauf, Krümmung, Spiegelung, etc., nicht aber um die Asymptote ging, daß die Abweichungen zählten, die Abweichungen von einer fühlbaren, abstrakten Richtung. Durch den Bezug auf solche Richtungen wurde die Abneigung gegen diese ab-gespannt und dadurch bedeutend; man vgl. z.B. in Ueberwasser's Beispiel den Engel in Joachims Traum, in Padua. (pp. 237/238)

Die Rückbeziehung der Erstreckungen auf solche abstrakten Richtungen und die dem gleichzustellende Rückbeziehung der Volumina auf 'asymptotische' stereometrische Körper ist Grundlage einer Bildbeschreibung, die dieses, wenn nach Themenlage auch nicht immer explizit, inkorporiert haben muß, falls von der Gestaltungskraft des Malers die Rede sein soll; das wurde durch Ueberwasser's Untersuchung mit in das Bewußtsein gehoben.

Zuletzt ist eine Gefahr zu erwähnen: Da bei der Bildfeldgeometrie, erfahrungsgemäß und auch wie von Ueberwasser gehandhabt, teils die Kreuzungspunkte der Linien, teils die Linien selbst besprochen werden und diese das eine Mal durch die Glieder führen, das andere Mal parallel zu den Gliedern laufen und das dritte Mal mehr oder minder senkrecht gegen die Glieder geführt sind, ergibt es sich, daß, je mehr Linien ein Interpret zieht, um so mehr auch erzählerisch wichtige Teile der Komposition auf diese Linien fallen, sich innerhalb ihrer halten, etc. Das läßt übersehen und unterschätzen, wieviel des Wichtigen faktisch durch dieses Netz hindurchfällt. So erweisen sich diese abstrakten Richtungen m.E. als ein Regulativ und ein Korrektiv der Erfindung, als ein Mittel des Arrangierens, nicht

aber, wie wohl in gotischen Planreißungen, als Material und Widerlager für die erfindende Phantasie.

Kehre ich zu meiner Frage nach der Metrik als Grundlage des Erzählens zurück: Bei einem Vergleiche der Ueberwasser'schen und meiner Aufstellungen bemerkt man, wie häufig das von Ueberwasser erkannte, statische bildfeldgeometrische Schema sich mit den metrischen Abteilungen des dynamischen Erzählvorganges, wenn auch ausschließlich in seiner Links-Rechts-Erstreckung und in seinem streifenartigen Nebeneinander, deckt; woneben, falls es sich deckt, die Meßabweichungen minimal sind. Diese Abweichungen resultieren dann daraus, daß Ueberwasser jeweils von den Mitten der Bilderrahmen und ich von den Figuren aus messe. Man erkennt daraus, wie lapidar und einfach Giotto die Massenäquivalentien zur Grundlage seiner Metrik, eben die Breite eines stehenden Menschen zum Maß seines Maßes (Metrum) machte; woraus sich die Feierlichkeit - vom Metrischen her gesehen: - durch die Getragenheit, - von den Äquivalentien der Bildfeldgeometrie her gesehen: - durch die Gleichgewichtigkeit, - von beiden Betrachtungsrichtungen zusammen aus gesehen: - durch die Gemessenheit ergab und zu dem einen anschaulichen Charakter rundete.

C.) In einer dritten Hinsicht kam *Brandi* ("Giotto", *Le Arti* I 1938/39) der hier vertretenen Auffassung am nächsten. Auch ihm ist in einigen seiner Überlegungen zu folgen.

Brandi's Anliegen war es zu zeigen, daß der gemalte Raum in Giotto's Fresken, unter der Kategorie des Naturalistischen beurteilt, unter den falschen Begriff geraten sei; was er überzeugend dartat. Brandi kam im Zusammenhange damit, soweit ich sehe, als einziger auf die metrisch-rhythmische Struktur zu sprechen. (pp. 238/239)

Brandi legte dar, daß Giotto im Laufe seines Lebens mehr und mehr ein Kontinuum plastischer Volumina (ich würde vorziehen zu sagen: eine Kohärenz plastischer Volumina) herstellte und eben nicht auf die Darstellung eines geweiteten Raumzusammenhanges aus war. z.B. p.17: "*una tale raffinata spazialità stabilisce evidentemente una progressione persino dagli ordini inferiori dell'Arena: attesta ancora maggior distacco dalla visione naturalistica di uno spazio separato, autonomo, avvolgente, rispetto agli oggetti o alle persone che contiene; Giotto percepisce, e sempre più distinto, un continuum, nel quale dal paesaggio alle architetture alle persone non esistono soluzioni, ma solo pause, cesure ritmiche.*"

Dieses rhythmische Kontinuum mit seinen Pausen erstreckt sich durch das gesamte Bild, nicht nur von Links nach Rechts, sondern auch von Unten nach Oben.

Die Betrachtung war gegen einen falschen Raumbegriff gewendet, und sie ersetzte den falschen Raumbegriff, indem sie den dargestellten Dingzusammenhang statt den 'Udingzusammenhang' im Auge behielt. Sie blieb aber an dessen Grundlage gebunden, indem sie erzählungsunabhängig eine abstrakte Körper-Grund-Relation erörterte. Sie verstand den Dingzusammenhang als ein Kontinuum von Volumina oder, auf jenen Grund hin angesehen, als ein Kontinuum von Aufwölbungen und Abhebungen vom Grunde weg nach vorn, so als handelte es sich um eine Art Relief.

Brandi beachtete in diesem Kontinuum - für uns entscheidend - den rhythmisch-metrischen Zusammenhang; vorzugsweise am Links-Rechts-Kontinuum, neben welchem

das Unten-Oben-Kontinuum in den Demonstrationen zurücktrat. Er erkannte so in Giotto's Florentiner Fresken (p.18), welche Funktion der gemalten Architektur dank der gleichen Abstände ihrer Teile für den Rhythmus der Bilder zukam, nämlich a) den Rhythmus zu skandieren und b) den Rhythmus langsam zu machen: *"Nell'Assunzione di S. Giovanni Evangelista la regolarità ritmica di scansione, data dalla impalcatura architettonica, è il più diretto anticipo sugli affreschi Bardi: la ricerca, non solo di continuità plastica, ma di assoluta omogeneità spaziale. Qui, come nell'altro affresco con la Nascita, le rigide partizioni architettoniche stabiliscono diaframmi, momentane chiuse, che senza costituire frattura, allargano, per così dire, i tempi, raffrenano qualsiasi concitazione narrative."*

Und noch einmal als vom Hintergrunde her skandierter Rhythmus (pp.18sq.): *"nel più solenne di questi, con le Esequie di S. Francesco, l'ordinanza è divenuta ancora più simmetrica e bilanciata. Il fondale divide in battute eguali la stesura completa delle figure: l'effetto di superfici convesse, ribassate, ... si estende sistematicamente a tutte le figure: le quali sono impostate in modo da affiorare, per così dire, nei punti di maggiore emergenza come ad uno stesso livello (des Vorragens), a raso del piano della parete."*

Dasselbe über die Erscheinung Franzens in Arles, in welcher Brandi den Unterschied zwischen dem Rhythmus der Brüderreihe und dem Rhythmus der Architekturteilung bemerkte: p.19: *"Ma quella uniforme schidionata di frati riceve un ritmo diverso dalle sottili lesene, e la ripetizione, per la nuova accentuazione, perde di colpo l'unità (pp. 239/240)formità."* Hier folgte der Vergleich: *"Avviene come per le parole che compongono un verso: l'accento ritmico, pur mantenendo inalterato l'accento tonico di ogni parola, crea una unità nuova."*

Als eigentümliche Fortführung der Beobachtung dieser für die rhythmische Organisation des Bildes wesentlichen Trennungen folgte eine rhythmologische Beurteilung des Kontures; diese Beurteilung versteht man dann, wenn man als Vor- und Grundurteil Brandi's festhält, daß die Figuren auf den Grund zu beziehen seien, gegen welchen Grund der die Figuren bewahrende Kontur als deren Abhebung verstanden werden kann: p.120: *"Per comprendere il valore (der Konture) occorre pensare come in molti casi, negli smalti, nelle vetrate ... e dove in genere il fondamentale modo figurativo è cromatico, le parcelle dei colori vengono staccate, delimitate da contorni monocromi, che eleggono intorno al nucleo d'ogni colore una specie di anello neutro isolante: il colore si incastona come una pietra preziosa. Ma appunto, anche in questi casi, il contorno isolante, più che aver potere cromatico in sè, determina una pausa: interrompe le vibrazioni... Ora in Giotto, in cui il modo figurativo è plastico, non cromatico, un tale serrato periplo, che salda il circuito di ogni figura, non ha certo senso, neanche indiretto, di colore, ma conserva valore di pausa: prolunga la durata della figura, come con un maggiore distacco di tempo si accresce il valore di una nota."*

Brandi schloß diese Bemerkungen mit folgendem Urteil und Vergleich ab: p.120: *"Ogni composizione si svolge così con una sua ritmica speciale, che non può pensarsi isocrona, come la battuta di un metronomo, ma piuttosto articolata, estensibile come il piede di un verso. Gli spazi assumono allora una quantità: e come una lunga può in certi casi sostituirsi a due brevi, senza che si deformi la stesura ritmica del verso, così possono*

darsi delle contrazioni spaziali repentine, che servono anzi a cementare maggiormente l'unità plastica della composizione. A questo modo si intendono in Giotto certi scorci violenti, certo sfuggire dei contorni delle sue figure, che repentinamente scantonano contro il piano con una cesura netta: cesura, che ha valore misurato di pausa, non di frattura."

Man sieht noch einmal deutlich, daß Brandi die Relation der vom Grunde aufgewölbten Volumina zu eben diesem Grunde zum Gegenstande seiner Überlegung machte.

Zwei Punkte wären gegen seine zuletzt zitierten Überlegungen einzuwenden:

Zunächst, die Lehre, daß die Konture Pausen seien, ist, wie mir scheint, nicht überzeugend, weil die Konture ihrer Ausdehnungsbreite nach, ihrem absoluten Maße nach, der Ausdehnungsbreite der von ihnen eingeschlossenen Körper unvergleichlich sind, die Konture sind verschwindend dünn, unverhältnismäßig. Jede metrische Rechnung beruht aber auf einer Verhältnismäßigkeit der Einheiten, hier von Pause und Nicht-Pause. Dasselbe gilt von den genannten rapiden Verkürzungen, die ebenfalls nicht verhältnismäßig sind.

Sodann, die Lehre, daß die Architektur, welche die Personen umgibt oder hinterfängt, die Rhythmik des Kontinuums skandiere, erschiene, nähme man sie wörtlich, überzogen, weil auf der einen Seite das, was wir als Metrum abheben würden, die archi (pp. 240/241) tektonische Grundlage, von dem, was wir als Rhythmik abheben würden, dem Personenkontinuum, verschieden bliebe, indem - man vergleiche die genannten Beispiele Erscheinung in Arles, Beweinung Franzens - die Architekturteilungen die Figuren fast stets durchteilen, sie überschneiden oder von diesen überschritten werden, das Metrische wäre gegen das Rhythmische fast stets verschoben, es trüge und unterstützte das Rhythmische nie und höbe sich selbst als Metrisches damit auf. Die Wirkung dieser Architekturteilungen für den rhythmischen Zusammenhang, wenn man sie dagegen als nur stimmende Wirkung aus dem Hintergrunde auffaßte, wurde, soweit ich sehe, niemals so überzeugend hervorgehoben, wie von Brandi.

Seine Lehre erschiene ferner überzogen, weil das Personenkontinuum, als rhythmisch gegen das Metrische des Hintergrundes gesetzt, somit als bloß rhythmisches, das Metrische nicht in sich aufgenommen hätte und sich nicht von einer Prosa abhöbe. Dem ist aber nicht so, wie sich prüfen ließe dadurch, daß man die Architekturen verdeckte. Umsomehr wieder fällt die rhythmische Bedeutung der Architekturzäsuren auf, welche Brandi betonte.

Mein Einwand gegen eine Trennung von Metrik und Rhythmik, solcherart, daß sie in verschiedenen Dingzusammenhängen sichtbar und wirkend seien, läßt sich nur erheben, indem ich Brandi's Ausführungen verschärfe so, daß sichtbar wird, daß bei Brandi, wie nirgendwo sonst, die Möglichkeit anklang, Metrisches und Rhythmisches von einander überhaupt abzuheben.

Das besondere Problem der Bildung von Pausen mittels der Konture und Verkürzungen konnte sich Brandi erheben, weil er das Kontinuum in Richtung der Fläche als ein Kontinuum konvexer Wölbungen und, gegen die Tiefe zu, als Pausen maß und verstand, durch beides auf den Grund bezogen. Das Erzählen, um das es hier geht, ist aber in diesen Körper- und Raumrelationen nicht aufgehoben, welches Erzählen von anderem,

vom Gehen, Schreiten, Stehen, sich Begegnen etc. handelt. Und gerade dieses andere wird vom Metrum getragen, im Fluß der Erzählung hervorgebracht.

Hier wird versucht, die Erzählung vom Erzählvorgange und von der Erzählfolge her zu verstehen, die Folge des gezeigt Werdens oder des Auftretens der Figuren als metrisch reguliert zu sehen und die rhythmische Entwicklung der Figuren innerhalb der metrisch regulierten Folge zu belassen; und beides auf jenen Boden bezogen zu sehen, auf dem die Gestalten gehen, stehen, einander begegnen, und nicht auf den Bildgrund.

Gosebruch insistierte entschieden darauf, daß Giotto's Figuren auf den Boden zu beziehen seien, *Gosebruch*, der das Aufragen der Figuren Giotto's zum Thema eines eigenen Aufsatzes machte ("Vom Aufragen der Figuren in Dantes Dichtung und Giottos Malerei", *Festschrift Kurt Badt zum Siebzigsten Geburtstag*, Berlin 1961).

Kurt Badt verdankt man, wie bekannt, die Erkenntnis von der Bedeutung der Kompositions-, der Figurenfolge (*Modell und Maler von Vermeer, Probleme der Interpretation*, Köln 1961). (pp. 241/243)

IV. Zyklus
Die Geschichte und Vorgeschichte Jesu Christi
von Giotto di Bondone (1266 - 1337)
in Padua, Capp. degli Scrovegni (Madonna dell' Arena), gemalt ca. 1303 -
1305⁴¹⁸
Epische, metrisierte Erzählweise im hohen Stil

Bildweise Übersicht

Giotto hat in seinem zweiten großen Zyklus die Vorgeschichte und die Geschichte Jesu Christi von der Zurückweisung des Opfers des Joachim bis

⁴¹⁸ Abbildungen häufig, gute Abbildungen: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400*, München 2003, Tafeln 98sq., Historische Umstände pp. 184sq., Inschriften und Tituli p. 439; ferner: *Giotto e la Capella Scrovegni*, ed. Giuseppe Basile, Mailand 1992.

Die Literatur zu Giotto und zur Ausmalung der Capp. degli Scrovegni ist bekanntlich kaum mehr zu überblicken. Andrew Ladis hat eine Auswahl wichtiger Aufsätze zusammengestellt: *Giotto and the World of Early Italian Art. An Anthology of Literature*, ed. Andrew Ladis, 4 Bände, New York 1998, für die Capp. degli Scrovegni besonders Bd. 2: *The Arena Chapel and the Genius of Giotto*. Allgemein sei auf die Akten des Kongresses von 1967 hingewiesen, die erst nach der Fertigstellung und ersten Vorlage meines Haupttextes veröffentlicht worden sind und eine Fülle von Beiträgen enthalten: *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Assisi - Padova - Firenze 1967*, Rom 1971.

Zur Proportion: Irene Hueck, "Giotto und die Proportion", *Festschrift Wolfgang Braunfels*, ed. Friedrich Piel, Jörg Traeger, Tübingen 1977, 143-155.

Zur Farbe: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, pp. 30-38; Ernst Strauss, "Überlegungen zur Farbe bei Giotto" (1972), *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, ed. Lorenz Dittmann, München ²1983 (¹1972); Paul Hills, *The light of early Italian painting*, New Haven 1987, bes. Kapp. 3, 4; und insbesondere: Margit Lisner, "Farbgebung und Farbikonographie in Giottos Arenafresken", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29, 1985, 1-78; eadem, "Die Gewandfarben der Apostel in Giotto's Arenafresken. Farbgebung und Farbikonographie, mit Notizen zu älteren Aposteldarstellungen in Florenz, Assisi und Rom", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53, 1990, 309-375.

Ferner: Götz Pochat, *Bild - Zeit, Zeitgestalt und Erzählstruktur in der Bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien 1996, zur Arenakapelle Kap. 18, pp. 239-260.

zur Herabkunft des hl. Geistes, also das Protoevangelium und das Evangelium, in neununddreißig Bildern erzählt. (pp. 243/244)

Die Bilder (ca. 2,00 x 1,85; die Gestalten sind knapp 2/3 lebensgroß) wurden auf den Langseiten und auf dem Triumphbogen der Kapelle in drei Reihen untereinander angeordnet. Die Erzählung beginnt auf der rechten Seite beim Altarraume, sie führt gegen den Eingang der Kapelle zu und auf der linken Seite zurück; sie führt dann über den Triumphbogen wieder zur rechten Seite, usf. Der Sprung von den oberen Reihen zu den unteren Reihen wurde am Triumphbogen getan.

Die Hauptordnung wurde so getroffen, daß in der obersten Bildzeile auf der rechten Wand die Geschichte des Joachim und der Anna von der Zurückweisung des Opfers bis zur Begegnung an der Goldenen Pforte (Bild 1 - 6) und auf der linken Wand die Geschichte Mariens von der Geburt bis zu der Hochzeit (Bild 7 - 12) und auf dem Triumphbogen der Erlösungsratschluß, höher hinaufgehend, und die Verkündigung (Bild 13 - 15) dargestellt wurden. Das Zwischenstück auf dem Triumphbogen, das Erlösungsratschluß und Verkündigungs-Inkarnation zeigt⁴¹⁹, umrahmt den Altarraum der Kapelle⁴²⁰. Es steht im Zentrum des Zyklus. Ebenfalls auf den Triumphbogen in's Zentrum des Zyklus wurden das Vorbild der dritten und das Nachbild der vierten Bildzeile gerückt, Heimsuchung und Judaspakt, Paradigmata der Begrüßung und der Preisgabe des Inkarnierten (Bild 16 und 28), die einander auch kompositionell entsprechen.

In der mittleren Reihe wurde auf der rechten Wand, durch jenes Vorbild eröffnet (Bild 16), die Geschichte der Jugend Jesu von der Geburt bis zum Bethlehemischen Kindermorde (Bild 17 - 21) dargestellt; und auf der linken Wand die Geschichte des Öffentlichen Wirkens Christi von der Lehre des

⁴¹⁹ Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, pp. 43sq. sieht, soweit es um den Hauptraum der Kapelle geht, dieses oberste Bild (den Göttlichen Erlösungsratschluß) als das erste Bild des Zyklus an. Ich möchte, da die zwei Teile der Verkündigungsdarstellung ohne eigene Rahmen in dieses Bild hinein gesetzt sind, die Verkündigung und dieses Bild nicht von einander trennen; ich behandle es als Ausweitung der Verkündigung deshalb innerhalb des Zyklus und als dessen Zentrum.

⁴²⁰ Eine Darstellung der Verkündigung am Triumphbogen findet sich z.B. schon im Dom von Monreale und in der Cappella Palatina in Palermo, doch nicht in derjenigen Form, die hier vorliegt und gegen Ende der Behandlung des Zyklus erörtert wird.

Zwölfjährigen im Tempel bis zur Reinigung des Tempels (Bild 22 - 27), durch jenes Nachbild beschlossen (Bild 28). (pp. 244/245)

In der unteren Reihe endlich wurde auf der rechten Wand die Geschichte des Leidens Christi vom Abendmahl bis zur Verspottung (Bild 29 - 33) und auf der linken Wand die Geschichte der Erlösung von der Kreuztragung bis zur Herabkunft des Geistes (Bild 34 - 39) dargestellt.

An figürlichen Darstellungen gibt es noch a) in den unteren zwei Bildzeilen auf der linken Wand innerhalb der ornamentalen Bänder, die diese Wand gliedern und feldern, kleine alttestamentarische Darstellungen - diese Marginalbilder gehen den jeweiligen Hauptbildern der Vita Christi voran - und b) in der marmorierten Sockelzone auf beiden Wänden Personifikationen der sieben Tugenden links und der sieben Laster rechts.

Die genannten ornamentalen Bänder wurden beim Eingange, in der Mitte und am Triumphbogen auf dem Tonnengewölbe querüber fortgesetzt, mit Darstellungen von Engeln, Propheten, Patriarchen, Richtern und Königen darinnen; und in den zwei großen Gewölbefeldern zwischen diesen Quergurten wurden einmal Christus, einmal die Madonna und je vier Propheten in Tondi dargestellt.

Bei der Auswahl und der Gliederung der Szenen spielt häufig die Zusammenfassung je zweier Szenen eine Rolle, wie schon bei der Geschichte des Franziskus. Dies läßt vermuten, daß Giotto in beiden Fällen oder zumindest im späteren Fall bei der Programmierung nicht ungehört blieb.

Im Einzelnen ist dargestellt:

Erste Bildzeile: Bild 1 und 2: die Verstoßung Joachims: Joachim wird wegen seiner Unfruchtbarkeit aus dem Tempel vertrieben, Joachim geht in die Einsamkeit zu seinen Hirten; Bild 3: ein Engel verkündet Anna, daß sie trotz ihres Alters noch ein Kind gebären werde (der positive Ausgang ist erzählerisch damit klar); Bild 4 und 5: die Verheißungen an Joachim: Joachim opfert und ein Engel verkündet ihm zum ersten Male die Geburt einer Tochter, Joachim schläft und ein Engel verkündet ihm im Traume zum andern Male die Geburt einer Tochter; Bild 6: Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte (das Schlußbild der Bildzeile zeigt die Personen vereint).

Zweite Bildzeile: Bild 7 und 8: die Kindheit Mariens: die Geburt Mariens, der Tempelgang Mariens (sie tritt ins Leben und in den Gottesdienst ein); Bild 9 und 10: die Freierwahl: die Freier Mariens übergeben dem Priester ihre Stäbe, die Freier und die Priester beten, daß der Stab des von Gott erwählten (pp. 245/246) Bräutigams erblühe; Bild 11 und 12: die Hochzeit

Mariens: die Vermählung mit Josef, der Hochzeitszug der Maria zum Hause des Bräutigams.

Das Zwischenstück: Bild 13: der Erlösungsratschluß, Gott sendet Gabriel zu Maria; Bild 14 und 15: die Verkündigung Gabriels an Maria.

Dritte Bildzeile: das Vorbild (durch seine Stellung und seine Anbringung auf der Triumphbogenwand auf den Erlösungsratschluß, die Inkarnation und den Verrat des Judas bezogen): Bild 16: die Heimsuchung;

Dritte Bildzeile: Bild 17 und 18: das Erscheinen Jesu in der Welt: die Geburt Jesu, die Epiphanie Jesu vor den drei Königen; Bild 19 (Mittelbild): die Darstellung im Tempel; Bild 20 und 21: die Flucht Jesu nach Ägypten und der Kindermord.

Vierte Bildzeile: Bild 22 und 23: Christi Eintritt in das öffentliche Wirken: die Lehre des Zwölfjährigen im Tempel, die Taufe; Bild 24 und 25: die für die Erlösung typologischen Hauptwunder: Christus verwandelt bei der Hochzeit von Kanaa Wasser in Wein, Christus erweckt Lazarus vom Tode; Bild 26 und 27: der Einzug in Jerusalem und die Reinigung des Tempels (es ist bemerkenswert, daß diese Bildzeile mit der Lehre Jesu im Tempel beginnt und mit der Reinigung des Tempels endet).

Vierte Bildzeile: Nachbild (durch seine Stellung und seine Anbringung auf der Triumphbogenwand auf den Erlösungsratschluß, die Inkarnation und die Heimsuchung bezogen); Bild 28: Judas, vom Teufel geführt, läßt sich zum Verrat bereden.

Fünfte Bildzeile: Bild 29 und 30: das Abendmahl und die Fußwaschung; Bild 31 (Mittelbild): die Gefangennahme; Bild 32 und 33: das Verhör vor Hannas und Kajaphas und die Verspottung vor Pilatus.

Sechste Bildzeile: Bild 34 und 35: die Kreuztragung und die Kreuzigung; Bild 36 und 37: die Beweinung des Toten und dessen Auferstehung/Noli me tangere; Bild 38 und 39: die Auffahrt Christi zum Himmel und die Herabkunft des Geistes für die Zwischenzeit.

Gelegentlich wurden durch die Anordnung Bezüge zwischen Bildern hergestellt, die übereinander stehen: die Geburt Christi steht über der Stiftung des Sakramentes; seine Hoheit, indem Könige ihm huldigen, steht über seiner Demut, indem er bei der Fußwaschung vor Aposteln kniet; die Darstellung im

Tempel, die Auslösung des Erstlingsopfers, steht über der Gefangennahme; auf der anderen Wand stehen die Taufe über der Kreuzigung; die Auferweckung (pp. 246/247) des Lazarus über der Auferstehung; der Einzug in Jerusalem über der Himmelfahrt; die Reinigung des Tempels über der Herabkunft des Geistes.⁴²¹

Nun die einzelnen Darstellungen der jeweils leitenden Absicht nach:
Die Erzählweise in der Erzählung der Evangelien war anders als in der Erzählung der Franzlegende. Giotto erweiterte die Erzähltechnik und vertiefte die -thematik.

Zunächst mochte ihm in Padua scheinen, daß er die Möglichkeiten des Darstellens einengte, wenn er in der Regel auf eine jede metrische Hebung eine epische Figur, zumeist die einer menschlichen Gestalt setzte, den anderen Figuren an Gewicht möglichst gleich und eine neben der anderen gereiht: Giotto unterschied, stufte schärfer und führte auch Leerstellen (metrische Pausen) ein, wodurch er seine Erzähltechnik erweiterte.

Sodann mochte ihm scheinen, daß das Geschehen, welches er darstellte, sich zu abstrakt, gleich-gültig abhob, wenn die einzelnen Figuren auf sich beruhend nur sich selbst vortrugen, aufeinander nicht eingingen, keine Rücksicht nahmen, einander nicht entgegenkamen, keinen Widerstand leisteten, nicht auch vernichten und etwas so durchsetzten wollten, daß der andere davon betroffen, verändert und bestimmt wurde: Giotto stellte neben den menschlichen Gefühlen in ihrer Breite nun auch die menschliche Wirkung und Gegenwirkung dar, zum Vorteile für eine größere Tiefe in der Darstellung der verschiedenen Helden der Erzählung, insbesondere aber für einen größeren

⁴²¹ Michel Alpatoff, "The parallelism of Giotto's Padua frescoes", *The Art Bulletin* 29, 1947, pp. 149 sqq., macht auf die Parallelität übereinander befindlicher Bilder aufmerksam, er konstatiert eine Tendenz zu solcher Parallelität. Er beobachtet neben theologischen Parallelen auch gestalterische und solche der Stimmung. Er leitet die Tendenz zu vergleichender Annäherung aus Verfahren Dantes her, die Dante in der *Commedia* I, x, 28-96; I, xv, 85-114 vorführe. Neuerdings: Salvatore Settis, "Iconografia dell'arte italiana 1100 - 1500: una linea", *Storia dell'Arte Italiana, Parte prima: Materiali e Problemi*, ed. Giovanni Previtali, vol. 3, Turin 1979, 173-270, bes. Kap. 6, pp. 237-252, mit einer Reihe von Beobachtungen, etwa, daß sich unter den zwei Darstellungen mit dem Stall von Betlehem zwei Darstellungen mit dem Abendmahlssaal finden, daß in den beiden linken Darstellungen Christus einmal mit Maria und einmal mit Johannes in Liebe verbunden sei und in den beiden rechten Darstellungen einmal ein König und einmal Christus demütig in der Mitte derselben niedergekniet seien, u.a.

Reichtum in der Darstellung der Nebengestalten. Dadurch vertiefte und bereicherte er seine Erzählthematik erheblich. Auf diese Gesichtspunkte und einige weitere ist dann zu achten. (pp. 247/248)

Die Welt Giotto's war in der Tat reicher geworden⁴²². Zu der in Assisi schon sichtbaren geistigen und künstlerischen Kraft, dem Willen und der (künstlerischen) Vernunft, der Zucht und Klarheit, zu der entschiedenen Teilnahme an den Menschen und dem sich ergebendem Geschehen, trat nun eine Teilnahme auch an unbedeutenderen Kundgebungen des Lebens, ein Ergreifen von Stimmungen und ein Erfahren der Wechselwirkung der Menschen aufeinander und eine größere menschliche Wärme und Sachnähe. Giotto, in Assisi gegen Mitte dreißig, jetzt Anfang vierzig, hatte mehr durchschaut; mehr war darstellbar geworden: der Gewinn lag in einer neuen Auffassung des Geschehens, seinem Thema in der Historienmalerei.

Erste Bildzeile:

*1.) Joachims Vertreibung aus dem Tempel.*⁴²³

Giotto ließ in den Tempelbildern zumeist zwei Priester auftreten.

Man sieht auf einem Podeste die Chorschranken des Tempels; innerhalb ihrer und vor dem mit einem Baldachine geschmückten Altare, auf dem eine Lade liegt, segnet ein Priester, gütig und mild, einen Gläubigen, der vor ihm kniet. Diesseits des Einganges der Schranken⁴²⁴ schiebt ein Priester im Zorne Joachim, die Linke auf dessen Rücken, weiter und zieht ihn an seinem Gewande mit der Rechten in jene Richtung herum, in die er gehen soll, während Joachim ihm das Gesicht zugekehrt hat, ihn mit Schmerz und

⁴²² Auch der Humor sollte nicht übersehen werden, dem Andrew Ladis, "The legend of Giotto's wit and the Arena Chapel", *The Art Bulletin* 68, 1986, 581-596, einen unterhaltsamen Artikel widmet. Die Beispiele, die er zusammenstellt, wären allerdings gründlicher zu unterscheiden.

⁴²³ Zur Beschreibung dieses Bildes vgl. auch Pietro Toesca, *Giotto*, Turin 1941, p. 18; Martin Gosebruch, "Vom Auftragen der Figuren in Dantes Dichtung und Giottos Malerei", *Festschrift Kurt Badt zum Siebzigsten Geburtstag*, Berlin 1961, p. 52; idem, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins*, Köln 1962, p. 104. Zur ganzen Bildzeile vgl. Theodor Hetzer, *Giotto di Bondone, Die Geschichte von Joachim und Anna*, Stuttgart 1959.

⁴²⁴ Daß die Chorschranken hinter Priester und Joachim eine Rückwand bilden, scheint während der Arbeit noch verstärkt worden zu sein; s. Leonetto Tintori und Millard Meiss, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi with Notes on the Arena Chapel*, New York 1962, p. 161.

Beklemmung ansieht und sein Lamm schützend an seine Brust drückt. (pp. 248/249)

Gegenüber der Franzlegende unterscheidet, daß Giotto hier Stimmungscharaktere ausbildete, auch Zorn und Schmerz sind hier Stimmungscharaktere. Giotto erreichte die Innigkeit der Gemütsstimmungen dadurch, daß die Aktionen jene Stimmungen nicht überstiegen, auch nicht den Zorn, sondern hinter ihnen zurückblieben: während Franzens Vater seinen Zorn in eine Aktion entläßt und andere Personen ihn am Arme fest halten müssen, damit es für Franz keine Schläge absetzt, wie, dem Zorne des Vaters entsprechend, zu erwarten wäre, verkörpert der Priester so viel Verhaltenheit des Zorns, der sich nicht ungestüm Luft macht, daß das Herz voll davon scheint und der Zorn als Stimmung, als Befindlichkeit erkannt wird.

Gegenüber der Franzlegende unterscheidet ferner, daß Giotto für die zwei Szenen keine je eigenen Architekturen erfand, sondern einen zusammenhängenden Ort und diesen für jede Szene besonders differenzierte: die linke Szene findet vor dem Altare innerhalb der Chorschranken statt, dem ersten Teilort; und in der rechten Szene wird Joachim nicht nur in denselben Bezirk nicht eingelassen, sondern aus dem Orte der Kanzel, der Predigt, der Belehrung, unter welcher Kanzel er sich noch gerade befindet, da ihn das Wort des Priesters trifft, hinausgetrieben: die zwei aus der einen Architektur ausgegliederten Orte werden durch den Altar und die Kanzel ebenso wie durch das Innerhalb und das Außerhalb der Schranken⁴²⁵ charakterisiert.

Das besondere Niveau der Darstellung Giotto's erhellt ein Vergleich mit der Darstellung des Taddeo Gaddi: Joachim wird hier nicht nach links und nicht zurückgetrieben, wie Taddeo es, sich in die Situation des Joachim einführend, menschlich richtig verstand und darstellte; sondern er wird auf den Weg der Handlung und auf den Gang des Geschehens hinaus-, voran getrieben; damit erreichte Giotto in der Tat ein anderes Niveau der Darstellung, denn dieses scheinbare Zurücktreiben des Joachim in dessen Verweisung war Giotto in Wahrheit ein Vorantreiben in eine damit beginnende Heilszukunft und der positive Beginn des Evangeliums. (pp. 249/250)

⁴²⁵ John White, "Giotto's use of architecture in 'The Expulsion of Joachim' and 'The Entry into Jerusalem' at Padua", *The Burlington Magazine* 115, 1973, 439-447, weist durch Vergleich z.B. mit S. Clemente in Rom nach, daß Giotto die typischen Momente des Chorbezirkes darstellte, so den Bezirk um eine Stufe erhöhte, ihn beim Altar verbreiterte, sodaß ein kreuzförmiger Grundriß entstand, die Kanzel außerhalb der Schranken aufstellte und sogar die Schranken rechteckig felderte.

2.) *Joachims Gang zu seinen Hirten.*⁴²⁶

Links Joachim, in der Mitte die Hirten, rechts der Stall. Joachim geht, mit gebeugtem Kopfe, traurig, die verhüllten Arme vor dem Leibe ineinandergelegt, in sich versunken. Der Felsen, der jenseits der Figuren durchläuft, wurde um die Gestalt des Joachim herum- und auf beiden Seiten dann vorgezogen, so daß ein abgehobener Ort für ihn aus dem einheitlichen Hintergrunde ausgegliedert wurde, der sein in sich Versunkensein hervorhebt. Ein Hündchen springt vor Joachim, lebendig und munter wie immer, empor, wird von Joachim heute aber nicht wahrgenommen; Giotto hatte ein solches Kontrastmotiv aus der Tierwelt in der Franzlegende noch nicht verwendet; es war neu.

Die Hirten stehen in der Mitte, der eine mit seinem Stock, der andere mit seinem Pfeifchen; sie sind dem Herrn entgegengekommen und schauen sich, angesichts seiner Traurigkeit und Versunkenheit, an, sie bleiben in ihrer Stellung offen auf ihren Herrn gerichtet, im Erkennen der Situation mitfühlend, sich durch einen Blick verständigend. Auch das war gegenüber der Franzlegende neu: die Hirten entsprechen den Brüdern der Wolken-, der Wagenekstase, des Feuer-, des Quellwunders und der Vogelpredigt; diese Brüder kennen kein besorgtes sich Verständigen über und kein Anteilnehmen an einer seelischen Stimmung des Franz; auch das sich Anschauen der Brüder beim Quellwunder ergibt, infolge der anderen räumlichen Disposition, keine auf Franz gewendete, ihm zu geöffnete Anteilnahme. Neu war ferner, daß die reflektierenden Gestalten in der Mitte des Bildes stehen; in der Franzlegende wurden sie an den Rand und in der Regel, Interesse weckend, der Geschehensmitte voraus gestellt.

Rechts steht, für sich ausgebildet, der Stall; der Felsen nimmt - nach einem Übergangsstück für die Hirten - dort eine dritte markante Form an, um der Hütte Schutz zu geben, aus welcher die dichte Schar der Schafe den Hirten nach drängt, mit ihnen dem Herrn entgegen, ihn zu begrüßen. (pp. 250/251)

3.) *Anna betet und ein Engel verheißt ihr die Geburt einer Tochter.*

⁴²⁶ Dagobert Frey, "Giotto und die maniera greca, Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, 1952, pp. 75sq. erklärt dieses Bild vorzüglich von der Stellung der Hauptfigur im Bildfelde aus; s. dazu, ferner zur Stellung der Hirten und zu den Beziehungen im Bildfelde: Max Imdahl, *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München ²1988, bes. Cap. 4; an Gosebruchs ausführliche Interpretation des Bildes (1962), p. 105 sei ebenfalls erinnert.

Bevor Giotto in der folgenden Szene, unmittelbar an die vorige anschließend, mit der Geschichte des Joachim fort fuhr, schob er diese Begebenheit ein. Der (zunächst) glückliche Ausgang wurde durch die Botschaft eines Engels klar gestellt, um das Interesse des Betrachters zwar zu fesseln, eine weiter treibende Spannung jedoch nicht aufkommen zu lassen⁴²⁷. Zugleich wurde die zweite wichtige Figur in diesem dritten Bilde eingeführt, die im sechsten Bilde mit der ersten Hauptfigur zusammentrifft, womit die Bildzeile dann schließt.

Das Haus wurde ein wenig von links dargestellt, so daß man die rechte Seitenwand von innen und in deren Fenster den Engel sehen kann. Das Haus hat vor der linken Außenwand einen Treppenvorbau; unter ihm, als dem für sie aus dem Gesamtgebäude ausgegliederten Orte, sitzt die Magd; fleißig spinnend charakterisiert sie das Hauswesen. Die Türe zum Innern des Hauses ist geschlossen; abgeschieden, in der Stille ihres Hauses, in dessen innerstem Raume, in ihrem Schlafzimmer, betet Anna, demütig auf dem Boden ihres Zimmers kniend, (in Handlungsrichtung) nach rechts, die Hände im Gebete gefaltet. Sie kniet zugleich vor ihrem Bette, welches derart, wie in Verkündigungsbildern oft, ihrem Beten verbunden wurde. Durch das kleine Fenster in der rechten Wand als seinem Orte beugt sich der Engel herein und verkündet ihr die Geburt einer Tochter.

4.) *Joachim opfert und ein Engel verheißt ihm die Geburt einer Tochter.*
Die erste Verheißung an Joachim.

Joachim, wie Giotto erzählte, aus dem Tempel verwiesen, als er ein Lamm opfern lassen wollte, opfert es nun in der Wüste. Links ein Hirt, dann Joachim, dann der Brandaltar⁴²⁸, dann ein Engel.

Das felsige Terrain wurde zu fünf Orten ausgegliedert: eine nach links aufstehende Felswand trennt den Hirten von Joachim ab; auf einer nach rechts (pp. 251/252) und in die Ferne sich erhebenden Rampe⁴²⁹ liegt Joachim auf Knien und Händen am Boden; auf der abgehobenen Höhe steht der Altar; und

⁴²⁷ Fesselung vs. Spannung sind die Begriffe zur Unterscheidung einer epischen und einer dramatischen Erzählung, s. hier B. Exempla, Einführung in einige Grundbegriffe und B. Exempla, 3. Teil.

⁴²⁸ Es gibt über dem Brandaltar Spuren eines im Opferrauch entschwindenden Engels, s. dazu Max Imdahl, "Ergänzende Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Giottos Zyklus des Marienlebens und dem Pseudo-Matthäus-Evangelium", *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 2, 1973, 1-6.

⁴²⁹ Rampe statt Stufe, vgl. Ex. 20,26.

rechts neben der Rampe auf dem Boden steht der Engel, so hoch wie der Altar aufragend;⁴³⁰ im Schatten der Rampe haben die Schafe ihren Ort. Die Landschaft ist dieselbe wie beim Gang Joachims zu den Hirten und später bei seinem Traume, der Altar wurde rechts der Hütte errichtet.

Joachim liegt nicht auf der flachen Erde, sondern auf einer Rampe, er drückt in seinem Gebete nicht Unterwerfung, sondern Streben aus; er hat, da der Engel zu ihm spricht, den Kopf aufgerichtet und starrt den Engel, der neben dem Altare steht, an. Der Engel ist unanfechtbar Sicherheit und Verkündigung, er leidet keine Modifikation durch das Gelände. Auf dem Altare, aus dessen Bogenöffnungen die Flammen schlagen, liegt das Lamm, zum Gerippe verbrannt, und darüber erscheint im Rauche die Joachim segnende Hand Gottes.

Für Giotto's neue Behandlung der Nebenfiguren ist charakteristisch, daß der Hirt nicht staunt, sondern die Sache des Herrn zu der seinen macht, dasteht und betet, die Augen zur Hand Gottes erhebend. Unterhalb dieser Personen die Schafe, als heiteres Gegenstück zwei Böckchen, die sich stoßen.

Das Erschrecken des Joachim ist wiederum ein Stimmungscharakter, indem es sich nicht in einer Aktion durchsetzt; Joachim hebt das Knie nicht auf, das Erschrecken das Beten nicht; er hört gespannt zu, das Erschrecken hindert es nicht; vielmehr durchformt das Erschrecken das Beten und das angespannte Zuhören, es ist Stimmung dieser Tätigkeiten. In der Franzlegende ist in der Vision der leeren Throne z.B. das Knien des Bruders bloße Körperlage, keine seelisch bestimmte Tätigkeit, seine Aufmerksamkeit ist ganz durch den Engel absorbiert, sie äußert sich in Blick und Handhaltung und löst sich dadurch. Hier aber ist erschrecktes Auf- und Zurückgehen, ist hörendes Hinstreben und gebückt daliegendes Beten eins, gegenseitig sich verhaltend und stimmend. Man hätte auch bei Anna dieses Schweben in Zwischenlagen beobachten können, wie ihr Beten keineswegs aufhört, wenn ihr Hören anfängt, wie beides zusammen ihr spezifisches Beten ist, Gespräch mit Gott oder dem Engel, im Unterschiede zu dem Beten des Joachim, welches aus dem Flehen und demütigen Opfern konzipiert wurde. (pp. 252/253)

5.) Joachim schläft und ein Engel verheißt ihm im Traume die Geburt einer Tochter.

⁴³⁰ Vgl. auch Friedrich Rintelen, *Giotto und die Giottoapokryphen* (München 1912), 2. Auflage (verändert) Basel 1923, p. 21.

Links zwei Hirten, weiter rechts Schafe und ein Hund⁴³¹ und in der Luft darüber der Engel, dann ein Zwischenraum, dann Joachim, vor seiner Hütte sitzend.

Joachim sitzt auf der Erde, er hat das linke Bein untergezogen, das rechte aufgestellt, hat beide Arme darauf gelegt, hat gegen die Kälte der Nacht den Mantel um die Arme gezogen und auf sie, vor Müdigkeit schwer, den Kopf gelegt; Joachim schläft, er träumt. Im Traume fliegt ein Engel herab und spricht zu ihm. Der Traum ist zugleich Wirklichkeit: die Hirten links schauen der eine zu dem Engel empor, sein Gesicht ist freudig entspannt und ruhig, der andere auf seinen schlafenden Herrn, sein Gesicht ist freudig entspannt, er weiß, daß dem Herrn jetzt wohl getan wird.

Giotto stellte Gesichtsausdrücke auf eine neue Art, welche man in Assisi schwerlich finden wird, einheitlicher und prägnanter dar: die Prägnanz entstand dadurch, daß z.B. der Kontur des seitlichen Kinnes und der Backe durch Fortführung oder Entsprechung auf den Kontur des Gesichtes gegen den Haaransatz oder den des Hutrandes bezogen wurde, und die Einheitlichkeit dadurch, daß z.B. die Winkel von Detailformen des Gesichtes, besonders die spitzen Winkel, wie der Winkel des Nasenrückens gegen die Nasenflügel, der des Jochbeines gegen den Backenknochen, derjenige der Oberlippe gegen die Unterlippe, im Gesichte wiederholt und abgewandelt wurden, wodurch sie artikuliert, beziehungsreich und somit sprechend wurden. Die Dominanz der stereometrisch idealisierten Gesamtform der Köpfe trat in's Tragende und Dienende zurück. Solcher Art entstand bei den Hirten der Eindruck von Lockerheit und Entspannung, der ihre Freude und Freundlichkeit stimmt, wie bei den Engeln auf diesem und dem vorigen Bilde der Eindruck von Spannung des Gesichtes, der dessen Strahlen ausmacht. Neu ist auch die Benützung reiner Profile. (pp. 253/254)

Das in sich zusammenhängende Terrain wurde so differenziert, daß für die Hirten ein Ort ausgegliedert ist, daß die Form der Felsen der Form des Leibes und des Armes des Engels entspricht als sein Ort, daß eine Rampe für Hund und Schaf da ist, welche zusammen mit der Schlucht den Bereich des Joachim isoliert, daß der Kontur des Felsens zwischen Joachim und Hirten

⁴³¹ Es wird häufig auf Giotto's Bezüge zu antiken Darstellungen von Architekturen, von Menschen, auch Handlungsmotiven aufmerksam gemacht, seltener zu antiken Darstellungen von Tieren, wie Lucia Pigozzo, "Le piante in Giotto a Padova: elementi per possibile lettura iconografiche", *Bollettino del Museo Civico di Padova* 82, 1993, 111-130, bes. pp. 118sq., die antike Vorbilder teilweise auch für die Stellung der Tiere zu einander benennt.

nach links den Kontur Joachims rechts aufnimmt und Joachim dadurch zugeschlagen ist; und daß die Hütte wieder im Schutze einer eigenen Felsenerhebung steht. Aber wie der Engel noch nicht in die volle Entsprechung zu seinem Felsen gekommen ist, also heran fliegt, so treten die Hirten leicht über die Grenze ihres Bereiches hinaus, wieder seelisch Anteil nehmend an dem, was Joachim geschieht.

6.) *Joachim und Anna begegnen sich unter der Goldenen Pforte.*⁴³²

Giotto hatte in der Franzlegende Franz den Stufen seines Lebensweges entsprechend charakterisiert, nach Jugendlichkeit, nach männlicher Reife, nach innerer Auszehrung. Eine durchgängig identische Haltung hatte diese Differenzen nicht getragen. In Padua war das anders: Joachim ist identisch in seiner Haltung eines etwas schwerfälligen sich Bewegens, aus welcher die Differenzen entwickelt wurden.⁴³³

Zugleich waren die Differenzen in Assisi generelle gewesen, wie Jugendlichkeit, männliche Reife, innere Auszehrung. In Padua waren es individuelle Stimmungen der Person: wir kennen ihn davongewiesen in Schmerz, kennen ihn traurig in sich versunken, kennen ihn demütig flehend und betend, erschrocken auf den Engel hörend, erschöpft schwer schlafend; wir kennen ihn gleichzeitig von seinem Hunde freudig begrüßt, von seinen Hirten geliebt, die an seiner Trauer durch Achtsamkeit, an seinem Opfer durch Gebet, an der ihm werdenden Verheißung durch Freude teil- und Anteil nehmen: so steht Joachim in einer Art Menschlichkeit vor uns, die sich aus dem Hof der Stimmungen seiner Person und der auf ihn bezogenen Stimmungen der anderen um den Nucleus der ersten Schwere als seiner Grundhaltung ergibt. Giotto benützte das Zyklische der Erzählung nicht nur, um den Fortgang des Geschehens zu zeigen, (pp. 254/255) sondern um die Personen, welche die Träger der Heilsgeschichte sind, nach ihrer Menschlichkeit darzustellen, uns mit ihnen vertraut zu machen.

Diese Erinnerung ist für die Betrachtung der gerühmten Darstellung der Begegnung an der Goldenen Pforte wichtig: es ist eben dieser Joachim, von dem wir soviel wissen, der uns vielen Stimmungen nach vertraut ist, der hier Anna umarmt, ihren Leib in ihren Schultern an sich zieht; und es ist eben jene

⁴³² Vgl. auch und dagegen Gosebruchs Beschreibung (1962) pp. 106sq.; ferner Imdahl's Beobachtungen zur Stellung des Joachim im Bildfelde im Hinblick auf Ankommen und jetzt Umarmen (pp. 41sq.).

⁴³³ Vgl. auch Raimond van Marle, "Giotto narrateur", *Revue de l'Art Ancien et Moderne* 50, 1926, p. 232.

Anna, die wir in ihrer Kammer, gerade aufgerichtet, still für sich, von dem Engel haben im Gebete Botschaft empfangen sehen, die hier seinen Kopf und sein Gesicht mit ihren Händen umfaßt: so legen sie Wange an Wange, legen Mund auf Mund, sie sich anschmiegend, er sie in seinen Schutz nehmend. Dabei war Anna ihm vor das Tor bis auf die Brücke entgegengekommen.

Links der Hirt, der Joachim begleitet, rechts eine Magd und drei Frauen, die Anna begleiten. Es gehört zur Schönheit von Giotto's Komposition, daß Anna und Joachim vornean in ihrer Umarmung für sich und bei sich sind und daß hinter ihrem Rücken der Hirte von links und die erste der Begleiterinnen von rechts sich begrüßen, freudig Kunde geben, daß die drei anderen Begleiterinnen⁴³⁴ alle voll Freude sind und die fernste herandrängt, um zu hören, was der Hirte sagt; so bilden sie einen Klang von Freude und Mitteilung um die sich Umarmenden herum. Wie Joachim und Anna sich in Umarmung verbinden⁴³⁵ und ein Klang freudiger Mitteilung sich um sie herum bildet, so schwingt der Bogen des Tores über sie, schwingt der Bogen der Brücke unter ihnen. Und unter dem Tore steht noch eine bedeutende Gestalt, die, wo die freudige Mitteilung am lautesten wird, verhindert, daß sie zum leichten Gezwitscher aufsteige: sie steht, schwarz gekleidet, Witwe, empfängnislos (*triste matribus omen*⁴³⁶), in (pp. 255/256) Würde da und zieht über die Mitteilungen den Schleier vor das Gesicht, es zu verhüllen, wo Empfängnis, Leben und Freude herrschen.

Giotto bildete die Architektur so, daß der Hirt noch im Freien auf der Wanderung ist;⁴³⁷ daß Joachim vor dem Tore, vor der Außenmauer seines

⁴³⁴ Die erste der Begleiterinnen trägt Anna einen pelzgefütterten Mantel nach, denn Anna ist aus dem Hause Davids; die mittlere der dann folgenden Frauen ist wahrscheinlich Esmeria, Anna's Schwester, die Mutter der Elisabeth, dieses nach: Lisner (1985), bes. p. 5

⁴³⁵ Zum Bogen, den die Eheleute bilden, vgl. auch Walter Ueberwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*. Leipzig 1933, p. 103.

⁴³⁶ Seneca, *Dialoge*, VI, iii, 3. Zu anderen Deutungen der Figur, s. Virginia L. Bush, "The sources of Giotto's 'Meeting at the Golden Gate', and the meaning of the dark-veiled woman", *Bollettino del Museo Civico di Padova* 61, 1972, 7-29. Claudia Bellinati, "Iconologia e iconografia dell' affresco 'Incontro alla Porta Aurea' nella Cappella di Giotto all' Arena", *Atti e Memorie dell' Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, 1985/86, 3, 75-79, stellt dagegen ebenfalls fest, daß diese Figur eine Witwe sei, die ein Trauergewand, einen sg. *Bruno* trage; sie bezieht die Figur darauf, daß Anna, lt. Capp. 2 und 3 des Pseudo-Matthäus-Evangeliums, sobald sie Joachims von der Goldenen Pforte aus ansichtig wurde, Gott mit den Worten gedankt habe: *Viduum eram, et ecce iam non sum*.

⁴³⁷ Zu dem noch auswärtigen Hirten, vgl. Ueberwasser p. 104.

linken Turmes angekommen ist, daß Anna aus dem Tore heraus getreten vor der Innenseite des schützenden Turmes auf dem Brückenende gewartet hat, an welcher Grenze sie einander begegnen; und daß der Bogen des Tores sowohl die Freudigen, als auch die Trauernde übergreift, wie der Pfosten eines Hauses sie auch trennt; die Trauernde wurde im Schatten eines Hauses belassen, gegen dessen Pfosten die Freudigen andrängen und herausreden.

Zweite Bildzeile:

7.) Die Geburt der Maria.

Wir sehen das bekannte Haus der Anna. Die Erzählung hebt mit einer Dienerin an, die den Vorraum unter der Treppe betreten hat, mit freundlichem Gesichte redet und ein Geschenk überreicht, das sie auf ihrer verhüllten Hand trägt und seitlich hält; durch die Tür des Hauses nimmt eine Dienerin, die in dem Hause bleibt, das Geschenk an, legt die Hand darauf und sucht es seitlich ebenfalls zu halten.

In der Erzählung vom Gebete der Anna saß die spinnende Magd unter der Treppe, in diesem Vorraume, zum Hause gehörend; hier tritt die fremde Dienerin von außen heran, deren Kleid schleppt außen nach, ihr Leib ist zwischen den Pfosten der Außenseite zu sehen, sie beugt sich nur mit dem Gesicht, ihren Händen und dem Geschenk in den inneren Bereich des Vorbaus. Die Kammer des Hauses, in der Tür geöffnet, bleibt durch die Dienerin des Hauses verstellt; der innere Bereich des Hauses, durch Herausreichen und Hereinholen mit der Außenwelt verbunden, bleibt dennoch verborgen.

Im Inneren des Hauses wurden zwei Orte ausgebildet, an der Erde unten der Ort notwendiger Tätigkeit, über dem Bette oben der Ort freudiger Überreichung und Annahme.

Eine Alte sitzt zu Füßen des Bettes, sie hat ein Bein aufgestellt, das andere untergeschlagen, das gewickelte Kind in den Winkelbogen der Beine fest eingestellt, sie faßt seinen Hinterkopf und drückt ihm die Nase, damit es aus (pp. 256/257)spucke und seinen Mund reinige; vor ihr steht eine Waschschüssel. Eine Jüngere sitzt rechts, lächelt still vor sich hin und rollt das Badetuch ein.

Anna sitzt aufrecht im Bette, alt, spricht mit freudigen Augen, streckt ihre Arme aus, zum ersten Male ihr Kind zu empfangen; eine Gevatterin steht weiter links, schaut Anna an und übergibt ihr das Kind, eng gewickelt, so daß es sich nicht bewegen kann; der Mund des Kindes ist geschlossen, die Augen sind geschlossen, es vermag noch nichts zu bemerken. Eine weitere Frau folgt der Gevatterin mit einem Geschenk in der Hand.

8.) *Der Tempelgang der Maria*⁴³⁸.

Die Szene wurde durch die Tempelarchitektur räumlich geordnet. Der Tempel gleicht demjenigen auf dem Bilde der Vertreibung: Chorschranken trennen einen inneren Bezirk von einem äußeren; ein Baldachin steht im Inneren rechts, unter dem der Altar vorzustellen ist, die Kanzel wendet sich nach Außen, von Außen auch zu ersteigen⁴³⁹. Der Priester⁴⁴⁰ steht zwischen den Chorschranken, Innen und Außen vermittelnd, die Tempeljungfrauen bleiben jenseits, die anderen Personen sind diesseits der Schranken.

Die Erzählung hebt mit dem Diener des Joachim an, der tief, unter der schweren Habe, die dem Kinde nachzutragen ist, gebeugt, die erste der nur zehn Stufen des Tempels ersteigt. Joachim steht jenseits seiner in ernstem Gespräche (pp. 257/258) mit einem Greise, vielleicht Josef⁴⁴¹. Anna ist rechts davon die Treppe hinaufgestiegen, ist nun auf deren Mitte, sie hat Maria an den Oberarmen unterfaßt, führt sie leicht und geleitet sie zum Priester, in der

⁴³⁸ S. die eindringliche, die planimetrische Bindung des 'Choreographischen' und des Perspektivischen berücksichtigende Analyse von Max Imdahl, *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München ²1988, bes. Cap. 2. Ich kann in Anna allerdings nicht die Hauptfigur erkennen, wie Imdahl in Cap. 3, in Bezug zu welcher dann auch die rechts stehenden Figuren zu interpretieren wären. Maria ist m.E. die Hauptfigur, sie steht deutlich in der Mitte, sie steht zwischen zwei Erwachsenen, die ihr zugewandt sind und Arme und Hände zu ihr hin ausstrecken. In diesem Bilde liegt ein rhythmischer Wechsel von großen und kleinen Figuren vor, von dem Diener (der das Gepäck zum Tempel trägt, klein), über Anna (die Maria übergibt, groß), Maria (die zum Tempel hinaufgegangen ist, klein), den Priester (der Maria annimmt, groß), die Tempelschranke (die Maria aufnehmen und distanzieren wird, klein) zu den Zeugen (groß), in dem zugleich mittels der kleinen Figuren eine eigene Geschichtssequenz vom Gange zum und in den Tempel erzählt wird. Zu dem Buche von Imdahl s. das Vorwort der vorliegenden Schrift.

⁴³⁹ White p. 440 zeigt, daß Giotto tatsächlich dasselbe Tempelgebäude wie bei der Tempelvertreibung, in einem anderen Blickwinkel (und freilich auf höherem Podeste), darstellte, und bezieht die beiden Darstellung in seiner Auslegung entsprechend aufeinander.

⁴⁴⁰ Maria von Nagy, *Die Wandbilder der Scrovegnikapelle zu Padua, Giottos Verhältnis zu seinen Quellen*, Bern 1962, p. 9, erkennt in diesem Priester denselben wie bei der Tempelvertreibung.

⁴⁴¹ Allerdings wäre Josef noch ohne Heiligenschein und trüge einen anderen Bart als später! Deutung als Josef also zweifelhaft. S. aber auch meine Anmerkung zum Unterschied zwischen Giotto und dem Franziskusmeister in der Frage der Heiligkeit von Anfang an bzw. des Heiligwerdens des Franziskus im Laufe seines Lebens (anläßlich der ‚Personenerfindung‘).

Erfüllung des Gelübdes, das Kind dem Tempeldienste zu übergeben. Maria ist auf der obersten der Stufen angekommen, steht noch außerhalb der Chorschranken und der Kanzel, sie hat die Arme fromm auf der Brust gekreuzt und wartet. Vor ihr steht der Priester, er neigt sich gütig und streckt dem Kinde seine Arme entgegen, es erwartend und um es aufzunehmen.

Jenseits der Schranken wartet still und freundlich der Jungfrauen- oder Schwesternchor. Rechts schließen zwei Männer die Komposition ab, die vom Rücken zu sehen sind und das Geschehen, auf das der eine zeigt, besprechen.⁴⁴²

Die Gestalten wurden wiederum in verschiedenen Arten der Anteilnahme und der Stimmung dargestellt, wie dem treuen Dienst, dem ernstesten Gespräch, dem selbstverständlich heiteren Erfüllen des Gelübdes, der kindlichen Frömmigkeit, dem gütigen Entgegenkommen, dem zurückhaltend freundlichen Warten. Zum ersten Male treten in diesem Zyklus auch Kommentatoren auf. Während in Assisi die Brüder des Franz, die das Geschehen unmittelbar oder mittelbar angeht, kommentieren konnten, sind es hier Fremde, die nicht zur Familie, nicht auch zu den mittelbar Betroffenen gehören, wie den Tempeljungfrauen, in deren Kreis Maria aufzunehmen ist, dem Priester, der sie annimmt, oder Josef, dem sie bestimmt ist; sie stehen von diesen getrennt, repräsentieren Öffentlichkeit, wohl dartuend, daß hier die Erfüllung eines öffentlich bindenden Gelübdes stattfindet, und sie werden durch die anderen mitmenschlich anteilnehmenden Gestalten dabei kontrastiert. Ferner ist bemerkenswert, daß diese Kommentatoren die ersten Gestalten in diesem Zyklus sind, die vom Rücken zu sehen sind: Giotto gab ihnen nicht die Würde im Handeln (pp. 258/259) begriffener Figuren im Profile oder sich unverstellt darbietender Figuren en face; sie zählen, ohne besondere inhaltliche Begründung, nach ihrer Anwesenheit.

9.) *Die Freier der Maria übergeben ihre Stäbe.*

⁴⁴² Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *L'Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantine et en Occident*, Brüssel, (vol. 1) 1964 und (vol. 2) 1965, vol. 2, p. 114, hält es für möglich und Imdahl pp. 3sq. hält es gar für sicher, daß diese Zeugen Priester seien, die einerseits den selbständigen Gang Mariens zum Tempel (den Giotto nicht besonders hervorhebt) kommentieren und andererseits Anna feindlich (*inimici*) gesonnen seien. Ginge man von der Gewandung aus, die allerdings nicht eindeutig ist, so stünde links in der Ferne abermals ein Priester. Mir scheinen die rechten Figuren vom Tempel kompositionell ebenso abgesetzt wie die Figuren links und demnach, wie jene, nicht zum Tempel zu gehören, somit nicht als Priester erkennbar zu sein.

Rechts steht der Tempel; man sieht den Chorraum, die Apsis, zwei schmale Seitenschiffe, in der Apsis steht ein Altar. Die Freier Mariens stehen außerhalb des Tempels in dichten Reihen; Josef anhebend und ein wenig abgesetzt; er tritt nicht besonders hervor. Zwei weitere Freier schreiten vor den gereihten, einer wie der andere werden vortreten und ihren Stab feierlich darbieten und darreichen; sie treten, nur um ihre Stäbe zu übergeben, in den Tempel ein; der linke der zwei steht entsprechend noch vor dem Haufen der anderen und gerät nur mit der Hand und dem Stabe vor das Seitenschiff und der rechte steht und verharrt nun vor dem Seitenschiffe und gerät nur mit dem Arme und dem Stabe vor das Mittelschiff, wo der Priester den Stab dann ergreift. Der Priester steht in der Apsis jenseits des Altares, er nimmt die Stäbe an und legt sie auf den Altar. Rechts steht, abschließend und die Freier erwartend, ein zweiter Priester.

10.) Die Freier der Maria beten, daß der Stab des Erwählten erblühe.

An derselben Stelle rechts und unverändert der Tempel. Die Schar der Freier kniet links; Josef kniet, noch unentdeckt⁴⁴³, in der letzten sichtbaren Reihe. Die Freier waren auf dem vorigen Bilde freudig erregt, würdig feierlich, jetzt schauen sie gebannt auf die Stäbe, besonders die jüngeren; der erste vornean streckt die Arme nach unten, preßt die Hände zu Fäusten, fiebert vor Spannung, der zweite zittert vor Aufregung, schlägt die Fäuste mit den Fingern vor der Brust gegeneinander.

Der Priester, der, als er die Stäbe annahm, aufgerichtet jenseits des Altares stand und ein Birett trug, kniet nun, vom Rücken zu sehen, barhäutig vor dem Altare, mit einem zweiten Priester zur Linken und einem Vertreter der Freier zur Rechten, der bittet; der Priester kniet, hat die Arme auf die Stufe des Altares aufgestützt und sein Haupt unter die Mensakante des Altares gesenkt; er betet (pp. 259/260) für und mit den Freiern; die Stäbe sind zwischen heiligen Gefäßen über ihm auf dem Altare geschichtet; der Priester betet, daß Gott den Stab desjenigen möchte erblühen lassen, den er gewürdigt, der Jungfrau Gemahl zu werden.

Es fällt auf, daß Giotto in Padua mehrfach ein sichtlich identisches Lokal darstellte, zweimal das Haus der Anna, dreimal, auf dem vorigen, auf

⁴⁴³ Giotto überschneidet Figuren immer wieder durch den Rahmen des Bildes, doch die Überschneidung der 'wichtigsten' Figur, des Josef, bleibt ungewöhnlich und charakterisiert Josefs Zurückhaltung. S. dazu und zu Überschneidungen durch den Rahmen in diesem Zyklus überhaupt: Mark D. Zucker, "Figure and frame in the paintings of Giotto", *Source* 1, 4, 1982, 1-5.

diesem und dem folgenden Bilde, diesen Tempel, zweimal später den Abendmahlssaal. In Assisi hatte sich dafür kaum Gelegenheit geboten, Giotto hatte aber eine Gelegenheit auch nicht gesucht; so hätte der Thronsaal der Päpste bei der Regelbestätigung und der Predigt vor dem Papste identisch sein können; vielleicht aber auch, daß Giotto für zwei Personen, auch wenn sie im Amte einander nachfolgten, je einen anderen Saal wählen wollte. Hier jedenfalls kehren identische Architekturen wieder.

11.) *Die Vermählung der Maria.*⁴⁴⁴

An derselben Stelle rechts und unverändert der Tempel.

Die Freier stehen links, zwei sprechen miteinander, einer bricht seinen unnützen Stab über dem Knie. Die Freier stehen außerhalb des Tempels; sie halten sich ruhig, doch einer ist vorgetreten, hat wütend seinen Mantel gerafft und hebt vor dem Seitenschiffe seine Hand, um Josef auf die Schulter zu schlagen.

Nach rechts folgen Josef, der Priester, Maria, ein weiterer Priester und drei Jungfrauen, Begleiterinnen der Maria. Diese befinden sich alle im Tempel. Der Priester hat mit der Rechten Josefs noch geschlossene Rechte am Handgelenke erfaßt und mit der Linken Mariens Rechte überfaßt, Hand auf sie gelegt, und führt beider Hände aufeinander zu. Die Personen im Tempel stehen trotz des Höhepunktes der Zeremonie nicht mitten vor der Apsis: Josef steht vor der Seitenwand des Mittelschiffes links so, wie die Begleiterinnen der Maria (pp. 260/261) rechts, darin diesen symmetrisch; vor der Apsis stehen allein die Priester und Maria, Maria steht vor deren Mitte; von Josef reicht dessen Rechte, die der Priester ergriffen, in diesen Bereich und am Punkte ihrer Ergreifung der Stab, leicht vorgeneigt aufsteigend, auf dessen Blüte und vor der Apsis die Taube des Geistes sich mit erhobenen Flügeln niedergelassen

⁴⁴⁴ Vgl. dagegen Rintelen pp. 26sq. Zu der Zeremonie der Vermählung s. Max Seidel, "Hochzeitsikonographie im Trecento"; *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38, 1994, 1-47, bes. pp. 11sq: "Im Rahmen einer Schilderung der Jugendgeschichte Mariae findet sich hier erstmals das darnach dutzendfach wiedergegebene Zeremoniell der *immissio anuli*. Es bildet den Höhepunkt des für Italien bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts maßgebenden Ritus der *sposalitio per verba de presenti*". Dieser Ritus ist hier, wie Seidel zeigt, aus dem Hause der Brauteltern in den Tempel verlegt worden und wird statt von einem Notare von dem Hohenpriester assistiert; die Freier stehen auf der Seite der männlichen, die Tempeljungfrauen auf der Seite der weiblichen Zeugen. Auch der Schlag auf den Rücken des Bräutigams war ein derber Brauch (pp. 17sq.), unabhängig von der aktuellen Begründung in Giotto's Erzählung.

hat; symbolisch dartuend, daß Braut und Geist zusammengehören und Josef seine Hand wie *pro cura* reicht.

12.) *Ankunft des Hochzeitszugs der Maria beim Hause des Josef.*

Anhebend die Brautjungfrauen der Maria, zwei und drei und abermals zwei, zu anderer Gruppierung sich überschneidend; Maria schreitet vor ihnen, abgesetzt, in einem lang nachschleppenden Gewande; zwei Männer schreiten im gleichen Abstände ihr voran, wie die Jungfrauen ihr nach, die Anführer des Zuges. Dieser ruhige, gemessene Zug feierlich ernster Männer, keusch zurückhaltender Jungfrauen wird unter dem mit einem Palmzweig geschmückten Erker des Hauses des Josef rechts von zwei Posaunenbläsern⁴⁴⁵ und einem Lyraspieler⁴⁴⁶ erwartet, die, wie der Zug ankommt, kehrt machen, ihm voran zu ziehen⁴⁴⁷. Wie Giotto in der Geschichte des Joachim in einem Bilde von Anna erzählte, bevor er mit seiner Erzählung von Joachim fortfuhr, so erzählte er hier im neunten, zehnten und elften Bilde von Josef und fuhr dann in diesem Bilde mit der Erzählung von Maria fort. (pp. 261/262)

Zwischenstück:

13,14,15.) *Der göttliche Ratschluß zur Erlösung und die Verkündigung des Engels Gabriel an die Jungfrau Maria.*

⁴⁴⁵ Alessandro Prosdocimi, "Classicismo di Giotto. Un ricordo dei cavalli di S. Marco e una citazione dalla Colonna Traiana", *Bollettino del Museo Civico di Padova* 68, 1979, 9-14, sieht in den zwei Posaunenbläsern samt dem Laubzweig über ihnen ein Zitat aus der Darstellung eines Opfers auf der Trajanssäule.

⁴⁴⁶ Der Lyraspieler trägt einen Lorbeerkrantz und spielt, wie Mary D. Edwards, "Apollo and Daphne in the Arena Chapel", *Bollettino del Museo Civico di Padova* 77, 1988, 15-35, zeigt, eine *lyra da braccio*, wie ein Apoll; sie möchte die eher mittelalterliche Übernahme, d.h. ohne gleichzeitige Übernahme der Bedeutung, mit dem Palmzweig obenüber, als Christus-Apollon und die Jungfrau als Maria-Daphne auslegen.

⁴⁴⁷ Vgl. Seidel pp. 4sqq.: In der *Legenda aurea* werden die sieben Jungfrauen erwähnt. Sonst folge der Brautzug zum Hause des Josef (*domumductio*) mittel- und oberitalienischem Brauche, nach welchem kein Baldachin benützt wurde (der ein Privileg für Fürstenhochzeiten geworden sei), der Bräutigam die Braut nicht begleitete, sondern vor oder (so wohl hier) in seinem Hause erwartete und ausnahmsweise eine kleine Kapelle aus Streichern und Bläsern auftreten konnte (die bei Giotto den Zug nicht begleitet, sondern erwartet); vgl. dagegen Cimabue in Assisi, der dem römischen Brauche gefolgt war (s. zur Stelle in dieser Schrift).

Die Darstellungsweise ist in diesen drei Bildern deutlich eine andere als im gesamten Zyklus sonst. Ich werde am Ende der Behandlung des *gesamten* Zyklus auf darauf eingehen.

Doch sollte im Gedächtnis bleiben, daß Giotto, um das Verkündigungs- und Inkarnationsgeschehen zu repräsentieren, eine andere Darstellungsweise wählte. Deren Hauptkennzeichen ist, daß Giotto den Verkündigungsraum zweimal darstellte, welchen einmal Maria ausfüllt, in dem sie weilt, gehorsam hört und, von den Strahlen des Himmels getroffen, empfängt; und den zum andernmal der Engel ausfüllt, in dem er weilt, Strahlen sendet und kündigt. Und beide Räume wurden rahmenlos in den Himmel, den Ort des göttlichen Erlösungsratschlusses und der Entsendung Gabriels gesetzt. Das ist eine Darstellungsweise, welche sichtlich die Möglichkeiten epischen Erzählens übersteigt.

Es sollte ferner im Gedächtnis bleiben, daß Giotto diese Überhöhung durch ein feierliches, symbolisches Zwischenstück nach dem Abschluß der Geschichte des Joachim und der Geschichte der Maria einschob, unmittelbar bevor er mit der Geschichte Jesu begann.

Dritte Bildzeile:

Vorbild:

16.) Die Heimsuchung Mariae.

Ich möchte dieses Bild, das als Vorbild von der dritten Bildzeile gelöst wurde und dem Nachbilde der vierten Bildzeile, dem Judasverrat, symmetrisch ist, am Ende *der bildweisen Übersicht* mit jenem Bilde zusammen aufführen. Die Erzählweise weicht von der sonstigen Erzählweise nicht sonderlich ab.

17.) Die Geburt Jesu.

Vornean wurden von links nach rechts und nebeneinander angeordnet Ochs und Esel, dann Josef, uns zugewandt und übermüdet auf dem Boden sitzend, dann eine Schafherde, dann zwei Hirten, vom Rücken zu sehen; sie bilden eine abschließende, distanzierende Reihe. Jenseits derer die Geburt. Man vergleiche die Darstellung der Geburt Christi mit der Darstellung der Geburt der Maria; auch dort wurde vor dem Lager der Mutter eine Szene angeordnet: aber jene handelte von dem neugeborenen Kinde, diese nicht; dort ragten die Personen mit dem Kopfe über die Bettkante bis (pp. 262/263) vor die Bettdecke hinauf, hier halten sie sich unterhalb der Felskante, oberhalb derer Maria liegt, welche Felskante sich auch durch den herabhängenden Mantel Mariens markant durchprägt; dort wurde die Bettdecke, zu der die

Vordergrundsfiguren vermitteln, so gestreift, daß sie zu der oberen Szene hinleitete; hier wurden Kanten und Grate von Fels und Krippe an der oberen Szene vorbeigeführt, ableitend zur Erde hin: die Vordergrundsfiguren halten mitsamt ihrem Felshintergrund fern, sind Abwehr, Schutz für die Marienszene; insbesondere Josef sitzt mitten vor der Marienszene, mitten vor Maria, übermüdet noch Schützer und Wächter. Auch die Frau links bleibt außerhalb des Stalles, sie reicht nur mit Hand und Blick, mit denen sie das Kind annimmt, hinein.

Anna saß aufrecht im Bette, das Kind wurde ihr übergeben. Maria liegt, und sie legt das Kind mit weiblicher Hilfe von sich weg in die Krippe, die Geburt nach zwei Momenten wiederholend. Auch ihr Kind ist gewickelt; doch dem Kinde der Anna sank der Kopf vor; das Kind Mariens richtet seinen Kopf selbsttätig auf; das Kind der Anna konnte die Mutter nicht sehen; das Kind Mariens richtet seine Augen fest auf die Mutter und erkennt sie.

Engel fliegen über dem Stalle, sie beten, zum Himmel und zur Geburt gewandt; ein Engel verkündet den Hirten die Frohe Botschaft; die Hirten, einer mit dem Dudelsack, sind herzugetreten, sie sind Empfänger der Verkündigung (vgl. die Kommentatoren im Tempelgang).

Die Landschaft ist durch den einheitlichen Fels bestimmt, der sechsfach differenziert wurde, als Rückwand für Josef und die Schafe, als Bank für Maria, als Schutzwand für Maria, als Ort für die betenden Engel, als Spalt für den herab fliegenden und kündenden Engel, endlich als Ort der Hirten.

18.) Die Anbetung der König.

Derselbe Stall vor demselben Felsen. Der Stall wurde nach rechts geschoben, die Stufe, auf der Maria lag, erniedrigt. Da Giotto bisher denselben Ort auch jeweils an derselben Stelle darstellte, damit rundum als denselben (Haus der Anna, Tempel der Freier), fällt dies auf: man erkennt, die Hirten sollten bei der Geburt nachgestellt werden, als die späteren, zu denen der Engel von der Geburt her kommt; hier aber sollte der Stall für die wallfahrenden Könige der Ankunftsort sein.

Maria sitzt unter dem Stalldach, ihre Füße ruhen auf einer Thronstufe, sie ist Königin und selbst Thron. Zwei Thronassistenten stehen zu ihren Seiten, ein irdischer und ein himmlischer; der irdische, Josef, steht zur Rechten (pp. 263/264) Mariens mit unter dem Baldachin des Stalles, ihm wurde Vorrang vor dem Engel gegeben. Ein weiterer Engel geht hinter der Thronenden, halb verdeckt, vorbei, der Josef wohl Platz machte. Der Engel rechts ist unüberschnitten zu sehen, er steht und hat das Geschenk in Empfang

genommen; er schließt die Bilderzählung ab. Der alte König kniet vor Maria, um die Thron- und eine Felsstufe niedriger, er faßt die Beinchen des gewickelten, mit einem Mantel bekleideten und auf den Knien seiner Mutter thronenden Kindes zart und berührt im Kusse die verhüllten Beinchen; er hat in ernster Andacht die Krone zu Füßen Mariens niedergelegt. Er kommt von den anderen Königen her. Der mittlere König, noch bekrönt, hält einen Elefantenzahn oder Olifant⁴⁴⁸ mit arabischen Buchstaben in den Händen und betrachtet das Kind in freundlicher Liebe. Der jüngere König, ebenfalls noch bekrönt, öffnet den Kelch in seinen Händen, er möchte das Kind ebenfalls in freundlicher Liebe ansprechen. Der ältere König kniet im Bereiche des Stalles; der mittlere steht auf dessen Grenze und der jüngere ist noch außerhalb; diese beiden wurden zusammengeordnet, sie sind im Begriffe einzutreten. Zwei Reitkamele, durch den Bildrand angeschnitten, folgen hinter ihnen draußen, das erste stößt, da es den Sohn seines Schöpfers sieht, einen Ruf aus, während ein Diener nach dem Halfter greift, um es zu beruhigen. Der Stern ist in einer Leuchtspur über dem Stall angekommen⁴⁴⁹.

Maria trägt von dem Bilde der Verkündigung an bis zu diesem Bilde der Epiphanie ein purpurnes und mit Gold verziertes Kleid. (pp. 264/265)

19.) *Die Darstellung Jesu im Tempel.*

Links stehen zunächst⁴⁵⁰ die Begleiterin, dann Josef⁴⁵¹ mit zwei Tauben zur Auslösung des Erstgeborenen, dann Maria, die ihre Arme nach dem Kinde

⁴⁴⁸ Über den Gebrauch und die Einschätzung von Werken islamischer Kleinkunst auch als 'authentischer' Werke der Zeit und Welt Christi s. Avinoam Shalem, *Islam Christianized, Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt (1996) ²1998 (Ars Faciendi, vol. 7), bes. Kap. 6; und zu dieser Storia des Giotto: Avinoam Shalem, "The Portraiture of Objects: A Note on Representations of Islamic Objects in European Painting of the 14th-16th Centuries", *Europa e Islam tra secoli XIV-XVI / Europe and Islam between XIV-XVI Centuries*, edd. Michele Bernardini, Clara Borrelli, Anna Cerbo, Encarnación Sánchez García, (Matteo Ripa), Naples 2000.

⁴⁴⁹ Bekanntlich der gut beobachtete Halley'sche Komet, s. Angiola Maria Romanini, "Gli occhi di Isaaco. Classicismo e curiosità scientifica fra Arnolfo di Cambio e Giotto", *Arte Medievale*, 2^a ser., 1, 1987, 1-56, bes. p. 40 mit wissenschaftlichen Aufnahmen des Kometen zum Vergleiche.

⁴⁵⁰ Zur Metrik dieses Bildes vgl. Ueberwasser, pp. 43sq. und hier den Exkurs im Anhang zu Zyklus III.

⁴⁵¹ Zur Stellung der Hände des Josef und der Begleiterin zueinander, sowie zu deren Entsprechung zu den Händen der Hannah, s. Ueberwasser p. 46 und hier den Exkurs im Anhang zu Zyklus III.

ausstreckt. In der Mitte steht übereck der Baldachin mit dem Altare darunter. Maria steht auf dessen Seite: sie ist in den Bereich des Altares getreten, ihre ausgestreckten Hände kommen gegen die Vorder- und Hauptseite vor. Dort steht der Priester Simeon, er hält das Kind, das noch nicht ausgelöst ist, vor dem Altare in beiden Armen. Von den verschiedenen Momenten dieser Geschichte, die in der Kunst dargestellt worden sind, wählte Giotto denjenigen, in dem das Kind nicht erst von Maria als Opfer dargereicht wird, sondern in dem es in den Händen des Priesters schon ist; weiterhin stellte Giotto dar, daß das Kind mit seinen Ärmchen zur Mutter zurück zeigt, zur Mutter zurück will, den Priester deutlich und klar anschaut und ihm seinen Willen vollkommen klar macht. Noch ist es nicht Zeit. Das Kind, ins Zukünftige übergeben, will noch zur Mutter zurück. Rechts steht Hanna, sie hat die rechte Schulter hochgezogen und den Kopf dagegen geneigt, sie streckt den rechten Arm aus, redet, Scheu in ihrer Haltung, Freude in ihrem Gesichte; sie weissagt aus ihrer Seele. Über ihr fliegt ein Engel, der Simeon inspiriert.

20.) *Flucht nach Ägypten.*⁴⁵²

Drei halbwüchsige Jungen und Mädchen folgen links, die beiden vorderen in freundlichem, einander wohl gesonnenem Gespräch, der vorderste sticht den Esel mit einem Stecken. Der Esel zieht nach rechts voran, er trägt Maria auf seinem Rücken. Maria sitzt hoch aufgerichtet, sie hat das linke Bein auf den Rücken des Reittieres empor gezogen und quer darauf gelegt; das Kind sitzt auf ihrem Beine in einem Tragetuch, die Mutter hält das Kind mit der Rechten an den Beinchen und mit der Linken an der Schulter. Das Kind hat seinen linken Arm in das Tragetuch gehängt, freut sich still, Maria schaut ernst erwartend in die Ferne. Ein nächster Junge mit einer Trinkflasche schreitet weiter rechts und jenseits des Esels, der den Esel auch am Halfter führt, und Josef dann, an der Spitze des Zuges, mit einer Korbflasche in der Rechten, einem Stabe über der ferneren (pp. 265/266) Schulter, an welchem wohl weiteres Gepäck hängt; der Junge schaut auf zu Josef, Josef schaut sich über ihn hinweg zu Jesus um. Ein Engel endlich fliegt oben rechts und weist den Weg. Der Zug macht einen nicht gehetzten, einen würdigen, nach der Stimmung der Beteiligten wohl zusammenklingenden Eindruck.

Das Terrain steigt leicht nach rechts an, es ermöglicht ein bequemes Wandern. Durch diesen Weg ist die Richtung des Zuges vorgegeben; diese Richtung wurde durch diejenige des Armes des Jungen, der den Esel sticht, des

⁴⁵² Es sei an die Beschreibung Toescas (1941) p. 31 erinnert.

Gurtes, der um den Esel geführt ist, der entsprechenden Falten im Gewande der Madonna, des Halskontures des Esels bis zu Josef hin wiederholt, immer munter leicht steigend; die Richtung wurde zum anderen Male im Mittelgrunde in der Basis des Marienfelsens variiert; der Fels steigt im Gesamten von links nach rechts, läßt links einen weiteren Berg frei und zurück, gipfelt dann aber jenseits Mariens steil auf und sinkt vor ihr in Graten schräg nieder, er hebt sich bei Josef abermals und gibt obendrein dem Engel Platz; so begleitet der Fels den Zug.

21.) *Der Bethlehemitische Kindermord.*⁴⁵³

Giotto berichtete schon von der Flucht nach Ägypten und stellte die Rettung des Kindes in seiner Erzählung damit sicher. Auf das Bild des sicheren Dahinziehens der Behüteten folgt das Bild des Abstechens der unschuldigen Kinder. Zugleich ließ Giotto im Fortgange des Zyklus auf jene Rettung in der Wanderung nach Ägypten dieses Bild folgen, dartuend, daß mit Rettung nicht alles gesagt sei; er ließ ein weiteres Thema auftauchen, das Martyrium, welches er vorerst mit dem Leben des Helden seiner Erzählung nicht verband, auch keinen Schatten, etwa in Gestalt gehetzter Not, darauf werfen ließ, sondern diesem entgegengesetzte.

Ferner schloß Giotto die dritte Bildzeile, die mit Geburt begann, mit Tod, einen Wechsel, der erzählerisch wiederholt, umgekehrt oder durch Wiederholung und Umkehr übertrumpft werden konnte.

Vornean liegt der Haufe der auf-, über- und ineinandergeworfenen Kinderleichen - auch abgetrennter Köpfe - mit Stichwunden in Brust, Bauch, Armen und Beinen. Vorausgesetzt links steht ein Soldat, der sich darüber entsetzt; hinter ihm stehen weitere zwei. Über ihnen ragt der Palasterker, säulengestützt, hervor; die Soldaten stehen unter seiner abgewandter Seite; und Herodes schaut aus dem Palasterker heraus mit dem Zepter in der Linken, mit der Rechten befehlend. (pp. 266/267)

Der nähere Mörder steht mit abgewinkeltem Beine jenseits über dem Leichenhaufen, er hat die Stichwaffe hochgenommen, führt sie aus dem Inneren der Hand an sich vorbei, sicher zielend, auf ein Kind, das sich voll Angst zu ihm umschaute und weinend am Halse der weinenden Mutter hängt; die Mutter hat es mit dem rechten Arme im Rücken, mit der linken Hand am Oberschenkel, vergeblich schützend, an und auf sich gezogen; der Häscher hat

⁴⁵³ Vgl. Gosebruch (1962) p. 112.

seinen anderen Unterschenkel ergriffen, er zieht sich das Kind zurecht, sodaß es stichgünstig zu liegen kommt.

Der zweite Mörder steht links jenseits dieses Häschers, er hat schon einmal zugestochen, faßt das noch lebende Kind am Ellenbogen und hält es hoch,⁴⁵⁴ während die unglückliche Mutter rechts ihr Kind am linken Beinchen hält, es nicht fahren lassen will und dem Häscher dadurch apart hält; die Mutter hebt zugleich ihren linken Arm, dem Häscher zu wehren, zu spät.

Beide Frauen stehen im Chor der klagenden und weinenden Mütter. Die erste neigt sich zurück; die zweite vor; eine dritte birgt ihr Kind, gleich ob tot oder lebendig, an ihrem Halse; eine vierte schlägt den Rücken der Rechten in den Teller der Linken; eine zweite Reihe Mütter hinter diesen; und rechts eine Mutter, die hilflos in sich hinein weint, die wehrlos ihr Kind im Arme hält, fast ganz verdeckt, wie das Kind, durch den dritten der Häscher. Dieser Mörder senkt die Klinge über seinen Rücken nieder, holt aus und hat seine Hand in barbarischer Verkehrung um des Kindes Köpfchen gelegt, während das Kind ihn anschaut.

Die linke Seite ist oberhalb der drei Militärs, die sich trotz der Erfahrungen ihres Handwerks abwenden oder entsetzten, und oberhalb der Häscher, die von den Soldaten gegen 'Aufruhr' gedeckt werden, durch den Palast des Herodes befestigt. Die rechte Seite oberhalb des Klagechores der Frauen durch eine Kirche, durch eine Synagoge. In diesem Bilde als erstem in diesem Zyklus gibt es zwei Architekturfiguren im Hintergrunde; sie dienen der Darstellung der Auseinandersetzung. Schon in der Franzlegende hatte die zweifigurige Architektur der Stabilisierung auseinander gesetzter Einheiten gedient; hier, wo Giotto fast immer zusammenhängende, nach Orten binnen differenzierte Hintergründe erfand, wirken diese zwei Figuren mächtiger noch, durchschlagender und machen das Gegenüber von Palast und Tempel deutlich. (pp. 267/268)

Mit der Franzlegende verglichen, war das Nebeneinander von einzelnen Handelnden und Chor vollständig neu. In der Franzlegende gab es ausschließlich Begleitchöre, auch derjenige der Klageweiber beim Edlen von Celano war ein begleitender Chor; es gab keinen Hauptchor. Die Kinder, um die die Klage geht, wurden als Haufe vornean formal von den Frauen abgetrennt, sie sind nicht der Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit. Der Chor der

⁴⁵⁴ Über die Beziehung des Armes dieses Henkers zu dem des Herodes, s. Emilio Cecchi, *Giotto*, Florenz ³1950, p. 76.

Frauen zieht vielmehr durch die Straßen der Stadt, über die Mörder hinweg gerichtet, auf den Palast des Herodes zu, klagend gegen ihn, der sie, nicht seine Henker ansieht und mit Freude kommen sieht. Noch wenden die Frauen sich nicht an Herodes, sie gehen - während die Häscher nach rechts handeln - auf die Ursache dieses Handelns, auf Herodes und sein Wort, nach links zurück.

Vierte Bildzeile:

22.) Der zwölfjährige Jesus lehrt im Tempel.

Die nächste Bildzeile beginnt mit Jesu Lehre; diese, wie die Taufe, sind in Giotto's Erzählung die Initiierung des öffentlichen Wirkens Christi; Jesus lehrt hier in dem Tempel, den er im letzten Bilde des Registers reinigen wird.

Im Tempel ist in der Ferne eine große Bank zu sehen, die rechts und links den Seiten entlang nach vorne geführt wurde. Der Zwölfjährige sitzt auf dieser Bank in der Mitte vor der breiteren und höheren Hauptapsis; er lehrt. Zwei Schriftgelehrte sitzen, etwas abgerückt, zu beiden Seiten vor den Seitenapsiden im Profil, sie hören ihm zu; die nächsten schließen sich an, sie sitzen beidseits zu viert auf den Seitenbänken im Schatten der Seitenschiffswände. Josef und Maria sind durch das linke Seitenschiff hereingetreten. Maria streckt beide Arme aus, wie bei der Darstellung im Tempel, auch dieses Mal von links aus dem Vorhergehenden kommend; nicht sicher, daß das Kind zurückkomme, neigt sie bittend ihren Kopf, verlangend. Jesus nimmt, obgleich der Gelehrten einer sich nach den Eingetretenen umsieht, die Mutter nicht zur Kenntnis. Dieses Mal ist seine Zeit gekommen: er lehrt im Hause des Vaters.

*23.) Jesus wird von Johannes getauft.*⁴⁵⁵

Auf dem Bilde der Geburt war Jesus, seine Mutter erkennend, nach rechts gerichtet; auf allen anderen Bildern der Jugendgeschichte nach links, sowohl bei der Anbetung der Könige, die zu ihm kamen, wie bei der Darstellung im Tempel, bei welcher er zurück zur Mutter wollte, wie auf der Flucht nach (pp. 268/269) Ägypten, bei der er auf die Mutter zurück gewandt sich tragen ließ. Als Zwölfjähriger war er lehrend heraus gewendet.

Von der Taufe an ist Christus stets nach rechts gerichtet, er handelt, er ergreift Leben und Leiden, mit nur einer Ausnahme, der Kreuzigung, in welcher sein Leib abermals heraus gewendet und sein Kopf nach links in den

⁴⁵⁵ Toesca hat dieses Bild mehrfach hervorgehoben, so (1941) p. 39: *capolavoro tra i capolavori*.

Tod gesunken ist; bei der Auferstehung und der Himmelfahrt ist Christus wieder nach rechts gerichtet, in der Himmelfahrt auffallend.

Die Taufe: Felsen gehen links und rechts auf, der Jordan erhebt sich in der Mitte. Zweimal zwei Engel stehen vor dem linken Felsen, in dessen Bereich; die vorderen halten den Mantel und das Kleid Christi, der eine schaut offenen Mundes, gebanntes Blickes auf Christus, der andere reicht leicht gebeugt das Gewand dar; einer der hinteren blinzelt, genauer zu sehen. Der Vater weist vom Himmel herab mit ausgestrecktem Arme den Sohn, ursprünglich die Taube sendend.

Christus steht im Flusse, nach rechts gewendet, er hat die Rechte auf seine Brust gelegt und die Linke empfangend zu Johannes geöffnet, er schaut den Täufer aufmerksam an. Bei der Darstellung im Tempel zeigte Jesus zu seiner Mutter, zu der er zurückgegeben sein wollte, hier geht Christus Johannes um die Taufe an, er ist bereit zu empfangen.

Johannes steht rechts auf felsigem Boden, wie Christus vor blauem Himmel; er hat mit der Linken den Mantel über dem Fellkleid an sich gezogen und segnet mit der ausgestreckten Rechten das zu ihm empor gewendete Haupt Christi. Zwei Jünger des Johannes, die Christus folgen werden (Joh. 1,35 ff.), darunter links Andreas, stehen rechts vor dem Felsen.

24.) *Die Hochzeit zu Kanaa*⁴⁵⁶.

Nach den zwei Initiierungsbildern folgen Bilder des öffentlichen Wirkens. Christus saß oder stand in jenen Bildern in der Mitte des Bildfeldes, in diesem Bilde sitzt er links. Und Christus bewegt sich im Bildfelde, Bild für Bild, nun weiter nach rechts, bis er im vierten Bilde, dem der Tempelreinigung, (pp. 269/270) wiederum in der Mitte des Bildfeldes steht und die rechte Hälfte säubert: derart wurde im Fortgang der Erzählung anschaulich gemacht, daß Christus, auf seinem Wege weiterschreitend, sich sukzessive die Welt erobert.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Renate Schumacher-Wolfgarten, "Wein- und Speisewunder Jesu aus Oberitalien in Spätantike und Mittelalter. Giotto und das Silberkästchen von S. Nazaro", *Vivarium, Festschrift Theodor Klauser zum 90. Geburtstag (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 11, 1984)*, München 1984, 295-309, hebt die Betonung der Braut hervor, deren Geste des Brot Erhebens, deren ungewöhnliche Krone (mit zwei Reihen von Steinen), und legt die Darstellung als Vergegenwärtigung der Hochzeit Christi mit der Kirche aus. Vgl. die zweitnächste Anmerkung zum Bräutigam.

⁴⁵⁷ Frey pp. 75sq. betont nachdrücklich, daß die Stellung Christi im Bildfeld erheblich sei, so für die Bilder der Tempelreinigung (Nr. 27), der Gefangennahme (Nr. 31), des Verhörs

Der quadratische Festsaal mit umlaufender Kraggalerie, dessen Wände mit gestreiften Behängen geschmückt sind, wurde nach seiner gegenüber liegenden Wand und den zwei, öffnend geweiteten, Seitenwänden dargestellt; die einheitliche Architektur des Saales wurde in drei Orte differenziert; der Tisch wurde der linken und der gegenüberliegenden Wand entlang aufgestellt. Zwischen Christus als erstem und Andreas sitzt der Bräutigam⁴⁵⁸ am Kopfende auf der Männerseite; zwischen einer Frau links und Maria rechts sitzt gekrönt die Braut am Querflügel der Tafel auf der Frauenseite. Zwei Mägde bedienen, die erste Christus gegenüber hat, als andere Maria, den guten Teil gewählt, sie steht neben seinem Tische und lauscht seiner Lehre, die zweite steht im Winkel der Tische und schneidet, als andere Martha, der Braut vor.

Christus segnet die sechs rechts auf einer Bank stehenden Wasserkrüge. Giotto legte auseinander, daß Christus segnet und das Wunder wirkt, daß eine Dienerin rechts erst Wasser in die Krüge gießt, daß ein fetter Diener zwischen den Krügen und dem Tisch den dicken Kellermeister⁴⁵⁹ am Arme faßt, ihn aufmerken zu machen, und daß dieser Kellermeister, den Daumen der Linken im Strick, den er um den Leib gebunden, schon auf Mariens Anweisung hin mit scharfem Auge schmeckt und, Kenner ganz, den neuen Tropfen aus einer Kanne prüft: so sind die Vorbereitung, das Wirken und die Folge des Wunders beisammen.

Im Gesamten des Bildes folgen einander die Wirk-, Lehr- und Höreinheit, zu welcher Andreas rechnet; dann die Einheit des gastlichen Mahles als Zwischenstück; dann die Wasser- und Weineinheit. (pp. 270/271)

25.) *Die Erweckung des Lazarus.*

Vier Apostel stehen am Rande links, man sieht zwei⁴⁶⁰ und die Schöpfe von weiteren zwei, einer schaut sicher, genau, der andere staunend zu. Dann folgt Christus, Christus sieht ernst auf Lazarus und segnet ihn mit hoch erhobener Hand. Diese Personen, wie die Personen um Lazarus, stehen auf

durch Hannas und Kajaphas (Nr. 32) und der Kreuztragung (Nr. 34); er betrachtet sie aber jeweils isoliert und auf die psychologische Aussage hin. Mir geht es darum, auch den zyklischen Zusammenhang in den verschiedenen Stellungen Christi zu beachten.

⁴⁵⁸ Der Bräutigam könnte der spätere Apostel Johannes sein, der sich dann später um der Nachfolge Christi willen von seiner Frau scheiden lassen würde. S. dazu Lisner (1990), p. 318, auch für die Legende und ältere Literatur.

⁴⁵⁹ Zum Kellermeister s. Ladis (1986), bes. p. 585.

⁴⁶⁰ Nach Lisner (1990), p. 319 Thomas und Matthäus, dort die Begründung für den Vorrang des Thomas (Joh. 2, 1-16).

einer Terrainstufe, unterhalb derer Maria und Martha knien; diese Schwestern des Lazarus stützen sich mit den Unterarmen auf die genannte Stufe und Maria umfaßt mit den Händen den Fuß Christi, beide richten gespannt und flehend die Köpfe auf. Ferner und über ihnen steht die Gruppe der Staunenden, näher bei Lazarus wie die Schwestern näher bei Christus: das Bitten, das vorhergeht, und das Staunen, das nachfolgt, wurden zusammengenommen und räumlich vom Wirken des Wunders durchwaltet. Der erste, jüngere der Staunenden hebt die Rechte weit ab, er legt den Zeigefinger der Linken nachdenklich an Kinn und Backe des vorgestreckten Gesichtes; ein zweiter hinter ihm hebt erschreckt seine Arme zu beiden Seiten des Vordermannes, über welchen Armen der Mantel sich spannt; dann folgen die Köpfe weiterer fünf. Lazarus und die Personen bei ihm stehen vor dem inzwischen angestiegenen Felsen, dessen Rand die Staunenden noch überragten: Petrus hält den gewickelten und geschnürten Leichnam des Lazarus an den Schulter, er beginnt, ihn auszuwickeln, und schaut auf Christus zurück, das Auswickeln dieser Art auf Christi Befehl zurückführend; dann folgt Lazarus mit Spuren wiederkehrenden Lebens im Gesicht; dann folgt Johannes⁴⁶¹, er hat das Gesicht, Nase und Mund, gegen den Gestank des Leichnams verhüllt, auch er stützt den Leichnam von hinten, beginnt, ihn auszuwickeln, und schaut auf Christus; es folgt eine letzte Frau, sie hebt ihre Hand und zieht ihr Gewand vor das Gesicht, abermals um den Geruch abzuwehren; zuletzt folgen zwei Halbwüchsige auf niederer Geländestufe, welche die Grabplatte absetzen.

Giotto legte auch dieses Wunder episch in verschiedene Momente auseinander, in den, der das Wunder wirkt, in die vorher Flehenden, die nachher Staunenden und in diejenigen, die auf Christi Geheiß tätig sind, die einen, welche die Leiche auswickeln, und die anderen, welche die Grabplatte erst absetzen. Giotto richtete das Interesse der Personen teils auf Christus, teils auf das (pp. 271/272) Wunder. Giotto differenzierte die Teilnahme; in diesem Zyklus gibt es zum ersten Male eine Gruppe von Staunenden, wie differenziert auch sie: der erste staunt neugierig, nachdenklich, der zweite fährt erschrocken auf- und zurück, der dritte drängt über dessen Schulter vor, um zu prüfen, was sei, dann der Eindruck einer Fülle weiterer Möglichkeiten.

Auf den Bildern, in denen Christus tätig ist, ist der Hintergrund weniger differenziert, durchgängig einfacher, da es Giotto auf eine lapidare Entgegensetzung von Christus samt seinem Gefolge und den anderen ankam;

⁴⁶¹ Die Benennung der beiden Heiligen nach Lisner (1990), p. 318 mit älterer Literatur.

um so auffallender, als Christus samt seinem Gefolge die Leute mehr und mehr zurückdrängt.

Während Franz selten ein menschliches Gegenüber hatte, nur bei der Mantelspende, der Regelverleihung, der Predigt vor dem Papste und bei der Lossagung von seinem Vater, und dieses Gegenüber dann nicht zu einer inneren Entgegensetzung verschärft war, Franz sich in der Lossagung sogar sofort über den Vater hinaus an einen Höheren wandte; richtete Giotto diesen Zyklus, mit der einen Ausnahme des Hochzeitzuges, auf Verhältnisse zu einem Gegenüber ein, auf Begegnungen, die beiden Parteien etwas bedeuten. In Assisi wurden auch die Begegnungen Franzens mit Christus nicht auf das Moment 'Begegnung' hin prononciert; in Padua aber sind gerade die Begegnungen Christi mit der Welt die entschiedensten Begegnungen, sind anders als die anderen, sind Machtfragen, indem einer, der Macht hat, das Volk ins Staunen zurücktreibt. Giotto erreichte das durch das Unbeugsame, Strenge, Unaufhaltsame im Vorwärtsschreiten Christi, gegen welches man die Haltungen anderer Personen vergleichen mag: man sehe die Stauung des staunenden, zu Lazarus getriebenen Volkes.

26.) *Der Einzug Christi in Jerusalem.*

An der Figurierung Christi in diesen Bildern ist zweierlei hervorhebenswert: Giotto gab dem Engel der Verkündigung, der Maria der Verkündigung, der Maria auf der Flucht nach Ägypten und nur Christus einen Heiligenschein, der aus der Stirnlinie des Kopfprofils heraus geführt wurde und er proportionierte den Heiligenschein nur Christi derart, daß er im Nacken breit aufsitzt: der Heiligenschein erweitert dadurch den Kopf gewaltig und erwirkt den Eindruck eines majestätischen Profils. Hinzu kommt das majestätische Segnen Christi. Während der Engel, der Joachim beim Opfern erscheint, segnend gewährt und der Engel, der Maria verkündet, segnend aufmerken läßt, beide den (pp. 272/273) Schwerpunkt ihrer Tätigkeit in anderem als dem Segnen haben, ist das Segnen Christi sein Haupt-, sein einziges Tun; seine Gestalt ist zu diesem Zwecke aufgerichtet⁴⁶². Auch wenn

⁴⁶² Zur Handgeste Christi: Der Daumen ist aufgestellt und nicht gegen den Handteller eingeschlagen; trotzdem halte ich die Geste Christi in der Gesamterscheinung Christi und in dieser Begebenheit für ein Segnen. Vgl. dagegen Moshe Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, p. 35. Ich gehe mit Barasch einig, daß es eine gewisse Variabilität der Gesten gibt, Barasch führt diese Variabilität gerade am Sprechen und Segnen aus (man könnte auch an die sprachliche Nähe von *dicere* und *benedicere* denken). Ein Verständnis der Geste Christi im 'Einzug in Jerusalem' hängt auch von der Beachtung

Johannes in der Taufe segnet, ist es das Segnen eines Gegenstandes, er segnet mit ausgestrecktem Arme das Haupt Christi; wenn der Papst in der Franzlegende bei der Regelbestätigung oder Christus aus der Wolke segneten, waren es mit Ernst vollzogene Sondertätigkeiten, nicht aber der sich im Segnen aussprechende Inhalt ihrer Existenz.

Auf dem Bilde des Einzuges in Jerusalem erkennt man links zehn Apostel, zum ersten Male, außer den beiden voraus gesandten, alle Apostel; man erkennt vornean Andreas, der freundlich lächelt, dann Petrus, der, den Kopf auf die Brust gesunken, gutmütig schaut⁴⁶³ und dessen Hand auf der Eselin liegt⁴⁶⁴, dann Johannes, der mit freudigem Stolz die Ehrung des Meisters sieht. Aus ihrer Schar schiebt sich das Füllen vor. Rechts folgt dann Christus, der auf der Eselin voran reitet und segnet.

Aus dem felsigen Terrain, das zwischen den Aposteln und Christus abfällt, steigt ein Baum, neben weiteren links, lotrecht auf, in dessen Wipfel ein Knabe klettert, um einen Zweig zu brechen. Der Fels steigt weiter rechts, den Kontur des Esels fortführend, gegen die Stadt Jerusalem, deren Tor rechts am Rande steht. Aus dem Felsen erhebt sich abermals ein Baum und entfaltet sich breit, in dessen Ästen ein zweiter Knabe sich hält, der zuschaut. Die Bürger drängen aus dem Stadttore; ein Knabe hat sich aufgeregt auf den Boden und die (pp. 273/274) Knie geworfen und sein Gewand mit beiden Armen unter der Eselin ausgelegt; eine nächste Person zieht sich das Kleid gerade über den Kopf; eine dritte beginnt, freudig erregt, sich das Gewand vom Arme zu ziehen; jenseits dieser Gestalten noch zwei Knaben, einer von ihnen mit einem Palmzweige in lautem Willkomm; dann Erwachsene, dann ein Mädchen abwartend und eine Mutter, die ihr Kind, das sie vor ihrem Leib in ihren Armen trägt, Christum sehen läßt; zwei weitere Frauen folgen in Neugier.

der Adressaten der Rede oder des Segnens ab und der Distanz zum Adressaten. Zum Buche von Barasch s. das Vorwort der vorliegenden Schrift.

⁴⁶³ Zu Petrus im Kontraste zu Christus, s. Imdahl (Buch), p. 63: Petrus stehe stille und schaue mit äußerster Intensität auf einen dunkelrot gekleideten Mann rechts, an dem er wahrnehme, daß dieser mit stechendem Blicke auf Christus schaue (nachfolgendes Geschehen andeutend); p. 64: es bestehe kein Zweifel, daß die Spannung zwischen dem Stillstand jetzt des Petrus und der Bewegung jetzt des Christus die gesamte Szene dramatisiere.

⁴⁶⁴ Die Hand Petri, der nur ein Kleid und keinen Mantel trägt, liegt auf seinem eigenen Mantel, der unter Christus auf den Rücken der Eselin gebreitet wurde: so Lisner (1990) p. 320, mit Bezug auf Mt. 21, 6sq. u.a.

27.) *Die Reinigung des Tempels.*

Der Vorplatz des dreitorigen Tempels mit Vorhalle⁴⁶⁵ und Außenkanzel wurde dargestellt; alle Tore des Tempels sind geöffnet.

Von links sind zunächst vier Apostel, dann Petrus zu sehen. Ein Kind ist zu dem ersten Apostel, zu Johannes⁴⁶⁶ geflüchtet, zu dem der Apostel sich herabbeugt, es zu beruhigen: der Schutz der Kinder wurde erzählerisch von vorneherein gesichert. Ein weiteres Kind hat sich mit einer Taube zu Petrus gerettet, während Petrus freudigen Sinnes mit erhobener Linker und erklärender Rechter die Sachlage erklärt. Andreas hat sich aus der Reihe der anderen und an seinen Nachbarn vorbei geschoben und beschaut das Geschehen nicht ohne Amusement. Vor den Aposteln laufen ein Rind und eine Kuh nach links davon. Christus steht weiter rechts zwischen einer Bank, die nach hinten, und einem Tische, der nach vorne fällt, die aus der Bahn zur Seite geworfen sind; Christus steht mitten vor dem Tempel; Christus hält in der erhobenen rechten Faust Geißelschnüre und stößt die Linke einem Händler in die Seite, der seinen rechten Arm hebt, um sich vor den Schnüren zu schützen, und in der Linken einen Vogelbauer trägt; ein größerer Vogelbauer mit vier Tauben steht vorne am Boden. Nach rechts, jenseits zweier nach rechts entspringender Tiere, folgt ein zweiter Händler, er hebt erschreckt beide Hände und guckt Christus erstaunt an. Weiter rechts, ferner und unter der Kanzel, stehen Drei beisammen, deren zwei gleichen Gesichtes, gleichen Bartes, gleicher Gedanken sich in die Augen schauen und wortlos verständigen. Am Ende dieser Bildzeile führte Giotto, mit diesen Gestalten schließend, ein neues Motiv in die Erzählung ein, ein bedrohliches, wodurch der Bethlehemitische Kindermord, mit dem die vorige Bildzeile schloß und der während der gesamten (pp. 274/275) Bildzeile nicht wieder aufgenommen wurde, neuerdings anklingt. Eine weiter treibende Spannung ließ Giotto dagegen nicht aufkommen, sondern ordnete den Verrat dieser Bildzeile als Nachbild zu.

Nachbild:

⁴⁶⁵ Prosdocimi (1979) pp. 9sq. erkennt in den Pferden auf den Pfeilern zu Seiten der mittleren Arkade ein Zitat jener Pferde auf der Fassade von S. Marco in Venedig und er erinnert dann für die Löwen auf den äußeren Pfeilern an den Löwen auf der Säule der Piazzetta.

⁴⁶⁶ Lisner (1990) p. 320 nennt ihn Thomas.

28.) *Der Verrat des Judas*⁴⁶⁷.

Dieses Bild, mit der vierten Bildzeile verbunden und zugleich von ihr gelöst, ist symmetrisch zu dem Vorbild der dritten Bildzeile, der Heimsuchung; ich führe es mit der Heimsuchung zusammen am Ende der bildweisen Übersicht auf. Es weicht nicht prinzipiell von der sonstigen Erzählweise ab.

Doch: der Verrat ist nun sicher und dem folgenden vorausgesetzt.

Fünfte Bildzeile:

29.) *Das letzte Abendmahl.*

Von dem rechteckigen schlichten Abendmahlssaal sieht man die gegenüber liegende Längswand und die linke Seitenwand, die anderen Wände wurden geöffnet; die sichtbaren Wände haben nahe den Ecken zwei Fenster, deren Läden unterschiedlich geöffnet wurden. Ein längsrechteckiger Tisch füllt den Saal, er ist an der jenseitigen Längsseite und an der linken Schmalseite von Bänken mit Rückenlehnen und diesseits von einer Bank ohne Rückenlehne begleitet.

Christus sitzt an der Schmalseite links zwischen zwei Aposteln. Christus ist, im Kreise der Seinen zu der Stunde, da er gesprochen, nicht hoheitsvoll, mächtig herrschend, sondern ernst und milde, doch hält er sein Haupt würdig und frei. Sein diesseitiger Begleiter sinnt wie er verhangenen Blickes in die Ferne. Sein jenseitiger Begleiter Johannes hat den Kopf an Christi Brust sinken lassen und sein Gesicht an sie geschmiegt, er ruht.

Fünf Apostel sitzen je diesseits und jenseits des Tisches. Petrus führt die Reihe jenseits des Tisches an, er sieht erstaunt, befremdet auf Christus, was dessen Rede bedeute; Judas führt die Reihe diesseits des Tisches an, er ist zugleich Johannes symmetrisch, er taucht die Hand wie Christus in die Schüssel, als wenn nichts sein könnte, sonst als Verräter nicht erkennbar. Die nächsten beiden Apostel diesseits, Andreas und sein Nachbar, schauen auf Christus; (pp. 275/276) die anderen sechs Apostel schauen zweit zu zweit einander an, mehr oder minder ruhig und still; der zweitletzte diesseits setzt

⁴⁶⁷ Zur Darstellung des Judas vgl. die systematische Untersuchung von Veronika Birbaumer, *Studien zur Judasdarstellung in der italienischen Malerei des Tre- und Quattrocento* (Diss. München 1977/78), München 1980.

sich erstaunt über das, was sein Nachbar sagt, zurück. Giotto konzentrierte die Hauptfiguren am linken Ende des Tisches⁴⁶⁸.

30.) *Die Fußwaschung.*

Man sieht, wie in diesem Zyklus üblich, denselben Saal, gleich gestellt, auch die Fenster in der gleichen Weise geöffnet oder geschlossen. Der Tisch und die nähere Bank wurden hinaus geräumt und für Petrus ein Korbstuhl aufgestellt. Auch die Sitzordnung wurde verändert⁴⁶⁹. Nach der Isokephalie beim Abendmahl gibt es nun stehende, sich beugende, sitzende und kniende Gestalten.

Die meisten Apostel sitzen ringsum. Man erkennt Andreas links vorne, der sich beugt und die Schuhe öffnet, erkennt Judas, der sich an der Schmalseite in der Mitte auf den Platz Christi gesetzt hat; jenseits in der Mitte sitzen jene zwei Apostel, die eben diesseits an Andreas anschlossen; neben ihnen folgt rechts ein Apostel, der sich zwischen den Zehen des hochgezogenen rechten Fußes kraut und auf Christi Reden hört. Petrus sitzt rechts vornean, er zieht mit der Linken das Gewand an seinem rechten Beine hoch, dessen Unterschenkel Christus kräftig ergriffen hat; Petrus sieht eindringlich ernst auf Christus und legt die Rechte auf sein Haupt, das Christus auch waschen möge. Christus kniet in der Mitte des Saales am Boden vor Petrus und spricht zu ihm. Zwei jüngere Apostel stehen hinter Christus und assistieren, der nähere mit einem Wasserkrug: durch diese Begleiter ist klar, daß es sich um Feierliches handelt, wenn Christus sich in Demut vor seinem Apostel auf ein Knie niedergelassen hat und ihm die Füße wäscht.

31.) *Die Gefangennahme Christi*⁴⁷⁰.

Eingangs der vorigen Bildzeile gab es zwei Initiierungsbilder (der Zwölfjährige im Tempel und die Taufe), darnach begann Giotto die Darstellung (pp. 276/277) des öffentlichen Wirkens, des Verhältnisses Christi zu den Leuten, zur Welt. Genauso in dieser Bildzeile. Im ersten Bilde dieses Registers saß Christus unter den Seinen, auch Judas, ernst und milde, er saß

⁴⁶⁸ Lisner p. 326 nennt Christi Begleiter diesseits: Simon, nennt die Apostel, die jenseits des Tisches sitzen: Petrus, Thaddäus, Jacobus maior, Philippus und Jacobus minor, und diejenigen, die diesseits des Tisches sitzen: Judas, Andreas, Bartholomäus, Matthäus und Thomas.

⁴⁶⁹ Lisner nennt die Apostel zu Seiten des Judas: Thomas und wohl Jacobus minor, die auf der ferneren Seite Bartholomäus, Matthäus und wohl Jacobus maior und die beiden assistierenden Apostel Johannes (mit Krug) und Philippus.

⁴⁷⁰ S. zu dieser Darstellung die eindringliche Analyse von Imdahl (Buch), pp. 93sq.

links. Im zweiten Bilde kniete er in Demut und Hoheit zugleich, er kniete weiter rechts im Bildfelde. Christus bleibt auch im dritten Bilde - wie im ganzen Register - nach rechts gewendet, in Richtung des Handlungsfortganges. Doch nun wird er sukzessive, Bild für Bild, weiter nach links und an den Rand gedrängt, nehmen seine Gegner, die Leute, immer größeren Raum im Bildfelde ein. Erst auf dem ersten Bilde der nächsten Bildzeile, bei der Kreuztragung, sehen wir Christus wieder rechts im Bildfelde, doch dann mit der Meute der Gegner hinter sich, die ihn vor sich her und aus der Stadt treibt.

In der Gefangennahme wurden links drei Motive dicht hinter einander gestaffelt, Motive, die vom Verhältnis der Apostel zu den Häschern handeln: ein Häscher, von hinten zu sehen, zieht mit nach links ausgestrecktem Arme am Mantel eines Apostels, den er in der Hand behalten wird, dessen Träger schon entkommen ist: Jüngerflucht; nach rechts verschoben und ferner greift Petrus an, er schneidet mit nach rechts ausgestrecktem Arme einem Häscher ein Ohr ab, welches sich gerade von dessen Kopf löst: Jüngertapferkeit; wieder mehr links und ferner streckt ein weiterer Häscher seinen Arm nach einem Jünger aus, der sich, schon halb verschwunden, umdreht, wohl um sich loszumachen: Jüngerflucht⁴⁷¹. Petri Tätigkeit, zwischen die Flucht der anderen Apostel eingebettet, darin eingeklemmt, ist vergeblich. Erzählerisch wurde gleich anfangs alles an Kampf, Auseinandersetzung und Flucht vorausgenommen, bevor Christus überhaupt auftritt.

Weiter rechts steht Christus unbewegt, ernst, von Judas⁴⁷² mit beiden Armen und gesamtem Mantel eingenommen und umarmt, von Judas, der ihn schmatzend auf die Lippen küssen will⁴⁷³; beide schauen sich nah und deutlich (pp. 277/278) in die Augen, beide erkennen einander (seitens des Judas die Form des peccatum mortale). Um sie hinten herum einundzwanzig Mann, militärisch gerüstet, beidseits von einem Soldaten angeführt, die mit Lanzen und Stockwaffen, die in der Luft radial auf Christus zugeführt sind, auf

⁴⁷¹ Zu der extremen Überschneidung des ersten und des dritten Motives durch den Rahmen s. wiederum Zucker

⁴⁷² Zu den veränderten Gesichtsproportionen des Judas in dieser Darstellung gegenüber den anderen Darstellungen in demselben Zyklus s. Mary D. Edwards, "A possible Vitruvian intrusion into the painting of Giotto", *Source*, 1, 4, 1982, 6-8, welche die normalen Gesichtsproportionen 1 : 1 : 1 mit Vitruv als möglicher Quelle verbindet.

⁴⁷³ Inzwischen auch Imdahl p. 85: "Man muß unbedingt erwähnen, daß Giotto nicht den Moment des Kusses selbst und auch nicht einen Moment nach ihm darstellt, sondern - wie es sich aus unseren späteren Darlegungen ergeben wird - einen Moment vor dem Kuss."

Christus eindringen; in deren Reihen sind links ein Häscher, der eine Keule schwingt, und rechts ein Pharisäer eingedrungen. Schon zieht rechts eine weitere Schar Soldaten heran, Pharisäer und andere Männer mit ihnen im Gleichschritt, von zwei Fackelträgern, einem Bläser, der das Signal auf einem Olifante⁴⁷⁴ gibt, angeführt und begleitet; näher zu noch ein Pharisäer, der seinen reichen, weichen Mantel rafft und sieht und zeigt, was Malchus durch Petrus geschehe.

32.) *Das Verhör Christi vor Hannas und Kajaphas.*

Links, dicht an der linken Wand, stehen ein Pharisäer, drei andere Beobachter und ein Soldat, die gebannt auf dasjenige hören, was der Hohepriester Hannas sagt. Dann folgt Christus zwischen zwei Soldaten; der erste Soldat holt mit der erhobenen Linken zum Schlage aus; Christus ist, an den Händen gefesselt, milde, leidend, hält aus; der zweite Soldat, den Dolch im Gurte, hat die linke Faust zum Stoße erhoben und ist zugleich zum Hohenpriester, zu dessen Anweisung herum gefahren. Zwischen Christus und diesem Soldaten sieht man den Kopf eines Gerichtsdieners, der sich mit gerunzelter Stirn und verächtlich zu den Zeugen wendet, zu hören, was sie zu dem Urteil sagen. Weiter rechts steht ein zweiter Gerichtsdieners neben dem Throne, der an langer Stange einen Palmbüschel, das Hoheitszeichen des geistlichen Gerichtes, trägt; er schaut offenen Mundes auf Kajaphas. Hannas und Kajaphas sitzen rechts auf zweistufigem Throne. Hannas hat die Linke verhüllt im Mantel auf seinem Beine liegen und legt mit der Rechten unumwunden seine Anordnung dar. Die Erzählung beschließend, sitzt Kajaphas rechts, breitbeinig, und reist mit gewaltiger Geste, mit vergnügter Entrüstung über der fetten Brust sein oben geschlossenes Kleid auf. Der linke Soldat, der Christus hält, hat am Schmerz eines anderen aus Schwäche Freude; der rechte Soldat ist aus Überschuß an Kraft brutal. Der Gerichtsdieners neben dem Throne hält den Mund offen, baff (pp. 278/279) vor Staunen und rätselnd darüber, warum Kajaphas sich derart echauffiere. In Giotto's Zyklus kann man einige Male Figuren mit den Personifikationen der Tugenden und Laster in der Sockelzone der Wandmalerei vergleichen, so Kajaphas mit der Ira.

⁴⁷⁴ Wie auf dem Triumphbogen die erste Begrüßung des Inkarnierten und der Verrat desselben in Heimsuchung und Judaspakt einander gegenüber gesetzt sind (s. dazu den Abschluß der Bildweisen Übersicht), so verbindet das Motiv eines Elefantenzahnes oder eines Olifantes die Erscheinung Christi in der Welt (Epiphanie), dort ein Geschenkstück, und die Gefangennahme Christi inmitten der Welt, hier ein Signalthorn. Zum Olifante s. oben die Anmerkung zur Anbetung der drei Könige.

33.) *Die Verspottung Christi vor Pilatus.*

Links sitzt Christus auf einem einstufigen Throne, mit königlichen, ja priesterlichen Gewändern angetan und mit einem Stirnreifen im Haar. Sein Oberkörper ist gerade, der Kopf hängt leicht zur Seite, um Mund und Augen ein Zug der Qual. Sechs Verspottende um ihn herum. Der Linke zupft Christus sachaufmerksam an den Barthaaren, die über seinen Zeigefinger laufen und mit dem Daumen gehalten werden; der Nächste hinter Christus holt nach oben aus, um mit der flachen Hand Christus auf den Kopf zu schlagen; der Nächste weiter rechts lehnt sich vor Behagen in sich selbst zurück, er hat eine Locke auf Christi anderer Seite erfaßt und will Christi Kopf hinten herum sich zu drehen; der Nächste zieht auf seiner Seite an einer Locke Christi wie an einem Glockenstrang, etwas, das er zwischen den Lippen hält, vor Vergnügen einziehend; er hält gleichzeitig einen Stock in der Linken, den er Christus als Zepter in die Rechte geschoben hat, er hält den Stock fest, damit Christus ihn nicht fallen lasse; der Nächste schaut mit weit geöffneten Augen und in höhrender Aufmerksamkeit Christus in die fast geschlossenen Augen - durch die Lippen das Vergnügen einziehend -, um zu sehen, wie es tue, wenn er die Backe Christi zwischen Zeige- und Mittelfinger angezogen und fahren gelassen hat; der Vorderste endlich hat sich bequem auf sein rechtes Knie niedergelassen und den linken Arm auf das linke Bein gestützt, er redet Christus mit leicht erhobener Hand huldigend an. So die Weißen. Weiter rechts ein Schwarzer, der mit einem langen Stock über sich ausholt und den Stock, wie man an der hart geknickten, linken Hand, an deren starr gespreizten Fingern sieht, pfeifend auf Christi Haupt niedersausen lassen wird.

Weiter rechts die Gruppe des Pilatus: Pilatus hält die linke Faust versichernd vor der Brust und deutet mit der offenen Rechten auf Christus, ohne Christus anzuschauen, so spricht er zum Pharisäer rechts. Seine Seelenlage wurde durch zwei Gestalten jenseits seiner, die ihn begleiten, erklärt: rechts vielleicht seine Frau, sie schaut ernst, doch untätig, auf die Verspottenden; links ein Mann, der, obgleich unmittelbar im Zuge des Stockes des Schwarzen, nachdenklich und klug nach rechts hin sinnt und schaut, wo nichts zu (pp. 279/280) sehen ist, um nichts zu sehen. Rechts zwei Pharisäer endlich, deren einer Pilatus in die Augen, deren anderer auf den Mund schaut, nichts an Pilatus außer Blick lassend; der nähere, vom Rücken zu sehen, schiebt mit dem Rücken seiner gespreizten Rechten jeden Gedanken des Pilatus auf ihn zurück und weist mit dem Zeigefinger seiner Linken, die den

Mantel mitführt, erhobenen Daumens, knöchern-spitz auf Christus, über den er keinen Gedanken an sich kommen zu lassen entschieden ist.

Das Verhör vor Hannas und Kajaphas fand in einem Zimmer statt, das rechteckig war und eine gekehlte Holzdecke auf Konsolen hatte, dessen Fenster in der fernerer Wand mit Holzläden geschlossen, in der linken Wand in einem Flügel geöffnet waren. Die Verspottung findet im Atrium des Hauses des Pilatus statt, dessen Umgang in den Ecken Säulen besitzt, welche die Decke des Umganges tragen, und dessen Fenster in der fernerer Wand vergittert sind; in der rechten Wand ist eine Tür zu sehen, durch die Pilatus mit den Seinen eingetreten ist und der er nahe bleibt.

Sechste und letzte Bildzeile:

34.) Die Kreuztragung Christi.

Links steht das Stadttor von Jerusalem, dasselbe Stadttor, in das der Einzug erfolgt war; es bleibt zurück.⁴⁷⁵

Links am Rande steht, von zwei Frauen gefolgt, Maria, die Christus weinend ihren Blick nachsendet; ein Ordnungshüter sucht sie herumzudrehen und zurückzuschieben. Zwischen Maria und diesem Ordnungshüter ist der Kopf eines Alten zu sehen, milde. Nach rechts ziehen zwei Henkersknechte voran, deren einer sich mit dem Hammer den Marschtakt schlägt. Zwei Pharisäer gehen voran und reden mit einander. Ferner begleitet eine Abteilung Militär mit Lanzen den Zug. Innerhalb des Zuges dann gehen zwei weitere Henkersknechte voran, deren einer Christus mit ausgestreckter Hand zu leiten sucht und ihn mit einem Stock in dessen Rücken, fast wie auf der Flucht nach Ägypten der Halbwüchsige seinen Esel, vorwärts schiebt, damit Christus den Zug nicht unnütz zum Stehen bringe. Nach dieser Sequenz aus abgedrängter Familie, zügig einander folgenden Soldaten, Henkersknechten, Pharisäern und abermals Henkersknechten, durch welche klar ist, daß es sich um einen Hinrichtungszug (pp. 280/281) handelt, wie die Öffentlichkeit beteiligt ist, wie Anteilnahme traktiert wird, folgt nach einem Abstände Christus. Christus eilt; er trägt das Kreuz gegen seine Schulter gelehnt, geht wegen dessen Schwere vorgebeugt und schaut heraus. Vor ihm gehen die zwei Schächer, zerlumpt und barfuß; deren einer geht geradeaus voran, deren anderer wendet sich zu Christus im Gehen um, er achtet auf ihn. Nach der Schilderung Christi wurde

⁴⁷⁵ Walter Euler, *Die Architekturdarstellung in der Arenakapelle, ihre Bedeutung für das Bild Giotto's*, Bern 1967, p. 62, hebt hervor, daß das im Unterschiede zum Einzuge in Jerusalem nun eintürmig gezeigte Tor Maria derart betone.

die Schilderung des Hinrichtungszuges mit den Schächern wieder aufgenommen.

35.) *Die Kreuzigung Christi.*⁴⁷⁶

Die Landschaft ist auf jenes Stück Felsen reduziert, in welches das Kreuz Christi eingelassen ist, unter dessen geborstener Platte liegen der Schädel und das Gebein Adams. Das Kreuz steht in der Mitte des Bildes. Man erfahre in der Sukzession der Bilder das Kreuz der Kreuztragung und das Kreuz der Kreuzigung: das Kreuz ist nun aufgerichtet.

Links steht Maria frontal, sie droht in ihrem Schmerze zusammen zu sinken, sie wird von Johannes rechts unter ihrer Achsel und von einer der Marien links an ihrem steif weggestreckten Arme gehalten, beide Begleiter im Schmerz. Nach links folgen weitere Personen, darunter andere Marien, verdeckt.

Maria Magdalena sinkt in der Mitte, von der Seite der Angehörigen her, in die Knie; ihr Mantel ist zu Boden gefallen, sie umfaßt das Kreuz mit ihrem linken Arme, berührt die übereinander genagelten Füße Christi mit den Spitzen von Daumen und Zeigefinger ihrer rechten Hand, sie weint, mit ihrem Gesicht seinen Füßen nahe.

Das Kreuz erhebt sich aus dem Felsen triumphal. Im Tode ist Christi Kopf nach links gesunken. Zehn Engel fliegen um das Kreuz: zwei über Christi Armen, sie werfen Arme und Hände vor Schmerz und Klage in die Luft; zwei zu Seiten seiner Hände, sie drücken die in einander gerungenen Hände nach unten weg; zwei unter seinen Händen, sie fliegen mit Schalen heran, die Tropfen seines Blutes zu sammeln; zwei seitlich zu äußerst, sie strecken die Hände vor Schmerz zurück und zur Seite weg; zwei zu Seiten seines Leibes, deren einer sein Hemd über der Brust vor unbändigem Schmerz aufreißt, deren anderer das Blut der Seitenwunde in einer Schale auffängt. Sie verherrlichen symmetrisch angeordnet in Schmerz und Klage seinen Tod. (pp. 281/282)

Rechts folgt dann die zweite irdische Gruppe: das Gewand Christi wird von einem Soldaten links⁴⁷⁷ und einem rechts ausgebreitet gehalten; der linke

⁴⁷⁶ Rintelen hielt immer an der Größe und der Originalität besonders dieser Darstellung fest, vgl. bes. pp. 50, 87 und passim.

⁴⁷⁷ In dem Gewande dieses Soldaten wie auch bei der Darstellung der Auferstehung gibt es mongolische Phagspa Buchstaben, s. Hindemichi Tanaka, "Oriental scripts in the paintings of Giotto's Period", *Gazette des Beaux-Arts* 131, 1989, 214-224. Tanaka macht darauf aufmerksam, daß die gleichen Buchstaben aber auch in den Gewändern Christi (Erweckung

hebt die Hand und redet auf den rechten ein; der rechte hat das Messer erhoben, um das Gewand zu teilen, hört aber dem anderen zu. Auch jenseits des Gewandes steht ein Soldat, der den rechten bittend anschaut und dessen Arm mit dem Messer mit beiden Händen festhält: es wird nichts mehr zerteilt. Ebenfalls jenseits steht der Hauptmann, auch er schaut bittend zu dem mit dem Messer und hebt bekennend gläubig seine Hand. Weiter links, knapp überschritten, steht ein Mann mit einem Rohre (?), barfuß; auch nach rechts finden sich weitere Personen, Pharisäer und Soldaten eingeschoben, sie sind, soweit es zu sehen ist, still und schauen.

Es gibt keine Schächerkreuze.

Die Erzählung schreitet vom Schmerze der Nächsten über den Tod und die Verehrung Christi zum Bekenntnis des Glaubens und zur Wahrung der Reliquien fort. Beide Nebengruppen stehen frontal, sie wirken formal dadurch zur triumphalen Verherrlichung des aufgerichteten Kreuzes und des Toten mit.

36.) *Die Beweinung Christi.*⁴⁷⁸

Der Leichnam Christi liegt auf dem Schoße einiger Frauen. Die Motive: Links sitzt eine Frau auf der Erde, verhüllt und vom Rücken zu sehen, sie trägt das Haupt Christi zart in beiden Händen. Weiter rechts, ihr gegenüber und jenseits des Leichnames, sitzt Maria auf der Erde, sie hat das rechte Bein aufgestellt und das linke leicht angehoben, so daß auf jenem und in ihrem Arme der Nacken Christi und auf diesem seine Lenden liegen; sie hält ihre Linke auf seiner Brust an seinem Halse und beugt weinend ihren Kopf über ihn, seinen erloschenen Blick zu suchen. Links stehen weitere Frauen, zwei voran, deren (pp. 282/283) eine ihren Kopf senkt, um sein Gesicht zu sehen, die Hände erhebt und in Klage nach außen kehrt, deren andere ihre Backe im Schmerz an die ineinander gelegten Hände stützt; hinter ihnen weinen weitere acht Frauen und beugen sich zwischen einander hindurch vor, um zu schauen.

Weiter nach rechts sitzt wieder eine auf der Erde, verhüllt und vom Rücken zu sehen, auf deren Beinen die Schenkel Christi ruhen. Noch weiter

des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Tempelreinigung u.a.) und der Maria erscheinen. (Vorher schon Hindemichi Tanaka, "The Mongolian script in Giotto's paintings at the Scrovegni Chapel at Padova", *Europäische Kunst um 1300 (Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1983)*, Wien 1986, 167-174).

⁴⁷⁸ Das Hauptbeispiel für Cesare Brandi, "Giotto", *Le Arti* I, 1938/39, pp. 7sq., in seiner Wendung gegen die Betonung einer naturalistischen Raumauffassung und zur Erweisung eines kontinuierlichen Über- und Nebeneinanders plastischer Volumina, vgl. hier Exkurs im Anhang des Zyklus III.

rechts sitzt Maria Magdalena im Profil mit ausgestreckten Beinen, auf welchen die Beine Christi ruhen, Magdalena hält die Füße Christi einzeln in ihren Händen und weint trostlos vor sich hin. Jenseits des Leichnames, mehr links, steht eine Frau, die sich weit in ihrem Schmerze vorbeugt und in jeder ihrer Hände eine der Hände Christi hält, am Handgelenke gehoben. Über ihr Johannes, der sich klagend zugleich vorbeugt und die Arme zurückwirft. Rechts stehen abgelöst, die Erzählung beschließend, Nikodemus und Joseph von Arimatäa in Schmerz und fassungslos.

Jenseits aller steigt die Felswand, wie eine Klage, zum Himmel, ein abgestorbener Baum steht nahe deren Ende. Am Himmel die weinenden und klagenden Engel, die von der Kreuzigung den Trauenden hierher gefolgt sind, der eine hält sich schreiend die Backen, der nächste hält sich mit verhüllten Händen die trommelnden Schläfen, der dritte kehrt die Hände nach außen, streckt die Arme zur Seite senkrecht fort, der vierte rauft sich die Haare, der fünfte schmiegt seine Backe gegen seine zusammengelegten Hände, der sechste streckt die Arme nach unten mit abgewinkelten Händen und stemmt sich klagend zurück, der siebte ringt die gefalteten Hände vor seinem Kinn, der achte wendet klagend das Gesicht nach links und zieht die gefalteten Hände in seinen Nacken nach rechts, der neunte streckt die Arme und Hände von sich zur Seite, der zehnte endlich hebt die offenen Hände bis zur Schulter empor.

37.) Die Auferstehung Christi.

Links vor einem Felsen, der nun nach rechts fällt, steht der hohe Sarkophag. Zwei Engel sitzen auf seinem Rande, der linke Engel wendet sich an den rechten und redet ihn an, der rechte schaut mit Freude nach rechts zu Christus. Vor dem Sarkophage schlafen die Wächter; zwei haben sich lang auf ihren Bauch hingestreckt, der eine hat die Hände auf die Schulter und den Kopf auf die Hände gelegt; drei weitere sitzen, an die Wand des Sarkophages gelehnt, einer hat den Kopf auf die zusammengelegten Hände und zwei haben ihre Köpfe auf die Schultern sinken lassen, welche über dem Rande ihrer Schilde hängen. (pp. 283/284)

Weiter rechts kniet Maria Magdalena, sie staunt strahlenden Gesichtes und streckt beide Arme mit lockeren Fingern nach Christus aus, wie nach einer Erscheinung tappend. Christus, die letzte Gestalt des Bildes, eilt nach rechts; er trägt die Siegesfahne in der Linken, er neigt sich leicht gegen Magdalena und hebt, sie in Liebe anschauend, die Rechte, ihrer Berührung zu wehren. Zwischen beiden ergrünen die Sträucher.

Die Landschaft ist die gleiche wie bei der Beweinung, nur ist der Sarkophag höher und größer. Der Felsen der Beweinung wurde zum Felsen der Auferstehung. Der steigende Fels, mit einer Interruption durch Johannes und einer Punktierung durch den erstorbenen Baum, wurde zu einem stufenweise fallenden Felsen. Der Schluß des Felsens der Beweinung umfängt noch als Echo den linken Engel der Auferstehung, fallend wird der Felsen dann zur schmiegsamen Basis für die gehobenen Flügel des rechten Engels, und sein Kontur sinkt *per transmutationem* in Christi rechtem eilenden Beine zur Erde: der Fels weicht, Christus kommt los, der Felsen konnte ihn nicht halten.

38.) *Die Himmelfahrt Christi.*

Christus entschwebt in Handlungs- und Erzählrichtung nach rechts, er entschwebt mit erhobenen Armen und nach oben gewendetem Blicke. Man erfahre in der Sukzession der Bilder das Loskommen in der Auferstehung und das Entschweben in der Himmelfahrt. Zu Christi Seiten links und rechts jubelnde Chöre von Gerechten und Engeln.

Zu Seiten der Hügelkuppe bleiben auf der Erde links Maria, die sehnsüchtig betet, dann zwei Apostel, die nachschauen, und drei weitere Apostel und rechts zwei Apostel, die nachschauen, und weitere zweimal zwei Apostel zurück. Zwischen ihnen schweben zwei Engel, deren einer sich zur Linken, deren anderer sich zur Rechten wendet, deren einer mit der Linken, deren anderer mit der Rechten darlegt, was sie den Irdischen, der eine mit der Rechten, der andere mit der Linken zeigen: die Himmelfahrt des Herrn.

In diesem Zyklus kann man, wie gesagt, einige Male Figuren mit den Personifikationen der Tugenden und Laster in der Sockelzone der Wandmalerei vergleichen, so den Auffahrenden Christus mit der Spes: mit welcher Macht aber fährt Christus auf. (pp. 284/285)

39.) *Die Herabkunft des hl. Geistes.*

Die zwölf Apostel sitzen (ohne Maria) in einem längsrechteckigen, diesmal fensterlosen und verschlossenen Saale⁴⁷⁹, der auch an den zwei Einsichtsseiten durch vier bzw. zwei Maßwerkbogen vergittert ist. Vier Apostel sitzen diesseits im Saale, je im Bogen des Maßwerks sichtbar, ein Apostel auf den Schmalseiten, links Petrus als Vertreter Christi, der auf die Gläubigen heraus schaut, ein Apostel sitzt in jeder der fernerer Ecken und vier wiederum auf der jenseitigen Seite. Alle haben das Haupt frei gehoben, sie schauen, hören, reden, sie warten mit einander leuchtender, sehender Augen,

⁴⁷⁹ Zur darstellenden Funktion der Architektur, s. Euler p. 64.

während die Strahlen des Geistes sich von oben auf sie ergießen. Alle Apostel wurden als Einzelfiguren im Abstände zu einander dargestellt, während sie beim Abendmahle nach der Masse ihrer Leiber dicht beieinander dargestellt waren. So sind sie am Pfingsttage geistiger geworden.

16, 28.) *Die Heimsuchung Mariae und der Pakt des Judas.*

Beide Bilder, das erste als das Vorbild der dritten Bildzeile, das zweite als das Nachbild der vierten Bildzeile, wurden von diesen Bildzeilen zugleich auch abgehoben und am Triumphbogen der Kapelle angebracht; sie wurden dadurch hervorgehoben und in Symmetrie und Beziehung zu einander gesetzt: als Begrüßung und als Verrat des selbst nicht dargestellten Sohnes Gottes.⁴⁸⁰ (pp. 285/286)

⁴⁸⁰ Christian-Adolf Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts*, Diss. Göttingen, Würzburg 1937, p. 11, hält, Crowe und Cavalcaselle folgend, die Korrespondenz von Verrat und Heimsuchung als möglich fest, er verstand sie praefigurativ-allegorisch. Auch Ursula Schlegel, "Zum Bildprogramm der Arenakapelle", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1957, pp. 125sq. betont die Parallelität und Gegenüberstellung beider Darstellungen, allerdings unter Betonung des Verrates in der zunächst gleichgewichtig erscheinenden Ordnung (pp. 126, 134): Sie macht aus den historischen Umständen der Stiftung und Ausmalung dieser Kapelle wahrscheinlich, daß es wünschenswert geschienen haben könnte, dem Verrat im Programm eine exzeptionelle Stellung einzuräumen und ihn hier in eine gerechte Korrelation zu Anerkennung und Begrüßung zu bringen. Es ist möglich, daß Programmierer und Maler die Geschichte Christi von dieser Anregung aus neu bedachten und zu dem hier geschilderten Ergebnis, was Verrat und Anerkennung für das Leben Christi bedeutete, kamen.

Der zweite Punkt der Abhandlung Schlegels erscheint mir nicht plausibel, nämlich daß es sich bei den perspektivischen Scheinräumen unter Verrat und Heimsuchung um gemalte Grabkapellen handele; eine Grabkapelle wird zu einer Grabkapelle nur durch ein Grab und ein Grab wurde nicht dargestellt; wie es schon zweifelhaft bleibt, ob es zumutbar sei, Grabkapellen 'unheiliger' Personen oberhalb von (Seiten-)altären zu imaginieren.

Allerneuestens betonen auch Anne Derbes, Mark Sandona, "Barren metal and the fruitful womb: The program of Giotto's Arena Chapel in Padua", *The Art Bulletin* 80, 1998, 274-291, die Korrespondenz von Heimsuchung und Verrat; sie beschreiben die Absicht ihrer Untersuchung so: *Our investigation seeks to ground the opposition of Judas and Mary in a cultural understanding - the redemptive power of Mary's womb as counterpoise to what was then considered the sterility of ill-gotten gains - and in the context of the Scrovegni family history* (p. 274). Die Autoren charakterisieren die Gegenüberstellung sachlich noch, wie folgt: *But the linking of these two images cannot have been simply to provide compositional and coloristic balance. Contemporary observers would likely have seen the link as*

Entgegen seiner Erzählweise in diesem Zyklus sonst, betonte Giotto deren Symmetrie: Beide Bilder zeigen rechts eine Architektur, gleichen Gewichtes, ähnlicher Ausmasse und in dem von Säulen getragenen Vordache oder Baldachin ähnlichen Motives. Beide Bilder zeigen fünf Personen, das rechte fünf Frauen, das linke fünf Männer.

Rechts begrüßen sich Elisabet und Maria. Elisabet schaut Maria an, sie beugt sich, umfaßt Mariens Rücken mit ihrem rechten Arme und deren Leib mit ihrem linken Arme; Maria steht, lächelt, sie berührt mit ihrer Linken Elisabets Seite und mit der Rechten Elisabets Arm, sie zu hindern, nieder zu fallen. Das Fräulein der Elisabet rechts hält sich zurück und die beiden Begleiterinnen der Maria links schauen aufeinander, alle drei nehmen mitsammen die einander offene Stellung der sich Begrüßenden in ihrer Mitte auf und erweitern sie durch das Bild hin. Links dagegen stehen die Personen, Mann auf Mann, einander gegenüber, Judas hält den Geldsack fest in der Linken, er erhebt die Rechte, wie redend im Hören, zustimmend von vorneherein; der Priester berührt ihn vertraulich an der Hand und senkt mit der Rechten beruhigend und eindringlich sein Wort in ihn, während der Teufel den Verführten an den Schultern dem Worte des Priesters hin hält. Rechts sind noch zwei Priester nicht minder geheim auf einander gerückt, der rechte hat sein Gewand, sich gegen jedes Außen verschließend, an sich genommen, nur seinem Kollegen offen, hört er, die Hände halb verborgen unter dem Bauche verschränkt, was der andere ihm, mit dem Daumen über die Schulter auf die Paktierenden weisend, vorrechnet. (pp. 286/287)

Zusammenstellung

Giotto, wie mir scheint, war nun, was die Stimmungsdichte der Darstellungen angeht, auf die Höhe des Isaakmeisters gekommen, als derjenige aber, der in Assisi die Historienmalerei reformiert hatte und sie in Padua weiterentwickelte.

*thesis/antithesis: two men attempting to undo salvation - two women providing for it; monetary profit (tokos as financial gain) - spiritual profit (tokos as divine offspring); barren metal - fruitful womb (p. 279). Die Autoren, die auch Szenen des Jüngsten Gerichtes heranziehen, bauen und dehnen sonst die These von Ursula Schlegel aus. Ihre exuberante Fruchtbarkeit führt anlässlich der Brautjungfern Mariens allerdings auch zu: *Even the stance of Mary's attendants, who rest their hands on rounded abdomens, call to mind the position of women in early pregnancy (p. 278).**

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.⁴⁸¹

⁴⁸¹ S. Rintelen's differenziertes Urteil über die Körperhaftigkeit der Gestalten pp. 80/9. Toesca hebt die Bedeutung des Psychologischen hervor: "*La narrazione è tutta psicologica; non ammette cose esteriori ai moti dell'animo umano: questi soltanto importano, osservati nel profondo... I moti dell'anima e il loro esternarsi sono l'oggetto principale; l'intuizione psicologica e la virtù di esprimerla con quella chiarezza e così fortemente sono le qualità fondamentali di Giotto, da cui egli ha il suo potere di emozione più immediato, anche più popolare...*" (1941, p. 19). "*Singolare, profonda e sottile, è l'intuizione psicologica di Giotto. Negli affreschi di Padova egli possiede a fondo, dove la esplori, la psiche umana nei suoi affetti, nei suoi movimenti, e dal conoscerla trae la più rara materia a cui dia forma nell'arte. Il soggetto gli è occasione ad esplorarla...* (p. 20) *...la profondità psicologica di Giotto, il suo dominio del mondo morale e la facoltà di esprimerlo si rivelano sempre...*" (p. 22).

Frey nimmt das Thema der Bedeutung des Psychischen der einzelnen Personen und des Zusammenwirkens des Psychischen mehrerer Personen beim Giotto der Arenastufe in grundlegenden und erhellenden Ausführungen wieder auf (pp. 89sq., 92sq.), bei ihm findet sich auch eine Zurückweisung wissenschaftlicher Bedenken gegen derartige Analysen (pp. 92sq.) sowie eine Abgrenzung des Psychischen bei Giotto von einem Realismus im landläufigen Verstande, als seinem 'Gegensatz', wie Frey sagt (p. 95); sowie Folgerungen für das Raum- und Zeiterlebnis (pp. 91sq.); nebst dem Versuch einer Begründung aus der geistesgeschichtlichen Stellung (p. 90).

Toesca betont dieses Psychologische; wohl als Gegengewicht gegen eine zu einseitige Betonung des plastischen Wertes der einzelnen Figuren, die sich in der Folge aus Rintelen's zunächst treffenden Beobachtungen ergab.

Die Einheit des Beieinanders der Figuren tritt bei Toesca aber zurück; die Komposition wird zum faktischen Ergebnis psychologischer Verhältnisse, als wenn die Komposition nicht zumindest das Thema modifizierte.

Gosebruch nimmt Rintelen's plastischen Wert wieder auf und vertieft dessen Verständnis, wie er das Psychologische Toesca's im Verständnis vertieft, indem er vom Auffragen der Figuren des Giotto spricht, einem Auffragen von der tragenden Erde zum Himmel. Seine emphatische Betonung des Aufragens assoziiert Begriffe der Analyse der Existenz. Das Psychologische im Einzelnen tritt demgegenüber zurück. Aber auch Gosebruch läßt den Zusammenhang bei Seite, der in der Vorstellung von der Bildeinheit verborgen bleibt; für Gosebruch gibt es nur existierende Einzelne. Ferner wäre daran zu erinnern, daß bei Giotto die künstlerische Figur nicht einfachhin mit der personalen Gestalt identisch ist.

Unsere Aufmerksamkeit hier gilt der Einheit; welche Einheit mittels der metrisch regulierten rhythmischen Reihe dargestellt wurde. Und ich versuche, diese Einheit unter dem Begriffe des Geschehens thematisch zu nennen.

(pp. 287/288) Um die Aufmerksamkeit sofort auf die neue Art der Personenerfindung zu lenken, habe ich bei einer Person, Joachim, zu Anfang der bildweisen Übersicht zusammenhängender davon gesprochen. Es waren drei Momente hervorzuheben: Zunächst, Giotto stellte die Personen nicht mehr nur nach ihren geistigen Fähigkeiten des Interessiertseins, des Zuhörens und Aufmerkens und derart dar, daß selbst die Sorge als Besorgtsein des Denkens auftrat, wie in der Franzlegende, sondern auch nach ihren seelischen Kräften in Stimmungen und Gemütslagen. Sodann, Giotto stellte die Personen in ihren Stimmungen und Gemütslagen zugleich mitmenschlicher, er stellte ihr seelisches Achten und Reagieren auf einander und das sie verbindende Stimmungsgewebe dar; dadurch gewann die Charakterisierung der einzelnen Personen: denn wir wissen aus dem Verhalten der Hirten, wer Joachim für die Seinen ist. Letztlich, Giotto gelang es, das Identische der einzelnen Personen in verschiedenen Gemütslagen und bei verschiedenen Begebnissen festzuhalten und darzustellen.

Diese Punkte und der entfaltete Reichtum sind jetzt noch bei einigen der anderen Personen zu beachten.

Auch Anna tritt neben Joachim häufiger auf, Joachim sechsmal, Anna viermal. Sie ist immer die alte Frau, auch mit Falten im Gesichte. Sie ist beim Gebete hager, aufrecht, einfach betend und im Gebete hörend. Sie ist unter der Goldenen Pforte, da sie von der Kunde erfreut und ihrem Manne zugetan ist, lieb, wie aus Liebe schön. Sie ist bei der Geburt des Kindes alt, munter, energisch. Unter der Goldenen Pforte ist sie still, wie in sich lebend; beim Tempelgange, wie abermals ihr Kind hervorbringend, darreichend, Annas größter Moment. Auch bei ihr wird man finden, daß ihr Charakter identisch ist. Das Außerordentliche der Phantasie Giotto's bestand nun nicht zuletzt darin, daß er (pp. 288/289) sich eine Person in verschiedenen Situationen identisch vorstellen und so darstellen konnte, welche Kraft der Phantasie den bislang erörterten jüngeren Künstlern Taddeo und Agnolo Gaddi abging. Doch bestand in der Behandlung von Joachim und Anna auch ein Unterschied. Giotto erzählte bei Joachim von seinem Schrecken und seinem Schmerze; damit

Inzwischen ist die Physiognomik in das Interesse der Giottoforschung getreten; eine Einführung: Hubert Steinke, "Giotto und die Physiognomik", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59, 1996, 523-547, mit einer Vorstellung von sieben physiognomischen Schriften um 1300, die der Autor für die wichtigsten hält; es folgen, soweit es um die *Storie* Giotto's geht, Äußerungen zu den Priestern, besonders Kajaphas, zum Kellermeister und zu Judas.

verband er im zweiten Bilde seine tiefe Trauer; an diese schließt sich sein flehendes Gebet, bei dem ihm der Engel erscheint, natürlich an; aus diesen Erlebnissen folgt der tiefe Schlaf; aus der doppelten Botschaft der Engel folgt die stille Liebe des heimkehrenden Mannes. Giotto erzählte Bild für Bild weiter und jedes neue, hinzutretende Moment der Stimmung wurde eine natürliche Voraussetzung für das nächste. Anna blieb daneben bei identischem Charakter punktuell zur Situation erfunden, sowohl in der Geschichte des Joachim wie in der Geschichte der Maria, sie wurde nicht durch eine Reihe von Situationen geführt und dabei entwickelt. Sie war Nebenfigur und es blieb die Geschichte des Joachim, die erzählt wurde. Damit stimmt durchaus überein, daß Anna, während Joachim immer nach rechts gewendet wurde, mit Ausnahme seines Traumes, in welchem er nach links in den Schlaf gesunken ist, daß Anna nur einmal um ihrer selbst willen in die Handlungsrichtung nach rechts gewendet wurde, da sie betet; Giotto wendete Anna sonst in Rücksicht auf die jeweilige Hauptfigur, einmal nach links, Joachim zu empfangen, nach links, ihr gewickeltes Kind anzunehmen, und endlich nach rechts, ihr Kind zu entlassen.

Maria⁴⁸² ist die zweite Hauptfigur; sie kommt sechzehn Mal im Zyklus vor. Wir können ihr von der Geburt bis gegen ihr fünfzigstes Lebensjahr auf ihrem Lebenswege folgen.

Stellte Giotto Franz auf dessen Lebenswege zuerst als Jüngling, dann als reiferen Mann, zuletzt in Heiligkeit ausgezehrt dar, so hatte das mit seinem Stimmungszustande wenig zu tun. Das wurde bei Maria anders. Giotto beschränkte sich bei Maria zugleich nicht darauf, eine Grundstimmung nach verschiedenen Seiten zu entwickeln, sondern er stellte auch die Bestimmung Mariens dar, die sich in Christi Inkarnation erfüllte. Giotto wählte dazu einen in der bildweisen Übersicht bereits angedeuteten eigentümlichen Weg.

Wir sehen Maria als Neugeborenes gewickelt und gebunden, wie jedes andere Kind; Giotto stellte dar, daß die Amme sich um dieses Geschöpf mühen muß und wie es traktiert wird. Maria ist, als sie in den Tempel gebracht wird, (pp. 289/290) kein munteres Kind, sie ist fromm, hat ihre Hände über der Brust gekreuzt; Giotto ließ sie nicht selbst die Treppen hinauf, ihrem Schicksal entgegen, steigen und nicht, wie später Taddeo Gaddi, mitteninne stehen und Abschied nehmen; sie steht vielmehr still, verharrt, Anna bietet sie dar.

⁴⁸² Vgl. Rintelen p. 9.

Als Maria herangewachsen, alles Mollige von ihr gefallen ist, erscheint sie schlank, als Jungfrau zurückhaltend, schüchtern, bei ihrer Vermählung nieder schauend, beim Hochzeitszuge schüchtern und erwartend zugleich.

Aus diesem Wesen eines schüchternen, zurückhaltenden Geschöpfes wächst Maria in dem Momente der Verkündigung und der Inkarnation heraus: sie kniet erblüht und majestätisch da, gewinnt Größe über das Maß jeder anderen Frau in diesem Zyklus hinaus, ihrer Mutter und Elisabeths, und nicht minder eines jeden Mannes, auch ihres Vaters Joachim, mit der einen Ausnahme Christi.

Diese Hoheit, wie ihr königliches Gewand, bleibt ihr, ob sie da kniet, mit halb geschlossenen Augen, halb geöffnetem Munde die Strahlen des Heiligen Geistes auf Haupt und Antlitz treffen läßt und empfängt, ob sie, auf das innere Leben horchend, mit nur leise die Base realisierendem Lächeln Elisabeth in Umarmung und Kniefall anhält oder ob sie mit Liebe leise prüfend das Kind anschaut, das sie in den Armen hält und in die Krippe legt.

Es ist beachtlich, wie ihre Schüchternheit in Hoheit gewandelt wird und wie sie in Hoheit dann zugleich dient: sie hält hoheitsvoll, lächelnd das Kind auf ihren Knien, da die Könige kommen; sie steht sicher, streckt sicher die Arme aus und erwartet das Kind in der Darbringung; sie reitet hoheitsvoll, ernst in die Ferne schauend, auf dem Esel dahin auf der Flucht nach Ägypten.

Giotto dachte dann über die Situation Mariens nach, da sie ihren Sohn im Tempel lehrend findet; man vergleiche gegen die Darbringung im Tempel, wie dieselbe Frau dieselbe Geste übt: die Arme hier höher hebt, den Kopf neigt, Bitten und Verlangen deutlich ausdrückt und, da Bitten und Verlangen an die Stelle sicherer Erwartung getreten, auch das Vergebliche; es geschieht an Bitte zuviel, als daß nicht klar wäre, daß sie spüre, daß das Kind ihre Bitte und sie ignoriere. Bei der Hochzeit von Kanaa sitzt Maria am anderen Ende des Tisches, älter, sie redet würdig und frei von ihm, besitzt ihn aber nicht.

Maria taucht erst in der Leidensgeschichte wieder auf: bei der Kreuztragung, eine bedeutende Erfindung, weint sie hoffnungslos über der sie umwendenden, abdrängenden Hand des Soldaten; bei der Kreuzigung schwindet (pp. 290/291) sie erstarrt in sich zusammen; bei der Beweinung umschließt sie in Liebe und Weinen den Leichnam mit ihrem Leibe und ihren Armen, ihn zugleich außer sich haltend und zu sich nehmend; bei der Himmelfahrt alt, sieht sie Christus selig und sehnsüchtig über der Wolke gen Himmel entschweben.

Die künstlerische Ökonomie ist beachtlich, in der Giotto sich entschloß, Maria von der Lehre des Zwölfjährigen an, auch durch die gesamte Leidensgeschichte hindurch nur Mutter ihres Sohnes sein zu lassen, und in der er das übersteigende Moment der Hoheit auf die Zeit ihres Lebens von der Inkarnation bis zur Epiphanie und Flucht beschränkte, wodurch dieses sich unabgestumpft heraushob und das Gesamte des Lebens Mariae natürlich und übernatürlich zugleich wurde.

Josef ist eine Nebenfigur. Leicht fällt ihm die Rolle desjenigen zu, den ein Maler nur mit Mühe zu beschäftigen weiß. Giotto bewahrte Josef davor. Zunächst, indem er bei der Geburt vor der Gebärenden zu deren Schutze Platz erhielt, indem er bei der Epiphanie zur Rechten Mariens unter dem Baldachine des Stalles dabei ist, indem er bei der Darbringung, größer als Maria, hinter ihr steht und indem er bei der Flucht tüchtig und freundlich voranzieht; Giotto modifizierte ihn vielseitig. Sodann, indem Giotto einen Charakter erfand, der zu der beschränkten Funktion paßte: diesem Charakter entsprechend steht er in beiden Szenen der Freierwahl am Rande, bei denen die Versuchung für einen Maler groß war, ihn als von Gott Erwählten nach vorne zu stellen. Aus dem Manne, der bei der Überreichung der Stäbe am Rande steht, beim Gebete der Freier sich zurückhält, wächst Josef zu seinem Dienst auf, zu demjenigen, der in der Vermählung vertritt, bei der Geburt schützt, bei der Epiphanie begleitet, bei der Flucht tätig handelt, er wächst in erzählerisch größere Bestimmtheit und Greifbarkeit auf.

Die wichtigste Person in Giotto's Erzählung ist Christus, Christus tritt auch am häufigsten auf (zwanzig Mal). Giotto entwickelte auch Christus durch seine Erzählung hin.⁴⁸³

Giotto versuchte nicht, Christus, wie die anderen Personen, aus einem Grundcharakter, aus einer Grundstimmung heraus zu entwickeln; ein Charakter Christi dürfte für ihn jenseits dessen gelegen haben, nach dem man fragen kann. Giotto stellte Christus nach seiner Tätigkeit, genauer: nach seinem Verhältnisse zur Welt dar. Giotto faßte das Verhältnis Christi zur Welt als (pp. 291/292) Auseinandersetzung auf; sodaß Momente der Hoheit eine hervorragende Rolle spielten, nicht solche der Liebe oder des Leidens, welche untergeordnet blieben.

Christi Erstes liegt in der Bestimmung des Lebens seiner Mutter in der Empfängnis und bei der Heimsuchung.

⁴⁸³ Vgl. Cesare Gnudi, *Giotto*, Mailand 1958, p. 152.

Jesus richtet bei der Geburt den Kopf auf, er schaut seine Mutter mit offenen Augen, ernst und lächelnd an, er ist nach Geist und Stimmung präsent. Er schaut bei der Epiphanie, hoheitsvoll gehalten, über den alten König hin. Er schaut bei der Darbringung ernst den Priester an und weist ihm, zur Mutter wolle er zurück. Er sitzt auf der Flucht, der Mutter nahe, sinnend im Tragetuch, seinen Arm in das Tuch gehängt. Es ging Giotto darum, das Christkind als selbstverständlich bei der Mutter, ihr nahe, bei ihr geborgen, auf ihrem Schosse thronend und zu ihr verlangend darzustellen. Der göttliche Charakter des Kindes ist durch geistige Präsenz schon zur Zeit der Geburt, doch sonst in der Person Jesu nicht dargestellt. Es ging Giotto wohl darum, im Kinde Jesus den Menschen sichtbar zu machen. Als Zwölfjähriger sitzt er dann hoheitsvoll in der Tempelmitte; er muß sich nicht mühen, er steht über den auseinander zu legenden Dingen und lehrt mit Selbstverständlichkeit. Bei der Taufe geht Christus Johannes frei um die Taufe an und akzeptiert sie frei.

Dann beginnt Christus, sich in Hoheit die Welt zu erschreiten, dargestellt durch das beschriebene, sukzessive Zurückdrängen des Gegenübers, zunächst segnend, am Ende in heiligem Zorne, ungerührt die Händler aus dem Vorhofe des Heiligtumes stoßend. Diese Auseinandersetzung stellte Giotto hauptsächlich dispositionell, durch die Einführung eines zweiten Bildschwerpunktes in der Menge des jeweiligen Gegenübers, dar; ich möchte bei der Vorgangserfindung darauf zurückkommen.

Giotto unterbrach die Darstellung der Geschichte dieses Verhältnisses zur Welt dann für zwei Bilder, für das Abendmahl und die Fußwaschung, in denen er Christus im Kreise der Apostel darstellte; Christus hält sich das eine Mal sinnend und milde links zurück und kniet das andere Mal demutsvoll, hoheitsvoll, klar schauend, handelnd und segnend in ihrer Mitte.

Dann hört die aktive Tätigkeit Christi zunächst auf, und die Welt drängt Christus von rechts nach links sukzessive - Bild für Bild - zurück: Judas bemächtigt sich seiner, Christus schaut Judas prüfend an; beim Verhöre vor den Hohenpriestern wehrt sich Christus nicht, er schaut leidend-duldig heraus; bei (pp. 292/293) der Verspottung vor Pilatus wehrt sich Christus nicht, er duldet und leidet. Christus trägt ruhig, dem Stolpern nahe, das Kreuz; er hängt tot am Kreuze, nicht hoheitsvoll (hoheitsvoll wurde das Kreuz selbst aufgerichtet und das Bild gestaltet); er liegt tot bei der Beweinung, bei der die Beweinenden seine Gliedmassen einzeln, ohne Widerstand der Schwere, fast abheben können.

Der Auferstandene, der Verklärte, der Kleid und Mantel nun weiß, mit Gold verziert, trägt (vorher das Kleid rot mit Gold verziert und den Mantel blau), nimmt sein aktives Verhältnis zur Welt wieder auf; doch derart, daß er im Garten fast schwebend auf der Erde dahineilt, zur Welt distinkt, die Berührung Magdalenens nicht duldet, sich entzieht; und derart, daß er sich in der Auffahrt von der Welt löst und, die Arme emporgeworfen, entschwebt.

Christus ist also dargestellt als Kind ganz bei der Mutter; dann nach Übergangsbildern die Welt sich hoheitsvoll erschreitend; dann nach weiteren Übergangsbildern von der Welt zurückgedrängt; in den Tod vorgedrängt und, in dessen Folge, sich der Welt entziehend.

Der Höhepunkt des Evangeliums lag für Giotto, wie man sieht, auch nicht im Erlösungstode, das wäre in der Kreuzigung; diese wurde auf einem von sechs Bildern in einem von sechs Registern dargestellt, nicht weiter hervorgehoben. Der Höhepunkt des Evangeliums lag für Giotto im Bruch zwischen der öffentlichen Wirksamkeit Christi, welcher die Kindheit voran geht, und seiner Leidensgeschichte, welcher Tod und Auferstehung nachfolgen; seine Grund- und Gelenkbilder waren die Inkarnation und zweitens die Heimsuchung Mariae als Begrüßung Christi auf der einen und der Pakt des Judas als Verrat Christi auf der anderen Seite. Giotto erzählte von dem Christus, der in die Welt kam, den die Welt nicht erkannte; der in sein Reich kam, es segnend eroberte, segnend ergriff und den die Seinen nicht aufnahmen, den sie vielmehr zurück drängten, in den Tod voraus stießen und der sich dann der Welt im Triumphe entzog und den Geist sandte. Darin lag für Giotto der Inhalt des Evangeliums.

Die Apostel nun sind hauptsächlich ernst, gütig und freundlich; Andreas ist bei der Taufe Christi ernst, bei der Hochzeit zu Kanaa erstaunt; andere sind bei der Erweckung des Lazarus ernst, aufmerksam; die Apostel sind beim Einzuge in Jerusalem freundliche, gütige Gefolgsleute; bei der Tempelreinigung angeregt und kinderlieb; bei dem Abendmahle und der Fußwaschung ernst, behäbig und würdig, Petrus ist bei der Fußwaschung befangen und (pp. 293/294) trocken; bei der Gefangennahme genau handelnd; Johannes ist beim Abendmahle sehnsüchtig, bei der Kreuzigung weinend, Maria stützend, bei der Beweinung abermals weinend und laut klagend; die Apostel sind bei der Himmelfahrt würdig, freudig und staunend; bei der Herabkunft des Geistes erhobenen Hauptes und leuchtender Blicke, geistig sichtlich konstitutionell verbessert.

Giotto stellte die Vertrauten einfachen Standes zum Teil arbeitend dar, dann der Sache hingegeben, doch ohne Akzentuierung des technischen Details, wie es Agnolo später anlag, so die Spinnende beim Gebete der Anna, die Überbringerin des Geschenkes bei der Geburt der Maria; die Amme dortselbst, den Diener bei dem Tempelgange der Maria. Auch die Begleiter auf der Flucht sind ihnen zuzurechnen. Einige nehmen Anteil, so die Hirten des Joachim auf dem Bilde seiner Traurigkeit, dem seines Opfers, dem seines Schlafes und dem seines Ganges nach Jerusalem. Auch die Vertrauten gehobenen Standes nehmen Anteil, so die Begleiterinnen der Anna an der Goldenen Pforte. Die Personen des höheren Standes, Jünglinge und Jungfrauen, die um Maria werben oder sie begleiten, sind als Freier von Anstand, einige zittern vor Aufregung, sie schlagen aber auch den glücklicheren Josef, sie sind im Hochzeitszuge als Brautjungfrauen züchtig, sie sind beide, Jünglinge und Jungfrauen, schlank gewachsen und elegant.

Eine andere Gruppe von Personen ist von diesen Gruppen zu unterscheiden, die aus der Notwendigkeit des Vorganges erfunden wurden, den sie nach einem Momente darstellen; deren Beispiel sind diejenigen, die Christus vor Pilatus verspotten; ein allgemeiner Charakter, etwa ständischer Natur, tritt bei ihnen ganz zurück.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Engel treten in der natürlichen Welt wie selbstverständlich auf. Erwachsene Engel: ein Engel gewährt hoheitsvoll bei Joachims Opfer; ein Engel strahlt majestätisch in der Verkündigung an Maria, er verkörpert segnend die Botschaft; vier Engel dienen zeremoniell bei der Taufe Christi. Jüngere Engel: einer redet segnend bei Annas Gebet, einer kündigt Neuigkeiten in Joachims Traum, einer spricht ein bei der Darstellung im Tempel, einer weist den Weg bei der Flucht nach Ägypten. Dann gibt es jubelnden Engelchöre bei der Himmelfahrt; zuletzt (pp. 294/295) die kleinen Engel bei der Geburt, der Kreuzigung und der Beweinung Christi, die, als einzelne ausgebildet, aber in Scharen, Anteil nehmen.

Christus ist übernatürlich durch geistige Präsenz schon bei der Geburt, durch die Hoheit seines Segnens, später sein Entschweben.

Auch die Wirkung des Heiligen Geistes an Pfingsten ist merklich.

Der Teufel tritt beim Judaspakte auf, ein zweibeiniges, schwarzes Tier, welches den Menschen leicht und fast unmerklich von hinten an seinen Schultern faßt.

Giotto stellte einen Einbruch des Übernatürlichen in eine natürliche Welt, solange er episch erzählte, nicht dar; jedoch in den Szenen des Ratschlusses Gottes und der Verkündigung an Maria, die aus dem epischen Erzählen herausfallen.

c.) *Ortserfindung*.⁴⁸⁴ (pp. 295/296)

Ich habe schon gesagt, daß Giotto in Padua im Unterschiede zu Assisi die Landschafts- und Architekturorte nicht mehr zu Landschafts- und Architekturfiguren ausgestaltete, welche die Personenfiguren stabilisieren oder selbständig und gleichrangig am Geschehen teilnehmen, sondern, von der Landschaft des Quellwunders in Assisi ausgehend, zu zusammenhängenden Landschaften und Architekturen. Er gestaltete die Orte jetzt vorrangig darnach,

⁴⁸⁴ Vgl. August Schmarsow, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg 1928, pp. 87sqq.

Euler macht die darstellende Funktion der Architektur zum Gegenstand einer Untersuchung und durchbricht damit Vorstellungen, die nur nach der materiellen Richtigkeit einer wie immer regelmäßigen Perspektive oder nach der Rekonstruierbarkeit gemalter Architektur in der Wirklichkeit urteilen und die Bildvorstellung damit verlassen. Das ist das Verdienst der Arbeit; doch kommt der Verfasser selten zu einer Beobachtung eines Einzelnen oder des Gesamten, wie und was es denn nun darstelle. Ein Punkt sei besonders angemerkt: Giotto stellte, wie Euler richtig bemerkt, Tore als Bildzeichen einer Stadt dar, beim Einzuge in Jerusalem und bei der Kreuztragung; Giotto tat es bei der Goldenen Pforte, wo der Verfasser es demonstrieren will, aber gerade nicht (p. 36): das mögliche Bildzeichen wurde dort aufgebrochen und ein Haus, etc. ist darin zu sehen. Der Unterschied ist erzählerisch sinnvoll, denn Joachim wird nicht 'von der Stadt' empfangen, sondern von seiner Frau begrüßt, wie auf der anderen Seite Christus in Giotto's Erzählung von Jerusalem und seiner Bevölkerung empfangen, von Jerusalem und seiner Bevölkerung auf den Kreuzweg hinaus geschickt wird.

Während Euler die Architekturen mit einer Tendenz auf das Erzählerische hin behandelt, untersucht Brandi die Architekturen in seinem grundlegenden Aufsatz, der sich gegen jeden naturalistischen Raumbegriff bei Giotto wendet, im Hinblick auf die Rhythmik des plastischen Kontinuums (vgl. hier den Exkurs im Anhang zur Behandlung der Franzlegende).

Für einen differenzierenden Gebrauch architektonischer Stile s. Laurine Mack-Bongiorno, "The theme of the Old and New Law in the Arena Chapel", *Art Bulletin* 50, 1968, pp. 11sqq., deren Einsicht dahin geht, Giotto habe für die Architekturen der Personen des Alten Bundes den romanischen, für die Personen des Neuen Bundes den gotischen Baustil benutzt (in diesem Aufsatz außerdem allegorische Anmerkungen zu Einzeldingen in vielen Bildern).

daß Menschen in, an und bei ihnen weilen, und differenzierte sie entsprechend. Die Orte wurden dichter mit den Personen verwoben.

Dabei bestand ein Unterschied zwischen der Architektur und der Landschaft in deren Verhältnis zu den Personen. Architekturen sind durch Symmetrie und Folgerichtigkeit fest, Personen können gegen diese konsistenten Architekturen gestellt, geschoben, hin und her bewegt werden. Landschaften, bei Giotto vorzüglich Felsen, können um die Personen herum entwickelt, ihnen angepaßt werden. Giotto betonte diesen Unterschied: seine Natur bildet Orte, an und in denen Personen weilen, wie der Fels einen Ort bildet, an dem Joachim, in Traurigkeit kommend, weilt; seine Architekturen aber grenzen Orte aus, gegen welche die Personen sich verhalten, wie bei der Vermählung die Apsis des Tempels einen Ort ausgrenzt, in den Josef nur mit der Hand und auf seinem Stabe nur die Taube eintritt. Die Landschaften sprechen erzählerisch durch die Mitten ihrer Orte, die Architekturen besonders durch Kanten und Seitenwände.

In der Ortserfindung Giotto's sind m.E. vier Arten von Orten zu unterscheiden:

Erstens die Ankunfts- und Herkunftsorte: Die Ankunfts- und Herkunftsorte sind durch eine einseitige Erhebung von Architekturen oder Landschaften gekennzeichnet; erheben sie sich links, sind es Herkunftsorte; erheben sie sich rechts, sind es Ankunftsorte.

Tempelverweisung: die Architektur mit Altar und Kanzel erhebt sich links von Joachim, aus ihr wird er gewiesen; Joachims Traurigkeit: der Felsen, der die Hütte schützt, steigt nach rechts, von Joachims Ankunft ist die Rede; Begegnung an der Goldenen Pforte: von Joachims Ankunft wird erzählt; Joachim war auf dem zuvor genannten Bilde dem Felsen und der Hütte noch fern, er nahte, auf diesem Bilde ist er wahrlich angekommen. Die Kante des linken Turmes der Goldenen Pforte habe ich als ein deutliches Beispiel für die Bedeutung der Architekturkanten schon erwähnt. Mariae Tempelgang: auch hier erhebt sich der Tempel als Ort einer Ankunft; ebenso bei der Freierwahl (pp. 296/297) zweimal, dann bei der Vermählung, dann das Haus des Josef beim Hochzeitszuge. Weitere Beispiele sind: das Haus der Elisabet in der Heimsuchung; das Grab des Lazarus bei seiner Erweckung, zu dem Christus kommt, um das Wunder zu wirken; die Stadt beim Einzuge in Jerusalem, zu der Christus kommt; das Haus der Priester im Pakt des Judas, Judas kommt zu ihnen, nicht sie zu ihm. Die Stadt bei der Kreuztragung wird dagegen vom

Zuge verlassen. Ein Hinkunftsort sind Fels und Baum in der Beweinung; ein Abkunftsort der gleiche Fels wie das Grab in der Auferstehung.

Zweitens die Verweilorte: Die Verweilorte sind durch eine gleichmäßige Erhebung der Architekturen und Landschaften gekennzeichnet, sei es im Gesamten, sei es beider Seiten, sei es der Mitte.

Tempelverweisung: der Tempel ist für Joachim ein Herkunftsort und zugleich für den Betenden ein Verweilort, zu dessen Seiten sich gleichmäßig der Altarbaldachin und die Predigtkanzel erheben; Annas Gebet: im Hause der Anna gibt es für die Magd einen Verweilort und für Anna einen Verweilort, der Ort der Anna noch differenziert dahin, daß die Fensterwand, zu der Anna sich richtet, Ankunftsort ist und der Engel dort ihr entgegenkommt; bei Joachims Opfer steigen der linke Fels und der Altar mit der Hand Gottes beidseits auf, dazwischen weilt Joachim, näher dahin differenziert, daß der Altar seinem Gebete ein Ankunftsort ist und ihm dort der Engel entgegentritt; beim Traume des Joachim steigen die Felsen, im Schutze von deren einem er schläft, beiderseits auf, ein Verweilort, näher dahin differenziert, daß der Engel, wie der rechte Felsen sehen läßt, ankommt, dieses Mal Joachim nicht entgegentritt, sondern nach fliegt. Mariae Geburt findet an einem Verweilorte statt, für die Magd, die ein Geschenk bringt, ist ein Ankunftsort da; die Geburt Jesu findet an einem Verweilorte statt, der für die Botschaft des Engels an die Hirten ein Herkunftsort ist, welche ihrerseits in der Verkündigung verweilen, wie der rechts wieder ansteigende Felsen sichtbar macht: zugleich ein Beispiel für das Vermögen Giotto's, erzählend umzuwandeln, zu modulieren, welches Beispiel durch das Bild der Flucht nach Ägypten noch übertroffen wird. In der Epiphanie ist der Stall für die darin Sitzenden und Stehenden ein Verweilort, für die Könige, durch den Felsen überhöht, ein Ankunftsort; Darstellung im Tempel, (pp. 297/298) Verweilort⁴⁸⁵. Nun die Flucht nach Ägypten: der in der Mitte aufgerichtete Fels macht augenfällig, daß die Dahinziehenden auf der Flucht weilen; doch, was ein Weilen auf der Flucht sein könnte, wird dadurch differenziert, daß der Fels so gestellt und durch die hartkantige Scheidung einer Schatten- und einer Lichtseite so gestaltet ist, daß die Halbwüchsigen ankommen, die Mutter sich in seinem Schutze befindet und Josef ihn hinter sich gelassen hat; dabei stimmte Giotto diese Differenz noch durch den

⁴⁸⁵ Für die Bewegung an einem Verweilorte beachte man, wie die Figuren Mariens, Christi und des Simeon vor je einer Säule des Baldachines stehen und Christus in die Hände Mariens zurück will, welche sich vor der vierten, noch 'unbesetzten' Säule befinden.

Unterschied von Gehen, Sitzen und abermals Gehen. Giotto erweiterte dieses Weilen auf der Flucht als Ankommen, Dasein, Weiterziehen beiderseits dahin, daß in der Ferne links ein weiterer Fels zurückgelassen ist, zu dem sie abkünftig sind, und rechts ihnen kein Ankunftsornt winkt, der Engel sie dennoch weiter weist. Verweilorte finden sich auch bei der Lehre des Zwölfjährigen, bei der Taufe Christi, in der Christus zugleich zu Johannes gekommen ist, in der Hochzeit zu Kanaa, in welcher das Wunder zugleich nach rechts hin, als Ziel, gewirkt wird; Verweilorte finden sich in der Tempelreinigung als Vorhof des Tempels und beim Letzten Abendmahle und der Fußwaschung unter leichter Betonung der Abkunftseite Christi, von der her er aufsteht, handelt und spricht, finden sich ferner beim Verhöre, bei der Verspottung unter leichter Betonung der Ankunftseite und letztlich bei der Herabkunft des Geistes unter leichter Betonung der Seite Petri, der als einziger herauschaut.

Drittens die Überhöhungsorte: Unter diese dritte Art möchte ich allein die Ortsbildung beim Kindermorde rechnen, in welcher die Soldaten und Henker durch den Palast und den Erker des Herodes und die klagenden Mütter durch den Tempel überhöht wurden. Diese Orte gleichen den stabilisierenden Orten in der Franzlegende⁴⁸⁶, sie unterscheiden sich aber dadurch, daß sie eine Sinnsteigerung bedeuten. Übrigens handelt nur in diesem Bilde eine Person von einem Balkone herunter.

Viertens die Weltlosen Orte: Giotto, der für eine jede Begebenheit in allen Zyklen mit Sorgfalt und differenziert dingbestimmte Orte darstellte, wich in diesem Zyklus bei drei Bildern davon ab. In diesen drei Bildern gibt es (pp. 298/299) keinen Ankunfts-, Abkunfts- oder Verweilort; kein Haus, keine Hütte, keinen Tempel; keinen Felsen, keinen Strauch, keinen Baum. Die Orte sind weltlos. An ihnen findet Begegnung, Überhöhung und Entfernung Christi und der Menschen unbedingt und ausschließlich statt. In welchen Darstellungen? In Gefangennahme, Kreuzigung und Himmelfahrt. Diese drei wurden solcherart herausgehoben.

d.) Vorgangserfindung.

⁴⁸⁶ Robert Oertel, "Giotto", *Meilensteine europäischer Kunst*, ed. Erich Steingraber, München 1965, p. 188 macht auf diese Ortsbildung aufmerksam, er stellt sie den hier *stabilisierende Orte* genannten Orten in Assisi gleich.

Giotto erfand auch in diesem Zyklus keine Vorgänge, deren Zentrum eine menschliche Situation gewesen wäre, wie Taddeo Gaddi später, oder eine menschliche Tätigkeit, wie Agnolo Gaddi; Giotto ging es auch in diesem Zyklus darum, ein Geschehen darzustellen, das sich aus all dem gemeinsam ergibt, was die Personen sind, tun und lassen.

Dennoch bestanden in der Erfindung der Vorgänge, mit der Franzlegende verglichen, drei Unterschiede, denen eine vierte Eigenheit anzuschließen ist.

1. Zunächst nehmen keine Architektur- und Landschaftsfiguren mehr, den Personen gleichwertig, an dem Geschehen teil. Selbst wenn die Architektur- und Landschaftsfiguren einen vergleichbaren Platz einnehmen, wie ausschließlich in den Bildern von Joachims Gang zu den Hirten deren Hütte, von seinem Opfer der Altar und von der Begegnung an der Goldenen Pforte der rechte Turm, wurden sie geringer gewertet, zurückgestuft, indem sie neben den durch wechselseitiges Interesse verbundenen Personen am Rande oder in deren Rücken stehen oder indem dieses Interesse an ihnen vorbei die Personen miteinander verbindet.

2. Sodann: Giotto bildete in Assisi die Gestalten zu selbständigen Figuren aus, reihte diese für sich stehenden, auf sich beruhenden Figuren neben einander, und das Geschehen ergab sich als Einheit aus ihrem für sich stehenden und auf sich beruhenden Tun und Lassen; die Personen erstrebten durch eigenes Handeln diese Einheit des Geschehens aber nicht. Die Einheit des Geschehens war eine Leistung des Erzählers, sie war von dem erzählten einzelnen Inhalt unterschieden.

Jetzt aber hatte das Miteinander der Personen für Giotto eine andere Bedeutung; das war nicht nur für die Erfindung der Personen, wie gezeigt, von Einfluß, sondern auch für die Erfindung der Vorgänge. Jetzt bestanden die (pp. 299/300) Vorgänge im Agieren und Reagieren, im wechselhaften Wirken der Personen.⁴⁸⁷ Die Personen waren in Assisi zwar auf einander aufmerksam, beruhten aber dabei auf sich, waren beständig; die Personen jetzt ließen sich auf einander ein, modifizierten sich um des anderen willen, sie waren in

⁴⁸⁷ Ein Satz Rintelen's sei angemerkt: "daß alle Begebenheiten als die natürliche Spiegelung des Wesens und der Gewalt der heiligen Personen selbst erscheinen" (p. 9).

Stimmungen mit einander verflochten: die Einheit des Geschehens war nun die Einheit, in die sie sich mit einander einließen.⁴⁸⁸

3. Ferner: Diese Änderung der Erzählsituation und des Erzählzieles verband sich mit dem Wandel der Bedeutung, die Giotto dem Helden der Erzählung jetzt für das Geschehen einräumte. Giotto erfand, wie ich zu zeigen suchte, den Helden nicht nur so, daß sich sein Charakter zum Teile auch aus der Reaktion der Menschen, mit denen er verflochten war, ergab, sondern Giotto verlieh ihm eine herausragende Stellung insofern, als die anderen auf ihn reagierten, er aber nicht auf sie, und insofern, als sein Tun und Lassen sich erfüllen konnte darin, daß die anderen, gemäß ihrer Charaktere, auf es reagierten. Der Held war nicht nur Hauptfigur in einem Geschehen, wie die anderen Nebenfiguren waren, sondern das Geschehen war sein Geschehen, die Geschichte seine Geschichte.⁴⁸⁹

4. Das Miteinander von Aktion und Reaktion erhielt dann außerordentliche Bedeutung, wenn es das Ziel des Helden war, die Reaktion zu erzwingen, sie herauszufordern. Zwar ist es nicht das Ziel des Joachim, durch seine Traurigkeit die Anteilnahme seiner Hirten zu gewinnen, es ist aber das Ziel Christi, sein Reich, Wunder wirkend, Heil segnend, Staunen erregend, einzunehmen. Um solches sichtbar zu machen, setzte Giotto nicht nur Figuren einander entgegen, sondern *Figurenverbindungen* (d.h. Verbindungen figurierter Gestalten). Da diese Entgegensetzungen Inhalt des Vorganges sind, erörtere ich sie hier und nicht im Zusammenhange mit der Disposition. (pp. 300/301)

Im Bilde der Auferweckung des Lazarus z.B. gibt es eine *Figurenverbindung* auf der Seite des Lazarus, diese *Figurenverbindung* besteht zunächst aus der zentralen *Gruppe* des Lazarus und der beiden Apostel, die ihn halten, dann beidseits erweitert, rechts durch die *Einzelfigur* der Frau, die sich die Nase zuhält, und links durch den *Haufen* der Staunenden, der dicht an die Lazarusgruppe herangenommen wurde; Giotto setzte dann dieser *Figurenverbindung* um Lazarus die *Figur* Christi entgegen, auch diese

⁴⁸⁸ Schmarsow verbaut sich auf diese Begegnung der Menschen den Blick, obwohl er sie zum Greifen nahe hat, indem er sie in die Paarigkeit als ein Stilprinzip der Gotik verflüchtigt (1928, pp. 103sq.). Dadurch stößt er auch in den Einzelanalysen nicht mehr auf das epische Prinzip der Reihung, trotz des aus der Einleitung zitierten Satzes (s. hier Exkurs im Anhang der Franzlegende).

⁴⁸⁹ Wiederum sei ein Satz Rintelen's angemerkt: "Christus und Maria sind hier die Helden des groß gemalten Epos..." (p. 9).

beidseits erweitert durch die *aufgestockte Figur* des dichten Gefolges links und die *Doppelfigur* der zu Füßen liegenden Gestalten rechts. Giotto reihte nicht mehr einfachhin Figur neben Figur, sondern bezog diese *Figurenverbindungen* aufeinander; zu solchem Ende stellte er die Staunenden dicht zur Lazarusgruppe und fügte diese Nähe begründende Motive der Neugier ein, statt daß er die Staunenden z.B. vor dem Wunder zurückfahren ließ. Das Bild zeigt zugleich, wie sehr Giotto die Binnenordnung der *Figurenverbindung* von einander differieren ließ: er hob Christus aus seiner *Figurenverbindung* deutlich heraus, setzte die Apostel, dicht zusammengenommen, ab und ordnete die Schwestern des Lazarus Christus formal wie motivisch zu Füßen; während er Lazarus zwar beidseits mittels geringer Abstände hervorhob und beidseits die Erweiterungen der Gruppe leicht abhob, Lazarus dennoch aber in der Reihe der Gestalten der *Figurenverbindung* stehen ließ.

Auch auf dem Bilde des Einzuges in Jerusalem konfrontierte Giotto zwei *Figurenverbindungen*: auf der linken Seite abermals Christus und das nachgestellte, dichte Gefolge und auf der rechten Seite, durch die Eselin fast gerammt, die bis zum Stadttore hinauf reichenden Bürger Jerusalems: Bürger und Tor wurden bei aller Differenzierung einheitlich auf Empfang gestimmt; Christus und die Apostel aber auf Ankunft.

Auch die Tempelreinigung erfand Giotto nach *Figurenverbindungen* und er setzte der *Figurenverbindung* der gereihten Händlern und der Pharisäern, die sich nach rechts stauen, Christus entgegen, der, aus der Schar der Apostel abkünftig, in der Mitte steht. Man spürt förmlich, daß sich die Apostel, trotz der Lockerung ihres Zusammenhanges mit Christus, keineswegs gleichgewichtig auf die Händler beziehen, sondern ausschließlich auf Christus, und mitsamt Christus auf die Händler und Pharisäer; und man spürt, daß die Händler sich nicht allein auf Christus und die Seinen beziehen, sondern mitsamt den Pharisäern. (pp. 301/302)

Solche Entgegensetzungen von *Figurenverbindungen* finden sich nicht beim Judaspakte, nicht beim Abendmahle und nicht bei der zweipoligen, doch einsinnigen Fußwaschung. Sie finden sich aber, geteilt, stückweise verbunden oder einander entgegengesetzt, in der Gefangennahme Christi: da ist Christus von seinem Apostel Petrus gelöst, durch andere von ihm getrennt, von einem Teil der Gegner vereinnahmt, deren anderer Teil als Nachschub rechts herandrängt.

Sieht man auf der einen Seite die Darstellung der Gefangennahme Christi mit den nun im Wechsel auftretenden *Figurenverbindungen* und auf

der anderen Seite die Darstellungen Christi im Kreise der Vertrauten, in denen Giotto eine Entgegensetzung von *Figurenverbindungen* und Verbindungsteilen mied,⁴⁹⁰ dann erkennt man, daß die Entgegensetzung von *Figurenverbindungen* Giotto diente, das Verhältnis Christi zur Welt, zu den Leuten darzustellen, das Giotto als Gegensatz verstand und durch Entgegensetzung zum Vorgang erhob und sichtbar machte.

Gegenüber dem Gegensatz, der Scheidung Christi und der Welt, welche beide in der Hochzeit zu Kanaa noch vermittelt sind, die aber Inhalt und Gestalt seines öffentlichen Wirkens sind und nur im Kreise der Vertrauten fehlen, tritt in der Gefangennahme dann Einnahme, Vermengung und Überwältigung auf. Dieser Einnahme, Vermengung und Überwältigung folgen dann verschiedene Ordnungen, im Verhöre die Reihung der Personen, in der Verspottung⁴⁹¹ eine Ordnung, in welcher den Gewichten nach der Schwarze zur *Figurenverbindung* des Pilatus rechnet und Christus von dorthier am schärfsten geschlagen wird, und in der Kreuztragung eine Ordnung, in welcher die Welt, die Leute zum einzigen Male Christus folgen. Bis die Überhöhung in der Kreuzigung und das sich Entziehen in Auferstehung und Himmelfahrt eintritt. (pp. 302/303)

Das Darstellen der Auseinandersetzung um die Welt durch die Entgegensetzung von *Figurenverbindungen* war die gewaltige Steigerung des Darstellens jener zwischenmenschlichen Begegnung, die in diesem Zyklus von den ersten Bildern an Bedeutung hatte.

2. Komposition

a.) *Reinheit und Durchsichtigkeit.*

⁴⁹⁰ Hans Jantzen, "Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giottos", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 60, 1939, pp. 187sq., stellt einen stilistischen Wandel dar und rechnet genau dieses Phänomen dem Stilwandel zu. Diese Vereinfachung des Tatbestandes, welche erst die Konstatierung einer stilistischen Entwicklung ermöglicht, resultiert aus der expliziten Ausschließung einer motivischen und thematischen Begründung (p. 191).

⁴⁹¹ S. bes. John White, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400* (Pelican History of Art), Harmondsworth 1966, p 215: "... such scenes as this are chiefly remarkable for the intricacy of the spatial pattern created by the figures, and for the extent to which the group has ceased to congeal into a solid entity, a sort of complex single figure, and has become, increasingly, a gathering of physically separate but dramatically connected individuals."

Die Reinheit der Gestalten-, der Landschafts- und der Architekturbildung wie die Durchsichtigkeit aller auch geistigen Verhältnisse und Vorgänge bedarf keiner Hervorhebung.

b.) Disposition.

Die *Gesamtdisposition*⁴⁹² nach Zusammenhang und Unterschied der Bildzeilen⁴⁹³ trat bei diesem Zyklus wohl in den Vordergrund.

In der Franzlegende ordnete Giotto die Szenen ihrem Inhalte nach in Zweiergruppen mit Jugend, Tod und Nachleben als Fixpunkten, in der Art einer thematisch geordneten Biographie. Darüber hinaus gab Giotto nur dem ersten Bilde, in dem dargestellt wurde, wie Franz eine Ehrung entgegennimmt, eine besondere Funktion, indem er den Zyklus schon im ersten Ansatz auf das (pp. 302/303) Niveau hob, auf dem er das Leben des Heiligen behandeln wollte, als Huldigung und Rühmung und demnach, wie gezeigt, im hohen Stile.

Taddeo Gaddi und Agnolo Gaddi später hielten sich bei ihren Zyklen an die historische Reihenfolge der Geschehnisse; Agnolo, wohl begründet, mit der Umkehrung nur zweier Ereignisse, derjenigen der Probe und der Auffindung des wahren Kreuzes. Taddeo Gaddi verteilte dabei die Begebnisfolgen der Geschichte Mariens so auf die Seiten- und die Altarwand

⁴⁹² Rintelen: "In der Arena zuerst beruht der künstlerische Genuß an der Erzählung von Maria und Christus auf dem Anteil, den wir an dem Bau der Erzählung, an dem steigenden Ernst und der wachsenden Bedeutung der Ereignisse nehmen; hier zuerst stehen wir unter dem sinnlichen Eindruck, daß in der Bilderfolge ein Schicksal natürlich wächst und sich vollendet. Das Problem zyklischer Darstellung ist durch Giotto im Sinne menschlicher Lebensentfaltung gelöst worden" (p. 8).

⁴⁹³ Die Auffassung des Zyklus nach Bildstreifen findet sich schon bei Rintelen, Rintelen zählt p. 8 sechs Bildstreifen, sie den Büchern einer Epopöe vergleichend, p. 30 drei Bildstreifen, hier die einander gegenüberliegenden zusammennnehmend.

Später spricht auch Isermeyer, p. 10, von den "großen einzelnen Gesängen" und hebt, mit Berufung auf Schnaase, das Zwischenstück heraus: "Die Verkündigung [gemeint ist incl. des Ratschlusses] ist hier, zum Unterschied von den anderen Darstellungen, vor allem Kultbild ohne geschichtliche Bezogenheit und daneben erst auch Glied in einer geschichtlichen Entwicklung..." Ich stimme mit dieser Abhebung überein; das mit "Kultbild", welches über oder hinter dem Altare zu stehen hätte, nicht treffend Benannte bleibt zu bestimmen.

Später ist auch Gnudi, z.B. p. 134 bei der Abhebung des ersten und des zweiten Registers eine Einteilung des Zyklus nach Gesängen selbstverständlich: "*un vero e proprio 'canto' ... Si apre ... il secondo 'canto'*".

der Kapelle, daß derjenige Teil der Geschichte Mariens, der zugleich Geschichte ihres Sohnes war, auf der Altarwand, der vorhergehende Teil ihrer Geschichte auf der Seitenwand Platz fand. Und Agnolo verteilte die Begebnisfolgen der Geschichte des Kreuzesholzes so auf die beiden Seitenwänden der Chorkapelle der Kirche, daß beide Folgen mit einem Begebnis abschlossen, das je in einem Kirchenfeste erinnert wird, mit Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung.

Anders Giotto in Padua.

Zuvor: Giotto rahmte die *Storie* in diesem Zyklus unterschiedlich. Giotto umgab die *Storie* in den beiden unteren Bildzeilen mit einem inneren, gemusterten, grünen und einem äußeren roten Streifen, wie er die Bildwand unten im Gesamten abermals durch einen roten Streifen von der durch ein Gesims abgeschlossenen Marmorinkrustation absetzte. Er umgab die *Storie* in der obersten Bildzeile dagegen mit gemalten, goldenen, profilierten (Bilder)rahmen, dazu mit einem Eierstabe geziert; er illusionierte die Rahmen unterhalb dieser *Storie* als perspektivisch verkürzt. So unterschied Giotto die *Storie* des Evangeliums und diejenigen des Protoevangeliums. Er stellte die *Storie* des Evangeliums als objektive Haut des Kirchengebäudes dar und relativierte die *Storie* des Protoevangeliums als in dem Kirchengebäude aufgehängte Bilder. Giotto benützte auch auf der Triumphbogenwand einen Realitätsunterschied, er setzte dort das Verkündigungshaus zweimal unvermittelt in die ihrerseits von keinem farbigen Streifen umgebene Darstellung des Göttlichen Ratschluß hinein. Noch Michelangelo, wie man weiß, wiederholte diese Unterscheidung dreier Realitätsstufen in der Sixtinischen Kapelle an der Decke und der Altarwand, an dieser gesteigert, nämlich ohne jedwede Einfassung überhaupt; Göttlicher Ratschluß und Jüngstes Gericht als Einbruch. - Doch zur figürlichen Darstellung!

Zunächst: Das erste und das letzte Bild des Zyklus mit der Verweisung des Joachim aus dem Tempel und der Herabkunft des hl. Geistes gleichen einander darin und unterscheiden sich von allen anderen dadurch, daß sie (pp. 304/305) Architekturen zeigen, die mit einer Ecke an den unteren Bildrand stoßen. Die Komposition des ersten und des letzten Bildes des Zyklus beginnt mit einem Auseinanderlegen von Blickbahnen; zu unterschiedlichen Zwecken. Im ersten Bilde⁴⁹⁴ wurden auseinander gelegt⁴⁹⁵, nach links hin, für die weitere

⁴⁹⁴ Gosebruch beschreibt dieses erste Bild klar als Anfangsbild, bezieht es allerdings nur auf das Schlußbild derselben Bildzeile (Goldene Pforte), (1962) p. 105; (1959) p. 52.

Erzählung damit zurückbleibend, der Tempel mit der Art seines Gottesdienstes und nach rechts hin, für die Erzählung damit weiterführend, die Verweisung des Joachim aus diesem Tempel und, wie die Erzählung in ihrem Fortgange zeigt, auf den Heilsweg. Umgekehrt ermöglicht die Auseinanderlegung der Blickbahnen im letzten Bilde die zusammennehmende Sicht eines Gebäudes, das die Apostel zusammenfaßt, sie umschlossen hält und die abgeschlossene, feste, kirchliche Gemeinschaft unter der Herabkunft des Geistes zeigt. Würden auf den auseinander strebenden Bahnen des Podestes dort Schranken und Personen differenziert, so steht auf ihnen hier eine einheitliche Architektur.

Giotto erreichte zugleich ein Weiteres, wiederum Verschiedenes. Jede Heftigkeit und Eile eines ankommenden Betrachters, der der Erzählung folgen wollte, wird im ersten Bilde durch das Anlocken mittels jenes Treffpunktes und das Auseinanderlegen mittels der Podestbahnen gemildert und verlangsamt bis zu dem Maße, das ermöglicht, alles, was dort erzählt wird, in Ruhe und gemächlich anzusehen; der Betrachter wird auf das Erzähltempo eingestimmt.

Diese Aufmerksamkeit des Betrachters, der dem Erzähler in mäßigem Tempo von links nach rechts - Bild für Bild und Bildzeile für Bildzeile - gefolgt war, wird im letzten Bilde angehalten, nach links zurück und rechts zugleich gelenkt, ein Gebäude wird ihm ruhend und als ganzes gezeigt und er in der Betrachtung seiner Insassen entlassen; womit Giotto seine Erzählung schloß⁴⁹⁶.

Der allgemeine Vorteil einer solchen Anhebung und eines solchen Schlusses für das Erzählen leuchtet unmittelbar ein. Den besonderen Vorteil, den Giotto für das Erzählen aus dieser Anhebung zog, kann man sich ebenso leicht vergegenwärtigen: Beim ersten Bilde ging es darum, Betrachter ungleicher Voraussetzungen, ungleicher Aufmerksamkeit und Bereitschaft gemeinsam dahin einzustimmen, daß sie Joachim und den Priester, deren Schmerz und (pp. 305/306) Zorn wahrnehmen, wie sie zueinander gewogen; und daß sie dann im zweiten Bilde in der Lage sind, die Stimmung der Trauer und die Stimmung der Anteilnahme wahrzunehmen und sie nicht einfach zu übersehen. Man kann die Entschiedenheit, mit der Giotto das eilige Interesse

⁴⁹⁵ Diese Auseinanderlegung scheint während der Arbeit durch eine Schärfung der Ecke noch verstärkt worden zu sein, s. Tintori-Meiss, p. 161.

⁴⁹⁶ Anders Janetta Rebold Benton, "Perspective and the spectator's pattern of circulation in Assisi and Padua", *Artibus et Historiae* 10 (nr. 19), 1989, 37-52, p. 46.

heruntersetzte, nur bewundern, nicht minder das genial einfache Mittel, eine räumlich prozedierende Wahrnehmung räumlich zu divergieren.

Für eine Frage nach der Disposition des gesamten Zyklus ist dies insoweit wichtig, als Giotto im ersten Bilde den Betrachter dazu einstimmt, daß er Stimmungen wahrnehmen konnte. Denn Giotto hatte, bevor er zum Hauptteile seiner Erzählung, zur Geschichte Christi, kam, durchaus vor, den Betrachter einen langen Weg zu führen und eigentümlich vorzubereiten.⁴⁹⁷

Erste Bildzeile: Giotto erzählte zuerst - eine Bildzeile lang - von Stimmungen, von Stimmungen des Schmerzes, der Trauer, der Sorge, des frommen und des flehenden Betens, der Müdigkeit und der Liebe, verwoben mit Anteilnahme der Nächsten und durchleuchtet von Schreck, Glück und Sicherheit der Verheißung: dieses sind die anschaulichen Charaktere, in die Giotto die Erzählung des Heilsgeschehens fügte.

Zweite Bildzeile: Giotto ging während einer zweiten Bildzeile nur wenig aus dieser Sphäre heraus: er machte Einfachheit und Ergebenheit Mariens, Bescheidenheit und Zurückhaltung Josefs, beider Milde, Stille und Reinheit sichtbar.⁴⁹⁸

Zwischenstück: Dann erfuhr die Erzählung eine innere Ausweitung, indem sie Himmel und Erde zeigte, den göttlichen Ratschluß und symbolisch die Inkarnation.

Die mittleren Bildzeilen heben nach dieser Ausweitung an.

Dritte Bildzeile: Die dritte Bildzeile, mit ihrem Vorbild der Begrüßung Christi in der Heimsuchung, handelt von dem Kinde Jesus, in einem Wechsel von Darstellungen der Liebe und der Hoheit: im gegenseitigen Erkennen bei der (pp. 306/307) Geburt, in der Huldigung in der Epiphanie, im zurück zur Mutter Wollen in der Darstellung und im hoheitsvollen Reiten auf der Flucht; die Bildzeile schließt aber mit der Darstellung eines Mordens, welches erzählerisch noch nicht auf Jesus gelenkt ist, doch um seinetwillen geschieht. Das erzählerische Mittel ist bekannt, ein Geschehen, das später dem Helden

⁴⁹⁷ Auch Gnudi bemerkt, neben dem Unterschied der Titel der Bildzeilen, die er *themata* nennt, den Unterschied eines *diverso tono poetico dominante*, den er auf die "Gesangs"einheiten bezieht. Er geht in der Bestimmung dieses Tones dann andere Wege (p. 13q.); lehnt zu Recht, wie mir scheint, jedoch ab, die Änderung des Tones auf einen Wandel, eine Entwicklung des Personalstiles zurückzuführen, er sieht darin ein poetisches Phänomen (p. 134sq.).

⁴⁹⁸ Über den Unterschied des Charakters zu anderen in diesen zwei Reihen, vgl. Rintelen, p. 16, dort inhaltlich verstanden.

widerfährt, vorher an anderen zu zeigen, es dann bei dem Helden zu steigern oder zu mildern. Giotto schilderte bei dem Leiden und dem Tode Christi die Grausamkeit keineswegs so wie bei dem der Kinder.

Die Stimmungen der ersten zwei Bildzeilen kehren in dieser Bildzeile in der Liebe von Kind und Mutter wieder, unter einer Verstärkung der Freude; so wird Trauer erwartet; die Themata Hoheit und Martyrium wurden in dieser Bildzeile neu eingeführt, sie stehen unverbunden nebeneinander und das Martyrium wurde noch nicht in das Leben des Helden integriert, welches man demnach erwarten kann.

Vierte Bildzeile: Auch weiterhin ist von dem ersten der neuen Themata, von Hoheit, die Rede, von Christus als demjenigen, der Macht hat. Diese Bildzeile schließt nicht wie die dritte mit einem gegensinnigen Bilde; das gegensinnige Bild wurde verzögert und als Judaspakt nachgestellt, es wurde dadurch betont, obendrein in eine Parallele zur Heimsuchung gestellt und wie diese in die Abhängigkeit von und zur Inkarnation gebracht.

Fünfte Bildzeile: In der fünften Bildzeile sehen wir, wie in der parallelen dritten, Christi Liebe sich im Kreise der Seinen erfüllen und sehen, wie seine Hoheit dort in der Epiphanie, so seine Demut hier in der Fußwaschung. Dann sehen wir das verzögerte, erwartete Zurückdrängen Christi durch die Welt. Wie in der vierten Bildzeile das Thema Macht auf das Thema Hoheit bezogen war, so hier das Thema Leiden auf das Thema Martyrium. Doch schloß Giotto die Bildzeile ab, ohne daß er das im Kindermorde in die Erwartung gebrachte Martyrium verhältnismäßig in das Leben des Helden eingebracht hätte, ohne daß er den tiefsten Punkt des Leidens dargestellt hätte.

Sechste Bildzeile: Das tat Giotto in der sechsten Bildzeile. Nach einem abermals verzögernden Bilde der Kreuztragung folgt das Bild der Kreuzigung, das Christus nun tot zeigt. Giotto stellte zugleich die Erhöhung am Kreuze dar und setzte damit nun Hoheit und Martyrium in Eins. Anschließend vergegenwärtigte Giotto jedes der beiden in der Kreuzigung identifizierten Themata nochmals und in umgekehrter Reihenfolge allein, den Tod in der Beweinung (pp. 307/308) und den Triumph in der Auferstehung. Giotto brachte in der Beweinung auch die Trauer zu ihrer Erfüllung.

Zwischen dem Bilde der Verspottung und dem der Kreuztragung wechselte Giotto die Wand der Kapelle, wechselte die Bildzeile, er schuf zwischen Leiden und Tod einen Absatz; die Entsprechung zwischen dem Vordringen Christi in der Welt und dem zurückgedrängt Werden durch die Welt konnte nun für abgeschlossen gelten. Der erwartete, doch abgehobene

Tod des Helden, in dem Giotto Tod und Erhöhung in Eins setzte, wurde dadurch zu einem neuen erzählerischen Impuls. Giotto ließ die, wie gesagt, in Eins gesetzten Themata in Umkehrung und getrennt einander folgen, zuerst den Tod in der Beweinung, sodann den Triumph in der Auferstehung, und gewann dadurch erzählerisch den Absprung für die Überhöhung der Auseinandersetzung Christi mit der Welt durch die Auffahrt zum Himmel und die Herabkunft des Geistes.

Es leuchtet ein, daß der Erzähler eines Lebens, welches in seiner Entwicklung bekannt, festgelegt, durch Überlieferung heilig, unantastbar war, bedeutende Schwierigkeiten bei der Gesamtdisposition zu überwinden hatte. Giotto's Mittel war, Szenen⁴⁹⁹ auszuwählen, selten sie zu beschränken wie in der Zahl der Wunder, meist sie zu erweitern. Rigoros gedacht, waren einige Begebenheiten nicht nötig, so die Begebenheiten der Traurigkeit des Joachim, seines Opfers (zusätzlich zu der des Traumes), des Gebetes der Anna, die zwei Szenen der Freierwerbung, die des Hochzeitszuges; nicht die Begebenheiten der Lehre des Zwölfjährigen und der Tempelreinigung, insbesondere nicht die des Judaspaktes, nicht die der Fußwaschung (zusätzlich zu der des Abendmahles) und vielleicht nicht die der Beweinung. Giotto gewann durch wechselnde Füllung eines Gerüsts unabdingbarer Szenen die Anhebungs- und Schlußbilder der einzelnen Bildzeilen, damit überhaupt spezifische Bildzeilen, und die episch fesselnden Verzögerungen des Eintrittes erregter Erwartungen, von denen zu sprechen war.

Ich zähle einige Punkte noch einmal auf: Giotto gewann durch Auffüllung jene Serie der Stimmungsszenen der ersten Bildzeile; er löste die Szene des Zwölfjährigen im Tempel aus der Kindheitsgeschichte, schlug sie dem öffentlichen Wirken zu (da Jesus öffentlich lehrte), erhielt die Entsprechung der Lehre im Tempel am Anfang der Bildzeile zur Reinigung des Tempels am Ende der Bildzeile und gewann für die vorhergehende Bildzeile den Schluß im Kindermorde; Giotto setzte durch Auffüllung der Jugendgeschichte Mariens die (pp. 308/309) Verkündigung wie die Heimsuchung ab, stellte eine Entsprechung von Heimsuchung und Judaspakt her und unterstellte beide der Verkündigung und Inkarnation; Giotto hob auch die Verkündigung und Inkarnation durch Absetzung und durch Ausdehnung auf drei Bilder hervor.

⁴⁹⁹ S. van Marle, 1920.

Auch bei einem Stoffe, der in der Reihenfolge der Begebenheiten sehr festgelegt war, blieben Einschleiben, Dehnen, Absetzen und Rücken Mittel zur Gliederung und zur Thematisierung, Mittel, die Giotto mit lockerer und fester Hand zugleich benützte.

Einiges über die Disposition möchte ich in sehr kurzer Weise anfügen:

Erstens: Man könnte *Typen der Disposition/Komposition*⁵⁰⁰ unterscheiden, z.B. eine Reihende Komposition, in der Darbringung im Tempel Figuren reihend, in Joachims Vertreibung Gruppen reihend; eine Rahmende Komposition in Joachims Opfer; eine Komposition mit leerer Mitte in Joachims Traum; eine Akzent wechselnde Komposition in der Flucht nach Ägypten; eine Dynamische Komposition im Kindermorde; eine räumlich Zweischichtige Komposition (mit zwischengesetztem Haufen) in der Auferweckung des Lazarus; eine Komposition mit anhebendem Komplex in der Verspottung; eine Symmetrische Komposition in der Kreuzigung.

Zweitens: Der Fels oder die Architektur und auch die Figurenfolge führen nach rechts häufig ein wenig ins Fernere, die Erzählung erleichternd und beschleunigend, so in der Anbetung der Könige, in der Darstellung im Tempel, in der Flucht nach Ägypten, in drei Bildern nebeneinander. Welche Wirkung (pp. 309/310) hat, unmittelbar darnach, die symmetrische Nähe im Bethlehemischen Kindermorde; und später der Schluß einer Komposition im Nahen wie in der Gefangennahme Christi im Pharisäer rechts.

Drittens: Giotto hatte in Assisi Figur neben Figur vornean aufgereiht, in Padua bildete Giotto auch Zwischenräume oder wechselte akzentuiert Gestalten: im Bilde von Joachims Trauer findet sich zwischen Joachim und den Hirten ein Zwischenraum, der durch den Hund nicht gleichgewichtig gefüllt wurde und seiner Breite nach für eine weitere Figur ausreichen würde; im Bilde der Vertreibung aus dem Tempel findet sich rechts ein leerer Raum in der Breite einer Figur; im Bilde des Gebetes der Anna finden sich zwischen der Magd und Anna und zwischen Anna und dem Engel Zwischenräume, die nicht gleichgewichtig gefüllt wurden; im Bilde des Traumes des Joachim zwischen Joachim und den Schafen; und auf dem Bilde der Flucht nach Ägypten findet sich zu ähnlichem Ende ein Gestaltenwechsel, in dem Personen und der Esel zweimal wechseln, wobei der Esel nicht gleichen Gewichtes ist (eben als Akzent wechselnder Kompositionstyp klassifiziert). Das Maß,

⁵⁰⁰ Zu Kompositionstypen s.a. Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980

welches dem Maß der Figuren gleich ist, und die Regelmäßigkeit solcher Abstände lassen erkennen, daß diese Eigenheit der Disposition metrisch-rhythmischer Natur ist.

Viertens: Ich habe erläutert, mit welcher Überlegung Giotto die Stellung der Hauptfiguren⁵⁰¹ wählte, insbesondere diejenige Christi im segnenden Vorschreiten und leidenden Zurückgehen. So sei darauf noch gewiesen, daß die Vertrauten, die in Assisi in der Regel motivisch sachstauende und dispositionell anhebende waren, nun häufig motivisch handelnde und dispositionell vorausgesetzte sind (die spinnende Magd, der betende Hirt, der wandernde Hirt, etc.), aber als anteilnehmende auch nach-, ja sogar in die Bildmitte gestellte sind, wie die Hirten im Bilde von Joachims Traurigkeit.

Fünftens: Besonders auf der linken Wand sammelte Giotto im linken Teile vieler Bilder, auch einiger Bilder übereinander, Gestalten in gleich breiter Ausdehnung, damit verstärkte er auf der Wand und im Zyklus die Ruhe.

<i>Tempelgang</i> bis Maria	<i>Stabreichung Gebet</i> geschlossene Freier	<i>Sposalizio</i> Freier	<i>Hochzeitszug</i> Freier	Jungfrauen
<i>Taufe</i> Engel	<i>Kanaa</i> bis Magd	<i>Lazarus</i> ca. bis Apostel	<i>Einzug</i> Apostel	<i>Tempelreinigung</i> Christus
<i>Kreuzigung</i> bis Johannes	<i>Beweinung</i> bis Maria	<i>Auferstehg</i> Wächter	<i>Himmelfahrt</i> Apostel	<i>Pfingsten</i> bis Zäsur

Sechstens: Anhebungen und Schlüsse.

Es gibt Anhebungen von folgender Art:

Anhebungen, sofort mit Hauptsachen: Joachims Trauer, Pakt des Judas, Verhör und Verspottung Christi, Kreuzigung. (pp. 310/311)

Anhebungen, die das Milieu schildern: Gebet der Anna, Geburt der Maria, Vermählung und Hochzeitszug, Heimsuchung, Geburt Christi, Epiphanie, Flucht, Taufe, Beweinung und Auferstehung.

Anhebungen, die Vorhergehendes darstellen: Opfer Joachims, Goldene Pforte und Kreuztragung.

⁵⁰¹ Frey betont gerade für die Bilder der Arenakapelle die Wichtigkeit der Stellung der Hauptfigur im Bildfelde, ob sie in der Mitte, ob sie links oder rechts der Mitte steht, zumindest, soweit es den psychischen Ausdruck betrifft (vgl. hier Anm. in der Bildweisen Übersicht zur Hochzeit von Kanaa).

Anhebungen, die den Vorgang einleiten: Verweisung Joachims, Tempelgang Mariens, die beiden Freierszenen, Darstellung und Lehre im Tempel, Abendmahl und Fußwaschung, Gefangennahme, Himmelfahrt und Pfingsten.

Anhebungen, in denen ein Kommentar gegeben wird: der Kindermord; als Variation Anhebungen, in denen Anteilnahme gezeigt wird: Traum Joachims; als bedeutende Variation Anhebungen, in denen Zeugen da sind: Kanaa, Lazarus, Einzug in Jerusalem, Tempelreinigung (deren Anhebung nicht darauf beschränkt ist).

Es gibt Schlüsse von folgender Art:

Erweiternde Schlüsse: Darstellung, Verspottung, Kreuzigung.

Steigernde Schlüsse: Annas Gebet, Joachims Opfer, Fußwaschung, Gefangennahme, Auferstehung, Pfingsten.

Ausklingende Schlüsse: Joachims Trauer, Goldene Pforte, Überreichung der Stäbe, Vermählung, Hochzeitszug, Heimsuchung, Epiphanie, Flucht, Kindermord, Tempellehre, Taufe, Abendmahl, Kreuztragung, Beweinung, Himmelfahrt.

Hinzufügende Schlüsse: Geburt Christi, Lazarus, Tempelaustreibung.

Klärende Schlüsse: Traum Joachims, Geburt Mariae, Freiergebet, Kanaa, Einzug in Jerusalem, Verhör.

Kommentierende Schlüsse: Tempelgang.

Giotto maß Anhebungen und Schlüssen in Padua größere Bedeutung zu als in Assisi, er gab ihnen häufig eigenen Sinn und bildete sie oft zu Nebenszenen aus.

c.) Figureschemata.

Giotto benützte Figureschemata auch in diesem Zyklus, häufiger als in Assisi und gelegentlich für die Erzählung von großer Bedeutung.

Giotto setzte die Figureschemata nach ihrer Wirkung auch hier in der Regel gedämpft ein, doch tragend und wirkend; Giotto erreichte dieses abermals dadurch, daß er die Gestalten, die er durch ein Schema ordnete, (pp. 311/312) neben- oder gegeneinander ins Individuelle charakterisierte, sodaß ihre Zusammenstellung natürlich wirkte.

Es sei auf einige Beispiele eingegangen:

Reihen: Z.B. bei der Überreichung der Stäbe: die erste *Reihe* der Freier beginnt mit Josef, sie besteht aus vier Personen und wird als *Reihe* aufgefaßt; nach rechts hin sind sukzessive nur noch Köpfe zu sehen und die Köpfe nach

Ausrichtung und Haltung leicht variiert, dadurch erscheint die *Reihe* wie natürlich. Agnolo später würde den vierten ablösen, die *Reihe* in ihm dadurch zum Stehen bringen und so betonen. Giotto separierte Josef dann ein wenig, sodaß zwischen ihm und dem nächsten der Freier ein Kopf aus einer fernerer *Reihe* zu sehen ist, und weiters dadurch, daß die anderen Freier der ersten *Reihe* durch ihre Haartracht sich denjenigen hinter ihnen, von denen nur die Haartracht zu sehen, verbinden; ein Teilmoment der *Reihe* fügte sich so mit einem Teilmomente anderer Gestalten zu einem *Haufen*. Giotto's Verfahren wird deutlich: nach Anordnung und Inhalt liegt eine *Reihe* vor, die Freiermenge wurde durch diese *Reihe* in der Tat von Grund auf bestimmt; die Freiermenge wurde von Ordnung durchwaltet, dann aber ins Natürliche gelockert; dies zu zwei Zielen hin: einerseits wurde die *Reihe* eingebettet in den Fortgang der Erzählung, sie fällt nicht als rhetorischer Aufputz heraus, und andererseits wurde durch Zusammenschluß und Hervorhebung erzählerisch sichtbar, daß Josef einer der Freier ist, aber auch ein besonderer.

Bei der Vermählung tritt links eine *Freierreihe* auf, motivisch gelockert, und rechts eine *Jungfrauenreihe*, wenig variiert, deren Mitglieder kein eigenes Interesse wecken; so wurde die Erzählung rechts durch die Figur stehender Personen zügig zum Stehen gebracht.

Die Ordnung der Jungfrauen im Hochzeitszuge der Maria ist kompliziert. Die drei ersten Jungfrauen wurden als *Reihe* figuriert; die mittlere aber ein wenig vorgezogen, sodaß das Schema der *Figur mit doppelseitiger Begleitung* durchklingt; sodann wurde der Abstand zwischen der ersten und der zweiten Gestalt der *Reihe* so gewählt, daß ein Gesicht aus einer hinteren *Reihe* zu sehen ist, das sich zwar der ersten Gestalt der *Reihe*, nicht aber der zweiten verbindet; dadurch entstand eine Zugfolge von zwei, drei, zuletzt zwei Mädchen. Abermals stellte Giotto die Natürlichkeit her, indem die Mädchenmenge immer geordnet, nie zufällig, aber immer wieder in anderer Weise geordnet, somit reich und beweglich erscheint. (pp. 312/313)

Ich weise noch auf die beiden *Reihen* der Schriftgelehrten in der Tempellehre hin; der Unterschied von anhebenden und schließenden *Reihen* wird an ihnen, besonders durch einen Vergleich mit den Freier- und Jungfrauenreihen bei der Vermählung, deutlich; die anhebende *Reihe* ist in beiden Bildern kompliziert, um ein Interesse zu wecken, und die schließende *Reihe* stellt dagegen zügig fest und beruhigt.

Einmal setzte Giotto die *Reihe* rhetorisch erhöhend ein: im Frauenchore des Bethlehemitischen Kindermordes, sicherlich die bedeutendste Verwendung

der *Reihe* im gesamten Zyklus und ohne Milderung des Pathos. Die Frauen ziehen inhaltlich in zwei *Reihen* dahin, in einer *Reihe* von vier und in einer von fünf Frauen: die Wirkung dieser Figurierung resultiert nun daraus, daß die Zerstörung der ersten *Reihe*, im zurück sich Beugen und vor sich Neigen der beiden ersten Frauen, eben durch jene Gewalt erfolgt, die sie beklagen, und daß die Lücke, die jene Gewalt in die erste *Reihe* der Marschierenden und Klagenden reißt, - mit einer kleinen rhythmischen Verzögerung - durch die dichterem Glieder der zweiten *Reihe* sofort geschlossen wird: das rhetorische Figureschema war hier unmittelbares Darstellungsmittel. Giotto setzte solche rhetorischen Erhöhungen nur an drei Stellen des Zyklus ein. Rhetorisch erhöhte Stellen sind für einer Erzählung wegen ihrer Wirkung auch eine Gefahr; sie waren bekanntlich keine Eigenheit des Homer, wohl aber des Vergil. Giotto verankerte die *Reihen* im Geschehen durch die Verbindung und Teilnahme zweier Frauen am Hauptvorgange und durch die Feststellung der Komposition in der angehängten Schlußzene, in welcher Giotto abermals Mord und stillem Weinen Platz gab. Zugleich lag ein Gewinn für die Ökonomie des gesamten Zyklus darin, daß die Klage der gemeinsam durch die Straßen ziehenden Frauen nicht mit der gemeinsamen Klage der Einzelnen in der Beweinung Christi und deren Schmerz konkurrierte.

Haufen: Z.B. der *Haufe* der Tempeljungfrauen beim Tempelgange der Maria, gelockert durch den abkünftig gestellten Priester; der *Haufe* der Freier bei der Überreichung der Stäbe, entstanden als Erweiterung der bereits geschilderten *Reihe*; der *Haufe* der Freier bei ihrem Gebete, erweitert durch die voran kniende *Figur mit doppelseitiger Begleitung*.

Giotto setzte auch den *Haufen* rhetorisch erhöht ein, sogar zweimal. In beiden Fällen war der *Haufe* ein Zitat nach der Spätantike, ein Zitat aus dem (pp. 313/314) Mosaik-Zyklus von S. Maria Maggiore⁵⁰². Ein solches Zitat

⁵⁰² Vgl. die Stauenenden in der Erweckung des Lazarus mit den Steinigenden im Versuch der Steinigung des Moses, Bild 34 im Mosaikzyklus von S. Maria Maggiore (Wilpert Tfl. 21); den zentralen *Haufen* in der Gefangennahme Christi mit dem linken *Haufen* im Wachtelfang, ebenfalls um zwei sich Umarmende herum, Bild 31 in S. Maria Maggiore (Wilpert Tfl. 19); man könnte ferner die aus der Stadt herausquellende Bürger im Einzug nach Jerusalem mit den aus der Stadt herausquellenden Soldaten im Durchzug durch das Rote Meer vergleichen, Bild 30 in S. Maria Maggiore (Wilpert Tfl. 18). Joseph Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis zum 13. Jh.*, Band 3, Freiburg 1916.

verlieh dem Zyklus eine historische Dimension und Autorität von ferner her. Giotto setzte ihn einmal in den Staunenden bei der Erweckung des Lazarus ein. Giotto bildete den *Haufen* hier dadurch, daß er dem Manne, der beidseits die Arme hebt und seinen Mantel spannt und dessen doppelseitiger Doppelbegleitung, eigentlich zusammen einem Gruppenschema, einen weiteren Mann voran stellte, der seinen rechten Arm erhebt und die Linke an sein Kinn legt, und zweitens dadurch, daß er die Köpfe aller gegen Lazarus wendete. Dieser *Haufe* wirkt im Unterschiede zu anderen, z.B. dem mittenbetonten *Haufen* der Jungfrauen beim Tempelgange der Maria, durchorganisiert und so mächtig, weil Giotto ihn aus dem festeren Schema der *Gruppe* entwickelte. Die *Gruppe* wirkte durch; konnte sich aber infolge der Vorschaltung des weiteren Mannes und durch die Kopfhaltung aller nicht behaupten, sie wurde zum *Haufen*. Die Figuration war darum, trotz ihrer Stellung mitten im Bilde, weder für Lazarus noch für Christus gefährlich. Giotto stellte durch die Macht der rhetorischen Figur nicht nur staunende Leute, sondern Staunen schlechthin dar.

Giotto setzte den *Haufen* zum zweiten Male rhetorisch erhöht in der Gefangennahme ein, in der Giotto die Helme der Soldaten kranzförmig um Christus herum häufte und die Lanzen fächerte, so daß Christus, durch Kuß und Umarmung verraten, im *Haufen* der Soldaten eingefangen ist. Der rechts herankommende *Haufe* hat mildernde, das Weitererzählen ermöglichende Wirkung.

Letztlich erwähne ich noch den *Haufen* der Apostel beim Einzuge in Jerusalem, den Giotto in Individuen natürlich lockerte; sogar durch das ungewöhnliche Mittel der verschiedenen Körpergröße der Apostel, unter denen Petrus, seinem Range entgegen, der kleinste ist.

Figur mit doppelseitiger Begleitung: Ein Normalfall findet sich in den drei Frauen unter der Goldenen Pforte, welche Anna begleiten. Eine besonderer Fall in Maria mit ihren Begleiterinnen in der Heimsuchung, in der die (pp. 314/315) Begleiterinnen zwei Gemütsstimmungen derjenigen Person ausdrücken, der sie folgen: das freundliche Begrüßen und das sinnende Schauen; oder in den drei Soldaten links im Bethlehemitischen Kindermorde,

Petrarca ähnlich: *i' farò forse un mio lavor sí doppio / tra lo stil de' moderni e'l sermon prisco* – vielleicht, daß wir ein doppelt Stück gewonnen: / der Stil der Neuen (derart in der Schweben) mit der antiken Rede. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. et transt. Geraldine Gabor, Ernst-Jürgen Dreyer, Basel 1989, Nr. 40, 5-6.

in dem die Begleiter zwei seelische Momente ihres Offizieres ausdrücken: das gebannte Sehen und das entsetzte sich Wenden; oder in Pilatus und den beiden hinter ihm stehenden Personen in der Verspottung, in der die Begleiter des Pilatus Hinschauen und Wegschauen ausdrücken.

Das sind die wichtigsten Schemata, neben den zahlreichen *Verdoppelungen*, deren Giotto sich bei seiner Erzählung in Padua bediente.

d.) Metrum und Rhythmus.

Giotto änderte in Padua den Fluß der Erzählung gegenüber demjenigen in Assisi in zweierlei Hinsicht.

Erstens vereinfachte Giotto den Erzählungsfluß dadurch, daß er die Entgegensetzung von spannenden und lösenden Teilen ausschloß, größere Klammerbildungen fast ganz vermied, statt dessen fortlaufend, reihend erzählte. Giotto bildete nur noch drei größeren Klammern: die Wechselbeziehung des wandernden Hirten und der begleitenden Frauen an der Goldenen Pforte, die Beziehung des rechts herankommenden Pharisäers auf die Tat Petri links in der Gefangennahme und die Beziehung der Maria auf Christus in der Kreuztragung; Giotto bildete sonst nur kleinere Klammern, deren mittlere Glieder er außerdem zurückstufte, wie von Joachim über den Hund hinweg auf seine Hirten im Bilde seiner Traurigkeit, von Joachim an dem Altar vorbei auf den Engel im Bilde seines Opfers, von den Hirten über die Schafe hinweg auf Joachim im Bilde seines Traumes, u.a.

Zweitens aber komplizierte Giotto den Erzählungsfluß durch eine neue rhythmische Differenzierung, handhabte ihn elastischer und wandlungsfähiger.

Als wichtigere Punkte nenne ich:

Zunächst: Giotto hatte in Assisi fast alle metrischen *Spatia* mit Figuren besetzt und sie damit rhythmisch belastet; in Padua benützte Giotto auch metrische *Leerstellen*: in Joachims Tempelverweisung vor Joachim und bei Joachims Gang zu den Hirten hinter ihm. An diesen Stellen ist künstlerisch nicht einfach nichts, sondern, indem die metrische Leerstelle in der Tempelverweisung, deren Metrum durch den Priester vorgegeben, nach rechts durch Joachim aufgenommen wurde, abermals genau ein Metrum lang ist, wurde diesem (pp. 315/316) 'Nichts' Platz wie Bedeutendem eingeräumt, wurde es vergleichbar, bekam das 'Nichts' Sinn, klang und stellte jene Leere dar, in die Joachim geschickt wird; und wiederum, indem die metrische Leerstelle in Joachims Gang zu den Hirten, dessen Metrum durch Joachim vorgegeben, durch den Raum zwischen ihm und den Hirten aufgenommen

wurde, abermals genau ein Metrum lang ist, wurde sie wirkungsmächtig, trotz geringer Hintergrundsbegleitung, und gab seiner Traurigkeit Folie so, wie sein Gewand auf ihr leicht nachschleppt.

Sodann: Giotto hatte in Assisi die Metren nicht nur gleichmäßig gebildet, er hatte sie auch regelmäßig einander folgen lassen; in Padua benützte Giotto auch *halbe Metren* und im zweiten Bildteile sogar häufiger eine *metrische Verschiebung*.

Die Benützung eines *halben Metrums* an einem Beispiel: In der Begegnung unter der Goldenen Pforte, deren Metrum durch Joachim vorgegeben wurde, wurde dem ankommenden Hirten links neben Joachim ein halbes Metrum eingeräumt, wodurch der Auftritt des Joachim an Bedeutung gewann. *Rhythmische Ausdehnungen in ein Nachbarmetrum* sollte man hiermit nicht verwechseln: Im Bilde von Joachims Traum setzte Giotto das Metrum, welches er durch die zwei Hirten vorgab, dann für Schafe und Engel und zum zweiten Male für ein 'Nichts', welches der Darstellung des tiefen Schlafes dient, aufnahm, dann zum vierten Male: nun trägt es die Gestalt des schlafenden Joachim, welche aber um die Hälfte eines Metrums noch in das nächste *Spatium* hinein reicht und nur dessen andere Hälfte für den Rest des Bildes frei läßt. Es handelte sich in diesem Fall um eine rhythmische Erweiterung, eine Ausdehnung: das Metrum selbst wurde durch das Hüttendach deutlich skandiert und hat im Gewande des Joachim sein Echo. Rhythmische Ausdehnungen, besonders auf zwei Metren, hatte es in Assisi auch gegeben. Neu in Padua war jenes halbe Metrum in dem exemplifizierten Gebrauch.

Die Benützung einer *metrischen Verschiebung* an einem Beispiel: Das Metrum in Joachims Gang zu den Hirten, das durch Joachim, wie ich erwähnte, vorgegeben und in dem Raume, in dem der Hund springt, wiederholt wurde, wurde ein drittes Mal für den Hirten, der ferner steht, wiederholt, ein viertes Mal bis zur linken Stallwand, ein fünftes Mal bis zur rechten Stallwand und dann ein sechstes Mal nur zur Hälfte gesetzt; zu jenem Hirten aber ist ein zweiter Hirte getreten, der seinerseits ein Metrum füllt und dem nach rechts bis zur Mitte der linken Stallwand und bis zum Bildrande zwei Metren folgen; diese (pp. 316/317) Metrenfolge, die vom zweiten Hirten ausgeht, ist gegen die erste um ein halbes Metrum nach links verschoben. Giotto machte das Herandrängen der Hirten und Schafe in ihrem Warten, in ihrer stillen Anteilnahme durch dieses Mittel fühlbar und setzte es zu der ruhig ausgebreiteten Traurigkeit ihres Herrn in Kontrast. Auch bei der Goldenen Pforte diente eine

metrische Verschiebung der Darstellung solchen Heran-Drängens. Im Bethlehemitischen Kindermord hingegen diente die metrische Verschiebung einer Distanzierung, Giotto gab hier das Metrum durch den entsetzten Offizier an, er ließ die Henker auf ihre Opfer im Schritte dieses Metrums eindringen (zweites und drittes Metrum), er ließ die Frau, die sich nach vorne reckt, auf dem vierten Metrum stehen und die Frau, die sich zurücklehnt, um ein halbes Metrum verschoben, und er ließ dann den letzten Häscher folgen.

Ferner: In Assisi hatte Giotto allen Figuren, die auf einem metrischen *Spatium* lasteten, ein rhythmisch vergleichbares Gewicht gegeben; in Padua stufte Giotto die rhythmischen Belastungen häufig *nach betont und unbetont*: im Bilde von Joachims Gang zu den Hirten folgt auf Joachim, betont, ein Hund, unbetont, ein Hirt, wiederum betont; oder im Bilde von der Flucht nach Ägypten auf die Kinder, betont, der Esel, unbetont, Maria, betont, der Esel, unbetont, dann Josef, betont. Rhythmisch betonte und unbetonte Stellen folgen einander gerne wie in den angeführten Beispielen im Wechsel, z.B. auch beim Gebete der Anna. Giotto differenzierte und belebte die Erzählung dadurch; der Betrachter darf über diesen Differenzierungen aber das Metrum nicht übersehen, das auch den unbetonten Stellen das Maß gab.

Weiter: In Assisi hatte Giotto selten ein Metrum mit Figuren von der Art der Figur der Zauberer belastet und selten eine Figur auf zwei Metren ausgedehnt, meistens hatte er darauf geachtet, daß Figuren aus einer Gestalt auf die Metren zu stehen kamen; in Padua wurde die *Zahl der komplizierten rhythmischen Bildungen* groß und deren Arten vielfältig: *Doppelmetrische Figuren*: z.B. Joachim bei seinem Opfer, Joachim in seinem Schläfe; *Metrische Doppelfiguren*: z.B. Josef und die Begleiterin bei der Darstellung im Tempel; dann *Aufgestockte Figuren*: die Apostelzeugen bei der Auferweckung des Lazarus; und die *Nachgesetzten Figuren*: die drei Militärs beim Kindermorde. Der einfache Fluß des Rhythmus wurde durch Bildungen wie die *doppelmetrischen Figuren* gedehnt; die *metrischen Doppelfiguren* gewichtig; die *aufgestockten Figuren* gestaut; die *nachgesetzten Figuren* in ein Verweilen gebracht. (pp. 317/318)

Letztlich: Gelegentlich gibt es bedeutende rhythmische Wiederholungen, so in der Darstellung im Tempel in der Begleiterin, Josef und Maria und im Kindermorde in dem Offizier, dem ersten und dem zweiten Henker.

Wie schon in Assisi erreichte Giotto mittels der metrischen Regulierung, daß eine Vielzahl von Betonungen, metrisch getragen, zu einander in reiche,

klingende Beziehungen gebracht wurden. Indem Giotto nicht mehr auf dem gleichen Gewichte der aufgereihten Figuren bestand, gewann er einen reicheren Rhythmus. Giotto erreichte jetzt durch das Metrum auch allein die stabile Grundordnung, nicht mehr mit Hilfe der Massenverteilung.

In einem nicht unwichtigen Punkte legte Giotto sich noch eine Beschränkung auf: Er führte die rhythmische Entwicklung nicht mehr, wie in Assisi gelegentlich, von der Erdlinie in den Himmel empor.⁵⁰³ Giotto hatte in einem der schönsten Bilder in Assisi, demjenigen von der Vision des leeren Thrones, die rhythmische Entwicklung von dem Bruder über dessen Knien und Beten empor zu dem Engel geführt, der in der Luft schwebte und, nach oben und unten weisend, seine Arme entfaltete, und dann über Franz und den Altar zu den Thronen im Himmel hin. Giotto führte in Padua die rhythmischen Figuren Metrum für Metrum zur Erdlinie zurück; Giotto stellte so die verkündigenden Engel, wenn erwachsen, darum metrisch erheblich, auf die Erdlinie und ließ sie nur, wie es scheint, wenn sie klein, metrisch wenig erheblich waren, in der Luft schweben.

Giotto verstärkte die Festigkeit des Metrums durch die Bindung an die Erdlinie⁵⁰⁴ und konnte so die Entwicklung des Rhythmus feiner differenzieren,

⁵⁰³ Es traten zwar häufiger Kompositionen auf, die tiefenräumliche Relationen darstellten; diese wurden metrisch und rhythmisch aber nicht mehr in Bogenlinien und S-Kurven entwickelt, wie in Assisi. Das wäre Toesca's Beobachtung hinzuzufügen: 1941, p. 33: "*Giotto nel comporre dispone volentieri figure e gruppi sul primo piano: non per isolarli, chè tutto è legato in una stessa azione, ma per chiarezza narrativa, talvolta riprendendo modi già fissati da secolari tradizioni, come nella Resurrezione di Lazzaro. Ma egli è tutt'altro che limitato in tale schema: anzi, spesso compone in profondità, disponendo anche diagonalmente, entro lo spazio interno, l'asse principale della composizione - così nella Presentazione della Vergine al tempio, nell'Adorazione dei Magi...*".

⁵⁰⁴ Rintelen hebt für den räumlichen Zusammenhang die Erdfestigkeit der Figuren hervor p. 66sq. Man bemerkt allerdings die Beschränkung des Räumlichen im Sinne Rintelen's bei seiner Aufzählung der 'Fehler' des Giotto (p. 71), welcher zum Teil schönste Erfindungen Giotto's zum Opfer fallen. Für Rintelen ist das Räumliche ein Stück der dargestellten Wirklichkeit. Auch Rintelen's Mißverständnis der Figureschemata (p. 72), dem z.B. der Haufe der Staunenden bei der Erweckung des Lazarus zum Opfer fällt, zeigt an, daß das Räumliche als Wirklichkeitsdarstellung für ein Verständnis der Erfindungen des Giotto kein geeigneter Begriff ist.

Gegen eine solche Raumauffassung nimmt insbesondere Brandi von anderer Seite aus Stellung (vgl. hier Exkurs im Anhang der Franzlegende).

(pp. 318/319) stufen. Giotto konnte auch nur dadurch, daß er das Metrum in der Regel streng, schlagend benutzte, daß er die Begrenzungen deutlich einhielt, metrische Halbtakte und metrische Verschiebungen ermöglichen. Giotto war sicherer im Metrischen geworden und dadurch freier in der Handhabung des Rhythmus.⁵⁰⁵

e.) *Episch*⁵⁰⁶ und *Lyrisch*. (pp. 319/320)

Gosebruch stellt mit Nachdruck die Wichtigkeit der Erdfestigkeit der Figuren hervor. Ergänzend geht es hier um die Wichtigkeit der Erdfestigkeit des Formzusammenhanges im Erzählen.

Zum Technischen ist anzumerken, daß es, soweit Tintori-Meiss untersuchen konnten (pp. 159sq.), scheint, als hätte die Wichtigkeit der Bindung der Figuren an die Erde Giotto sogar die Arbeitsprozedur ändern lassen, indem die Füße in der Ausführung nicht mehr zusammen mit einem größeren Stücke der Erde und später als die Figuren sonst freskiert wurden, wie in Assisi, sondern die jeweilige Figur mit ihren Füßen und ihrem Stück Erde in Einem.

⁵⁰⁵ Besonders Gnudi hebt die Wirkung dessen rühmend hervor: "*Si pone così subito in piena evidenza, nella sua nuda potenza, il tema dominante che poi si svolgerà, si svilupperà, si arricchirà raccogliendo, assorbendo e assimilando motivi vari, ma che qui si presenta nella sua più grandiosa e semplice evidenza: il grande tema della umana realtà, non eroicizzata, si badi, ma sentita e rappresentata nella pienezza della vita morale, dei sentimenti portati tutti, dai più umili ai più sublimi, alla più assoluta oggettiva purezza. L'evidenza plastica solenne, ma non mai enfatica e declamata dei gesti, l'intensità grave e austera dei colloqui, degli sguardi si concentra in un ambiente spaziale...*"(p. 128).

⁵⁰⁶ Im Hinblick auf das Epische sei erinnert, daß Rintelen diesen Zyklus p. 8 mit einer Epopöe vergleicht, ihn p. 9 ein Epos nennt und auf p. 13 schreibt: "... Quelle der unbedingten Sicherheit, der nervigen Energie und der hohen epischen Weihe, die über allen seinen Gemälden ausgebreitet ist. In ruhige Helle und objektive Ferne sind die Begebenheiten gesetzt."

Auch Dvořák, dessen lapidare Zusammenfassung der Stilmerkmale Giotto's hervorgehoben sei (Dvořák, Max, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München 1927/28, vol. I, pp. 29, 32), hält in seiner Rezension des Buches von Rintelen am Epischen und der epischen Tradition des Mittelalters fest.

Auch Brandi stellt das Epische in beachtlicher Weise heraus: "*Perciò la calma con la quale si vivela nell'opera giottesca non è atonia, ma catarsi, e il racconto raffrena la concitazione drammatica, sfugge l'effusione lirica, s'eleva, con epica concretezza, alla contemplazione.*" Er fährt, ein dazugehöriges Problem berührend, fort: "*Se allora si può parlare della religiosità di Giotto è come identità della sfera morale del sentimento con quella della fede: non ricerca, quindi, o esposizione di pietismi esterni ma connaturata scaturigine interna. Così, nella Storia delle Preci non è certo nella evocazione della preghiera, nella presenza,*

Ich möchte abschließend noch auf das Zwischenstück eingehen, insbesondere auf die Darstellung der Verkündigung.

Giotto erzählte in seinem Paduaner Zyklus, wie ich zusammenfaßte, in dem ersten Register von Stimmungen, von Stimmungen des Schmerzes, der Trauer, der Sorge, des frommen und des flehenden Betens, der Müdigkeit und der Liebe, verwoben mit Anteilnahme der Nächsten und durchleuchtet von Schreck, Glück und Sicherheit der Verheißung und in dem zweiten Register von der Einfachheit und Ergebenheit Mariens, von der Bescheidenheit und der Zurückhaltung Josefs, von beider Milde, Stille und Reinheit, und Giotto schob dann ein Zwischenstück ein, er weitete die Erzählung aus, er stellte Himmel und Erde dar, den göttlichen Ratschluß und die Inkarnation. Erst nach dieser Ausweitung der inneren und äußeren Dimension der Heilsgeschichte hob Giotto an, das Leben Christi zu erzählen, der in sein Reich kam und den die Seinen nicht aufnahmen, der eroberte, der zurück- und vorausgetrieben wurde, der sich entzog und den Geist sandte.

Dieses Zwischenstück gibt sich, wie zu sagen ist, als lyrisch zu erkennen. Giotto verließ die den anderen Registern zu Grunde liegende epische Erzählweise. Das Kennzeichen ist zunächst, daß derjenige Raum, daß dasjenige Gebäude, in dem die Verkündigung sich ereignet - übrigens das Haus des Josef aus dem Hochzeitszuge -, doppelt dargestellt wurde, einmal nach links, einmal nach rechts einsichtig⁵⁰⁷, und in einer für ein episches Denken ausgeschlossenen Weise jeweils erfüllt ist. Einmal weilt Maria in dem Raume, in dem Gebäude, hörend, sie füllt Raum und Gebäude aus, von den Strahlen des Himmels getroffen, empfangend; und zum anderen Male weilt der Engel in ihm, kündend, er füllt ebenfalls Raum und Gebäude aus. Das Kennzeichen ist dann, daß dieses (pp. 320/321) Gebäude beidseits unmittelbar

quasi indistinguibile dalle altre, di S. Giuseppe, nel riferimento al Vangelo: eguale: eguale religiosità è nelle figure dell'Ira o nella Disperazione."

Auf der anderen Seite hält, außer Schmarsow, Toesca, 1941, p. 32 Giotto's Freskenfolge für dramatisch, deswegen weil "*riassummano l'azione nel momento culminante, spesso cogliendo quello che può suggerire i momenti precedenti e il seguito: ridotto ai particolari e alle 'personae' indispensabili, subordinano sempre idealmente i particolari alle figure, all'azione... Le 'personae' principali non hanno quasi mai accompagnatori che non siano necessari o all'azione o all'equilibrio delle composizioni;*" nur die Goldene Pforte ausnehmend. Doch sind die aufgeführten Punkte kein hinreichender Grund für ein Urteil, der Zyklus sei dramatisch, sie sind viel eher Momente des Hohen Stiles.

⁵⁰⁷ Zu der in jedem Register auf der Triumphbogenwand anders gewählten Perspektive s. Janetta Rebold Benton bes. p. 43.

in den göttlichen Ratschluß hinein gesetzt wurde, prononciert noch durch ein weißes Tuch an einer Fahnenstange vor dem blauen Himmel. Ein Faktum, das charakteristischer Weise wohl keinen Betrachter irritiert, befremdet, stört.

Das Auseinanderlegende, das neben und gegeneinander Behauptende des epischen Stiles und der Sinn für reale örtliche Zusammenhänge, für reale Vermittlungen über Sachen und Dinge einer epischen Erzählung fehlen hier. Doch die Darstellung überzeugt, überzeugt durch ihren anderen, eben lyrischen Modus unmittelbar. Das Formale und das Figurale, das Konkrete des Leibhaften und das Schwebende der Stimmung sind einig. Die thematische Stimmungsdichte, hier majestätisch, feierlich im hohen Stile erscheinend, vermittelt durch die Doppelsetzung im lyrischen Aufschwung eine Anschauung von der Jungfrauenempfangnis, durch die Korrelation des raumerfüllend strahlenden Künders des Wortes Gottes und der raumerfüllend vom Himmel bestrahlten Empfängerin des Wortes Gottes. In dieser Konzeption und darin, daß die zwei Gebäuderäume rahmenlos in die Ferne des Himmels gesetzt wurden, in welchem der Ratschluß momentan gefällt, aufgetragen, verkündet und erfüllt ist, liegen die zwei Momente dieser, um das Wort Friedrich Theodor Vischer's zu nennen, Zündung der Welt im lyrischen Subjekt.

Ich meine, daß dieses noch etwas klarer werden wird, wenn ich die lyrischen und dramatischen Seitenzweige der Erzählkunst, wie angekündigt, gegen Ende dieser Schrift ausdrücklich zu erläutern suche.

Vielleicht ist es nicht unnütz, angesichts dieser meiner These von der Verwendung und Verbindung zweier verschiedener *Modi* in ein und demselben bildkünstlerischen Zyklus durch Giotto auf ein ähnliches, wenn auch keineswegs gleiches Phänomen in der Sprachkunst hinzuweisen, auf die Prosimetren wie die *Vita Nova* Dantes (1265 - 1321, *Vita Nova* 1283 – 1293/95) und die didaktischen Schriften *De nuptiis Philologiae et Mercurii* des Martianus Capella (4./5. Jh. n. Chr.) und *De consolatione philosophiae* des Boethius (475/80 – 524)⁵⁰⁸. (pp. 321/323)

⁵⁰⁸ S. Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964, p. 93.

V. Zyklus
Die Geschichte des hl. Franz
von Giotto di Bondone (1266 - 1337)
in Florenz, S. Croce, Capp. Bardi, gemalt ca. 1320 - 1325⁵⁰⁹.
Epische, metrisierte Erzählweise im hohen Stil

VI. Zyklus
Die Geschichte der hll. Johannes Baptist und Johannes Evangelist
von Giotto di Bondone (1266 - 1337)
in Florenz, S. Croce, Capp. Peruzzi, gemalt ca. 1327 - 1335⁵¹⁰.
Epische, metrisierte Erzählweise im hohen Stil

Bildweise Übersicht

Giotto hat in der Bardi-Kapelle die Geschichte des hl. Franz in sechs Bildern erzählt und zwar von oben nach unten, von der linken zur rechten Wand wechselnd. Zu oberst links: Bild 1: Franz, aufgenommen in die Obhut des Bischofes von Assisi, sagt sich von seinem Vater Pietro Bernadone los; gegenüber zu oberst rechts: Bild 2: Papst Honorius III. bestätigt Franz an der Spitze seiner Brüder die approbierte Regel; darunter in der Mitte rechts: Bild 3: Franz schreitet vor dem Sultan al-Malik al-Kamil von Ägypten durch das Feuer, vor welchem die Zauberer fliehen; gegenüber in der Mitte links: Bild 4: Franz erscheint zu Lebzeiten leibhaftig den in Arles versammelten Brüdern; darunter zu unterst links: Bild 5: Franzens Tod und die Himmelfahrt seiner Seele; gegenüber zu unterst rechts: Bild 6: in der Todesstunde Franzens verkündet ein Bruder, der entfernt stirbt, den Tod des Heiligen, und erscheint der Heilige dem Ortsbischof von Assisi, ihm selbst seinen Tod mitzuteilen. (Diese beiden Begebenheiten waren auch in Assisi auf einem Bilde dargestellt worden.)

Außerhalb der Kapelle über deren Eingang findet sich die Darstellung der Stigmatisation, als Titelbild der Kapelle, welche Darstellung auch in den (pp. 323/324) Zusammenhang der Gesamtdekoration des Chorbezirks der

⁵⁰⁹ Gute Abbildungen: Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400*, München 2003, Tafeln 129sq., Historische Umstände pp. 224sqq.

⁵¹⁰ wie vorige Anmerkung.

Kirche gehört⁵¹¹. Diese Darstellung, die aus dem engeren Zusammenhange des Zyklus gelöst wurde, bleibt hier außer Betracht. Die Tondi in den vier Feldern des Kreuzrippengewölbes zeigen die drei Franziskanischen Tugenden und Franz *in gloria*.

Die einzelnen *Storie* (ca. 2,80 x 4,50) sind von gemalten, reich profilierten Bilderrahmen umgeben, sind dann ornamental geschmückten Hauptbändern eingefügt und der Kapellenwand solcherart angepaßt.

Giotto hat in der Peruzzi-Kapelle die Geschichten der hll. Johannes in jeweils drei Bildern erzählt, auf beiden Wänden von oben nach unten⁵¹², und zwar auf der linken Wand die Geschichte Johannes' des Täuflers und auf der rechten Wand die Geschichte Johannes' des Evangelisten. Auf der linken Wand, zu oberst: Bild 1: ein Engel verkündet dem Priester Zacharias die Geburt seines Sohnes Johannes; in der Mitte: Bild 2: Zacharias, weil der Verkündigung nicht glaubend, mit Stummheit bestraft, gibt dem Neugeborenen schriftlich seinen Namen, während im Zimmer nebenan Elisabet vom Wochenbette aus zuschaut; zu unterst: Bild 3: auf Weisung des Herodes wird bei einem Festmahle das abgeschlagene Haupt des Johannes der Salome für Tanz und Spiel präsentiert, welche es dann im Nebenraume der Königin Herodias, ihrer Mutter, die darum gebeten hatte, darreicht. Auf der rechten Wand zu oberst: Bild 4: Johannes der Evangelist auf der Insel Patmos während der Offenbarung; in der Mitte: Bild 5: Johannes erweckt die Drusiana; zu unterst: Bild 6: Johannes fährt zum Himmel auf. Die Tondi in den vier Feldern des Kreuzrippengewölbes zeigen die Evangelistensymbole. (pp. 324/325)

Die einzelnen *Storie* in dieser Kapelle sind von zwei gemalten Borten in Grün und Rot eingefäßt, dann ornamental geschmückten Hauptbänder, deren

⁵¹¹ Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, pp. 52sq. beurteilt dieses wie auch die Reihenfolge der *Storie* in der Kapelle ebenso.

⁵¹² Ich habe meine ältere Leseweise der rechten Wand, zuerst die Mitte, dann darüber, dann darunter, aufgegeben und folge Michael Viktor Schwarz "Ephesos in der Peruzzi-, Kairo in der Bardikapelle, Materialien zum Problem der Wirklichkeits-Aneignung bei Giotto", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27/28, 1991/92, 23 - 57 und seinem Verweis auf die *Legenda aurea*. Jacobus a Voragine, *Legenda aurea*, ed. Th. Graesse, ³1890, Nachdruck Osnabrück 1965, pp. 56sq.

Auch Lavin pp. 65sq. liest die Wände von oben nach unten und darüber hinaus in einer wechselseitigen thematischen Entsprechung, zu oberst Visionen, in der Mitte Wunder, darunter außerordentliche Todesbegebenheiten.

untere Porträts in sechseckigen Feldern zeigen, eingefügt und so zu einer Haut der Kapellenwand gemacht.

Wir kennen den Wechsel von einer Ersteinfassung der *Storie* durch gemalte (Bilder)rahmen zu einer Ersteinfassung durch gemalte Borten aus Padua, dort innerhalb der einen Arenakapelle. In Padua wurden die Darstellungen aus dem Protoevangelium durch Rahmen und die Darstellungen aus dem Evangelium durch Borten eingefasst, ganz ähnlich wurden in Florenz die Darstellungen aus dem Leben der Heiligen des Evangeliums, der beiden Johannes⁵¹³, durch Borten und die Darstellungen des Heiligen Franziskus dieses Mal aus der Zeit nach dem Evangelium durch Bilder(rahmen) eingefasst: die Borten machen die *Storie* der Zeit des Evangeliums zu einer Haut der Kirchen und Kapellen, die Bilderrahmen relativieren die Legenden und machen die *Storie* zu einem applizierten Schmuck der Kirchenwände.

Von Giotto's Erzähltechnik ist für unsere Zwecke soviel mitgeteilt worden, daß ich mich kürzer fassen kann.

Bemerkungen zur Erzählweise, der jeweils leitenden Absicht nach.⁵¹⁴

V.

Vergleicht man die Auswahl der Bilder der Franzlegende in Florenz mit derjenigen in Assisi, dann wurde die Anzahl der Bilder erheblich beschränkt (statt achtundzwanzig Bildern waren es nur mehr sechs und als siebtes das Titelbild). Alles wurde bei Seite gelassen, was uns Franz menschlich näher bringen könnte: die Begebnisse seiner Jugend, die Träume, die Geschichte (pp. 325/326) seiner Berufung; dann, mit Ausnahme der Stigmatisation, die zum Titelbilde erhoben wurde, einzelne Begebnisse aus der Geschichte seiner Begegnungen mit Christus, wie er in einer Wolke zu ihm erhoben wurde, wie er in Greccio das Christkind in seinen Händen hielt, dann das Quellwunder und die Vogelpredigt, Begebnisse, die Sympathie erwecken könnten, später aber auch sentimentalem Empfinden ausgesetzt waren. Die Geschichte des Franz

⁵¹³ Die Erweckung der Drusiana und die Himmelfahrt des Johannes werden in den kanonischen Schriften des Evangeliums allerdings nicht überliefert.

⁵¹⁴ Für die allgemeine Charakteristik s. Rintelen. Rintelen kommt Giotto in der allgemeinen Charakterisierung seiner Kunst m.E. näher als in der Erfassung einzelner Bilder; seine Gesinnung und seine Einsicht führen dabei zu abgewogenen, runden Urteilen. S. inzwischen auch die eindringliche Interpretation: Jane Collins Long, *Bardi Patronage at Santa Croce in Florence, c. 1320-1343*, Ph.D. Thesis Columbia Univ. 1988, Ann Arbor 1990, bes. pp. 128-197.

wurde unter dem Titelbilde der Stigmatisation streng und rigoros begrenzt auf die Lossagung vom Vater; die den Orden befestigende Bestätigung der Regel; dann auf den Erweis seiner Sendung in der muslimischen Welt, indem ihm die Kraft im Glauben ward, vor dem Sultane durch das Feuer zu schreiten, und auf den Erweis seiner Sendung in der christlichen Welt, indem er begnadet ward, seinen Brüdern in Arles leibhaftig zu erscheinen; dann endlich auf seinen Tod, die Himmelfahrt seiner Seele und auf die beglaubigenden Vision und Erscheinung. Dieser Rigorosität in der Titelauswahl, die, durch die räumliche Situation veranlaßt, möglicher Weise auf jemand anderen als den Maler zurückging, entsprach das Lapidare des Erzählens.⁵¹⁵

Die neue Art und Stufe seines Erzählens kann man als Synthese derjenigen, der Giotto sich in Assisi bedient hatte, und derjenigen, die er in Padua entwickelt hatte, verstehen⁵¹⁶; das ist anhand der Franzlegende, die den gleichen Vorwurf wie in Assisi behandelte, und für das erste Bild ausführlicher zu zeigen.

!.) *Franz sagt sich von seinem leiblichen Vater Pietro Bernadone los.*

Mit der Darstellung in Assisi stimmt überein: Die Gruppe des Vaters und die des Sohnes stehen einander gegenüber; die des Vaters links und die des Sohnes rechts. Der Vater hat das Gewand des Sohnes bereits zurückerhalten und trägt es über seinem linken Arm; er rafft mit der linken Hand sein eigenes (pp. 326/327) Gewand und will mit der geballten Rechten auf seinen Sohn losgehen, er wird jedoch von einem Bürger an seinem Arme zurückgehalten. Franz steht nackt und bloß da und hebt Blick und Arme zum Himmel; der Ortsbischof steht hinter ihm und hält den Mantel um seinen Schützling. Weiter gibt es eine Kinderszene links wie in Assisi, die allerdings bedeutend modifiziert wurde.

Zwei Momente stimmen mit der Darstellung in Assisi nicht überein, Momente, die Giotto in Padua seiner Erzähltechnik hinzu gewonnen hatte.

⁵¹⁵ Der Charakter der Titelauswahl als einer - sozusagen - amtlichen gilt auch für die Peruzzi-Kapelle, in der wunderbare Legitimationen dargestellt wurden. Dieses Amtliche, ohne geheimrätlich zu werden, ist als Phänomen eines Altersstiles durchaus möglich.

⁵¹⁶ Stubblebine versucht nochmals, die Unterschiede zwischen der Franzlegende in Florenz und derjenigen in Assisi dahin zu interpretieren, daß die Franzlegende in Assisi von einem anderen Maler als Giotto und auch später als die Florentiner Zyklen des Giotto gemalt worden sei, selbst die älteren Teile des Zyklus in Assisi nicht vor den frühen 1330er Jahren. James H. Stubblebine, *Assisi and the Rise of Vernacular Art*, New York 1985, bes. pp. 16-40.

Zunächst, daß der Hintergrund für das gesamte Bild einheitlich ist und zu unterschiedenen Orten differenziert wurde; hier der Palast, der sich nach zwei Seiten unterschieden und je angemessen zeigt: auf der Seite des Bischofs würdig und geschlossen, auf der Seite des Patriziers festlich, heiter und offen. Sodann, daß die begleitenden Gestalten nicht eine bloß geistige Reaktion in Achten und Staunen zeigen wie in Assisi, sondern Mann für Mann in seelischen Stimmungen dargestellt wurden.

Über die Erzähltechnik in Padua hinaus ging - ein Zugewinn, jedoch im Rückgriff auf die Erzähltechnik in Assisi gewonnen -, daß die Erzählung im gesamten Bilde ausgebreitet und die Figuren regelmäßig gereiht wurden und wieder gleichmäßiger und selbständiger am Geschehen teilnehmen und dieses tragen. Die in Padua gewonnene Dominanz des Hauptmomentes wurde aber nicht preisgegeben.

Gegenüber Assisi wie auch Padua neu und damit wohl Kraft, Inhalt und Ziel der Synthese war die vollständige Integration aller Figuren in die Darstellung des Geschehens oder - richtiger - die vollständige Entfaltung des Geschehens in die einzelnen Figuren.

Was das besagen soll, zeigen die Unterschiede in dieser Darstellung gegenüber der älteren Darstellung des Giotto:

Erstens: Der Gebrauch der Kinderszene links wurde gegenüber Assisi dadurch modifiziert, daß dieser anhebenden Szene eine zweite und schließende Kinderszene rechts entspricht und beide einen neuen Sinn vermitteln. Es sind beiderseits ungezogene Kinder, die von Erwachsenen, einer Mutter links und einem Kleriker rechts, an den Haaren gezogen, an ihren Platz gebracht werden, nicht unähnlich, scheint es, Franz, der seinem Vater Ursache der Wut geworden; das Kind links, welches im Sinne der Väter einen Stein ergriffen hat, um diesen auf Franz zu werfen, wird von seiner Mutter aber zurückgehalten, um (pp. 327/328) Franz zu schonen und um den Ausbruch bösen Ungehorsams zu hindern; und das Kind rechts, das sich in das Gefolge des Bischofs gedrängt hat, wird von einem Kleriker hinausgezogen, weil es dort nichts zu suchen hat: beide Szenen dienen, mittels scheinbarer Ähnlichkeit die Besonderheit Franzens herauszubringen, der heilig in seinem Ungehorsam ist und in der Reihe des Bischofs zu Recht steht. So sind die Gestalten in den Nebenszenen individueller und zugleich bedeutender auf das Hauptmoment bezogen.

Zweitens: Auch die seelischen Stimmungen der anderen Gestalten sind individueller und zugleich für das Hauptmoment bedeutender. Der erste Mann

links hat seinen Kopf vorgereckt, er hält sich an der Schulter und dem Arme seines Vordermannes fest und schaut etwas übertrieben neugierig hin; der zweite Mann stutzt und setzt sich in sich selbst zurück⁵¹⁷; der dritte schaut etwas neugierig und leicht ironisch um den Vordermann herum; der vierte wendet bekümmert sein Haupt leicht ab, will nicht hinsehen und hält den Vater fest, wohl, damit auch dieser nicht hinsehe; der fünfte schaut Franz pessimistisch und abwartend an; der sechste schaut auf Franz bitter und scheel und hält den Vater am Gewande fest: das sind Stimmungen, die obendrein so gereiht wurden, daß wir erkennen, daß der Vater sich aus all diesen Stimmungen losreißt und schmerzvoll ins Wüten befreit. Auf Seiten des Bischofes, der den Sohn voll Unschuld und Frömmigkeit, selbst etwas ratlos und kummervoll, schützt, folgt der erste empört, im Schatten des Bischofes aber an sich haltend; folgt der zweite auf das Geschehen neugierig; der dritte gelangweilt; der vierte neugierig und von der Vergeblichkeit der Anstalten des Vaters überzeugt; dann der fünfte neugierig und über den Skandal amüsiert. Was das Geschehen ist, das wurde es durch die Folge der Figuren, wie es vorher auch in Assisi dank ihrer dazu wurde. Zugleich nehmen die Gestalten aber stimmungshaft Anteil wie in Padua und heben dadurch das Hauptmoment hervor. Beides schränkte sich nun nicht mehr (pp. 328/329) gegenseitig ein, weil die Stimmungen einerseits zu je individuellen, in sich konzentrierten ausgebildet wurden, so daß sie vergleichbaren Ranges das Geschehen tragen, und weil sie andererseits auf das Hauptmoment reagieren, an ihm Anteil nehmen, ihm derart dienen.

Drittens: Mit Padua verglichen, wurde auch der Hintergrund dringlicher und bedeutender der Geschehensdarstellung verbunden; er ist nicht mehr nur stimmend und ermöglichend. Der Palast wurde über Eck gestellt und wie ein

⁵¹⁷ Wolfram Prinz, "'Ritratto istoriato' oder das Bildnis in der Bilderzählung, ein frühes Beispiel von Giotto in der Bardikapelle", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 30, 1986, 577-581, legt nahe, in den zwei letzten Figuren des Gefolges des Pietro Bernadone, am Rande links, den Stifter Ridolfo Bardi und seinen Sohn zu sehen. "Auf der einen Seite sagt sich der heilige Franz nicht nur von seinem Vater los, er entsagt auch jedem Reichtum und irdischen Gut. Auf der anderen Seite scheint sich im Gegensatz dazu der Sohn an den Vater zu klammern, ja hinter seinem Rücken Schutz zu suchen, wohl sehend, was auf der gegenüberliegenden Seite geschieht" (p. 580). Prinz hält auch den Geistlichen unmittelbar hinter dem Bischof für das Porträt (eines uns Unbekannten).

Keil zwischen die Gruppen getrieben, er scheidet⁵¹⁸ die Seite des Bischofes von der Seite des Bürgers und hart an der Kante steht Franz, vom Mantel des Bischofes umhüllt, dem Vater noch ausgesetzt, an den Himmel sich wendend.

Von solchen Unterschieden also abgesehen wie, daß Franz seine Arme höher erhebt als in Assisi, der Bischof ihn entschiedener mit beiden Bahnen seines Mantels umhüllt, der Vater energischer vorstürzt, dessen ausholender Arm höher gehoben, straffer gestreckt ist und daß nun zwei Bürger und beide mit Kraft ihn halten müssen, Unterschiede, die, wie die Erfahrung lehrt, bei Wiederholungen einer Komposition leicht auftreten und von einem Maler als schärfere Fassungen gerne ergriffen werden, lassen die anderen Unterschiede erkennen, daß und wie Giotto seine Erzähltechnik und Erzählweise noch einmal wandelte.

In der weiteren bildweisen Übersicht werden Hinweise darauf genügen.

2.) *Papst Honorius III. bestätigt Franz, an der Spitze seiner Brüder, die approbierte Ordensregel.*

Mit dem Bilde in Assisi verglichen, thront der Papst links, kniet Franz mit den Brüdern rechts, es wurde nicht mehr dargestellt, daß Franz um die Gewährung einer Ordensregel ersuchte, sondern, daß der Papst die Ordensregel gibt, sie bestätigt. Giotto erhöhte die Zahl der Brüder auf zwölf und deutete damit auffallender auf die Brüder als neue Apostel und auf Franzens *Imitatio Christi* hin⁵¹⁹. Man bemerkt in beidem eine strengere

⁵¹⁸ So auch Schmarsow (1928) p. 109 und Euler p. 108, der beide Momente zusammenfaßt: "die zugleich zusammenziehende und auseinandertreibende architektonische Macht des blockhaften und großen Gebäudes."

⁵¹⁹ Die Zahl der Brüder Elf oder Zwölf geht auf die *Legenda maior* zurück, doch auf verschiedene Stellen. In *Legenda maior* III, 3-8 wird geschildert, daß die Zahl der Brüder, die sich Franz anschlossen, in Stufen zunahm, 1 + 5 + 1 + 4, also 11; mit Franz zusammen zwölf, wie neue zwölf Apostel Christi. Im Text der Legende folgt die *Genehmigung* der Ordensregel durch Papst *Innozenz III.* Später in *Legenda maior* IV, 5 sind es unversehens zwölf Brüder, mit Franz zusammen also dreizehn, wohl nach dem Modell Christi plus seiner zwölf Apostel. Im Text der Legende folgt dann die *Bestätigung* der Ordensregel durch Papst *Honorius III.* Giotto stellte demnach in Assisi die *Genehmigung* der Regel und in Florenz die *Bestätigung* der Regel dar. Bei der Gewinnung der Brüder werden in der *Legenda maior* drei Brüder namentlich genannt und genauer charakterisiert, als der erst gewonnene Bernhard von Quintavalle, ein Adeliger; dann Ägidius, einfach und ungelehrt; und dann Silvester, ein Priester. Da Giotto in der ersten Reihe drei Brüder und einen mit Tonsur darstellte, werden es diese drei sein: der zuerst berufene, adelige in der Mitte, der ungelehrte, einfache zu dessen linker Seite, uns nächst, und der Priester zu dessen rechter

Auffassung. Auch der (pp. 329/330) Palast des Papstes wurde durch die Büste Petri im Giebel als der Palast des hl. Petrus und seiner Nachfolger gekennzeichnet.

Giotto breitete die Erzählung wiederum in vielen Figuren nebeneinander aus. Der Thronsaal, der rechts und links durch ein Vorzimmer, in welchem Kammerherren Platz fanden, bereichert wurde - mit dieser Erfindung antwortete Giotto der Schwierigkeit, welche die Form des Bildfeldes bereitete -, wurde in unterschiedene Orte differenziert: in die Thronwand für den Papst, den Saal für die Brüder und die Kammern für die Kurialen.

Das Geschehen, dessen Hauptmoment die Rede des Papstes, das Übergeben der Regelrolle und der Segen für Franz ist, wird getragen durch die Stimmungen, in denen der Papst sich an die Brüder und die Brüder an den Papst wenden und in denen die Kurialen aus den Vorzimmern heraus Anteil nehmen; das Geschehen besteht in diesem Beieinander auf ein gemeinsames Hauptmoment hin gerichteter Stimmungen.

Die Vorzimmer mit ihrem Personale lassen das Beisammen von Papst und Brüdern als unmittelbar empfinden. Das Stehen der Kurialen ermöglichte zugleich, Brüder und Papst entschiedener gegen einander hinauf- und hinabzustufen, indem die Erzählung anhebend und schließend dennoch auf die mittlere Höhe stehender Gestalten kam und darin ruhte. Und das starke, individuelle Interesse, das die Kurialen aus der Ferne noch nehmen, bindet alle Gestalten und läßt deren Übereinstimmung sichtbar werden, wie auf dem vorigen Bilde das dichte Herandrängen der äußersten Gestalten an ihre Gruppen, welche in der Mitte trotzdem geschieden blieben, das Beharren der Gruppen auf sich im Streite heraustreten ließ. (pp. 330/331)

3.) *Die Feuerprobe vor dem Sultan al-Malik al-Kamil von Ägypten.*

Mit dem Bilde in Assisi verglichen, thront der Sultan hier in der Mitte, hoch auf seinem Throne: er wurde zum Richter zwischen den Magiern und Franz, die sich in diesem Gerichte scheiden.⁵²⁰ Die einheitliche Thronaula des Sultans wurde in drei Orte differenziert, den hochgebauten, über die Parteien hinausragenden Thron des Richters und die einander gleichen Seiten der Parteien. Während der Sultan im Throngehäuse sitzt, haben die Parteien Platz, sich zu entfalten und sichtbar zu machen, wer sie sind. Die Figurenfolge läßt

Seite. S. Bonaventura, *Legenda Maior S. Francisci Assisiensis et eiusdem Legenda Minor*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae (editio minor), Florenz 1941.

⁵²⁰ Vgl. Rintelen pp. 139sq.

erkennen, daß das Gericht ursprünglich nicht unparteiisch war, denn das Feuer wurde auf der Seite Franzens angezündet.

Giotto breitete die Erzählung abermals in vielen Figuren nebeneinander aus; sie besteht in den individuellen Stimmungen der Angst der Zauberer, des Spottes der Trabanten, des Ernstes des Sultans, der Mächtigkeit des Feuers, der Zuversicht Franzens und der Furcht des Bruders Illuminatus. Die Trabanten des Sultans stehen nicht mehr, wie in Assisi, bloß aufmerksam hinter seinem Throne, sie wurden vielmehr mit ihrem Spott und Amüsement in das gegliederte Stimmungsgesamt des Geschehens eingegliedert⁵²¹, und auch Illuminatus wurde von Franz gelöst, er tritt in eigener Würde auf und stellt nicht Franzens, sondern seine eigene Furcht dar. Es scheint bemerkenswert, daß weder die Zauberer, noch die Trabanten, noch der Sultan Franz zusehen, wie er auf das Feuer los schreitet, die gegliederte Reihe gleichberechtigter Stimmungen wurde nicht zu Gunsten des Helden und des Wunderbaren durchbrochen: es kam auf das Gericht als Geschehen an, darauf, daß die Parteien sich zu Seiten des Richterthrones auseinander ordnen und zu erkennen geben.

4.) *Franz erscheint den in Arles versammelten Brüdern während einer Predigt des Antonius von Padua.*

In Assisi ließ das Problem der Konkurrenz zweier Hauptfiguren Giotto zu einer seiner räumlich reichsten Kompositionen kommen, mit der S-förmigen Reihe der Brüder, in der nach kurzer Anhebung sofort Antonius von Padua auftrat und Franz sich, als deren Schluß aufgehend, entfaltete. Entsprechend der lapidaren Erzählweise in Florenz, hob Giotto sowohl Franz und Antonius deutlicher noch von den Brüdern ab, als er auch Antonius wiederum von Franz unterschied. Die gleichmäßige Reihe der Brüder blieb unter beiden zurück; doch (pp. 331/332) auch Antonius, nach seinem Oberkörper im Profile und in einem Fenster sichtbar, blieb neben Franz zurück, welcher enface, unüberschnitten, ganz im mittleren Eingangsbogen erscheint.

⁵²¹ Inzwischen so auch Schwarz p. 49sq.

Giotto zeigte den Kapitelsaal⁵²² dieses Mal vom Kreuzgange her: man erkennt den Ostflügel des Kreuzganges, die Dächer des Nord- und Südflügels links wie rechts; man sieht die Novizen von hinten, von vorne, auf Holzbänken gereiht, im Ostflügel sitzen, den Weg zur Kirchentüre links zwischen sich frei lassend; und erkennt durch die Fenster des Kapitelsaales die Köpfe der darinnen sitzenden Brüder und links Antonius; und zwischen ihnen, mitten im Türbogen, erscheint Franz, vom Türbogen umrundet, durch die dünnen Säulen des Kreuzganges abgehoben; Franz erscheint schwebend, die Arme ausgebreitet und zum Himmel gehoben. Die Architektur wurde in unterschiedene Orte für die Brüder, die Novizen, in weitere für Antonius und für Franz differenziert.

Die Änderung der Komposition, schon die Änderung des Kapitelsaales zeigte einen Giotto, der einen Gleichmut gewonnen hatte, in dem er keine Gestalt, keinen Charakter der Dinge, unter denen sie einstmals in seine Phantasie getreten waren, als beharrend anerkannte, sondern jede und jeden ohne Verliebtheit in eigene Einfälle preisgeben konnte.

Das gesamte Geschehen wurde auch hier in vielen Figuren ausgebreitet, welche durch ihre Stimmungen des Staunens, der Frage, der Freude, auch eines sich zuerst einmal Ansehens und des nicht bemerkt Habens zusammenwirken.

5.) *Der Tod des Franziskus.*⁵²³

Franz ist aufgebahrt. Gleichmäßig um ihn herum Gestalten. Der eine in Schmerz; der andere, ein Arzt, prüft die Seitenwunde; wieder andere verehren den Leichnam; weitere klagen; einer schaut die Himmelfahrt der Seele des (pp. 332/333) Toten; weitere stehen zu Füßen und Händen des Toten gereiht, versehen ihren Dienst, nehmen Anteil; ganz links noch zwei Laien, Bürger.

⁵²² Bruce Cole, "Giotto's apparition of St. Francis at Arles: the case of the missing crucifix?", *Simiolus* 7, 1974, 163-165, erwägt, ob ursprünglich an der Wand des Kapitelsaales in Arles, schräg hinter dem erscheinenden Franz, in einem in der Tat hervorgehobenen Felde nicht doch ein Kruzifix dargestellt war, wie es im 19. Jahrhundert ergänzt, bei der letzten Restaurierung aber entfernt wurde. Die Relation Franziskus - Kruzifix hätte dann das ikonographische Thema *Franciscus alter Christus* stärker betont.

⁵²³ Diese *Storia* ist neben der Beweinung in Padua für Brandi pp. 181sq. das zweite Hauptbeispiel für seinen Erweis eines kontinuierlichen Nebeneinanders plastischer Volumina, entgegen einer naturalistischen Raumauffassung (vgl. hier den Exkurs im Anhang von Zyklus III.).

6.) *Ein Bruder, der an einem fernen Orte stirbt, verkündet den gerade eingetretenen Tod Franzens und Franz erscheint dem Ortsbischofe von Assisi, ihm seinen Tod selbst zu melden.*

Von dem Bilde ist zu wenig erhalten. Doch bemerkt man der Brüder Staunen, Stutzen und Freude.

VI.

1.) *Ein Engel verkündet dem Priester Zacharias die Geburt seines Sohnes, des späteren Johannes des Täuflers.*

Auch in diesem Zyklus und Bilde war es Giotto's leitende Absicht, das Geschehen in gereihten Figuren auszubreiten, den Zusammenhang über Stimmungen herzustellen und das Hauptmoment durch Stimmungen herauszubringen.

Zacharias in der Mitte ist im Gottesdienste unter den Baldachin an den Altar getreten und fährt, während er das Rauchfaß schwingt, zurück, denn ein Engel ist von rechts herangetreten, kündigt und segnet. Links folgen Zacharias Musikanten, deren einer hingegeben bläst, während die anderen auf Zacharias oder den Engel merken. Rechts stehen zwei Frauen unter dem Hause des Zacharias, deren eine beiläufig auf das Ereignis weist und es mit der anderen bespricht; die Zuhörende ist vielleicht Elisabet.

Die Architekturen, in diesem Falle zwei, wurden abermals für alle Figuren zu markanten Orten differenziert, für die Frauen unter dem Hause, für die Musikanten außerhalb des heiligen Bezirkes; vielfältig für den Engel: außerhalb des Baldachines ist der Ort seines leichten Herantretens, zwischen den Säulen der Ort seines Erscheinens und über der Lade der Ort seines Kündens; und für Zacharias: unter dem Baldachine ist der Ort seines Gottesdienstes und zwischen den Säulen der Ort seines Zurückfahrens.

2.) *Zacharias, weil der Verkündigung nicht glaubend, stumm, gibt dem Neugeborenen schriftlich seinen Namen, während Elisabet im Zimmer nebenan vom Wochenbette aus zuschaut.*

Die Ausbreitung der Erzählung, die Reihung der Figuren, die individuellen Stimmungen der Gestalten sind ebenso zu bemerken wie, daß der Zusammenhang gerade über die Stimmungen hergestellt wurde. Das Zimmer des Zacharias und die Wochenstube der Elisabet wurden in dem einen Hause (pp. 333/334) getrennt, um jedem Vorgange einen eigenen Ort zu geben, wurden durch eine Türe aber auch verbunden, durch welche Elisabet (verloren) ursprünglich wohl vom rechten Ende aus auf die Gruppe der Verwandten

schaute, die dem Zacharias ihren Sohn hinhalten, damit er ihm einen Namen gebe.

Man achte auf die Prägnanz der Erzählung, wie die eine Frau sich vorbeugt und dem Zacharias das Kind so hinhält, daß deutlich ist, daß das Kind nicht das ihre ist, und wie der ferner stehende Mann zusammen mit der Frau den Leib des Kindes umfaßt so hält, daß klar ist, daß es um das Kind geht, es zugleich nicht übergeben wird, sondern daß mit ihm an seinem Platze etwas geschehen soll.

3.) *Auf Weisung des Herodes wird bei einem Festmahle das abgeschlagene Haupt des Johannes der Salome für Tanz und Spiel präsentiert, welche es der Königin Herodias, ihrer Mutter, die darum gebeten hatte, im Nebenraume darreicht.*

Das Gefängnis, der Festsaalbau und das Frauengemach wurden nebeneinander dargestellt; der Festsaal wurde durch Guirlanden und Statuen auf dem Dache geschmückt, das Frauengemach durch eine Dachterrasse bereichert. Man sieht nebeneinander das Gefängnis mit dem Gittertor und dem Leichnam hinter dem Tore, den Musikanten der königlichen Festlichkeit, hart auf das Gefängnis projiziert, einen Tafelnden dann, dann den Soldaten, der auf einem Teller den Kopf des Johannes darbringt, dann Herodes an der Tafel, der wohl den Soldaten anschaute (Details verloren) und ihn mit der Hand zu Salome leitet, dann Salome, als Tochter kleiner, die vor der Tafel steht; es folgen zwei Diener.

Im Frauengemache thront die Königin um eine Stufe erhöht, wie ihr Gemahl mit seinen Gästen um zwei Stufen erhöht sitzt; Salome kniet vor Herodias und übergibt die Schale mit dem Haupte, die Herodias auf ihrem Schoße empfängt.

Der Bogenschwung und die weichen Töne des Streichers⁵²⁴, im schwingenden Muster seines Gewandes wiederholt, das bedenkliche Achten und Fernhalten des Tafelnden, der sein Messer auf dem Tische aufstellt, der gesichtslose Dienst des Soldaten, die Ungerührtheit des Königs und das Grauen der Diener, die sich aneinander schließen, sind die Stimmungen, die das Geschehen ausmachen. (pp. 334/335)

4.) *Johannes auf Patmos.*

⁵²⁴ Sein Instrument ist eine Lyra da braccio, s. Mary D. Edwards, "Apollo and Daphne in the Arena Chapel", *Bollettino del Museo Civico di Padova* 77, 1988, 15-35, bes. p. 58

Patmos liegt in einer Bucht des Festlandes, auf dessen Landmarken Engel den vier Windtieren Nasen und Mäuler zubinden und zuhalten. Johannes sitzt auf der Insel, er schläft, den Kopf in die Rechte, den rechten Arm auf das Knie gestützt, die Linke über die Brust zum rechten Oberarme geführt. Und am Himmel über Johannes erscheinen Christus, der auf einer Wolke sitzt, eine Sense im Schoße hält, ein Engel, der von links herzu fliegt, ein Ruderblatt schultert, nach rechts schaut, und rechts das apokalyptische, geflügelte Weib, das auf einer Wolke liegt, den Mond zu seinen Füßen und das Kind in einer Wiege neben sich hat und seine Rechte gegen einen Drachen hebt, der schwingenden Schwanzes, gehobener Flügel wie zur Landung ansetzt.⁵²⁵

5.) *Johannes der Evangelist erweckt die Drusiana.*

Die Begegnung des Johannes und der Drusiana findet vor der Stadt Ephesus statt. Es ist klar, daß die Frau nicht von einer Krankheit geheilt, sondern vom Tode erweckt wird, trug man sie doch auf der Bahre vor die Stadt, um sie außerhalb derselben beizusetzen.

Die Architektur wurde kanten- und für die Figuren ortsreich ausgebildet, indem die Stadtmauer zurückspringt, die Tortürme vorspringen und eine Kirche, mit vorspringenden Apsiden, Chören und Nebenchören, in sie eingefügt wurde.⁵²⁶

Das Geschehen wurde abermals in einer Figurenreihe ausgebreitet, das sachliche Handeln des Johannes in eine differenzierte Reihe von Stimmungen des leidenden, des vertrauenden Folgens, des Betens und Schauens auf der einen, des Hoffens und Flehens, des skeptischen und staunenden Aufmerkens, des Schauens und Guckens auf der anderen Seite eingebettet. (pp. 335/336)

6.) *Die Himmelfahrt des Johannes.*

Johannes schwebt im Mittelschiffe einer durch Apsiden nach links geschlossenen Basilika aus seinem Grabe in einer Bahn von Strahlen empor,

⁵²⁵ Rintelen p. 124: "Johannes sieht hier nicht um sich, sondern er träumt und die Visionen seiner Phantasie halten ihn umspannt...".

⁵²⁶ Schwarz zeigt, daß Giotto, zumal in einer früheren Phase des Gemäldes, die Schwarz zu erkennen meint, als die Stadtmauer mit ihren Zinnen die Kirche noch überschneidet, ein recht genaues Abbild von Ephesos gab, mit dem 'Tor der Verfolgung' links, nahe der Kirche, und mit der Johanneskirche mit ihrem nächst der Mauer gelegenen Chore, ihrer tambour- und lichtlosen Kuppel, ihrer unmittelbar an das Chorquadrat angesetzten, einfachen Apsis und sogar mit der Prothesis, alles allerdings in lateinischem Dekore. Es bleibt freilich ungeklärt, bei solcher Ähnlichkeit rätselhaft, warum Giotto bei der Himmelfahrt des Johannes aus eben dieser, seiner Kirche einen anderen Bau darstellte.

die von Christus ausgehen; und Christus streckt, von elf Aposteln begleitet, Johannes beide Hände entgegen, er ergreift dessen linke Hand am Gelenke, bereit auch dessen rechte Hand anzunehmen; und an Christi Seite streckt auch Petrus seine Hand aus, Johannes zu empfangen.

Auf der Erde wurden wiederum Stimmungen in den Figuren ausgebreitet; die Stimmungen heben die Auffahrt des Johannes hervor und bilden mit ihr zusammen das Geschehen, zweifelndes sich Fragen, bedenkliches Sinnen, ratloses Heben der Hände, befremdetes Nachsehen, Luft Anhalten und tiefer Nachsehen, so über dem leeren Grabe auf der linken Seite, geblendetes zu Boden geworfen Sein, sich schützendes Zurückgehen, Aufmerken, noch nicht wahrgenommen Haben neben der Auffahrt auf der rechten Seite.

Zusammenstellung

1. Erfindung

Im Hinblick auf die ausführliche Erörterung der älteren Zyklen des Giotto nur Bemerkungen.

a.) Personenerfindung.

Im Unterschiede zur menschlichen Befindlichkeit, Taddeo Gaddi's Thema, und zur menschlichen Tätigkeit, dann später Agnolo Gaddi's Thema, war das Geschehen Giotto's Thema. Das Verhältnis dieses Geschehens zu den Charakteren der Gestalten, die das Geschehen als Figuren tragen, war in der Entwicklung des Giotto und der Entwicklung seiner Erzähltechnik das Problem. Die Personenerfindung galt dessen einer Seite, die Vorgangserfindung dessen anderer.

In Assisi war die Personenerfindung gekennzeichnet zunächst durch die altersmäßige Charakterisierung der Hauptgestalt, deren Charakter der Heiligkeit durch Nüchternheit, Zurückhaltung, Beten, Hingabe und später Auszehrung dargestellt wurde, sodann durch die Unterscheidung von Standescharakteren, wie des einfachen, natürlichen sich Äußerns und miteinander Umgehens der Brüder, der selbstbewußten Aufgerichtetheit und Würde und des bewußten (pp. 336/337) Anstandes der Bürger und der Zucht, Reihe und Ordnung der Kleriker und letztlich des gereiften Sachernstes der Bischöfe und Päpste, ferner durch die Erfassung der Charaktere in vorzüglich

geistigen Aktionen und Reaktionen im Sehen, Zuhören, Aufmerken und Staunen.

In Padua stellte Giotto eine reichere Welt mit größerer Wärme und einer anderen Nähe zur Sache dar. Das kennzeichnete auch die Personenerfindung. Die Hauptgestalten wurden nach einem Grundcharakter erfunden und in diesem Grundcharakter entwickelt, entfaltet, Joachim vom Schmerz über Trauer, Versunkenheit, Demut, Flehen, Erschrecken, Erschöpfung zu aufnehmender Liebe; Maria von kindlicher Bedürftigkeit über frommes Warten und mädchenhafte Schüchternheit zu Hoheit und Größe und dann, wie geschildert, den Epochen ihres Sohnes folgend; ähnlich Christus zu seiner Auseinandersetzung mit der Welt hin und in dieser Auseinandersetzung. Die Charaktere der einzelnen Heiligen (nicht aber Christi) wurden vorzüglich nach Stimmungen und Gemütslagen dargestellt, in denen die geistigen Aktionen und Reaktionen jetzt aufgehoben waren. Die Nebenpersonen dienten der Darstellung der Hauptpersonen durch stimmungsmäßige Reaktionen, wodurch die Hauptpersonen auch im Eindruck ihrer Mitmenschen lebten und eine Welt von Stimmungen um sie gewoben war. Die allgemeinen Standescharaktere letztlich, die man bei Aposteln, Vertrauten, Freiern noch finden mochte, traten doch zurück und Vorgangscharaktere traten an ihre Stelle, wie die Staunenden bei der Erweckung des Lazarus, die Klagenden beim Kindermorde und die Spottenden vor Pilatus. Dieser letzten Gruppe von Personenerfindungen gehörte bei Giotto die Zukunft.

So wird man Standescharaktere in Florenz nicht mehr entdecken, der letzte der Bürger im Gefolge des Vaters auf dem Bilde der Lossagung gibt sich nicht weniger ungeniert als der erste der Kleriker im Gefolge des Bischofs; auch der Identität des Helden, z.B. des Franziskus in sechs der Bilder, wurde keine Bemühung mehr zu Teil, ja, Johannes der Täufer konnte auf den drei Bildern der Darstellung seines Lebens kaum auftreten, ohne daß man es eigentlich bemerkte. Was blieb, war, daß die Charaktere der Beteiligten nach Stimmungen und Gemütslagen erfunden wurden und daß diese Stimmungen und Gemütslagen zusammenwirkten. Diese Stimmungen und Gemütslagen waren nicht mehr standesgemäß gebunden, sie wurden aus einem allgemeinen Menschlichen entwickelt. Und die Erfindung des Vorganges bestimmte, welche Wahl getroffen wurde. (pp. 337/338)

Den Reichtum dieser Stimmungen und Gemütslagen habe ich für einige Bilder in der bildweisen Übersicht gekennzeichnet; für einige andere mag noch darauf gewiesen werden:

Zyklus V, Bild 1: siehe bildweise Übersicht. Bild 2: der Papst spricht eindringlich; Franz kniet, er hebt ergriffen die Hand, empfängt sachlich die Rolle der Regel, folgt genau und ernst den Worten des Papstes; die Brüder sind aufmerksam, der eine kniet selbstverständlich, fühlt sich angesprochen, der andere liest dem Papste die Worte vom Munde ab, einfältig, der nächste hebt etwas ängstlich in solcher Gegenwart das Haupt, usw.; die beisitzenden Bischöfe, der fernere, der Sache gewohnt, träumt vor sich hin, der nähere mustert mit gehobener Nase einige Brüder; die Kurialen, soweit kenntlich, rechts, einer stutzt ein wenig, aufmerksam, der andere streckt sein Haupt leicht vor- und zur Seite, um zu sehen, was es gibt. Bild 3: der erste Zauberer verschwindet; der zweite hat sich abgewandt, will nichts damit zu tun haben, hält sich die Ohren zu und geht; der dritte fährt entsetzt zur Seite, wendet sich zum Gehen, schützt sich angstvoll mit Hand und Mantel vor dem Blicke des Sultans; der erste Paladin bittet den Feigen mit gerundetem Arm und leichter Wonne zum Mute; der nächste ist spöttisch und amüsiert⁵²⁷; der Sultan, hoch auf dem Throne, schaut aus den Winkeln der Augen leicht auf die Magier und weist mit der Rechten leicht und deutlich das Feuer; Franz hebt das Gewand unter dem Bauche an, er schreitet mutig, frei, mit erhobenem Antlitz, auf das Feuer zu und schlägt groß und entschlossen über sich das Kreuz; Illuminatus folgt ihm mit einem Blick zur Seite, bittend, ängstlich, zagend. Bild 4: Antonius gesetzt, kräftig, sicher und rund; Franz rein, ätherisch, er schwebt, fast vergehend; einer der Brüder sinnt vor sich hin, andere in verschiedenen Nuancen des Sehens, des Realisierens, was sich zeige. Bild 5: Franz abgezehrt, im Tode starr; zwei Bürger stehen links, deren einer hebt die Hand achtend, der zweite schaut und wartet, beider Aufmerksamkeit gilt der Prüfung der Wunde; dann folgen Geistliche, die mit verschiedener innerer Beteiligung den Funktionen vorstehen; dann Brüder, deren einer mit staunend erhobener Hand und offenem Munde (pp. 338/339) die Seele des Verstorbenen von Engeln zum Himmel getragen sieht, deren anderer die gerungenen Hände an die Bahre lehnt, Franz in die erloschenen Augen schaut und weint; ein weiterer Bruder hält Franzens Linke unter dem Handgelenk und unter den Fingern gleich einer Reliquie, beugt sich über die Hand und küßt die Wunde; wieder andere

⁵²⁷ Schwarz pp. 46sq. meint, Giotto habe Nubier, möglicherweise (monophysitische) Christen, wie sie am Hofe des Sultans von Kairo wahrscheinlich tätig waren, und in einer gewissen Sympathie für Franziskus dargestellt. Allerdings halten sich die Paladine in ihrem Tun im Rahmen einer Paraphrase des Willens ihres Herrschers.

verehren die Wunde der anderen Hand und die Wunden der Füße; diesseits kniet der Arzt, der das Gewand Franzens mit der Rechten ein wenig aufhebt, die Finger der Linken tief in die Wunde führt, seinen Kopf beobachtend senkt und genau die Seitenwunde prüft; dann weitere Brüder klagend, der erste hebt die Hände, der zweite schaut ihm über die Schulter, der dritte friert aus Verlassenheit, Weinen, er drückt sich an die Brüder, der vierte legt sein Haupt an die gefalteten Hände; endlich obliegen drei mit Fahnen und Kreuz Funktionen, in unterschiedener Teilnahme und geringerer Hingabe; zum Abschluß treten rechts zwei Brüder herzu, tränender Augen. Bild 6: zu wenig erhalten, sonst siehe bildweise Übersicht.

Zyklus VI, Bild 1: siehe bildweise Übersicht. Bild 2: siehe bildweise Übersicht. Man beachte noch, daß der jüngere Mann in der Ferne an Körpergröße alle anderen überragt und zwischen den beiden Alten hindurch aufmerksam zuschaut; daß die eine Begleiterin, der Nachbarin zugewendet und zugeneigt, hört und die andere, staunend in sich zurückgesetzt, spricht; sodann daß das neu geborene Kind geistig präsent ist, wie in Padua nur der neu geborene Jesus, daß es sich zur Seite dem Vater zu wendet und die Linke hebt, ihn zu grüßen. Bild 3: der Musiker ist seiner Musik hingegeben, er nimmt den Vorgang wohl nicht wahr; sein Gewand ist mit schwingenden Streifen gemustert, eine Metapher für die Musik, die er spielt; der Tafelnde wendet sich an den Musiker oder den Betrachter des Bildes, er schaut ihn bittend, fernhaltend an, damit er aufhöre zu musizieren oder nicht näher trete und Grausiges sehe - eine Figur, wie sie bislang bei Giotto nicht vorkam; die anderen Gestalten, wie in der bildweisen Übersicht angegeben. Bild 4: siehe die bildweise Übersicht. Bild 5: siehe die bildweise Übersicht. Bild 6: siehe die bildweise Übersicht.

Giotto entwickelte, wie ich sagte, die Stimmungen und Gemütslagen jetzt aus einem allgemein Menschlichen, nicht mehr aus dem Standesgemäßen und dadurch auch Eingeschränkten. Dadurch waren die Charaktere von einer früher nicht erreichten individuellen Prägnanz und Dichte: der erste der (pp. 339/340) Begleiter des Bischofes spricht sich vollkommen aus, er ist als Gestalt, nicht nur als künstlerische Figur in dieser Erzählung, nicht mehr anders vorstellbar; ebenso ist das Regiment des Sultans wie das Regiment des Herodes durch die Art des Sitzens, ihres Schauens, ihres sich Verhaltens mit einem Schlage deutlich. Das galt für Assisi noch nicht, Papst und Sultan waren dort situationsgebunden eindringlich hörend oder übermütig herrschend; das galt auch für Padua noch nicht; auf welche Art Joachim mit Maria, seiner

Tochter, umginge, können wir nicht wissen, aber die prüfende, richterlich entscheidende Art des Sultans, die brutale Bewegungslosigkeit des Herodes, die jeden trafen, wären klar. Nächst der reicheren Welt und eines gelasseneren Schauens, das wartet, bis der Stimmungs- und Gemütscharakter eines Menschen sich ausspricht, Gesichtszüge, Gebärden und Körperhaltung durchformt hat⁵²⁸ und zuletzt noch mit dem physischen Alter einig ist, wie es sich dann z.B. in der Angst der alten Zauberer und der Furchtsamkeit des jungen Bruders äußert, gehörte der Verzicht auf das Standesgemäße dazu, als eines Restes in Stimmung und Gemütslage, bis diese sich 'restlos' zeigen konnten.

Zugleich erzeugte Giotto ein dichteres Stimmungsgewebe zwischen den Gestalten und den Eindruck größerer Natürlichkeit dadurch, daß er jetzt schwebende Stimmungen bevorzugte, ein leichtes sich Zuneigen, ein leichtes den Kopf Heben, etwas Neugier usw. Für die Darstellung der Einzelcharaktere hatte das den Gewinn, daß man glaubt, daß die Gestalten sich in ihrer Stimmung zu dem, was sie sein können, gerade anheben und damit sie selbst sind.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Das Übernatürliche tritt selbstverständlich ein, jedermann kann es sehen. Doch zeigt es sich plötzlich, unvorhergesehen und darum erschreckend (Zacharias und der Engel); es zeigt sich ungewohnt, nur langsam zu fassen (die Brüder in Arles und Franz) oder Staunen erregend (der Bruder und die Himmelfahrt der Seele Franzens). Christus, anders als die begleitenden Apostel, sendet, wenn er Johannes erweckt, eine Strahlenbahn, welche Personen auf Erden blendet und niederschlägt; Johannes schwebt in dieser Bahn zum Quell des Lichtes empor (pp. 340/341) (Himmelfahrt des Johannes); die prophetische Vision des Übernatürlichen geschieht im Traume und der Traum ist realpräsent (Johannes auf Patmos).

c.) Ortserfindung.

In Assisi waren Orte dreier Arten zu unterscheiden, die zusammenfassenden Orte, wie die Säle der Päpste, die stabilisierenden Orte,

⁵²⁸ Man beachte, wieviel von den Stimmungen der Gestalten noch heute in den Figuren der Geschichten der beiden Johannes zu sehen ist, deren Gesichtszüge bis auf geringe Spuren verloren sind.

wie die Architekturen in der Lossagung, und die am Vorgange teilnehmenden Orte, wie die Stadt Arezzo.

In Padua verzichtete Giotto auf Architekturen und Landschaften, die am Vorgange teilnahmen, er stellte Architekturen und Landschaften zusammenhängend dar und gliederte in ihnen einzelne Orte aus; Giotto figurierte Architekturen und Landschaften dann darnach, daß Menschen an, bei und in ihnen weilten, und differenzierte sie dementsprechend. Es waren Orte von vier Arten zu unterscheiden, die Ankunfts- und Herkunftsorte, die sich einseitig erhoben, wie Jerusalem beim Einzuge und bei der Kreuztragung, die Aufenthalts- oder Verweilorte, die sich zu Seiten der Figuren gleichmäßig erhoben, die Überhöhungsorte, ausschließlich beim Bethlehemitischen Kindermorde, und die weltlosen Orte, bei der Gefangennahme, der Kreuzigung und der Himmelfahrt.

In Florenz finden sich weder die am Vorgange teilnehmenden Orte, noch die stabilisierenden oder überhöhenden Orte, noch auch die weltlosen Orte. Die Normalart der zusammenfassenden Orte in Assisi, die in Padua zu Verweilorten weiterentwickelt worden waren, war in Florenz die wichtigste; allerdings nicht, ohne daß Giotto sie abermals änderte.

Wie Giotto in der Personenerfindung die Wahl der Charaktere der Gestalten von der Vorgangserfindung abhängig machte, so unterwarf er dieser ebenfalls die Ortserfindung strenger.

Im fünften Zyklus ist es die Aufgabe der Orte, das Beisammen der Gestalten zu charakterisieren, im sechsten Zyklus, den Vorgang zu gliedern.

Im fünften Zyklus: Der patrizische und bischöfliche Palast steht wie ein Keil zwischen den Reihen des Vaters und des Bischofs, Franz steht an der Scheidelinie; der päpstliche Palast hebt das Beisammen im Gegenüber von Papst und Brüdern durch die Distanz der Vorräume mit den Kurialen vom eigentlichen Thronsaale hervor; der Hof des Sultans läßt uns spüren, daß der Richter die Parteien sondert, denen der Hof Platz gibt, sich zu zeigen; (pp. 341/342) Kreuzgang und Kapitelsaal lassen erkennen, daß Franz über den Brüdern schwebt und, distinkt von Antonius, erscheint. Giotto verzichtete darauf, die Architekturen reich zu gliedern und zu schmücken. Er stellte Architekturen nicht mehr wie in Padua den Seitenwänden nach dar; kein Teil der Gestalten wurde auf eine Seitenwand, ein anderer Teil auf die Hinterwand und ein dritter Teil auf die andere Seitenwand bezogen, sie so gegeneinander behauptet; nur der Papst und der Sultan, die thronen, haben in Florenz eine Wand festigend im Rücken. Die anderen Gestalten sind in unmittelbarem,

nicht durch einen Rückhalt befestigtem Umgang mit einander; ihre Verhältnisse sprechen sich unmittelbar, nicht rückbezogen, aus; auch das Geschehen, das sie figurieren, ist unvermittelt und wirkt dadurch machtvoll lebendig.

Im sechsten Zyklus gliederte Giotto den einheitlichen Ort und dadurch den Vorgang. Er nützte auch die Mehrräumigkeit von Gebäuden, im Haus des Zacharias, im Palast des Herodes und - ähnlicher Art - in der Basilika von Ephesus. In Padua hatte es ausschließlich im Hause der Anna einen Vorraum gegeben, deutlich herabgestuft; in Florenz in der Franzlegende in den Nebenräumen der Kurialen im päpstlichen Palaste. In den Johannesviten wurden die einzelnen Räume nun weniger herab- und hinaufgestuft, sie nahmen wichtigere Teile des Geschehens auf. Um die derart gegliederten Teile des Geschehens nicht fremd nebeneinander stehen zu lassen, entwarf Giotto in diesem Zyklus die Architekturen in leicht schräger Ansicht und Verbindung, die Architekturen auf der linken Kapellenwand von links, die Architekturen auf der rechten Kapellenwand von rechts einsichtig, beide vom Eingange der Kapelle her. Vielleicht führte die Enge der Kapelle zu dieser Verteilung; in der Kapelle zu Padua gab es ähnliches, wenn auch weniger regelmäßig. Die einsehbaren Seitenwände durften aber auch in diesen schräg dargestellten Architekturen keine Gestalten gegen andere stabilisieren, man beachte, wie im Palaste des Herodes die Diener und sogar die Königin die nähere Kante der Wand näherzu überschneiden und nicht in den Genuß einer Stützung kommen.

Wie Giotto die Geschehen räumlich gliederte, habe ich in der bildweisen Übersicht gezeigt. Die Musikanten wandeln vor dem Altare, Zacharias und der Engel stehen am Altare, die beiden Frauen im Schatten des Hauses. Die Zimmer im Hause des Zacharias folgen einander den Lebensgewohnheiten entsprechend; Zacharias wartete in einem Raume vor der Wochenstube, die (pp. 342/343) Herausgetretenen und diejenigen, die sich angeschlossen haben, zeigen ihm das Kind, die Wöchnerin bleibt und liegt in der Wochenstube, sie folgte dem Kinde mit ihrem Blicke zu Zacharias (jetzt zerstört); der Gefängnisturm, darin der Leichnam, steht neben dem Palaste des Herodes, die Musik spielt, hart auf das Gefängnis projiziert, im Festsaalbau auf der Estrade wurde dem Tafelnden ein eigener Ort gegeben, ein weiterer dann der Folge aus Soldat, Kopf des Johannes, Herodes und Salome, durch Diener abgeschlossen, und, den Lebensgewohnheiten entsprechend, folgt dann das Kabinett der Königin, in dem sie die Gabe empfängt; ein eigener Ort ist in Ephesus denen gegeben, die das Grab leer sehen, ein eigener dem, der auffährt, und ein

eigener denen, die geblendet, staunend die Himmelfahrt sehen. Ich habe gezeigt, daß gelegentlich die Architekturgrenzen eine Rolle spielen, auf Assisi zurückgreifend, bei der Begegnung des Zacharias und des Engels, bei der Erweckung der Drusiana.

Die Personen- und die Ortserfindung dienten aber - entschiedener denn je zuvor bei Giotto - der Darstellung des Vorganges.

d.) Vorgangserfindung.

Das Verhältnis des Geschehens zu den Charakteren der Gestalten, die das Geschehen als Figuren tragen, war Giotto das Problem in der Entwicklung seiner Erzähltechnik. Die Erfindung des Vorgangs galt dessen zweiter und jetzt wichtigeren Seite.

In Assisi bildete Giotto die Gestalten zu für sich stehenden, auf sich beruhenden Figuren aus; er reihte die Figuren, einschließlich der an dem Geschehen teilnehmenden Architektur- und Landschaftsfiguren, gleichrangig, gleichwertig neben einander. Das Geschehen ergab sich als ein Gesamtes aus dem Tun, dem geistigen Reagieren der zu auf sich beruhenden Figuren ausgebildeten Gestalten; die Gestalten hatten das Geschehen nicht durch ihr Handeln erstrebt, es war und blieb über sie hinausgehoben.

Zu seiner Paduaner Zeit empfand Giotto in dieser sich ergebenden Einheit wohl einen Mangel, einen Mangel an durch die Gestalten selbst gewirkter Einheit. Zu dieser Zeit empfand er in der Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit der Figuren wohl ebenfalls einen Mangel, einen Mangel an Hervorhebung des für das Geschehen zentralen Momentes. Giotto änderte seine Erzähltechnik. Giotto schloß am Geschehen ranggleich teilnehmende Architektur- und Landschaftsfiguren vollständig aus. Und er stufte die Gestaltfiguren in ihrer Wertig(pp. 343/344)keit vor und zurück, sie wurden unterschiedenen Ranges. Die zu Figuren unterschiedenen Ranges ausgebildeten Gestalten, charakterisiert nach ihren Stimmungen und Gemütslagen, hatten sich auf einander einzulassen, sich um des anderen willen zu modifizieren; sie wurden miteinander in ihren Stimmungen verflochten. Das Geschehen wurde zu der Einheit, in welche die Gestalten sich miteinander einließen, welche sie nach ihrem Anteil selbst erstrebten. Giotto ließ diese Neuerung dem für das Geschehen zentralen Momente zu gute kommen, indem die niederen Gestalten auf die Stimmung, Gemütslage und Handlung der Hauptgestalt reagierten, nicht diese auf jene. Solange Giotto das zentrale Moment in denjenigen Vorgängen sah, welche die Hauptgestalt betrafen,

wurde das Geschehen zum Geschehen des Helden, eine Einheit, deren Teil die niederen Gestalten insoweit waren, als der Held ihre Anteilnahme erwecken oder eine Auseinandersetzung erwirken konnte.

In Florenz schien es Giotto, daß das Geschehen zu einseitig aufgefaßt sei, solange das zentrale Moment in Vorgängen bestand, die vom Helden der Erzählung bestimmt waren. War das Geschehen, wie in Assisi seinerzeit konzipiert, nicht insofern wahrer aufgefaßt gewesen, als es sich gleichmäßiger aus allen Figuren erhoben hatte? Giotto griff auf die Regelmäßigkeit in der Reihung der Figuren zurück, die Figuren sollten wiederum selbständig und gleichrangig am Geschehen teilnehmen. Doch mochte es ihm eine Reduktion scheinen, auf die in Assisi dargestellte Fassung des Problemes gänzlich zurückzukommen, das heißt derart, daß das Geschehen in der Einheit der Figuren bestünde, zu denen er die Gestalten bildete, nicht aber in der Einheit der Wechselwirkung der Gestalten selbst. In solcher Fassung würde das neu gewonnene Miteinander der Gestalten, ihr sich aufeinander Einlassen, ihre stimmungsmäßige Verflochtenheit preisgegeben. Giotto kam es jetzt darauf an, das Geschehen neu aus dem Miteinander eben der Gestalten in ihrer Verflochtenheit zu verstehen, oder aber, das Geschehen in die Gestalten zu entfalten.

Diese Gestaltfiguren waren gleichrangig, sie waren nach Stimmung und Tun differenziert, sie waren, wie gezeigt, Vorgangscharaktere.

Giotto bediente sich zweier Typen der Entfaltung des Vorganges. Zunächst der *fächernden Entfaltung* des Vorganges. Dazu rechne ich die Lossagung, in der Giotto eine Reihe von individuellen Stimmungen darstellte, aus denen sich der Vater losreißt und über die sich der Bischof erhebt, Stimmungen, welche dem Vater und dem Bischof möglich gewesen wären und die, im Unterschiede zu bloß staunenden Gestalten, sich zum Zentralmomente nicht weniger unmittelbar verhalten als der Vater und Bischof selbst. Zu diesem Typus gehören ferner: die Regelverleihung, die Erscheinung in Arles, der Tod Franzens, die Verkündigung an Zacharias, die Erweckung der Drusiana und, soweit zu beurteilen noch möglich, die Erscheinungen des verstorbenen Franz. Giotto bediente sich sodann der *auseinanderlegenden Entfaltung* eines Vorganges. Dazu rechne ich das Festmahl des Herodes, bei welchem zu dem Grauen des Mahles der Gefängnisturm, mit dem vergitterten Tore und dem Leichnam dahinter, und der unbekümmert seinen Melodien nachhängende Musiker ebenso gehören und beitragen wie der wohl uns fern Haltende an der Tafel, dann der Soldat in

seinem Dienst, der brutale und ungerührte König, wie Salome und die beiden Diener: ihr gereihtes Miteinander, in dem jeder er selbst ist und sie miteinander jeder, was er ist, wirken, bringt das Geschehen hervor. Zu diesem Typus gehören die Feuerprobe, die Geburt des Johannes, Johannes auf Patmos und die Himmelfahrt des Johannes.

2. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Die Reinheit der Gestalten-, der Landschafts- und der Architekturbildung, die Durchsichtigkeit aller geistigen Verhältnisse und Vorgänge ist vollkommen.

b.) Disposition.

Nach der bisherigen Erörterung dieser Florentiner Zyklen und der Erörterung der anderen Zyklen des Giotto in Assisi und Padua bedarf es nur einiger Stichworte.

Giotto bildete anhebende und schließende Figuren regelmäßig aus; anhebende und schließende Nebenszenen nur auf dem Bilde der Lossagung; anhebende oder schließende Nebenmotive dagegen gelegentlich, bei der Regelbestätigung, der Erweckung der Drusiana, der Ankündigung der Geburt des Johannes und dem Gastmahle des Herodes. Giotto stellte die Titelgestalten der Zyklen nie an den Rand des Bildes, mit ihnen anhebend oder schließend; eine Hauptgestalt einmal, Zacharias in der Namengebung. (pp. 345/346)

Die Figuren der Gestalten wurden wiederum, wie erwähnt, gereiht; sie waren gleichgewichtig, gleichrangig; die Disposition glich darin derjenigen in Assisi. Doch zwei Unterschiede traten, wie ebenfalls erwähnt, hervor: erstens, daß ein einheitlicher, zu verschiedenen Orten ausgegliederter Hintergrund die Figurenfolge teilt oder hinterfängt; und zweitens, daß die gereihten Figuren als Gestalten in dichterem Zusammenhange miteinander stehen und die gefächerte oder auseinandergelegte Entfaltung des Vorganges darstellen und sind.

Das neue Verhältnis, in dem das Geschehen und die Charaktere der Gestalten jetzt zu einander standen, brachte es mit sich, daß Giotto jedes einzelne Geschehen wohl für sich disponierte. Darüber tauchte eine Schwäche des Zyklischen als Gefahr auf. Sieht man die Bilder der Lossagung, der Regelbestätigung und der Feuerprobe nacheinander an und vergleicht sie mit drei aufeinander folgenden Bildern in Assisi oder Padua, dann bemerkt man,

daß die Bilder mehr Selbständigkeit und selbständige Würde bekommen haben. Es war nicht das Leben des Helden in seinem Fortgange, das sie zur Einheit eines Gesamten band, sondern die Folge selbständiger Geschehnisse. Giotto konzipierte die Regelbestätigung nicht aus dem Leben Franzens heraus, sondern wie unabhängig; stellte z.B. nicht dar, daß *Franz zum Papste* gegangen, um die Regel bestätigt zu erhalten, sondern daß der *Papst* die Regel aktiv gewährt habe: Franz kniet nicht nach rechts gewendet wie in Assisi, sondern nach links. Die Aufeinanderfolge von drei Bildern in diesem Zyklus, in denen Franz nach links, nach links und abermals nach links zurückgewendet wurde, und das Fehlen eines Bildes, auf dem er nach rechts gewendet wäre, bis zur Darstellung der Beweinung seines Todes, tragen zu jenem Eindruck und Urteil bei.

c.) *Figurenschemata.*

In Giotto's Erzähltechnik wurden die *Gruppen* wichtiger; sonst trat in der Benützung der Schemata Neues kaum auf; Stichworte genügen.

Verdoppelungen kommen im Gefolge des Bischofs, in den Vorzimmern des Papstes, unter den Laien am Totenbette des Franz und bei der Himmelfahrt des Johannes vor; die *Verdoppelung* der Diener beim Gastmahl des Herodes wäre unter die *Gruppen* zu zählen.

Reihen kommen unter den Brüdern bei der Regelbestätigung, dann in Arles und rechts am Totenbette des Franz vor; feststellend bei der Erweckung der Drusiana. (pp. 346/347)

Eine *Figur mit doppelseitiger Begleitung* erkennt man in den Staunenden bei der Erweckung der Drusiana; aus einer *Figur mit doppelseitiger Begleitung* wurde die *Gruppe* der Klagenden am Totenbette des Franz entwickelt.

Das weniger strukturierte Schema des *Haufen* trat nicht mehr auf, wenn man die Apostel bei der Himmelfahrt des Johannes nicht darunter rechnen will.

Die *Wendungsschemata* in den Trabanten des Sultans und in den Zauberern desselben sind bemerkenswert; beide Male setzt eine zweite Gestalt im sich Wenden und Drehen die Bewegungsrichtung einer ersten fort.

Gruppen wurden wichtig und bedeutend. Giotto's Ausgangspunkt war die Erfindung der *Gruppe* der Staunenden in Padua in der Erweckung des Lazarus, welche dem einzelnen Mitgliede genügend Individualität ließ, wohin Giotto jedes Schema entwickelte, und als Gesamte doch mehr war als die

Summe der Einzelnen. In der Florentiner Franzlegende findet sich nur eine solche *Gruppe* in den Klagenden bei der Beweinung des Franz, welche den Zusammenhang mit der *Gruppe* der Staunenden bei Lazarus leicht erkennen läßt; in den Johanneslegenden dann mehrere, bei der Himmelfahrt des Johannes die *Gruppe* des geblendet Zurückfahrenden und die *Gruppe* der staunend Nachsuchenden; ferner, in komplizierten Entsprechungen gebaut, die *Gruppe* der Verwandten des Zacharias mit dem neu geborenen Johannes.

Das Ineinanderhängen verschiedener Schemata, das den Gaddi teuer wurde, findet sich rechts auf der Erweckung der Drusiana.

Eine *publikumszugewandte Figur* ist der Tafelnde beim Gastmahle des Herodes; die Sachzugewandtheit hob sich nicht in Form eines Figurenschemas heraus, sie ist Lebensinhalt der Gestalten.

Im Ganzen ist zu sagen, daß der älter gewordene Giotto in sich eher als zur Schlichtheit eine Neigung zu rhetorisch mächtiger Getragenheit entdeckte, die sachlich und gehoben feierte.

d.) Metrum und Rhythmus.

Giotto ließ in den einzelnen Bilderzählungen die Spannungskurve in der Regel zur Mitte hin steigen und dann wieder sinken. Er führte die metrische Regulierung mit gewohnter Strenge durch; die Metren trugen, wie dargelegt, wiederum regelmäßig gleichgewichtige Figuren; rhythmische Stauungen und Pausen wurden vermieden. Giotto behielt die metrischen und rhythmischen Verschiebungen bei. (pp. 347/348)

Giotto veränderte den Erzählungsfluß durch eine rhythmische Neuerung. Er benutzte für den Fluß des Rhythmus wie in Assisi und Padua vorzüglich die Gewandfalten, sowohl innerhalb einer Gestalt als auch von einer Gestalt zur nächsten; in Assisi und Padua erzeugte Giotto mittels reicher Schwingungen und Ziehungen der Falten innerhalb der einzelnen Figur schwingende Übergänge, schwingende rhythmische Bewegungen. In Florenz vermied Giotto das: die Gewänder fielen in der Regel ruhig, die Arme wurden am Leibe gehalten, auch die Ärmelfalten fielen ruhig; allein bei wichtigen Handlungen sind die Arme und die Gewänder gestreckt und gezogen. Giotto charakterisierte durch diesen Unterschied Stehen und Handeln rhythmisch verschieden. Infolge der großen Zahl nur stehender Figuren herrscht der Eindruck ruhigen Stehens vor. Der Eindruck des ruhigen Stehens mit dem Metrum zusammen läßt Feierlichkeit in einem Ausmaß aufkommen, wie in keinem Zyklus des Giotto zuvor.

Metrum und Rhythmus verliehen den vier Zyklen in Assisi, in Padua und in Florenz den anschaulichen Charakter von Regelmäßigkeit, Getragenheit und Feierlichkeit. Sie waren Giotto's Hauptmittel, den hohen Stil zu erreichen, durch den seine Erzählweise sich von der Erzählweise des Taddeo wie des Agnolo Gaddi im mittleren Stile abhob.

Mochte Taddeo Gaddi seiner Zeit bei der Betrachtung der Zyklen seines Lehrers Giotto empfunden haben, diese Feierlichkeit sei dem schlichten und armen Leben Christi und Mariens nicht angemessen, sie rede von dem Zusammenhange von Not, Sorge und von der Ankunft des Göttlichen nicht deutlich genug; so hatte Giotto ein anderes Thema, das sich ihm auch in der Traurigkeit des Joachim, im Leiden Christi, im Martyrium des Johannes nur immer rühmenswert zeigte: das war die Wirklichkeit des Geschehens, in welches sich ihm auch der Sohn Gottes eingelassen hatte, indem er in sein Reich kam, daraus zurückgedrängt, vorausgetrieben wurde und sich himmelwärts entzog und den Geist sandte. (pp. 348/349)

2. Teil
Trecento, Quattrocento
Stillagen, Stillagenwechsel; Rhythmus, Metrum
(pp. 349/351)

Einführung Masaccio's Reform der Figurenfolge

In diesem zweiten Teile meiner Erörterung monumentaler Zyklen der Malerei werden auch Zyklen des Quattrocento behandelt, nicht aber Masaccio's Teil des Petruszyklus in der Brancacci-Kapelle der Kirche S. Maria del Carmine in Florenz; ich möchte diesen Zyklus unter weiteren Gesichtspunkten erst im dritten Teile behandeln. Darum mag es nützlich sein, Masaccio's Reform der Figurenbildung und der Figurenfolge vorab zu erläutern. Es geht neuerdings um die Figuration und um die Komposition; es geht ferner um die Auswirkung der Reform auf Rhythmus und Metrum.

Masaccio reformierte die Figuration. Die Gestalten bekamen nun eine Körperachse, die Figuren waren nicht mehr durch die Grenzen der Volumina, sondern durch die Körperachse bestimmt. Es ist zu sehen und zu spüren, daß die Körper der Gestalten eine Achse haben, die etwa vom Kehlkopf zum inneren Knöchel des Fußgelenks des Standbeines führt, und daß die Körper und damit die Volumina um diese Körperachse herum ponderiert und organisiert wurden⁵²⁹. So, wie es Alberti von seinen Freunden gezeigt wurde oder wie es Alberti aus eigener Beobachtung erkannte und in seinen Traktat dann aufnahm, verbunden mit acht Regeln über die normalen Bewegungsradien des Kopfes, des Rumpfes, der Arme und der Beine (II, 43).⁵³⁰ Die Figuren sind dadurch kernhaft, (pp. 351/352) achsenfest; sie

⁵²⁹ Werner Jacobsen, "Die Konstruktion der Perspektive bei Masaccio und Masolino in der Brancaccikapelle", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, 73-92, teilt mit, daß Masaccio als Figurationshilfe in der Tempelsteuer und in der Taufe die Achsen der Figuren mittels Abdrücken der Lotschnur im Intonaco angab; in der Tempelsteuer die Achsen des Flügelapostels links, des Petrus, des Johannes, des Christus, des Steuereinnehmers und des Flügelapostels rechts und auch des Steuereinnehmers in der rechten Begebenheit, in der Taufe die Achse des Petrus (s. die Demonstrationszeichnungen ebendort). Solche Achsen fehlen in der Lahmenheilung/Tabitaerweckung und der Predigt von der Hand des Masolino.

⁵³⁰ Man möge die gehäuften Hinweise auf eigene Schriften nachsehen; sie dienen, die Verbindung zu meiner länger anhaltenden Beschäftigung mit derlei Fragen herzustellen. Rudolf Kuhn, "Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei", *Archiv für Begriffsgeschichte*, 28, 1984, 123-178, bes. p. 146, s. a. die Behandlung der *Doctrina* des Alberti eingangs in der vorliegenden Schrift.

wurden darüber hinaus gelenkig artikuliert; so stehen und bewegen sich die Gestalten jetzt.

Dasselbe gilt von den komplizierteren Figuren, den Figurenschemata. Man vergleiche die *Figur mit doppelseitiger Begleitung* des Christus und seiner Trabantenapostel in Masaccio's Tempelsteuer und die *Figur mit doppelseitiger Begleitung* der drei Soldaten in Giotto's Betlehemitischem Kindermord in Padua; man sieht und spürt, daß Masaccio's Figuren kernhaft und fest sind, in ihrer Körperachse stehen und daß dadurch die Gestalten auf sich selbst als Individuen bestehen, frei daraus handeln und frei vor, hinter und beieinander stehen.

Oder man vergleiche die linke *Reihe mit abgesetztem Schluß* aus drei plus einem Apostel in Masaccio's Tempelsteuer und die *Reihe mit abgesetztem Schluß* aus den Frauen im Gefolge der Königin von Saba in Agnolo Gaddi's Verehrung des Kreuzesholzes in Florenz; man sieht und spürt abermals, daß Masaccio's Figuren selbständig und fest sind, in ihrer Achse stehen, einander eckig, gelenkig folgen und energisch zu einander gerückt wurden.

Infolge dieser Reform der Figuration waren, wie man sagen muß, eindrucksvolle Figurationen des Giotto wie der *Haufe* der Soldaten in der Gefangennahme Christi und der *Haufe* der Staunenden in der Erweckung des Lazarus, Figurationen ehrwürdiger Tradition zugleich, wie man sich erinnern wird, oder wie der Turm der Apostel in der Auferweckung des Lazarus und das Bündel der fliehenden Zauberer in der Feuerprobe in Assisi nicht mehr möglich. Man vergleiche sie mit Masaccio's Figuration links um den Krüppel herum in der Almosenspende des Petruszyklus. Die anderen Maler des Trecento, die ich berücksichtigte oder noch berücksichtigt werde, waren der gleichen Auffassung von Figuration, welche jene bedeutenden Figurationen des Giotto ermöglichte.

Masaccio reformierte auch die *Folge* der Figuren und Gruppen, die Komposition. Die Folge der Figuren und Gruppen war nun straff geordnet, energisch gerückt, gelenkig und winklig gegliedert. Nachdrücklich selbständige Figuren wurden unter Betonung der Gelenkstellen der Figurenfolge zu einem Gesamt gefügt. Ähnlichkeiten, Unähnlichkeiten und Gegensätze (*Similia, Dissimilia, Contraria*) der Figuren und Gruppen kommen dadurch klarer und eckiger heraus. Auch Masaccio tat dieses übrigens im Rückgriff auf Figurationen und (pp. 352/353) sogar Figurationsverbindungen

(Kompositionsteile) ebenso ehrwürdiger Tradition, wie Giotto sie seinerzeit zitiert hatte, und er reformierte genau sie⁵³¹.

Man könnte sich das an einem Beispiele klar machen, anhand von eben Masaccio's Tempelsteuer und Giotto's Lossagung in Assisi. In beiden Bildern geht es um eine Auseinandersetzung zweier Protagonisten, unter der Teilnahme eines Höheren, bei Giotto um einen Vater, um dessen Sohn und Gott als Übervater, bei Masaccio um den Steuereinnahmer, um Petrus und Christus; bei Giotto trennt freilich eine Kluft Vater und Sohn, während bei Masaccio Christus zwischen dem Steuereinnahmer und Petrus vermittelt; doch geht es bei diesem Vergleich zunächst um die Nebenfiguren.

Bei Giotto besteht das Gefolge des Vaters zunächst aus einem *Haufen*, dessen Vorsteher frontal dasteht, dann aus einer *Reihe* von drei Bürgern hinter dem Vater, deren Köpfe ihrer Stellung nach gefächert wurden; die Personen hinter Franz bestehen zunächst aus der *Einzelfigur* des Bischofs, der sich abermals ins Frontale wendet, und dann aus einer *Reihe* von zwei Klerikern. Auch Masaccio benützte rechts und links im Rücken der Protagonisten den Wechsel von Reihen und von Figuren, die von der Reihe abgewendet sind, er benützte diesen Wechsel in seinen *Reihen mit abgesetztem Schluß*; Masaccio versetzte die von den Reihen abgewendeten Figuren an das Ende der Reihen in die Ferne und machte aus den abgewendeten Figuren gegenan gewendete; alle Figuren sind dabei kernhaft und achsenfest. Masaccio straffte, er artikulierte.

So Masaccio auf der Ebene der Figuren und der Gruppen. Nun der überfigurale Zusammenhang der gesamten *Storia*: Masaccio wiederholte die Stellung und Haltung jener abgesetzten Figur der Reihe links zweimal in den Trabanten Christi, in dessen *doppelseitiger Begleitung*; jene Figur war gegen ihre Reihe gewendet, diese Figuren wurden mit Christus gleich gewendet. Masaccio formierte dadurch ein Geviert von Figuren, winklig gelenkig gefügt, innerhalb dessen und auf das bezogen die Protagonisten handeln. Das Geviert führt zunächst in die Ferne, in der Ferne dann nach rechts und schließlich aus der Ferne in die Nähe; rhythmisch ist das Geviert durch den Wechsel von Dichte und Pause gegliedert, den Betonungen nach in etwa: EINS, Zwei, drei, **vier**/ - /Eins-/ - /-Drei/ - /**eins**, zwei, Drei, VIER; wobei die Trabanten links und rechts der mittleren Pause in einem Bezug zu dem (pp. 353/354) handelnden Christus bleiben als *doppelseitige Begleitung*. Alle Gestalten, die

⁵³¹ S. hier XVI. Zyklus Masaccio, Florenz, Masaccio's Petrusauffassung, erstes Stück gegen Ende.

das Geviert bilden, stehen aufgerichtet da, alle handeln mitnichten, sie beobachten oder beachten Beobachtende. Masaccio setzte die vier handelnden Figuren in dieses Geviert, die *Einzelfigur* des Steuereintreibers, die *Einzelfigur* Christi, die *Doppelfigur* des Petrus und Johannes, letztere unter der Dominanz des Petrus, um den es in diesem Zyklus geht. Im Kontrast zum bloßen Stehen der beobachtenden Figuren findet die Handlung als Auftreten (des Steuereintreibers), Näherzutreten (des Johannes), sich Aufrichten (des Petrus), im Ausbreiten der Arme nach links und rechts über die Erde hin, als Zeigen, Fordern, Weisen usw. statt. Masaccio stellte die vier handelnden Figuren rhythmisch in die drei Pausen des Geviertes ein, rechts eine Figur, in der Mitte eine Figur und links zwei Figuren, und stellte sie zugleich als Handelnde voran. Masaccio verband die Beobachtenden und die Handelnden an vier Stellen, jeden der Handelnden eigens, er verband den Steuereintreiber mit dem abgesetzten Schluß der rechten Reihe janusköpfig, er ließ Christus durch Beobachtende trabantenförmig begleitet sein, er ließ Johannes ähnlich den Beobachtenden selbst beobachten, doch in besonderer Weise, und er ließ Petri Armhaltung durch den ersten der Reihe links aufnehmen und abschließend variieren.

Es wäre noch darauf zu weisen, daß links und rechts weitere Episoden dieser *Storia* gegensätzlich dargestellt wurden, rechts in der Nähe, links in der Ferne, rechts vor einem Gebäude, links in einer Landschaft, nach längeren Pausen, rhythmisch jeweils durch Gesten des Zeigens angeschlossen.

Die Interpretation dieser Figurenmotive und -folge als Erzählung sei auf die ausführlichere Behandlung des Zyklus im Dritten Teile dieser Erörterung verschoben.

Diese Reform der Figuration und der Komposition führte zu einer reformierten Gesamterscheinung, einer reformierten Struktur, einem reformierten Bildbau aus durchgängig plastischen, bewegten und handelnden Figuren, die Alberti später unter dem Titel einer Komposition beschrieb, wie ich bei der Erörterung seiner *Doctrina* darzulegen versucht habe. Der Stilbildner der neuen Figuren- und Zusammenhangsbildung und damit der Stilbildner der Renaissancekunst war freilich der Baumeister Filippo Brunelleschi (1377-1446), Alberti widmete ihm denn auch den Traktat in der italienischen Übersetzung. Erich Hubala hat (pp. 354/355) die gleichen

Momente an der Architektur des Brunelleschi immer wieder hervorgehoben⁵³². Für die Malerei lag diese Reform bei Masaccio.

Masaccio begründete damit ein neue Weise des Komponierens des überfiguralen, formalen Zusammenhanges einer gesamten *Storia*. Ich habe dieses Komponieren andernorts das kontinuierende Komponieren genannt und dabei *Kontinuum* und *Diskontinuum* als Formalprinzipien des Komponierens einander historisch entgegengesetzt, letzteres das Formalprinzip in Kompositionen des Leonardo, des Michelangelo und des Raffael⁵³³. Masaccio ersetzte damit das ältere Prinzip der *Kohärenz der Figuren- und Gruppenfolge*, nunmehr der bloßen Kohärenz, durch das *Kontinuum der Figuren- und Gruppenfolge*⁵³⁴, welches vielfältig durch Ähnlichkeit und Gegensatz, durch Wiederholung und Wechsel vermittelt wurde. Masaccio selbst bildete häufig das *Kontinuum* der Figuren- und Gruppenfolge als *Gefüge* aus.

Ich sprach von dem in dieser *Storia* des Masaccio doppelten Rhythmus aus einer Sequenz achsenfest stehender, beobachtender Figuren und der Sequenz und dem Zusammenhang achsenfest stehender und zugleich ausgreifend handelnder Figuren. Die Achsenfestigkeit im Stehen, sich Bewegen und Handeln, die Achse der Figur wurde zum Anker für den Rhythmus, auch bei Faltenbewegungen und -schwüngen.

Das hatte auch für die Metrik eine bedeutende Folge. Es entfiel die Dominanz des Umrisses des Figurenvolumens, die Dominanz der Figurenbreite. Die Metrik der Spatialmessur, wie an Giotto's Werken gezeigt, war an diese Figurenbreite aber gebunden, sie beruhte auf ihr. Es entfiel damit, wie ich meine, die Spatialmessur⁵³⁵. (pp. 355/356)

⁵³² Z.B. Erich Hubala, *Renaissance und Barock, ein Umschau-Bildsachbuch* (Epochen der Architektur), ed. Harald Busch, Frankfurt 1968, passim, bes. p. 19.

⁵³³ Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980, p. IX und durchgängig.

⁵³⁴ S. Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 129sq.

⁵³⁵ Über eine Modulrechnung, die eine Brücke zur Spatialmessur schlagen könnte, s. Andrew Ladis, *The Brancacci Chapel, Florence*, New York 1993, bes. pp. 42-45. Es ist nicht ausgeschlossen, daß spätere Maler die Spatialmessur, in vielleicht anderer Weise und Verbindung, wieder aufgriffen; das ist z.B. für Andrea del Sarto, aber auch für Edouard Manet dargelegt in: Annemarie Kuhn-Wengenmayr, "Manet: die Metrisierung in einigen Figurenbildern und ihre Herkunft aus der Malerei Italiens", jetzt in: Annemarie Kuhn-Wengenmayr und Rudolf Kuhn, *Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten. Cranach, Dürer, Rubens, Ignaz Günther und Bernini, Schnorr von Carolsfeld, Manet, Marées, Liebermann, Picasso und Raffael*, Frankfurt 2001, 175 – 198

An deren Stelle trat, wenn ich richtig sehe, entweder eine Achsialmessur, ein Messen und aufeinander Beziehen der Abstände der Figurenachsen, oder eine freiere, verschiedene Gesichtspunkte einbeziehende Art von Ponderation und Symmetrie, um das Metrisierte und Gemessene einer Komposition, falls angestrebt, zu erreichen. Masaccio selbst setzte an deren Stelle die Achsialmessur, die die rhythmische Entfaltung trägt, und er handhabte sie in besonderer Weise. Die Körperachsen der im Metrum stehenden Figuren, zur Bodenlinie des Bildes verlängert, folgen, wenn ich richtig sehe, einander gleichmäßig über die Breite des Bildes hin; die Sukzession der Körperachsen ist fühlbar, entsprechend der unterschiedlichen Stellung der Figuren nach nah und fern, eine räumliche. Man möchte bei der Betrachtung der Bilder die Sukzession räumlich skandieren, wie ich implizit oben getan. Die Körperachsen sind dabei dominant und von durchschlagender Wirkung; daher die Würde, wie man empfindet, der Gestalten und des von Personen bestimmten Vorganges. Falls aber doch Architekturkanten, wie mehrfach in der Schattenheilung und der Almosenspende im Petruszyklus, auf den Linien der Körperachsen liegen, dann wirkt dies zum Eindruck des Gemessenen der Komposition mit, doch spürt man die Koinzidenz angesichts der Macht, die Masaccio den körpergebundenen Körperachsen verlieh, kaum.

Diese Einführung über Masaccio's Reform der Figurenfolge sei nun abgeschlossen mit einem Vergleich, der zeitlich auch weiterführt, einem Vergleiche der ersten drei Figuren links in zwei verschiedenen Kompositionen und einem dritten Kompositionsteil; die zu betrachtenden Figuren unterscheiden sich nach Profil- oder Enfacestellung (lateral oder ventral) und nach Ruhe oder Bewegung.

In Giotto's Lossagung in Assisi als erstem Bilde folgen einander unter den Erwachsenen (die Kinderszene geht voraus) von links nach rechts ein Bürger als Vorsteher des *Haufens*, ein Bürger als Flügelmann der *Reihe* und Pietro Bernadone, eine Enface-, eine Profil- und eine zweite Profilfigur: ruhig, ruhig, heftigst bewegt.

In Piero's della Francesca Beerdigung des Adam in Arezzo als zweitem Bilde folgen einander von links nach rechts ein Enkel, eine Enkelin und abermals ein Enkel, eine Profil-, eine Enface- und eine Profilfigur: ruhig, ruhig, und bewegt; auf die Profilfigur folgt in klarem Gegensatz die

(ursprünglich in: *Festschrift Lorenz Dittmann*, ed. Hans-Caspar Graf von Bothmer u.a., Frankfurt 1994, 115-130).

Enfacefigur, auf einen Mann auch eine Frau, dann folgt - in abermals klarem Gegensatz zur Enfacefigur - die Wiederholung der Profilfigur, ein Mann in ausgreifendem Schritt, nun im Gegensatz zu dem ruhigen in heftiger Bewegung. In diesem Vergleiche nur der (pp. 356/357) Anhebung schon einer Komposition hat, sieht und empfindet man den Unterschied einer dehnfähigen, locker akzentuierenden, kohärenten Komposition und einer straff geordneten, energisch gerückten, gelenkig, winklig gegliederten, kontinuierlichen Komposition.

Im Fortgange der Komposition des Piero achte man noch darauf, daß die plötzlich anderen Figuren eines niedergeknieten Set, einer die Arme emporstreckenden Frau, gegensätzlich untereinander, als Frontalfiguren in der Enkelin links umsichtig vorbereitet wurden; nach dem frontalen Stehen der Enkelin erscheinen sie in frontalem Knien und frontalem Emporrecken als andere (als *Dissimilia*) und untereinander in entgegengesetzte Richtungen divergierend (als *Contraria*).

Drittens vergleiche man nun mit Piero's Anhebung die ersten drei Figuren im Zweiten Teile der Schule von Athen im Vatikan von Raffael, die zwei grüßend mit Rolle und Buch einlaufenden jungen Männer und den sie einweisenden, vor einem Pilaster stehenden, älteren Mann, die einen bewegt, der andere ruhig: Ein Jüngling (lateral) läuft herein, auf sein rechtes Bein tretend, und wendet seinen Kopf spontan aus dem Profil in die Ferne, zu sehen, wohin er solle. Ferner und ihm nach einer, der ihn begleitet (lateral). Auf das spontan in die Ferne gewendete Sehen, wohin er solle, folgt vor der Wand aufgerichtet, stehend der nächste; er steht ventral und neigt sein Haupt spontan ins Profil und gewährt, gehobenen Armes, gesenkter Hand, den Weg zu den nächsten. Raffael stellte einen rhythmisch kontinuierlichen Fluß zweier einander begleitender Profilgestalten zuerst her, wendete ihn im Zweiten durch die spontane Bewegung und Winkelung, die spontane Wendung des Kopfes in die Ferne, wendete ihn abermals durch die Ventralstellung des Einlassenden und dessen wieder spontane Wendung von Kopf und Hand ins Profil. Und dieses gegensatzreich angesetzte, kontinuierliche Figurenband zu den nächsten Figuren mit Alkibiades und Sokrates reißt, reißt an dieser Stelle; und thematisch erhebliche Reliefs werden sichtbar. Das ist ein Beispiel der spontan wendenden, diskontinuierlichen, ein etabliertes Kontinuum überraschend

preisgebenden Komposition von Malern wie Leonardo, Michelangelo und Raffael⁵³⁶. (pp. 357/358)

Doch, ich kehre zur zyklischen Historienmalerei des Tre- und Quattrocento zurück. (pp. 358/359)

⁵³⁶ S. Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 79sq., 101sqq., 128sqq.

Vororientierung

Der Wechsel von der mittleren, bald lockeren, bald festen, Stillage zur hohen Stillage war bei den im ersten Teil behandelten Zyklen mit dem Wechsel von einer nicht metrisierten zu einer metrisierten Erzählweise verbunden, das könnte dazu führen, diese beiden Momente als an einander gebunden zu betrachten. Deshalb folgen im zweiten Teile Zyklen in der mittleren Stillage und in der hohen Stillage sowohl in der metrisierten wie in der nicht metrisierten Erzählweise; auch folgt ein Zyklus, innerhalb dessen ein Wechsel der Stillagen vom mittleren zum hohen Stile erfolgt.

In diesem zweiten Teile werden von einander abgehoben:

die epische, nicht metrisierte Erzählweise

in der mittleren Stillage:

- Gozzoli 7. Zyklus (Montefalco), mittlerer, lockerer Stil
- 8. Zyklus (San Gimignano), mittlerer, fester Stil

in der mittleren und der hohen Stillage:

- Ghirlandaio 9. Zyklus (Florenz, S. Trinità), mittlerer Stil
- 10. Zyklus (Florenz, S. Maria Novella), hoher Stil

nebst einem Exkurs über:

- Lippi 11. Zyklus (Prato), mittlerer, fester Stil

im Stillagenwechsel vom mittleren zum hohen Stil:

- Lorenzetti 12. Zyklus (Assisi)

von

der epischen und metrisierten Erzählweise

in der mittleren Stillage:

- Simone Martini 13. Zyklus (Assisi),

und

in der hohen Stillage:

- Piero della Francesca 14. Zyklus (Arezzo).

(pp. 359/360)

Wie ich anhand von Alberti's Traktat dargelegt habe, wurden im Quattrocento die Erfindung und die Komposition teilweise eine Sache der Kunst. Erfunden und komponiert wurde nun nicht mehr von einem dabei auf sich gestellten Ingenium; sondern aus einem neuen Selbstverständnis des Malers als eines erfindenden und komponierenden Künstlers heraus; aufgrund gewachsenen Selbstbewußtseins, oft aus schierer Lust. Gerade bei den zuerst zu behandelnden Künstlern, Gozzoli und Ghirlandaio, wird man einen gewissen Überschuß an Erfindung und Komposition im Verhältnis zur Dignität ihrer Themen nicht übersehen. (pp. 360/361)

VII. Zyklus
Die Geschichte des hl. Franz
von Benozzo Gozzoli (1420-1497)⁵³⁷
in Montefalco, S. Francesco, Chor, gemalt ca. 1451-1452
Epische Erzählweise im mittleren Stil, lockerer Variante

Bildweise Übersicht

Gozzoli⁵³⁸ hat im Chor der Franziskuskirche von Montefalco die Geschichte des hl. Franz in zwölf Bildern erzählt, die von links nach rechts, über das Chorfenster hinwegführend, in drei Registern von je vier Bildern übereinander angeordnet sind⁵³⁹. Im Einzelnen ist dargestellt: Untere Reihe: Bild 1: Franz wird - wie Christus - in einem Stall geboren, Christus als Pilger kündigt der Mutter Franzens, Madonna Pica, die Geburt ihres Sohnes an, ein Bürger breitet vor Franz seinen Mantel aus, damit er darüber schreite; Bild 2: Franz schenkt

⁵³⁷ Gute Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Band I, München 1996, Tafeln 172sq., Maße, Historische Umstände pp. 286sq., Inschriften und Tituli pp. 455sq.

⁵³⁸ Eine ausführliche, systematische, in der Sache eindringliche und in den Ergebnissen überzeugende Behandlung dieses Zyklus im Hinblick auf Erzählung und Komposition findet man in: Elisabeth Giese, *Benozzo Gozzoli's Franziskuszyklus in Montefalco* (Europäische Hochschulschriften 28, 52), Frankfurt 1986 (Diss. phil. München). Ich betone dieses, weil die Arbeit in die Richtung auch meiner Absicht in der vorliegenden Schrift geht. Die Autorin schrieb ihr Buch ohne Kenntnis meines Manuskriptes. Ich hatte den Zyklus früher, unter dem Eindruck der wechselnden Zahl der Begebenheiten in den einzelnen Bildern und der lockeren Folge aller Begebenheiten, als der Niederen Stillage zugehörig angesehen. Giese dagegen ordnet den Zyklus der Mittleren Stillage zu (pp. 282sq.), dem ich hier nun folge. Ich nütze dabei, wie nun auch bei den Zyklen der beiden Gaddi, die in der Rhetorik überlieferten Varianten der Mittleren Stillage (vgl. z.B. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik, eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, p. 522: *aut severum aut laetum*) zur Unterscheidung dieses locker geordneten Zyklus von dem fester geordneten Zyklus desselben Gozzoli in San Gimignano (hier Zyklus VIII).

⁵³⁹ Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, pp. 149sq. spricht überzeugend von der Plazierung der äußersten Bilder links und rechts im untersten und im obersten Register; doch wird mir nicht klar, warum nicht alle drei Register von links nach rechts gelesen werden sollen, dem *apse pattern* entsprechend, das sie aufstellt. S. a. Giese zur Stelle.

einem (pp. 361/362) armen Ritter seinen Mantel, Christus erscheint Franz im Traume und zeigt ihm den Palast christlicher Ritterschaft;⁵⁴⁰ Bild 3: Franz sagt sich von seinem Vater Pietro Bernadone los; Bild 4: die Jungfrau Maria weist Christus im Himmel auf Franz und Dominik hin, die sich auf Erden begegnen (1215). Mittlere Reihe: Bild 5: Franz stützt, wie Papst Innozenz III. träumt, die zusammenbrechende Kirche (1209/10), Franz erhält von Papst Honorius III. die Regel seines Ordens bestätigt (1220); Bild 6: Bruder Silvester vertreibt durch das Gebet Franzens die Dämonen aus Arezzo; Bild 7: Franz predigt bei Bevagna den Vögeln, Franz segnet das geistliche und weltliche Regiment und die Bürger von Montefalco; Bild 8: Franz sagt dem Edlen von Celano seinen bevorstehenden Tod voraus; dieser stirbt im Kreise seiner Familie und beichtet zuvor einem Bruder. Obere Reihe: Bild 9: Franz hält bei einer Weihnachtsfeier in Greccio das lebendige Christkind in Händen (1223); Bild 10: Franz schreitet vor dem Sultan al-Malik al-Kamil von Ägypten durch das Feuer (1213/14); Bild 11: Franz empfängt die Stigmata (dazu gehört links, oberhalb des Fensters, ein Stück der Lünette, das den erscheinenden Seraph zeigt); Bild 12: Tod Franzens und die Himmelfahrt seiner Seele.

Die einzelnen Storie (ca. 2,70 x 2,20) sind auf drei Seiten bzw. im Spitzbogen von gemalten, profilierten Bilderrahmen umgeben, die unten aufstehen; sie stehen im unteren Register auf einem gemalten Sockel mit den Porträtmedaillons ausgezeichneter Ordensmitglieder und dreier Künstler (Petrarca, Dante, Giotto), oberhalb dessen sich die Titulusleiste findet; in den höheren Registern stehen sie auf Architraven, die den Titulus im Spiegel tragen. Die Eckdienste des Chores, auf polygonalen Sockeln und mit Kapitellen, und die auf ihnen sitzenden Gewölberippen sind mit einem Palmettendekor bedeckt. Die Gewölbefelder zeigen je einen Heiligen auf einer Wolkenbank und nächst dem Eingang Franz in der Glorie.

Die Anordnung der Register übereinander ist eher ungewöhnlich, unter den hier behandelten Malern war Simone Martini Gozzoli darin vorangegangen: aufsteigend ist so der Weg Franzens zur himmlischen Glorie dargestellt, (pp. 362/363) in welcher er dann im Gewölbe erscheint⁵⁴¹. Die

⁵⁴⁰ Zwischen Bild 2 und 3 könnte sich, wohl als Glasgemälde, eine Darstellung der Begebenheit in S. Damiano befunden haben, darauf läßt der erhaltene Bildtitulus schließen (Roettgen p. 290).

⁵⁴¹ So Roettgen p. 288, auch Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, Cambridge Mass. 1996, p. 51 und früher eadem, "Benozzo Gozzoli's frescoes of the life of Saint Augustine in San Gimignano. Their meaning in context", *Artibus et Historiae* 7, Nr. 13, 1986, 35-53.

einzelnen Register zeigen Kapitel der Vita des Heiligen, ihrer Bedeutung nach ansteigend: das erste die Jugendgeschichte bis zur Begegnung mit Dominik, das zweite die Taten des Ordensgründers und das dritte die göttlichen Gnadenerweise⁵⁴². Bedeutendere Entsprechungen zwischen übereinander angebrachten Bildern sind dagegen nicht gesucht; eine besondere Rücksicht bei der Aufteilung der Szenen auf einzelne Bilder läßt sich nicht erkennen⁵⁴³: die Erzählung reiht Begebenheit an Begebenheit.

Verglichen mit der Erzählung der Franzlegende von Giotto, die Gozzoli in der Hauptkirche des Ordens in Assisi, keinen Tagesritt entfernt, sah⁵⁴⁴, studierte und verwandelte, tritt eingangs folgender Unterschied hervor:

Das erste Bild in Giotto's Erzählung, von Giotto wohl entworfen und mit seiner Erzählung sinneinheitlich, zeigt, wie ein Bürger der Stadt vor Franz seinen Mantel ausbreitet, damit er darüber schreite, und zeigt dieses Geschehen auf dem Rathaus- und Marktplatze der Stadt - dahin verlegt -, unmittelbar vor dem Tempel der Minerva, auf daß der Zyklus mit einem Motiv der Huldigung an Franz feierlich anhebe. Nicht so Gozzoli: Gozzoli begann mit der Geburt Franzens, die sich im Stalle des väterlichen Hauses begibt, er begann nicht feierlich, sondern niedrig; er enthielt sich auch, die miraculöse Seite der Begebenheit und die sich darin zeigende Nachfolge Christi⁵⁴⁵ zu Motiven des Feierlichen zu erheben. In beiden Zyklen stellte der Erzähler die Stillage, in welcher er zu erzählen willens war, gleich anfangs deutlich her. Auch Gozzoli (pp. 363/364) stellte jene Begebenheit, daß ein Bürger vor Franz seinen Mantel auf die Straße legt, dar, er schob sie jedoch auf demselben Bilde an den Rand

⁵⁴² So Giese pp. 241 u. 256sqq.

⁵⁴³ Mit Ausnahme der Tatsache, daß im unteren Register, solange man die Begebenheiten von Franz her zählt, acht, im mittleren sechs und im oberen vier Begebenheiten dargestellt sind (Giese passim); durch die Erzählung der Geschichte vom Tod des Edlen von Celano in drei Episoden, korrespondierend den drei Episoden der Kindheit Franzens, verschiebt sich neuerdings die Ordnung. Die Ordnung ist stets locker, nie strikt.

⁵⁴⁴ Gozzoli stellte in der Reihe der Porträts, die unten den Zyklus begleiten, wie erwähnt, auch Giotto dar, als 'der herausragenden Maler Fundament und Licht' (*Titulus*).

Die anderen dort dargestellten Personen finden sich bei Roettgen p. 456 aufgezählt.

⁵⁴⁵ Zu Franzens Nachfolge Christi oder zu *Franciscus alter Christus* bei Gozzoli s. Raffaello Morghen, "Tradizione religiosa e Rinascimento nel ciclo degli affreschi francescani di Montefalco", *Il Mondo Antico nel Rinascimento* (Atti del 5 Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento 1956), Florenz 1958, 149-156. Besonders Henk W. van Os, "St Francis of Assisi as a second Christ in early Italian painting", *Simiolus* 7, 1974, 115-132, bes. pp. 130sqq. Dann Giese.

rechts, ließ sie sich neben dem Privathause der Eltern und in einer Gasse begeben, verband sie noch mit einem weiteren Motive und ließ sie derart in ihrer Bedeutung im Bereiche einer bloßen Begebenheit.

Mit diesem Unterschiede durchaus übereinstimmend, wurden neben der bedeutenden Begegnung von Franz und Dominik, die Giotto nicht dargestellt hatte, drei Giotto gleichgültige Kindheitsbegebnisse (Geburt, Ankündigung der Geburt, Franz und sein Kamerad) und die zwar für Montefalco wichtige, doch bloße Lokalbegebenheit der Segnung ihrer Bürger und Ämter hinzu genommen und, von der unabdingbaren Stigmatisation abgesehen, die hoch gestimmten Ereignisse der Ekstasen (Wolkenekstase, Wagenekstase), Visionen (leerer Thron), Erscheinungen (Arles), wunderbaren Predigten (vor Honorius III) bei Seite gelassen. Es ging Gozzoli nicht darum, ein *Geschehen*, von Gestalten oder Figuren getragen, darzustellen, wie Giotto, sondern *Begebenheiten* zu erzählen und zwar solche, die einen leicht sichtlichen, im mittleren Stil sichtbar zu machenden, erfreuenden Dingreiz hatten.

1.) Franz wird im Stall geboren, Christus kündigt der Mutter Franzens, Madonna Pica, die Geburt ihres Sohnes an, ein Bürger breitet vor Franz seinen Mantel aus.

Links das große Haus der Eltern Franzens; man sieht in den Stall im Erdgeschosse, in dem die Tiere des Hauses verwahrt werden. Links steht die Mutter und erkennt, was prophezeit wurde; eine Gevatterin faßt sie liebevoll um die Schulter und berührt sie über der Brust, um sie umzudrehen und aus dem unziemlichen Orte hinaus zu geleiten, die Mutter hält den Arm der Gevatterin an, um im Erkennen nicht gestört zu werden. Eine auf ihrem rechten Knie kniende Amme hebt den gerade geborenen Franz aus dem neben ihr stehenden Waschbecken auf die ihr gegenüber sitzende nächste Dienerin zu, die, den Blick auf die Mutter gewendet, innehaltend die Linke und staunend die Rechte hebt. Ferner steht eine dritte Helferin, die sich beugt und das Handtuch ausgebreitet hält, in dem das Kind zu trocknen ist. Ferner schauen ein Esel und ein Ochs auf die Staunende rechts, wie bei der Geburt Christi Zeugen auch dieser Geburt. Und Franz, o Wunder, ist schon bei der Geburt ein lebendiges und hellwaches Kerlchen, das sein Händchen hebt und sein nicht achtendes Gegenüber wohl (pp. 364/365) segnet und Licht auf Ochs, Esel und Dienerinnen, ihm gegenüber, verbreitet. Nachdem dies erzählt ist, sieht man weiter rechts ein Stück der Vorgeschichte nachgetragen, man sieht Christus als Pilger, den Stab in der Rechten, seine Linke im Gruße senkend,

zwei Stufen auf einmal die Treppe des Hauses emporsteigen und zur Mutter des Franz sprechen, die aus der Türe ihres Hauses auf die Treppe herausgetreten ist, sieben Stufen hoch steht und staunend, wie adorierend, die Hände hebt und hört.

Rechts des Vorsprunges des Hauses, in dessen Ecke die Treppe steht, kommt Franz als Bub die Gasse herab und hinter ihm ein Altersgenosse, der ihn leicht von hinten an der Schulter faßt und, verführerisch bittend, der Welt und den Kameraden zuführen will⁵⁴⁶; der Heilige aber rafft das Gewand, wendet sein Haupt und hebt die Hand, nichts davon zu hören. Während dessen breitet ein armer Bürger, vor ihm und vor den Stufen des väterlichen Hauses auf dem rechten Knie kniend und aufschauend, sein Gewand aus, damit Franz darüber schreite.

Für die Erzählweise ist mehreres charakteristisch:

Erstens⁵⁴⁷ befestigte Gozzoli die Mitte des Bildes architektonisch, hier durch die Mauer des Hauses, und teilte das Bild in gleiche Hälften, er bekam so für Szenen rechts und für Szenen links gleichen Platz und hatte sie natürlich getrennt.

Zweitens, während links die eine Begebenheit der Geburt im Stalle zu sehen ist, wurden rechts drei Begebenheiten dargestellt, darunter die Ankündigung der Geburt des Franz, der zwei Schritte hinter Christus schon die Gasse herunterkommt. Was die Begebenheiten trennte und sie zusammenhielt, war das Lokal. Die Begebenheiten rechts finden, nach Gozzoli, vor dem Hause der Eltern Franzens statt, die Begebenheit links darinnen, darum wurde diese Begebenheit von jenen getrennt. Wenn Giotto, der von Geschehnissen her dachte, bei zwei Geschehnissen denselben Ort für angemessen hielt, dann setzte er diesen Ort zweimal, sogar unmittelbar nacheinander; wenn Gozzoli, der von bloßen Begebenheiten ausging, von zwei Begebenheiten erzählen wollte, daß sie an dem selben (pp. 365/366) Orte stattfanden, dann sammelte er beide in dasselbe Lokal, auch wenn die Begebenheiten nichts miteinander zu

⁵⁴⁶ *Legenda maior I, 1: lascivos iuvenes* (S. Bonaventura, *Legenda Maior S. Francisci Assisiensis et eiusdem Legenda Minor*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae (editio minor), Florenz 1941).

⁵⁴⁷ Cole Ahl pp. 58sq. weist für die räumliche Anlage auf die *Storia* des Isaak von Ghiberti, Relief, Florenz, Baptisterium, Osttüre, hin. Die hier hervorgehobenen Charakteristika werden durch diesen Vergleich noch deutlicher, vor allem das Fehlen des Stimmungshaften in Nähen und Fernen von Architektur, Landschaft und Gestalten.

tun hatten oder ihre zeitliche Folge dadurch gestört wurde, sammelte sie, die eine locker hier und die andere dort hin schiebend⁵⁴⁸.

Drittens, während andere Erzähler, vor allen Giotto, die Gestalten neben einander stehend, einander links und rechts gegenüber stehend oder gegenüber tretend darstellten, ließ Gozzoli sie gerne aus der Ferne näher kommen; dieses nicht ausschließlich; es ist nach dem Grunde zu fragen. Durch eine Gegenüberstellung der Gestalten wurde in jedem Falle eine Begegnung dargestellt und beide Partner soweit in den gleichen Rang gehoben, daß sie einander begegnen können: Gozzoli stellte eine solche Begegnung bei den Personen, die Franz bei seiner Geburt segnet und die ihn tragen, und bei der Mutter und Christus, der sie aufsucht, dar, nicht aber bei Franz und seinem Altersgenossen, nicht bei Franz und demjenigen, der ihm den Mantel breitet. Ein Vergleich mit Giotto's Zyklus ist im letzteren Falle lehrreich, falls man sich die Komposition des ersten Bildes in Assisi durch Giotto's strengere Handhabung des Metrums berichtigt vorstellt: dort wurden Franz, Kleid und Bürger in die gleiche Stufe zu epischen Figuren erhoben, wurden gleichen Ranges und Begegnung findet statt; und die Huldigung erhält auch durch den erzählerischen Rang des Huldigenden Bedeutung; hier in Montefalco wurde aber Franz hervor gehoben und der Rest nicht gewürdigt, ihm zu begegnen, Franz ist in einfacher Weise, deutlich und uneingeschränkt, Hauptgestalt, was vorgeht, ist kein Geschehen, zu dem sein Gang durch das Leben gehoben wäre, sondern eine Begebenheit in seinem Leben.

Viertens ist die ungleiche Ausführlichkeit in der Darstellung der einzelnen Begebenheiten hervorhebenswert. Gozzoli verwendete für die Geburt genau so viel Raum wie für die anderen Begebenheiten zusammen, sie wurde detaillierter erzählt, mit mehr Personal, obendrein mit Ochs und Esel und mit dem wunderbaren Verbreiten des Lichtes durch den Neugeborenen. Und dies aus keinem anderen Grunde als, weil es dem Erzähler so beliebte; er konnte seinem (pp. 366/367) Gefallen nachgeben und, wo er mochte, verweilen. Diese im Epischen liegende Möglichkeit tritt immer hervor, wenn ein Erzähler sie nicht ausdrücklich ausschließt: insofern stellt die Ausnahme

⁵⁴⁸ Das gilt auch, wenn Maria Alessandra Cassiani, "Intorno al ciclo di Benozzo Gozzoli a Montefalco. Questioni di iconografia", *Storia dell'Arte* 93/94, 1998, 169-176, sagen kann: *Il testo (sc. vita Sancti Francisci anonyma bruxellensis) infatti oltre ad essere l'unico a includere l'episodio della nascita 'in stabulo' a una data precedente al 1450, racconta come strettamente legati tra loro i tre avvenimenti che Benozzo rappresenta uniti nel medesimo riquadro* (p. 169).

nicht Gozzoli, sondern Giotto dar. Giotto bändigte das Geschehen, verbot sich natürliche Unregelmäßigkeit um des feierlichen und hohen Stiles willen.

2.) *Franz schenkt seinen Mantel einem armen Ritter, Christus erscheint Franz im Traume und zeigt ihm den Palast christlicher Ritterschaft.*

Links reitet Franz aus der Ferne heran; links daneben steht der verarmte Ritter, von hinten zu sehen, der die Rechte bittend an den Hals des Pferdes legt und zu Franz aufschaut; während dieser dem Manne seinen Mantel freundlich lächelnd über die Schulter legt. Wiederum findet keine Begegnung statt, sondern ist von Franz die Rede und wurde der andere zu einer Nebenfigur herabgedrückt; wiederum wurde ein Begebnis aus dem Leben des Franz dargestellt und kein Geschehen, das beide Gestalten zu gleichen Teilen trügen. Weiter nach rechts folgt das Schlafgemach des Franz. Dessen rechte Wand befestigt die Mitte des Bildes. Franz als Knabe liegt im Bette, mit einem Nachthemd angetan, die Beinlinge liegen abgelegt auf der Bett-Truhe. Giotto's Schlafende ruhen in ihren Gewändern. Züge des Privatlebens, wie abgelegte Beinkleider und angezogene Nachthemden dringen in Erzählungen bei der mittleren Stillage leichter ein. Bei Simone Martini begegnen wir demselben Zug, dessen hl. Martin nackt im Bette liegt, im modischen Unterschied zu Gozzoli, im prinzipiellen zu Giotto. Während Franz vergnügt schläft, erscheint Christus, kaum älter als Franz, wie ihm träumt, erscheint in einer Wolke und zeigt zum Traumgesichte. Giotto ordnete das Traumgesicht so an, daß ein Zusammenhang mit dem Träumenden gewahrt blieb, hier wurde das Traumgesicht durch die dicken Mauern des Schlafgemaches getrennt von dem Träumenden. Franz träumt von einem großen, mächtigen Palaste, der im Hofe des Hauses stehe. Gozzoli räumte diesem Traume die Hälfte des Bildes ein, wie auf dem vorigen Bilde der Geburt: er schilderte den Palast nicht seiner Funktion nach, wie Giotto, sondern als mächtig und groß, er suggerierte ihn mittels Überschneidungen als viel größer, als er Platz hatte, ihn zu malen; so steht der Palast, mannigfaltig gegliedert, mit zwei Türmen bekrönt, im Hofe des Hauses.

3.) *Franz sagt sich von seinem Vater Pietro Bernadone los.*

Die Mitte des Bildes wurde durch die Grenze des linken Palastes befestigt. Die linke Vatersseite wurde durch diesen Palast bestimmt, die rechte (pp. 367/368) Bischofsseite durch die Kirche. Vor der Rückseite seines Palastes, dessen Seitentrakt eine Kapelle enthält, tritt der Vater, an der Spitze seines Gefolges, aus dem Bereiche des Palastes auf den öffentlichen Platz, auf dem die Auseinandersetzung statt hat; wie der Bischof aus dem Bereiche der

Kirche herausgetreten ist. Franz steht mitten auf dem Platz, er allein frontal, eng beim Bischof, von dessen Pluviale umhüllt, die Hände vor der Brust gefaltet, mit, wahrhaft, einem Unschuldsblick. Die Auseinandersetzung, eine Begegnung, findet nicht zwischen Vater und Sohn, sondern zwischen Vater und Bischof statt: damit erhielt die Geschichte gegenüber Giotto's Erzählung eine andere Wendung. Der Vater eilt zornbebend, das Gewand des Sohnes über dem linken Arme, dessen Lederriemen in der rechten Hand, auf seinen Sprößling zu; der Bischof schaut ihn schmerzvoll und mit großen Augen an. Die Mienen der Begleiter des Vaters gehören zu den ausdrucksvollsten in diesem Zyklus: ein blasierter, schöner Jüngling, einer der gleich losprustet, einer der amüsiert aus den Augenwinkeln blitzt, einer in falscher Anteilnahme, einer, der in beobachtender, abschätzender Klugheit die Situation beurteilt, den Vater leicht anrührt, der Vater zornbebend, der Sohn mit seiner Unschuldsmiene, der sich aufrecht hält, in den Schultern aber merklich in den Schutz des Bischofs rückt, dann der Bischof, gefolgt von den Klerikern, die sich überlegen fühlen, den Vater fragend anschauen, was er denn noch wolle, bzw. erhobenen Hauptes, zu was er sich unterstehe. Dadurch, daß Franz als Junge gezeigt wurde, und dank der Miene, die jeden Vater zur Weißglut brächte, wurde der Vorgang, wie die anderen bisher, desjenigen Ernstes entkleidet, den alle Vorgänge bei Giotto haben und der ihnen erlaubt, geschehenstragende Vorgänge zu sein.

Man merkt bei diesem Bilde deutlich, wie Giotto studiert und dessen Erzählung von Grund auf geändert wurde. Die Änderung in den einander begegnenden Personen habe ich genannt. Sodann beachtete Gozzoli die Reihe des väterlichen Gefolges in Florenz und den Wechsel der Stimmungen von Person zu Person: während die Stimmungen in Florenz sich aber ausschließlich auf das Zentralmoment beziehen, solche des Vaters sein könnten, und die Gestalten von grundauf erfüllen, sind es hier momentane Affekte von Personen, die, ebenso lebenswahr, mehr sich selbst als die Sache im Auge haben; von welcher Unernsthaftigkeit sich nur der Vater und der Bischof, nicht aber Franz, abheben.

Die Gegenüberstellung eines bürgerlichen und eines kirchlichen Bereiches wie die Plazierung der beiden Kinder links wurden in Assisi (pp. 368/369) beobachtet: die Auseinandersetzung wurde aber auf den bürgerlichen Bereich des öffentlichen, von Häusern begrenzten Platzes beschränkt, und es wurde preisgegeben, daß sich der Vater und die zum Gebete erhobenen Hände

seines Sohnes - in Assisi - in einem aller Umstände entleerten Raume, in reiner Konfrontation, gegenüber stehen.

4.) *Franz und Dominik begegnen einander, worauf die Jungfrau Maria Christus hinweist*⁵⁴⁹.

Die Mitte des Bildes wurde durch den linken Rand der Kirche leicht befestigt. Auch auf diesem Bilde wurde, rechts, eine Begegnung dargestellt: Franz, zu Bruder- und Friedenskuß heraneilend, und Dominik, ihm entgegenschreitend, umarmen sich, beide ernst, jeder von einem Bruder begleitet, der Dominikaner mild, der Franziskaner zärtlich Anteil nehmend. Christus, von Keruben umgeben, thront links auf einer Wolkenbank über einer Landschaft, er hält drei glühende Speere, gebündelt, in der erhobenen Rechten, bereit, Maria kniet vor ihm auf den Wolken auf ihrem linken Knie, sie breitet die Arme, die Linke nach oben, die Rechte nach unten, schaut zu ihm auf und empfiehlt die Ordensgründer.

5.) *Franz stützt, wie Papst Innozenz III. träumt, die Kirche, Franz empfängt von Papst Honorius III. die bestätigte Ordensregel.*

Die Mitte des Bildes wurde durch den Pfeiler des Audienzsaales befestigt.

Die einstürzende Kirche, die Franz, an einer Ecke wenigstens, zu stützen sucht⁵⁵⁰, steht links am Rande auf einer Wiese des päpstlichen Gartens; jenseits der Wiese liegt der Palast des Papstes, steht das luftige Schlafgemach, in welchem der Papst unter einem Zeltbaldachine ruht; zwei Kleriker sitzen zu Füßen seines Lagers, der eine hält, das Kinn in die Hand gestützt und in die Ferne schauend, sich mühevoll aufrecht, der andere ist auf die Stufen des Bettes (pp. 369/370) gesunken und eingeschlafen. Giotto stellte das Traumbild immer neben den Träumenden, Gozzoli wahrte in beiden Fällen zwar die Reihenfolge von Schlafendem und Traumbild, er stufte aber jeweils das zweite

⁵⁴⁹ Nach Cassiani pp. 170sq. findet die links dargestellte *Intercessio Mariae* lt. Legende einen Tag vor der rechts dargestellten Begegnung von Franz und Dominik statt, auch wird die Begegnung der Ordensgründer eher in der Dominiklegende als in der Franzlegende überliefert; die früheste bildliche Darstellung stamme von Fra' Angelico, Dominikaner und Lehrer des Gozzoli.

⁵⁵⁰ Nach Cassiani p. 174 wird ein solcher Traum des Papstes sowohl in der Franzlegende von Franz wie in der Dominiklegende von Dominik überliefert; in jener stütze der Heilige die Kirche mit der Schulter, in dieser mit den Armen. Gozzoli sei abermals der ihm wohl durch Fra' Angelico überlieferten Version der Dominiklegende gefolgt.

weit zurück, so daß beide Male Franz, wenn er träumt und wenn von ihm geträumt wird, voran und vornean steht, als Hauptfigur der Begebenheit betont.

Ebenso vereinfachte Gozzoli die Begegnung mit dem Papste: der Papst thront rechts, Franz kniet vor ihm, dicht an den Stufen des Thrones; der Papst entrollt mit der Linken das bestätigte Gesuch, die Ordensregel⁵⁵¹, Franz rollt sie mit beiden Händen ein; er schaut genau auf den Papst, der ihn segnet. Die Brüder auf Franzens Seite wurden in den Hintergrund geschoben. Es war nicht Gozzoli's Art, die Begegnung Franzens und des Papstes als eine Begegnung zwischen Papst und Orden auszulegen oder Franz als den Protagonisten seines Werkes, der Brüderschar, anzusehen. Auch die zwei Kardinäle nehmen anderen, bedächtigen oder besorgt schauenden, Anteil.

6.) *Durch das Gebet Franzens vertreibt Bruder Silvester die Dämonen aus Arezzo.*

Diese Begebenheit füllt ein ganzes Bild. Dieses Mal wurde die Mitte wenig betont. Den rechten Teil des Bildes nimmt Arezzo ein, reich und weit gebaut. Giotto's Städte sind hochgebaut, hochgetürmt, um sie als epische Figuren den Figuren der Gestalten vergleichbar zu machen; dem schweifenden Schildern Gozzoli's entsprach die weitläufige Stadt.

Franz kniet links vornean in einer weiten, fruchtbaren Gartenlandschaft, er schaut zum Himmel und betet; ein Bruder, links von ihm, durch einen Baum betont und vor den Bergen der Ferne, reckt sich fluchsegnend gegen die Dämonen, die rechts nach rechts davon fliegen. Franz, als Hauptfigur betont, kniet inmitten der Begegnung von Bruder und Dämonen, er kniet zugleich herausgewendet, dadurch auch nicht gegen die Dämonen betend, was als Beten zu ihnen mißverstanden werden könnte. Giotto hatte Franz zur Erde geneigt beten lassen. (pp. 370/371)

An dem Unterschiede des Betens bei Giotto und Gozzoli erkennt man so etwas wie den Grund für den Wechsel der Stillage, den Gozzoli vornahm. Bei Giotto wird von dem, was Beten sei, gehandelt, bei jedem der Betenden, ob er sich zur Erde oder zum Himmel wendet; hier aber nicht. Man könnte

⁵⁵¹ Die Inschrift auf dem Schriftstück (Roettgen p. 456) beginnt mit 'Onorio'. Diese Form des Namens des Papstes könnte ein Italianismus im Latein sein; dann wäre das Schriftstück das Bestätigungsschreiben des Papstes, mit dem Wortlaut, übersetzt: "Honorius III. (sc. bekräftigt): Regel und Lebensweise der Minderbrüder ist, das Heilige Evangelium unseres Herrn Jesus Christus zu beobachten"; andernfalls handelte es sich um das Gesuch, das "Honorius dem Dritten" überreicht wurde und nun bestätigt zurückgegeben wird.

vermuten, daß Gozzoli nicht fähig war, nicht tief genug sah, um darstellen zu können, was Beten sei. Doch er konnte einwenden, daß er garnicht zeigen wollte, was Beten sei, daß er garnicht willens war, seine im mittleren Stile angesetzte Erzählung an solchem Punkte zu beschweren.

Fragen dieser Art, die für die Beurteilung der Tiefe eines Künstlers nicht unerheblich sind, lassen erkennen, daß die Welt für Gozzoli, wie seine anderen Werke auch bestätigen, in der Tat nie tief war, immer aber reich, nach außen sich wendend, sich selbst behauptend. Es ist sichtlich, daß Maler, die nicht, einer wie der andere, über den Leisten einer "Tiefen"lotung geschlagen werden dürfen, sondern denen zunächst das Vermögen eigentümlich ist, sichtbar machen zu können, durch Klugheit und Einsicht geleitet sein konnten, eine Höhenlage des Stiles zu wählen, auf der sie sich rundum halten konnten, auch wollten, um Erzählungen, in sich übereinstimmend, zu vollenden.

7.) *Franz predigt den Vögeln, Franz segnet die Bürger von Montefalco.*

Franz mit dem Bruder steht hart an der Mitte des Bildes; sie ist derart gehalten. Das Bild zeigt eine weite Landschaft, nach vorne zu in Hügeln und Bergen emporsteigend, zeigt links in der Ferne eine Senke, die im Hintergrunde gegen den Monte Subasio anläuft, auf dessen linkem Ausläufer Assisi liegt; es zeigt rechts im Mittelgrunde die kleine Stadt Montefalco und im Vordergrund deren Bischofs- und Bürgerschaftsvertreter. Diese knien aufmerksam, der eine mit der Mitra in den Händen, der zweite wartend, der dritte betend und der vierte Franz schwärmerisch verehrend. Franz, mit einem Bruder zur Seite, steht vor ihnen, er schaut zum Himmel auf und segnet sie. Weiter links steht Franz abermals, eine kleine Terrainstufe niedriger, von demselben Bruder begleitet, auf dem Wege nach Montefalco, und spricht zu den Vögeln zu seinen Füßen, sie mit der Linken zum Himmel weisend. Die Vögel, von jeder Sorte einer, sitzen brav zu seinen Füßen und schauen vor sich; einige nach Schülerart selber zwitschernd. Die dem Betrachter vertrauten Lokale wurden, für die Erzählweise bezeichnend, richtig und detailliert wiedergegeben, was die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sie und ihre Besonderheit lenkt und dem mittleren Stile angemessen ist. Giotto vermied das; gerade jenes berühmte Bild, welches das Gegenteil zu beweisen (pp. 371/372) scheint, bezeugt dieses, das erste Bild der Franzlegende in Assisi. In ihm wurde das vertraute Lokal auf Mitte, auf Würde, Front bildend und als Hintergrund hin, gestellt; das Geschehen findet nicht vor Franzens Elternhause statt, welches das Interesse auf seine Besonderheit wenden und ablenken könnte, sondern vor den bekannten und sofort erkannten Tempel der Minerva ,

ein Motiv, das konzentriert, steigert, nicht zerstreut und ablenkt. Hier aber wurde der Reichtum einer vielfältig vertrauten Gegend dargestellt, in der man versucht ist, in Assisi die Rocca Maggiore auszumachen, und sie finden soll; ob in Assisi nicht auch anachronistisch die Kirche S. Francesco zu erkennen ist, mag den Kennern der Gegend, für die Gozzoli malte, zu entscheiden überlassen bleiben. Die Erzählung verlor durch die Tendenz, Einzelelemente der Gegend, wie Assisi und den Monte Subasio, von- und gegeneinander abzuheben, nichts, sie gewann ihre Eigenart derart, daß die Hauptmomente der Begebenheit deutlich hervorgekehrt wurden, im Vielfältigen des sachlich Einfachen gestimmt.

8.) Franz sagt dem Edlen von Celano seinen unmittelbar bevorstehenden Tod voraus, dieser stirbt im Kreise seiner Familie und beichtet zuvor einem Bruder.

Der Speisesaal des Edlen von Celano wurde durch eine mittlere Reihe von Pfeilern zweigeteilt, deren erster wieder in der Mitte des Bildes steht. Links war der Tisch gedeckt mit Brötchen, Wein und Wasser; während der Bruder links am Rande schon Platz genommen hat und ein junger Diener von rechts her die Suppe für die Gäste und den Hausherrn, der, im Unterschied zu Giotto's Darstellung, mit den Gästen speisen will, aufträgt, stehen jenseits des Tisches Franz (größten Teiles zerstört) und der Gastgeber; Franz schaut ernst den Edlen von Celano an, der mit auf der Brust verschränkten Armen Franz aufmerksam in die Augen schaut. In der rechten Hälfte des Saales hat sich der Bruder rechts am Rande niedergelassen, die Beine übereinander geschlagen, den Kopf in die Hand gestützt, und hört Beichte; der Edle kniet an seiner Seite und beichtet in kindlicher Frömmigkeit. In der Ferne dieses Teiles des Saales sehen wir den Edlen von Celano noch einmal sitzen und, von seinem Jungen bestürmt, von seiner Frau gehalten, von zwei weiteren Frauen bejammert und bedauert und unter dem erschrockenen Zurücktreten des Töchterchens, die Augen verdrehen und, sanft entschlafend, zur Seite sinken.

Für Giotto's Auffassung im hohen Stile, war die Prophetie schon der Tod, wie Franzens Gebet schon das Fließen der Quelle war; es war kein Platz (pp. 372/373) für die Darstellung der Beichte, die zu ermöglichen der Sinn der Vorhersage war. Die Erzählung im mittleren Stile lebt aber in ihren Details, im ernstesten Wort, im ernstesten Zuhören, in der kindlich folgsamen Beichte, im sanften Tode.

Gozzoli gab im Unterschied zu den anderen Bildern des Zyklus hier den rechten Raumteil nicht von links, den linken von rechts einzusehen, sondern

beide von links; er machte dadurch den rechten Teil zum Hinterraum des linken und stellte die linke Szene, in der Franz auftritt, voran.

9.) Franz hält bei einer Weihnachtsfeier in Greccio das lebendige Christkind in den Händen.

Einzelne Gruppen sind in einer gotisch-renaissanten Saalkirche verstreut, links drei Frauen mit einem Kinde, in halber Ferne am Altare der Priester und der Subdiakon, in der Mitte und Ferne zwei Sänger, zur Zeit still, dann vier Bürger verschiedenen Alters und einzeln; sie alle wurden auf Franz hin aufgestellt, der vornean kniet und das Krippenspiel vollzieht, woran niemand eigentlichen Anteil nimmt. Franz kniet in der Mitte, nach links gewendet, und hat das Christkind, das also ankommt, in den Armen, es liebkosend und vorerst allein bemerkend, daß es lebt. Ochs und Esel rechts von ihm dösen und merken auf.

10.) Franz schreitet vor dem Sultan al-Malik al-Kamil von Ägypten durch das Feuer.

Im Hofe des Palastes des Sultans, der durch eine Mauer in der Ferne begrenzt wurde, über der man die Bäume eines reichen Gartens sieht, geht Franz, aus halber Ferne von zwei Brüdern begleitet, segnend und ein Kreuz zwischen den spitzen Fingern der Linken zart haltend, mitten durch das Feuer auf den Sultan zu. Rechts von ihm in halber Ferne tanzt ein Mädchen, welches der Sultan Franz hatte vorführen lassen und das nun verführerisch nach den Brüdern äugelt. Der Sultan sitzt rechts unter einem architektonischen Baldachin auf dem, von einem Stoffbaldachin überspannten, Throne; in der Ferne sieht man Soldaten. Um die Titelfigur zu betonen, wurde die Konkurrenz der Zauberer beseitigt, welche jetzt zu beiden Seiten des Thrones stehen und wie der Sultan staunen.

11.) Franz empfängt die Stigmata.

Steile Felsen im Hintergrunde; eine Schlucht teilt das Gelände nach rechts; jenseits derselben ein Kloster; ein abgeästeter Baum führt über die Schlucht: in so völliger Einsamkeit - in der Ferne nur eine Kapelle und vier Nadelbäume - sitzt (pp. 373/374) ein Bruder links, lesend, der nun nach links oben schaut und die Hand gegen das hereinbrechende Licht hält, kniet in der Mitte vornean auch Franz, der ebenfalls nach links oben schaut, seine Arme breitet und die Stigmata empfängt. Es gehörte vielleicht zu Gozzoli's Ökonomie, daß er den Seraph in einer eigenen Lünette außerhalb der zyklischen Bilderfolge darstellte, abgetrennt, und das Hochgespannte auch hier

vermied. Franz kniet nach links gewendet, wie sonst nur in Greccio; die Strahlen *kommen* wiederum *an*. Giotto's Franz wandte sich statt dessen an Christus und Christus sandte seine Strahlen auf Franz zurück, seiner Kontemplation und Verehrung entgegen.

12.) Der Tod Franzens und die Himmelfahrt seiner Seele.

Franz wurde vornean feierlich aufgebahrt. Ein Arzt kniet diesseits und prüft die Wunde - so, wie Gozzoli es von der Hand Giotto's in Florenz gesehen hatte, jedes Einzelmoment der Tätigkeit, der anderen Stillage entsprechend, jedoch leichter genommen. Jenseits beugt sich ein Franziskaner, die Hand des Toten haltend, die Finger abküssend; zu Füßen kniet einer, mit verweinten Augen vor sich schauend, einen der starren Füße haltend, den anderen mit dem Handrücken berührend; am Kopfende kniet einer, die Kapuze über den Kopf gezogen, die Hände in die Ärmel gesteckt, gebeugt. Dahinter viel des Volks, Geistliche, Brüder, Meßdiener, Laien, betend, singend, ergriffen, verzückt, an Funktionen teilnehmend oder sie ausübend. In der Ferne eine Kirche, zu deren Seiten weitere Gebäude einen Vorplatz bilden, der vorne nochmals geweitet wurde. Die Seele Franzens steigt betend in der Höhe zum Himmel; von niemandem auf der Erde bemerkt.

Zusammenstellung

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.

Die Personen in den Bildern der obersten Reihe unterscheiden sich von den Personen in den Bildern der unteren beiden Reihen: sie sind zierlich, wurden empor gerichtet und auf Abstände gestellt oder dicht gestopft, so daß sie keinen oder keinen bequemen Umgang miteinander haben. Da Gozzoli solche Erfindung und Anordnung bei den Bildern der beiden unteren Reihen, die nach der Praxis (pp. 374/375) der Wandmalerei später gemalt wurden, aufgab, halte ich mich an die unteren Bilder, die oberen für Anfänge nehmend.

Gozzoli charakterisierte die Personen individuell. Der Grundentwurf ging nach deren Weltoffenheit von schwärmerischer Verehrung über Gleichgültigkeit bis zu selbstbewußter Eingebildetheit; diese ihre Charaktere sind nicht habituelle, stehende Charaktere, sondern bei den Begebenheiten angenommene, Charaktere ihrer Äußerungen, sind Charaktere der Selbstbehauptung in ihrer Weltoffenheit. Was Gozzoli beobachtete und

darstellte, war, wie Menschen sich gegen einander verhalten; nicht aber, wie aus ihrem Umgang miteinander etwas entstehen konnte, was wir als Interesse Simone Martini's kennen lernen werden; nicht, wie sie aufeinander eindringen oder um des anderen willen sich verhalten, sondern nur, wie sie sich nach den Graden ihrer Selbstbehauptung gegen einander geben. Intimere Züge eines privateren Charakters schieden dabei aus; Hingegebenheit an Menschen und Sachen, die tiefere Eröffnung, darin größere Gefährdung mit sich führen konnten, nicht minder. Wenn die Mutter bei der Geburt des Franz der Erfüllung der Prophetie und darin dieser selbst inne wird, hält die nahende Gvatterin sie von näherer Berührung ab, bis sie mit dem Eindrucke fertig geworden; auch die Askese des Bischofs zählt nicht, insofern sie ihn verwandelt hätte, sondern insoweit, als sie in die Auseinandersetzung mit dem Vater eingebracht werden kann und Charakter der Selbstbehauptung ist. Der vorherrschende Charakter aber ist einer der Freundlichkeit und der Ergebenheit.

Ständische Unterschiede wurden beachtet: die Personen einfachen Standes sind unmittelbarer, die Dienerinnen bei der Geburt, der Mann, der seinen Mantel breitet; auch die Brüder rechnen zu ihnen; die Personen höheren Standes haben in ihrer Äußerung mehr Bewußtheit und Betonung; der Knabe, der Franz gewinnen will, die Begleiter des Vaters, ein Bürger von Montefalco; die Kleriker rechnen zu ihnen, sie legen sich außerdem Bestimmtheit und Überlegenheit gegenüber den Weltlichen zu.

Ein Problem bildet der Begriff der Heiligkeit: auch der Heilige wurde nach Selbstbehauptung, Wachheit und öffentlichem Umgange charakterisiert: der Heilige will von der Versuchung der Welt zwar nichts wissen, verschenkt gutmütig seinen Mantel, träumt selig von etwas Schönem, er ist aber, da er sich in den Schutzmantel des Bischofs begibt, trotz allen Betens, ein rechter Lauser, wofür das um die Augen spielende Lächeln und die Unbetheiligkeit an der (pp. 375/376) Auseinandersetzung, die Vater und Bischof um ihn führen, Bände sprechen, so lebt er im Schutze des Streits. Hingegen sieht man ihn ernst in der Begegnung mit Dominikus und dem Edlen von Celano; seine Frömmigkeit im Gebet für Arezzo und im Segnen Montefalco's wurde nicht ohne Schalk geschildert. Der Heilige ist auch selbst nicht ohne Humor bei der Vogelpredigt und vor dem Papste, frisch, fast respektlos.

Der Reichtum des Lebens wurde auch darnach mit Freude gezeigt, wie die Menschen gekleidet sind, wie sie schlafen und essen und auf Markt, Straße

und über Land einher gehen und wie sie von der alten Ritterherrlichkeit träumen, der Palast der Ritterschaft Christi ist nämlich ein gotischer.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Der neugeborene Heilige tritt gleich segnend und Licht verbreitend auf; Christus erscheint ihm gütig in einer Wolke. Die Erscheinung Christi auf dem Throne der Kerube und die Himmelfahrt der Seele des Heiligen werden nicht bemerkt. Die Dämonen sind zu sehen und geflügelte Tiermänner.

c.) Ortserfindung.

Ich habe gesagt, daß Gozzoli in den meisten Bildern deren Mitte durch Wände, Pfeiler, Podestränder architektonisch befestigte und das Bild dadurch in zwei gleiche Hälften teilte.

Die Orte wurden nach dem Gesichtspunkt der sachlichen Richtigkeit gestaltet und ausgestattet. Die Begebenheiten wurden, auch unter Lockerung ihres inneren Zusammenhanges und ihrer zeitlichen Reihenfolge, an die Orte verteilt, an denen sie sich sachlich richtig begeben hatten; das Geburtsbild ist dafür charakteristisch. Die Orte wurden nicht so erfunden, daß sie für die Figuren bedeutend oder für die Begebenheiten erheblich wären; die Begebenheiten bleiben vielmehr ortsgleichgültig, sie könnten an einem anderen Orte und andere könnten an diesem Orte stattfinden: das den Ort auszeichnende ist, daß die Begebenheit sich an ihm, der dafür nicht notwendig bestimmt war, begibt: die Begebenheit hatte insofern bei Gozzoli den Charakter des Zufalls. Das unterschied Gozzoli's Ortserfindung von der des Giotto, bei dem jeder Ort für Figur und Geschehen bedeutend war, unterschied sie von der des Taddeo Gaddi, bei dem jeder Ort die Situation der menschlichen Befindlichkeit abgab, unterschied (pp. 376/377) sie aber auch von der Ortserfindung des Agnolo Gaddi, bei dem der Ort zum Hintergrunde reduziert wurde und keinerlei strukturelle Bedeutung hatte.

Gozzoli's Orte gliedern scharf, halbieren, schieben; die Architekturen räumen auf. Gozzoli's Erfindung brachte hohe Häuser, weite Ställe, enge Gassen, schmale Plätze etc. hervor, die der Begebenheit statt geben. Stadt und Land wurden in einer neuen Dimension erfaßt als Orte, die für sich eigenartig sind und an denen, für sie beiläufig, sich den Menschen etwas begeben kann.

Die Architekturen geben hauptsächlich durch Vorziehung und Zurückschiebung Platz, die Städte gewinnen durch Ausdehnung Charakter und die Landschaften durch Weitung und ihr Verlaufen. Gelegentlich unterschied

Gozzoli innerhalb der Orte Bereiche; der Pilger Christus tritt in den Bereich des Hauses der Eltern; der Vater tritt aus dem Bereich des Palastes heraus, der Bischof ist aus dem Bereich der Kirche herausgetreten; die Bürger knien unter Montefalco; die Dämonen fliegen über Arezzo. Paläste, Gassen, Straßen, Plätze und Landschaften wurden abwechslungsreich und mannigfaltig geschildert.

d.) Vorgangserfindung.

Der Vorgang wurde nicht von den Menschen aus erfunden, so daß er sich als deren Befindlichkeit in Einsamkeit, Gedränge oder Begegnung darstellte; er ist, wie gezeigt, vielmehr Anlaß ihres sich Selbstbehauptens nach dem Charakter ihrer Weltoffenheit; nicht auch so, daß er als deren, nach Ständen geordnete, Tätigkeit hervorträte; er ist vielmehr Anlaß ihres öffentlichen sich gegeneinander Zeigens.

Der Vorgang, der im Leben des Franziskus liegt, wurde, wie gesagt, in Begebenheiten unterteilt, ohne innere Notwendigkeit für und innere Bindung an die Personen, noch an die Orte und die Zeit. Das unerwartete, miraculöse Auftreten des Heiligen wurde in solchen Begebenheiten aufgehoben, von seiner vorbildhaften, Heil vermittelnden oder Not wendenden Wirkung aber wurde abgesehen.

Die Begebenheiten wurden jeweils kurz gefaßt; Ausweitungen finden sich nur im Gefolge des Vaters in den Kindern; Überhöhungen nur bei der Begegnung des Franz und des Dominik, auf welche Maria Christus hinweist; Detaillierungen nur bei der Geburt, beim Edlen von Celano, vor dem Sultane. (pp. 377/378)

2. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Die Reinheit der Gestalten-, der Architektur- und Landschaftsbildung ist gewährleistet, mit wenigen Ausnahmen so, daß die Körperhaltung der Maria unklar bleibt und die Proportion der Häuser zur Kirche bei der Begegnung Franzens und Dominiks unnötig falsch erscheinen.

Die Durchsichtigkeit der Gedanken läßt bisweilen zu wünschen übrig: bei der Geburt ist die Rolle der Mutter eher zu erschließen als zu erkennen; bei der Mantelbreitung bleibt unklar, ob das Gewand Franz oder Christus zu Füßen gebreitet wurde, ebendort ist irrig, wohin der arme Bürger schaut; bei

der Mantelspende kann man den Vorgang nur durch Kenntnis der Legende erkennen; beim Traum kann man nicht sehen, daß der Palast, außerhalb der dicken Mauern des Gemaches, der Trauminhalt ist.

b.) Disposition

Die beiden größeren Landschaften mit der Vogelpredigt und Montefalco und mit Arezzo wurden rechts und links des Fensters plaziert⁵⁵², das erinnert an die Anbringung des Felswunders und der Vogelpredigt links und rechts des Eingangs der Kirche in Assisi. Die häufige architektonische Befestigung der Mitten der Bilder, je übereinander, wirkt sich im Gesamten sehr beruhigend aus.

Gozzoli traf die Dispositionen so, daß die Begebenheit klar wurde; da er die Begebenheiten selten entfaltete und, falls doch, die innere Folgerichtigkeit beiläufig behandelte, blieb viel Platz, erzählerischen Vorlieben nachzukommen: er breitete die Geburtsbegebenheit in vier Einzelteilen auf einem halben Bildfelde aus, er verwendete für die eine Auseinandersetzung mit dem Vater ein ganzes Bildfeld; er gab die Mantelspende auf einem schmalen Bildstreifen und räumte in demselben Bilde allein dem Traumgesichte doppelt soviel Platz ein.

Was die Stellung des Helden betrifft, ist eigentümlich, daß der Held zwischen Vater und Bischof und zwischen Bruder und Dämonen bei der Lossagung und bei der Vertreibung der Teufel steht oder kniet, welche über ihn hinweg, um seinetwillen oder in seiner Kraft, miteinander zu tun haben; die Geburtsszene könnte man anschließen. Ferner ist die Beliebtheit einer frontalen Stellung des Helden, das Schreiten und Reiten aus der Ferne auffallend: eine (pp. 378/379) frontale Stellung könnte Würde verleihen, sie diente Gozzoli aber dazu, die Gestalt, auch wenn sie sich bewegt, doch nicht abkünftig und ankünftig in Relationen zu bringen; die Gestalt kommt reitend, schreitend, stehend hervor und bietet sich dem Betrachter dar.

Franz, der Held der Erzählung, wurde dieser Art nach vorne gewendet beim Gang durch die Gassen mit dem Kameraden, bei der Mantelspende, bei der Lossagung. Er wurde in Handlungsrichtung nach rechts gewendet bei der Geburt, bei welcher er in diese Richtung gehoben wird, beim Traum, bei der Begegnung mit Dominikus, beim Empfang der Regel, auch beim Vertreiben der Dämonen, doch zugleich leicht nach vorne gewendet, um nicht zu den

⁵⁵² S. a. Cole Ahl p. 59.

Dämonen zu beten, dann bei der Vogelpredigt, bei der Segnung der Bürger von Montefalco, beim Edlen von Celano, beim Sultan, bei Tod und Himmelfahrt. Er wurde nach links gewendet beim Stützen der Kirche, wie von Giotto gewohnt; in Greccio und bei der Stigmatisation, da er sich über das angekommene Kind beugt oder die ankommenden Strahlen empfängt. Leicht nach links wendet er sich bei der Mantelspende, in eine Richtung, in die Gozzoli Gestalten, wie man mehrfach beim folgenden Zyklus sehen wird, dann gerne wendete, wenn sie besinnlich sind oder Besinnliches tun.

Anhebungen und Schlüsse von besonderem erzählerischem Wert wurden selten ausgebildet; Anhebungs- oder Schlußfiguren fast immer; kompositionelle Übergänge sind kunstlos; Füllungen und Streckungen häufig.

c.) Figurenschemata.

Gozzoli bediente sich nur weniger und einfacher Figurenschemata:

Verdoppelung: Ochs und Esel bei der Geburt;

Figur mit angehängter Figur: mehrfach in Greccio, Franz und Bruder bei der Vogelpredigt und der Segnung der Bürger von Montefalco, die beiden Brüder vor dem Sultan.

Gozzoli lockerte kompliziertere Schemata bis zur Auflösung; vielleicht sind darunter zu zählen:

Dreierfigur mit locker angehängter vierter: Bürger von Montefalco;

Lockere Reihe mit angehängter variiertes Verdoppelung: Gefolge des Vaters bei der Lossagung;

Lockere Dreierfigur: Gefolge des Bischofs ebenda. (pp. 379/380)

Der *Haufe* der beim Tode Klagenden und Trauernden wurde mittels *Verdoppelungen* und *Dreierfiguren* nach vorne aufgegliedert, blieb jedoch einfach und undurchgeordnet.

Für Gozzoli eigentümlich ist, daß er Gestalten gelegentlich zu *Gruppen* bildete, deren Gestalten sich bruch- und nahtlos aneinanderfügen, ohne durch Entsprechung und Spannung zu einer höheren Einheit gebracht zu sein: bei der Geburt die beiden Mägde rechts, auf der Straße Franz und der verführende Knabe, einmal eine ganze Begebenheit, die der Mantelspende.

Ekphrasen gibt es häufig, besonders sind hervorzuheben: die Kirche in Greccio; das Traumbild des Waffenpalastes; die Städte Arezzo und Montefalco und bei der Lossagung Assisi; dann die Landschaften von Arezzo und Montefalco und die Wüstenei bei der Stigmatisation.

Die geringe Verwendung figuraler *Verdoppelungs-* und *Häufungsschemata* kennzeichnet den mittleren Stil eines nur leicht angehobenen Erzählens.

d.) Rhythmus.

Ich beschränke mich im Folgenden auf die Darstellung menschlicher Figuren, lasse die Figuren der Stadt Arezzo, des Waffenpalastes, etc. beiseite.

Gozzoli erzählte, wie zu sehen war, einfach reihend, die historische Folge dabei auch umkehrend, so, wie die Erzählung der einen Begebenheit die Erzählung einer anderen nach sich zu ziehen schien. Er erzählte selten symmetrisch und gleichgewichtig, wie in der Folge Franziskaner, Franz, Dominik, Dominikaner bei der Begegnung der Heiligen; oder einen weiteren Bogen schlagend, wie von der Magd rechts zur Mutter links, also im Nachhinein, in der Geburt, auch hier nicht spannend. Die Erzählung fließt kontinuierlich und gelöst dahin. Gozzoli kannte hin- und abführend eigentlich nur Figuren der Aufmerksamkeit; hinführend, gereiht im Gefolge des Vaters; hinführend, gehäuft in den Brüdern der Regelbestätigung; abführend, zweifach gereiht in den Bürgern von Montefalco.

Der Rhythmus der Erzählung wurde nicht durch ein zu Grunde liegendes Metrum, wie bei den Zyklen des Giotto und des Masaccio, reguliert, welches das Auftreten der Figuren in ähnlichen oder gleichen Abständen von vorneherein forderte und uns erwarten ließ. Der Rhythmus ist frei. Die (pp. 380/381) Erzählung entspricht einer 'Prosa'⁵⁵³-Erzählung, sie ist in meiner Erörterungsfolge mit den Erzählungen des Taddeo und des Agnolo Gaddi zu vergleichen. Der Rhythmus der Erzählung des Gozzoli in diesem und mehr noch im nächsten Zyklus unterscheidet sich vom Rhythmus der Erzählungen des Taddeo und des Agnolo Gaddi jedoch in drei Punkten gründlich.

Erstens: Gozzoli figurierte die Gestalten mit einer Körperachse, die Gestalten wirken bald körperlich ausgedehnt, bald körperlich rund, im nächsten Zyklus betont rund, und er nahm sie als solche in den Rhythmus der Erzählung auf. Taddeo Gaddi hatte schwingende, laufende, verweilende Faltenzüge, -läufe, -schwünge etc. den Figuren wie aufgelegt, sie konnten einander über die Gestalten hinweg entsprechen und über die Gestalten hin fortlaufen. Gozzoli figurierte gelegentlich ähnlich, vielleicht z.B. die Kniende

⁵⁵³ Vgl. Antonio Boschetto, *Benozzo Gozzoli nella Chiesa di San Francesco a Montefalco*, Mailand 1961, p. 9.

im Geburtsbilde; er formte auf solche Weise aber keinen Zusammenhang. Die Gestalten, achsenfest figuriert, wurden auch nicht in schnellen *Läufen* zusammengefaßt, wie es Agnolo Gaddi tat, ja, Gozzoli ließ kaum *Reihen* zu, wie eine kurze *Reihe* im Gefolge des Vaters. In dieser Komposition folgt auf die Figur des Losprustenden mit nach links nachgesetztem und mit nach rechts folgendem Nachklange - die nachgesetzte Figur wurde durch die Kinder mit ihrem eigenen rhythmischen Charakter modifiziert - dann in zwei weiteren Figuren eine gesperrte *Dreierreihe*, dann eine *Zweiergruppe*, zuletzt ein *Dreier*, letzterer aber, mit Agnolo Gaddi's ähnlichen Figurierungen verglichen, gesperrt, zur Selbständigkeit der einzelnen Teilnehmer hin. Man könnte vergleichend das Gefolge und den Vater in Giotto's Lossagung in Florenz, dehnfähig, locker akzentuiert und kohärent, heranziehen um zu sehen, wie dieses Gefolge und der Vater von der Hand Gozzoli's dagegen, dank der Achsenfestigkeit und Selbständigkeit einer jeden Figur, ein festes, klar und distinkt geschiedenes Kontinuum darstellen.

Zweitens: Gozzoli benützte nicht nur die Figuren im Rhythmus seines Erzählens, sondern auch deren Absetzungen, ja prägnante *Pausen*. Solches Absetzen, mit nachfolgendem Ansetzen half zur Artikulation, etwa im Gefolge des Vaters, auch sonst häufig. Gozzoli setzte Pausen höchst kunstvoll ein. In der Darstellung der Geburt Franzens: dort wurde rhythmisch zunächst die kniende Dienerin figuriert, in dem Bogen ihrer vorreichenden Arm endend und schließend und zur *Gruppe* erweitert durch das entschieden in ihre Hände gesetzte (pp. 381/382) Kind mit seinem knapp genommenen Segnen; dann folgt die genannte Pause; dann folgen die staunend auf das Kind zu gehobenen Hände der sitzenden Dienerin, als deren figurale Anhebung. Der Abstand vom Ellbogen bis zum Kind in der Figur der Knienden ist gleich der Länge der Pause und gleich dem Abstände von den Händen bis zur Körperachse der Figur der Sitzenden. Diese Folge von Schilderung, Pause, Schilderung im Rhythmus des Erzählens band das Staunen und Sitzen der Dienerin an das Kind, auch wenn sie selbst auf dessen Mutter schaut; ja, weil die Dienerin an das Kind gebunden wurde und aus dieser Bindung den Blick zur Mutter hebt, wurde sichtbar, daß sie über das Kind, sonst nichts, nicht über die Geburt im Keller, die Gegenwart von Ochs und Esel, daß sie über das Kind, das, geboren, den Kopf erhoben trägt und segnet, staunt und anhebt, die Mutter darob zu bestaunen. Man stelle sich zur Probe vor, die Sitzende hätte ihre Hände näher am Kinde: warum sieht sie zur Mutter?, sie hätte ihre Hände näher bei sich: warum schaut sie so? Die prägnante Setzung der Pause im Rhythmus der

Zusammenhangsschilderung ist ein Erzählmittel. Ein einfacheres Beispiel findet sich bei der Begegnung Christi und der Mutter Franzens, in derselben *Storia*, in der Pause zwischen den Händen der Mutter und dem Gesichte Christi.

Drittens: Gozzoli unterschied innerhalb der einzelnen Figuren prägnant zwischen rhythmischer Bewegung und rhythmischer Ruhe, vor allem dadurch, daß er die Köpfe der Figuren unvergleichlich abhob. Z.B. der Losprustende im Gefolge des Vaters: Gozzoli schilderte einen in seinen Mantel gehüllten Mann in einfacher rhythmischer Aufwärtsbewegung, welche Bewegung im Gesichte nicht einfach endet, sondern in der Schilderung des Gesichtsausdruckes verhält und erfüllt ist. Ebenso erfahren wir rhythmische Bewegung noch im Hutbände des nächsten Mannes mit der eingehängten Rechten, später aber Ruhe in seinem Gesichte inmitten des Hutes; und nicht anders rhythmische Bewegung in Gurt und Hand des nächsten rechts bis zu seiner aufgerichteten Linken, dann aber rhythmische Ruhe in dem gegen die verhaltende Hand geneigten Kopfe. Es ist immer wieder der Gesichtsausdruck, der in rhythmischer Ruhe erfahren wird, wofür das Losprustenmüssen steht, aber auch der Ausdruck des Sinns oder des zärtlichen Schwärmens im Franziskaner in der Begegnung Franzens und Dominiks, welche Stimmungen im rhythmischen Innehalten nachklingen, bis die Erzählung dann prägnant wieder einsetzt. Es handelt sich in Bewegung und Ruhe nicht um die Darstellung von Körperbewegungen, sondern um den (pp. 382/383) Rhythmus des Erzählens; eines Erzählens, das durchaus von Körperbewegungen und mit gleicher Gelassenheit davon erzählte, daß und wie der Mann gegürtet war, die Bänder des Hutes um seinen Leib schlug, das dann auch davon erzählte, wie er aus den Augen blitzte, kurz, wie er rundum dastand.

Diese Unterscheidung zwischen rhythmischer Bewegung und rhythmischer Ruhe, deren erste durch Richtungen von Falten, Gewandteilen, Gewändern, Gürteln, Bändern, Gliedern, Gesten, Wendungen, denen man folgt, dargestellt und deren letzte durch das Fehlen dominanter Ausrichtung sichtbar wurde, hatte im Verhältnis der Figuren zueinander eine Entsprechung. Gozzoli ließ vorrangigen, dominant ausgerichteten Figuren gerne, nach links nachgesetzt oder nach rechts folgend, kaum ausgerichtete Figuren als Echo folgen. Der Jüngling ganz links in der Lossagung ermangelt einer eigenständigen, dominanten Ausrichtung, er wurde dem Losprustenden nachgesetzt, und das Dünne seiner Blasiertheit wurde nicht zuletzt dadurch fühlbar. Im Geburtsbild steht es mit dem Knaben, der Franz die Gasse herunter

begleitet, nicht anders. Man verdecke sich in beiden Beispielen zur Probe die Hauptfigur mit der Hand und man wird sehen, wie diffus die beiden Knaben dann erscheinen; man verdecke sich aber auch die nachgesetzten Figuren, um zu erfahren, wieviel die vorrangigen Figuren dank ihrer an Fond gewinnen. (pp. 383/385)

VIII. Zyklus
Die Geschichte des hl. Augustinus
von Benozzo Gozzoli (1420 - 1497)⁵⁵⁴
in San Gimignano, S. Agostino, Chor, gemalt ca. 1464-1465
Epische Erzählweise im mittleren Stil, festerer Variante

Bildweise Übersicht

Gozzoli hat in der Augustinuskirche von San Gimignano die Geschichte des hl. Augustinus in siebzehn Bildern erzählt, und zwar in drei Reihen übereinander, die von der linken Wand über die Altarwand zur rechten Wand führen; die Bilder an der Altarwand unter und zu Seiten des Fensters sind dabei kleiner als die anderen⁵⁵⁵. Im Einzelnen ist Folgendes zu sehen:

Untere Reihe, linke Wand, links: Bild 1: Aurelius Augustinus (354-430), von seinen Eltern Patricius und der hl. Monika gebracht, wird in die Grammatikschule von Thagaste aufgenommen, er ist ein fleißiger und braver Schüler; rechts: Bild 2: mit neunzehn Jahren wird Augustinus als Lehrer der Rhetorik in die Universität Karthago aufgenommen (halb zerstört); Altarwand, links des Fensters: Bild 3: Monika betet in der Memorie des hl. Cyprian; und sie segnet Augustinus aus der Ferne (ganz verrestauriert); unter dem Fenster: Bild (pp. 385/386) 4: während dessen fährt Augustinus über das Meer nach

⁵⁵⁴ Gute Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Band I, München 1996, Tafeln 222sq., Maße, Historische Umstände pp. 374sq., Inschriften und Tituli pp. 457sq.; die Tituli sind allerdings nur zum Teil und nach Jeanne und Pierre Courcelle, *Iconographie de Saint Augustin. Le Cycle des XV^e Siècle*, Paris 1969, mitgeteilt. Eine berichtigte Lesung der Tituli und einen Vergleich mit den *Storie* selbst, dann den *Confessiones* und anderen literarischen Quellen bei: Christiane Esche, "Selbstverständnis und Zielsetzung der Augustinereremiten am Beispiel der Fresken der Augustinusvita von Benozzo Gozzoli in S. Agostino in S. Gimignano", *Recherches Augustiniennes* 25, 1991, 263-287. Einige Sinopien sind abgebildet bei Cole Ahl pp. 138, 141. Cole Ahl geht besonders den Parallelen und Korrespondenzen zwischen einzelnen Szenen nach und sucht deren äußere (gegen das Kirchenschiff zu) oder innere (gegen Apsisscheitel zu) Platzierung an den Chorwänden mit der Weltöffnung oder der Zurückgezogenheit der Situationen des Heiligen zu verbinden als einem mitwirkenden, stimmenden Mittel. S. dort auch über den Auftraggeber und seine Reformbemühungen.

⁵⁵⁵ Lavin p. 290 und passim klassifiziert die Anordnungsweise in San Gimignano wie die in Montefalco als *aps pattern*, s. dort.

Italien (383) (ganz verrestauriert); rechts des Fensters: Bild 5: Augustinus, in Italien gelandet, wird von Quintus Aurelius Symmachus (ca. 345-405), dem Stadtpräfekten von Rom, begrüßt; rechte Wand, links: Bild 6: Augustinus lehrt in Rom Rhetorik; rechts: Bild 7: Augustinus, ehrenvoll von Symmachus als Lehrer der Rhetorik in die kaiserliche Residenz Mailand geschickt, verläßt mit großem Gefolge Rom (384).

Mittlere Reihe, linke Wand, links: Bild 8: Augustinus kommt in Mailand an, er wird durch Kaiser Valentinian II. (375-392) und den Bischof der Stadt, den hl. Ambrosius (ca.340-397, seit 373 Bischof), begrüßt; rechts: Bild 9: Augustinus diskutiert mit Ambrosius, Monika bittet den Bischof um die Bekehrung ihres Sohnes, Augustin und seine Mutter hören Ambrosius predigen; Altarwand, links des Fensters: Bild 10: Augustinus liest im Garten seines Hauses und in der Gegenwart seines Freundes Alypius eine *ad hoc* aufgeschlagene Stelle der Heiligen Schrift (Römerbrief 13,13), wobei sich seine Bekehrung durch Gnade vollendet; rechts des Fensters: Bild 11: Augustin (zum ersten Mal als Heiliger dargestellt) wird von Ambrosius, unter den Gebeten des Simplizian, des Lehrers des Ambrosius und geistlichen Ratgebers des Augustinus, und seiner Mutter, getauft (Karsamstag 387); rechte Wand, links: Bild 12: Augustinus lebt mit Freunden und Verwandten in Cassiacum am Comersee, er lehrt, er erklärt, er trifft das Jesuskind am See; rechts: Bild 13: seine Mutter Monika stirbt in Ostia, ihre Seele fährt zum Himmel auf, ihr letztes Gespräch vor dem Tode mit ihrem Sohne und dessen Abfahrt von Ostia nach Afrika (387).

Obere Reihe, Lünettenbilder, linke Wand: Bild 14: Augustinus, Bischof von Hippo Regius, segnet sein Volk (395); Altarwand, links des Fensters: Bild 15: Augustinus besiegt in einer Disputation den Häretiker Fortunatus; rechts des Fensters: Bild 16: der hl. Hieronymus (ca.347-419/20) erscheint nach seinem Tode Augustinus, um ihn über die Freuden des Himmels zu belehren; rechte Wand: Bild 17: der Tod des Augustinus und die Himmelfahrt seiner Seele (28.8.430).

Jedes der rechteckigen Bildfelder (die mittleren ca. 2,20 x 2,30) ist vierseits durch eine Borte eingefasst und dann in eine gemalte, architektonische Struktur eingefügt aus Pilastern, welche die Bilder seitlich, von den Mauerecken leicht abgesetzt, rahmen, und aus einem Gebälk, das im Chor ringsum geführt ist, reich mit Putten, Pflanzen und Keruben geschmückt; die doppelt breiten (pp. 386/387) Lünettenbilder sind nur dem Bogen folgend durch die Borte eingefasst, außen noch von einer Guirlande begleitet; das obere

Gebälk des mittleren Registers trägt noch einen ebenfalls wie steinernen, mit Rosetten gezierten und die Lünette rahmenden Bogen. In den Gewölbefeldern sind auf einer kreisrunden, die Gewölbefelder verbindenden Wolkenbank die vier Evangelisten dargestellt. Gegenüber der Franzlegende in Montefalco ist die Rahmung angehoben, fester, prächtiger.

Wie bei der Geschichte des Franziskus folgen die Register einander von unten nach oben, den Aufstieg des Augustinus zur himmlischen Glorie sichtbar machend⁵⁵⁶.

Die Bilder wurden so angeordnet, daß in der unteren Reihe Begebenheiten des noch weltlichen Lebens, in der mittleren die der Bekehrung und in der oberen die seines Lebens als Bischof erscheinen; zu diesem Zwecke wurden Begebenheiten gelegentlich auf mehrere Bilder ausgedehnt, wie die Reise nach Italien auf drei Bilder. Jeder der drei Lebensabschnitte endet mit einem Aufbruch oder einer Abfahrt, Aufbruch aus Rom nach Mailand, Abfahrt von Ostia nach Afrika, Himmelfahrt der Seele: schon in diesem Momente eines genaueren Ordners, präziseren Schließens, mit der Geschichte des Franziskus verglichen, findet sich eine größere Bestimmtheit, eine Anhebung über das, wie es sich so begibt, hinaus, eine festere Variante der gleichen Stillage des Erzählens.

Diese Anhebung der Stillage wurde mit einer Modifikation des Themas verbunden: an die Stelle zufälliger, bloßer Begebenheiten traten die Stationen des Lebens.

Nun die einzelnen Bilder, der leitenden Absicht nach; in Rücksicht auf die Erörterung der Geschichte des Franziskus kann es in dieser Übersicht mit Anmerkungen, welche die festere Variante der Stillage, die Weiterentwicklung der Erzählkunst und die Änderung des Themas betreffen, sein Bewenden haben: (pp. 387/388)

1.) Augustinus, von seinen Eltern gebracht, wird in die Grammatikschule aufgenommen, er ist ein braver und fleißiger Schüler.

Das Schulhaus steht rechts einer in die Ferne führenden Gasse, links ein Palast. Die Eltern stehen links im Schatten ihres Palastes, von den Ihren begleitet, sie haben den kleinen Augustinus vor sich; die Komposition

⁵⁵⁶ So Diane Cole Ahl, "Benozzo Gozzoli's frescoes of the life of Saint Augustine in San Gimignano. Their meaning in context", *Artibus et Historiae* 7, Nr. 13, 1986, 35-53, bes. pp. 40sq; und Roettgen p.378.

anhebend, links, die Mutter, sie hält ihre Linke über ihres Buben Köpfchen und zeigt auf ihn; jenseits des Buben der Vater, er hat die Rechte, dem Vorgang Achtung verleihend, erhoben und hält die Linke über ihn; der Grammatiklehrer ist ernst von seinem Schulhause her über die Straße getreten, er nimmt den Kleinen lieb bei Hals und Kinn, ihn aus dem Bereiche der Eltern abzuholen; die Mutter schaut bekümmert ernst, der Vater nachdenklich ernst, ein jüngerer Begleiter melancholisch drein: Augustinus aber steht brav vor seinen Eltern, hat brav die Ärmchen über der Brust gekreuzt, wartet und hebt das Köpfchen nicht unwillig in den Händen des Lehrers.

Im Schulhaus rechts, es zu charakterisieren, eine Fülle braver, wohlgenährter Bürgerkinder, die sich in musterhaftem Teamwork zu jungen Gelehrten heranbilden. Vor seinem Schulhause, rechts, nochmals der Lehrer und vornean der kleine Augustin; er versucht, dem Lehrer zur Seite, mit ihm Schritt zu halten, und studiert auf einem Täfelchen das Alphabet: so strebsam er. Doch hebt der Lehrer eine Rute streng zur Schulter, sie einem bösen Kinde, das ein Junge auf seinem Rücken schreiend ihm parat hält, über den blanken Hintern zu ziehen⁵⁵⁷.

Zwischen beiden Szenen sieht man vom Schulhaus her zwei Knaben gehen, deren hinterer dem vorderen über die Schulter spickt und deren vorderer dem hinteren, sich dabei nichts anmerken lassend, mit der Feder in seinem Buche die entscheidende Vokabel zeigt.⁵⁵⁸

Die Architekturen auf beiden Straßenseiten sind licht und hoch, hauptsächlich aus Bogen und Pfeilern gebildet, so sich über die Figuren hinaushebend; die Gebäude sind wenig tief und schnell durch andere Gebäude, andere Bögen abgelöst. (pp. 388/389)

Zur Modifikation des Themas: Gozzoli bereitete jetzt auf den Helden in dessen besonderer Situation vor, er vermittelte zu ihm hin, band seine Stellung in die Erzählung einer Situation ein. Die beiden Eltern stehen da um des Kindes willen, das zu übergeben ist, und das Kind vor ihnen; der Lehrer ist auf sie zugetreten, wendet sich an das Kind, den Kreis um das Kind schließend. Die Stellung des Helden wurde insoweit bedeutend, als alle anderen auf ihn hin geordnet stehen. Oder Gozzoli erzählte von den spickenden Buben, von

⁵⁵⁷ Eine Motivübertragung, denn Augustinus berichtet von Schlägen, die er bekam, wenn er träge im Lernen war, wie Esche p. 266 aus *Confessiones* I,9 erinnert.

⁵⁵⁸ Vgl. eine ähnliche Gruppe früher in Donatello, Antonius findet das Herz des Geizhalses, Relief, Padua, S. Antonio, rechts der Mitte, erhöht.

dem Jungen, der ein böses Kind zur Bestrafung bereit hält, von dem züchtigenden Lehrer und bereitete durch diese Schilderung der Schulwelt auf den Schüler Augustin vor, leitete förmlich zu ihm hin, der dann, nach seiner Art, als fleißig und brav erscheint. So erzählte Gozzoli in der Franzlegende noch nicht. Dort stand, ging, ritt, kniete, schlief der Held irgendwo in Land, Stadt und Zimmer, erzählerisch unvorbereitet; Gozzoli setzte selbst bei der Regelbestätigung mit Franz unmittelbar ein und hängte die Brüderschar an. Der Maler ließ den Betrachter den Helden, im Laufe seiner Erzählung, plötzlich, unvorbereitet antreffen, unvermittelt und uneingebunden, und es gelang ihm dadurch, das Zufällige der Begebenheit als deren positives Charakteristikum augenfällig zu machen. Jetzt ging es ihm darum, diese Zufälligkeit der Begebenheit zu meiden und dem Vorgang durch die Eingebundenheit des Helden Bedeutung zu verleihen. Da die Vorgänge über sich jedoch nicht abermals hinaus weisen, Hinleitung oder Stufe zu Bedeutenderem sind, da die Erzählung, wenn erzählt wurde, wie der Held in diesem Momente seines Lebens angetroffen wurde, ihren jeweiligen Zweck erreicht hatte, war das Zufällige nur zu demjenigen Bedeutenden gewandelt, das die Reihe der Stationen des Lebens sein kann.

Die Erzählung des Lebens des Augustinus kennzeichnet, daß Gozzoli als deren erste Station nicht die Geburt, sondern den Eintritt in die Schule wählte und dieses Leben von vorneherein auf den Umkreis der Gelehrsamkeit stimmte.

Zur Weiterentwicklung der Erzähltechnik: Gozzoli ging es, um dieses Thema sichtbar zu machen, jetzt darum, das Hauptmoment einheitlicher und zusammenhängender in einer vorderen Schicht des geschilderten Ortes auszubreiten, und zugleich darum, diese Schicht dichter mit Figuren zu füllen; Nebenmomente abzusetzen und in den Mittelgrund oder an Sonderorte, wie das Innere des Schulhauses, zu plazieren. (pp. 389/390)

Zur angehobenen Variante der mittleren Stillage: Sodann kam es Gozzoli darauf an, die Erzählung des Hauptmomentes der jeweiligen Lebensstation des Helden zu bereichern, heiter, abwechslungsreich und unterhaltend, durch Motive, wie das Spicken, die Züchtigung, durch die Belebung des Mittel- und des Hintergrundes mit Gestalten, die stehenbleiben, sich umdrehen, in die Ferne schreiten, und durch die Ausschmückung mit zahlreichen Architekturen, die architektonisch differenziert, plastisch ausgeziert, mannigfaltige Ein-, Auf- und Durchblicke gewähren. Die Tendenz

zu unterhaltendem Wechsel ging soweit, daß jedes der vier Fenster im Oberstocke des Schulhauses anders gegliedert wurde.

2, 3, 4.) *Augustinus wird an der Universität Karthago als Lehrer zugelassen. Monika betet in der Memorie des hl. Cyprian; sie segnet Augustinus aus der Ferne. Augustinus segelt über das Meer nach Italien.*

Diese Bilder sind zu sehr zerstört und durch Restaurierung verfälscht. Sie enthalten in der Darstellung, soweit zu erkennen ist, nichts, was nicht auch an anderen Bildern des Zyklus gezeigt werden könnte. Das Ungewöhnliche und darin Interessante, Unterhaltsame der gewählten Vorwürfe fällt auf.

5.) *Augustinus, in Italien gelandet, wird vom römischen Stadtpräfecten Symmachus begrüßt.*

Im ersten Bilde ging es darum zu zeigen, wie brav, strebsam und wohlgelitten Augustinus war, im zweiten, wie er von den Professoren in Karthago aufgenommen wurde, so ging die leitende Absicht hier darauf zu zeigen, wie Augustinus auf dieser Station seines Lebens auch von Symmachus wohlgelitten empfangen wird.

Augustinus im Doktorenhabite steht angekommen in der Mitte, er ist auf Symmachus zugeetreten, der ihn erwartet hatte, ihn nun mit beiden Händen begrüßt, seine Rechte seiner Linken läßt, mit seiner Linken seine Rechte ergreift, und wohlwollend freundlich Augustinus in die Augen schaut, wie Augustinus fragend gerührt ihm. Hinter Symmachus steht ferner ein Begleiter; hinter Augustinus die seinen.

Dieses Hauptmoment wurde ringsum unterhaltsam angereichert. Der erste Begleiter, der Knappe des Augustinus, stützt hinter ihm dessen Schwert auf; der zweite trägt das Gepäck an Land. Die Landschaft mit Bäumen und Landsitzen zieht sich von links vorne, rechts herum, wieder nach links in die Ferne, nach rechts zugleich ansteigend; dazwischen liegt in der tiefer gelegenen Bucht (pp. 390/391) das Schiff; seine Besatzung schaut vor sich oder auf die Hauptbegebenheit. Ausführlich wurde die Takelage, frontal und ausgebreitet, geschildert, wie die Seile und Trossen geführt sind, das Segel zum Querbaum gerefft ist, der Mastkorb an der Spitze des Mastbaumes sitzt und wie darüber der christliche Wimpel, unter dem Augustinus bereits gesegelt, im Winde weht.

Gozzoli bettet die Schilderung des Helden auf dieser Station seines Lebens, derjenigen der Ankunft in Italien, wiederum in das ringsum und daraufhin Geschilderte von Schiff, Landung des Gepäcks und Knappe und zugleich darin ein, daß Augustinus von Symmachus erwartet wurde.

6.) *Augustinus lehrt Rhetorik in Rom.*

Augustinus sitzt in der Mitte der Aula, zwei Stufen erhöht, hinter seinem Pult in seinem Lehrstuhl und hält Vorlesung aus einem Buche; er trägt, wie die Nachschrift eines Schülers ergibt, die Definition der Rhetorik vor. Die Hörer sitzen zu beiden Seiten in zwei Reihen, weitere Hörer stehen links vornean, rechts dahinter und auch zu beiden Seiten des Lehrstuhles. Die Absicht war, Augustinus inmitten seiner Schüler zu zeigen und an ihrer Zahl, es sind mehr denn zwanzig, den Ruf seiner Lehre.

Dieses Zentralmoment der neuen Station seines Lebens wurde angereichert. Gozzoli gab den Hörern verschiedenen Alters Porträtzüge, durch solche Anspielungen unterhaltend; Gozzoli unterschied die Arten der Unaufmerksamkeit reichlich, mit welcher die Hörer samt und sonders ihren Lehrer beglücken. Gozzoli gliederte auch die Architektur reich: die Aula, luftig und durchlässig wirkend, wird durch eine Pilasterreihe in halber Ferne geteilt, welche eine Attika trägt, die antikisch mit Büsten in Tondi geschmückt wurde; die Abschlußwand der Aula in der Ferne, beidseits geöffnet, läßt Arkaden und die freie Landschaft sehen, man bemerkt die Cestiuspyramide, sich zu freuen, daß man erkennt, daß Augustinus Professor nun in Rom sei; letztlich amüsiert das Hündchen, das vornean, träumend wie die anderen Hörer, am Boden sitzt.

7.) *Augustinus zieht von Rom fort.*

In der Mitte reitet der Rhetor auf einem braunen Paßgänger, der goldgeschmücktes Zaumzeug trägt und dem ein Pudel, modisch geschoren, zwischen den Beinen dahin läuft; Augustinus wird von einem Läufer begleitet und einer Kavalkade, einem Ehrengelicht, gefolgt.

Rom bleibt links in der Ferne zurück, reich geschildert, mit einer der Ehrensäulen, mit dem Pantheon, dem Hadriansgrabe und der Cestiuspyramide; (pp. 391/392) nicht minder reich ist jene Landschaft, in die Augustinus hineinreitet, an Sträuchern, Bäumen, an Häusern, Hasen und Hunden, an Jagenden, Stehenden, Reitenden und an Dahinziehenden, die ihm schon vorangehen⁵⁵⁹. Gozzoli stellte vornean auf beide Seiten insgesamt sieben Männer, Zeitgenossen, in deren Rücken der Zug des Augustinus, welcher versonnen in die Ferne träumt, einherzieht⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ Vgl. Voigt's Schilderung des Lebens des Petrarca an der Sorgue als Welt eines Humanisten: Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des Classischen Alterthums oder das Erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlin ⁴1960, vol. I, pp. 107sq.

⁵⁶⁰ Cole Ahl (1986) p. 42: *This is not a pageant, but a pilgrimage the doubting scholar takes to find God.*

8.) *Ankunft des Augustinus in Mailand, Begrüßung durch Kaiser Valentinian und Bischof Ambrosius.*

Augustinus steht in der Mitte, er zieht mit der Linken seinen Reisemantel ein wenig hoch, auf daß der Bursche, der hinter ihm auf dem Boden kniet, den zweiten Sporen abnehme; ein zweiter Bursche links hält, die Linke auf ein aufgestelltes Schwert gestützt, des Augustinus Pferd; dahinter ein weiteres Pferd und Reisebegleiter. Die Situation des Augustinus wurde wiederum in das Weitere, darauf Bezügliche der Erzählung eingebettet.

Rechts wird Augustinus, zu Bischof Ambrosius gekommen, ernst und väterlich empfangen; Augustinus sucht gerührt des Ambrosius Augen, in Verehrung niedergehend, Ambrosius ergreift des Jüngeren Hand und Handgelenk mit beiden Händen.

Im Mittelgrunde sieht man, deutlich zwischen der Ankunft in Mailand und der Begrüßung durch Ambrosius zurückgestuft, die Begrüßung durch den Kaiser. Der Kaiser, von rechts durch eine Tür getreten, streckt Augustinus beide Hände gnädig zu, auf daß er sich erhebe; Augustinus kniet vor ihm, hat die Hände vor der Brust übereinander gelegt und schaut verehrend zu ihm auf; ferner ist hinter Augustin das Gefolge des Herrschers herzutreten, von einem Alten angeführt, der staunend die Hand hebt.

Das Hauptgebäude, neben dem man links eine Hofmauer und jenseits ihrer einen Stadt- und einen Kirchturm sieht, ist eigenartig, insofern es einer sich in die Ferne ziehenden, dreischiffigen, fünfjochigen Halle gleicht, deren Schiffe Gozzoli aber durch Wände gegeneinander trennte und zu langen Gängen umgestaltete; der rechte Gang gehört zum Bischof, der mittlere zum Kaiser und der linke Gang zu einer weiteren Szene, die von einem (pp. 392/393) Mann beherrscht wird, der staunend die Hand hebt, sonst aber in ihrem Sinne unklar bleibt.

9.) *Augustin diskutiert mit Ambrosius und hört, wie auch die Mutter Monika, dessen Predigt an, und Monika bittet den Bischof um die Bekehrung ihres Sohnes (ziemlich beschädigt).*

Die Architektur ist wiederum reich und vielfältig. In der Mitte eine Kirche, deren Fassade oben geöffnet ist, sodaß man den Dachstuhl sieht. Ambrosius steht mit seinen Begleitern vor der Vorhalle seiner Kirche, hebt beide Hände, um Monika anzuhören, die vor ihm kniet, in sich vergeht, Kopf und Blick zu ihm hebt und bittend beide Hände über ihrer Brust kreuzt. Diese Szene ist als Nebenszene zwischen zwei anderen zurückgestuft.

Links sitzt der Bischof in Kathedra, er doziert mit dem erhobenen Zeigefinger seiner Linken und hebt die Rechte um Achtung; ein Kleriker steht ferner vor weiteren, welche das Ganze neben sich geschehen lassen, und schlägt, dem Bischof zur Hilfe, Stellen nach. Augustinus steht rechts vor Ambrosius, die Lehre des Bischofs hat ihm die Sprache keineswegs verschlagen, er ist gerade beim dritten seiner eigenen Argumente angekommen.

Rechts predigt Ambrosius von hoher Kanzel; Frauen sitzen tief zu seinen Füßen, hinter denen einige Männer in der Ferne stehen. Die Frauen hören zu, träumen, schauen zur Seite. Unter den Frauen auch Monika, die dem Prediger mit ihren Augen an den Lippen hängt. Augustin sitzt rechts vorne im Eck, er ist dem Worte des Predigers noch keineswegs zugewandt, sondern hat den Kopf sinnend über die Schulter zurückgewandt.

Augustinus wurde wiederum in das Gesamte der auf ihn hin eingerichteten Erzählung eingewoben und der Situation so Bedeutung verliehen. Nirgendwo trifft Augustin. des Weges gehend, Ambrosius beiläufig; Gozzoli gab den Bischof bereit sitzend, mit Augustin zu diskutieren, bereit stehend, um zu predigen; und Augustinus hat seinen Platz im Zusammenhang von Diskussion und Predigt.

10.) Augustinus liest im Garten in der Bibel einen beim Öffnen des Buches aufgeschlagenen Vers, eine Stelle des Römerbriefes.

Augustinus sitzt in der Mitte, er hat den Kopf in die Linke gestützt und liest aus den *ad hoc* aufgeschlagenen Seiten der Heiligen Schrift die ersten Worte oben links, mit dem Zeigefinger der Rechten den Zeilen folgend, Worte, die Augustin auf sich bezieht; vom Himmel her überrieseln ihn Strahlen der Gnade. (pp. 393/394) Dieses Zentralmoment der Erzählung wurde links durch zwei Knaben erweitert, die sich zurückhalten, seine ruhige Lektüre nicht zu stören, und auf ihn weisen - wodurch Gozzoli Augustinus auch in diesem Momente, einem Momente der Einsamkeit, in ein, im wörtlichen Sinne, auf ihnweisendes Erzählganzes einbezog -; das Zentralmoment wurde rechts durch den Freund Alypius erweitert, der herantreten ist und, um Erklärung bittend, die Rechte senkt. Diese Szene wurde geschmückt durch Gärten, durch Architektur und Landschaft, mit Bäumen, Wegen, die sich in die Ferne winden, mit Häusern, Kirchen und Kastellen.

11.) Augustinus wird von Ambrosius getauft.

Das sechseckige, geschmückte Taufbecken⁵⁶¹ steht unter dem sechseckigen, reich geschmückten und überwölbten Baldachin. Augustinus, zum ersten Mal als Heiliger und tonsuriert, kniet jenseits des Beckens, er ist entblößt, hat die Hände vor der Brust gefaltet und schiebt sich ein wenig über das Becken vor. Monika steht ferner hinter ihm, sie hat die Augen zum Himmel gewendet; Simplizian, als Taufpate, steht näher, etwas rechts, er hat die Hände vor der Brust gefaltet⁵⁶². Ambrosius steht diesseits links, von drei Begleitern umgeben, er führt den Kopf des Täuflings mit der Linken näher heran und wendet in den Fingern der Rechten die Taufschale über ihm. Zwei Geistliche letztlich stehen rechts, auch sie auf Augustin bezogen und seine Gewänder über dem Arme tragend.

Auf der Rückwand sind die zwei ersten Zeilen des Ambrosianischen Lobgesanges zu lesen, den Ambrosius anstimmend und Augustinus fortfahrend bei dieser Gelegenheit im Wechselgesang gedichtet haben sollen.

12.) *Das Leben des Augustin in Cassiciacum: er trifft das Jesuskind am See, lehrt und verpflichtet andere auf seine Regel.*

Die Gebirgslandschaft, die Felsen, Grate und -schründe sind reich und kleinteilig; vornean ein See, Büsche und Wälder; Pfade mit einem Lasteselführer; eine Stadt und ein Kastell im Tale links, über Felsen hinweg sichtbar; das Augustinerkloster auf der Höhe des Berges. (pp. 394/395)

Augustinus sitzt auf einem Felsrande in halber Höhe und halber Ferne, auf seiner rechten Seite von seinen Gefährten umstanden. Er hebt die Rechte und lehrt; sie hören bedächtig, sinnend, folgend auf ihn. Dies ist die Nebenszene.

Die Hauptszenen wieder vornean links und rechts. Links sitzt das Jesuskind am Rande eines Sees, es hat ein Löffelchen in der Rechten, zeigt mit der Linken in eine Wasserlache, in die das Meer nicht ausgeschöpft werden kann, und dreht sich zu Augustinus um, der herantritt und die Hand senkt, fragend, was es tue. Rechts sitzt Augustin seitlich vor seiner Kirche, er ist von elf Gefährten beidseits umkniet und hält, auf seinen Knien aufgeschlagen, die Regel, welche zwei Augustiner, stellvertretend für alle, zum Gelübde mit ihm

⁵⁶¹ Zur Inschrift am Taufbecken und zu ihrem Datum s. Avraham Ronen, "Gozzoli's St. Sebastian Altarpiece in San Gimignano", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz* 32, 1988, 77-126, bes. pp. 80sqq.

⁵⁶² Cole Ahl (1986) p. 42: *The hands of only one of the men encircling the saint are visible, their prayerful gesture echoed by that of Augustine. Except for Monica, who looks heavenward in thanksgiving, all solemnly lower their eyes.*

halten. Ein Bruder tritt aus der Ferne herzu, der zwischen den Szenen links und rechts, füllend, einen Zusammenhang herstellt.

13.) Tod der Monika in Ostia, die Himmelfahrt ihrer Seele, ihr vorhergehendes letztes Gespräch mit Augustin, dessen Abfahrt nach Afrika.

Die Architektur ist wiederum reich gegliedert. Das Sterbezimmer in der Mitte. Ein weiteres Zimmer links über einer schmalen Gartenterrasse in einem höheren Stockwerk; man erkennt an dessen Fenster durch eine Säule getrennt links Augustin, der, die Rechte erhoben, lehrt, und rechts Monika, die, ihre Hände über der Brust gekreuzt, freudig hört⁵⁶³. Durch einen Arkadengang rechts, über dem zwei weitere Stockwerke mit drei stets anders geöffneten und geschlossenen Fenstern aufgehen, sieht man das Meer mit Schiffen und Booten und in der Ferne die hohen Berge Afrikas und sieht das Schiff des Augustinus, mit geblähtem Segel in See gestochen: Augustinus kniet im Heck mit seinen Gefährten, rückgewandt Dank betend.

Im Sterbezimmer sitzt Monika hoch im Bette, sie hat die Hände gefaltet und schaut zu dem herbeifliegenden, segnenden Christkind auf. Auch diese Begebenheit wurde reich erweitert. Augustin steht links vor ihrem Bett, er hat einen Fuß auf dessen unterste Stufe gesetzt und betet aus einem Buche; ein Jüngling steht links hinter ihm und ferner, der trauernd die Hände faltet; eine Mutter sitzt vor dem Bette an der Erde, sie hat die Hände um ihr Knie gefaltet und schaut auf, während ihr Kind sich über ihr Knie hin an ihrem Arme hält; zwei Augustiner stehen vor dem Bette rechts, deren einer dem anderen im Einverständnis die Begebenheit deutet; letztlich läuft vor dem Bette rechts ein (pp. 395/396) Kind vor einem Hunde davon, der ihm nachsetzt und den ein anderes Kind einzufangen sucht. Der Chor der sieben Klagefrauen steht jenseits des Bettes, durch eine Tür eingetreten; zwei stehen rechts, die vordere hat die Hände vor der Brust gefaltet und betet laut, die hintere legt dieser ihre Hand auf die Schulter, um zu sehen; zwei stehen links, die hintere hat die Hände über der Brust gekreuzt, die vordere die Hände erstaunt aus einander genommen, beide lächeln selig über die Erscheinung des Jesusknaben unmittelbar vor ihren Augen; die mittlere hat den Kopf in den Nacken zurückgelegt und schaut senkrecht nach oben, wo sie die Seele der Monika, beide Hände anbetend gehoben und von Keruben getragen, zum Himmel auffahren sieht.

⁵⁶³ Vgl. für Nebenszenen in höheren Stockwerken, die durch Fenster sichtbar sind, Altichiero, Georgs Martyrium auf dem Rad, Padua, Oratorio di S. Giorgio, rechts und links.

Die folgenden Bilder, deren erstes zudem sehr beschädigt ist, geben nichts Neues, sie sind, als erste Bilder des Zyklus gemalt, zum Teil noch im älteren Erzählstil des Gozzoli gehalten. Es genügen Stichworte.

14.) Augustinus, als Bischof von Hippo Regius, segnet sein Volk.

Ort: Das nach links und rechts erweiterte Querschiff einer dreischiffigen Kirche, deren Mittelschiff mit Quergurten tonnengewölbt und deren Seitenschiffe flachgedeckt sind. Der Altar mit den Meßgeräten steht in der Vierung vor dem Rundbogen der Tonnenwölbung. Das Meßbuch ist bereits geschlossen, man ist am Ende des Pontifikalamtes.

Augustin steht rechts, zwei Meßdiener knien zu seinen Seiten, Augustin hat die Rechte im feierlichen Segen erhoben. Weitere Personen, sehr zerstört, rechts, ebenso in der Ferne des Kirchenschiffes. Der Segen des Augustinus gilt der Hauptgruppe links aus vielen Frauen, die teilweise auf der untersten Stufe des Altares knien und deren Protagonistin zwei Kinder auf den Bischof zu schiebt; sodann einigen Männern links, darunter Augustinern, die knien und über ihre Vorderleute hinweg oder an ihnen vorbei den Bischof zu sehen suchen.

15.) Augustinus besiegt in einer Disputation Fortunatus.

Augustin sitzt links und zählt das zweite Argument her; der Häretiker Fortunatus steht rechts, er zieht die Schultern hoch, ringt die Finger vor dem Leib, ans Ende seiner Weisheit gekommen; ein Knabe in der Ferne sinnt, ein Alter näher rechts hebt seine Rechte und staunt über Augustin. Jenseits einer Hofmauer Bäume und ein Stadtturm. (pp. 396/397)

16.) Hieronymus erscheint Augustinus, ihn über die Freuden des Himmels zu belehren.

Augustinus sitzt in seiner Studierstube an einem Schreibtisch, auf dem Bücher, Rollen, Tinte und Sanduhr stehen und liegen. In dem Schreibtische, auch in den Wänden gibt es viele Fächer, in denen Bücher, geschlossen und geöffnet, stehen, lehnen und liegen. Augustinus schaut zu Hieronymus auf, hebt die Linke, er hört und schreibt die Offenbarung mit der Rechten nieder.

17.) Der Tod des Augustinus und die Himmelfahrt seiner Seele.

Der Tote ruht auf einer Bahre. Ein Augustiner kniet links am vorderen Holm der Bahre, er legt das Gesicht in seine Hand und klagt; der zweite kniet links am hinteren Holm, faltet die Hände und betet; der dritte kniet rechts am vorderen Holme und kreuzt, verlassen, über der Brust die Hände; der vierte steht rechts am hinteren Holm und wirft die Hände in die Luft; der fünfte steht

jenseits der Bahre und beugt sich tief, um die Linke des Toten zu küssen. Diese Mannigfaltigkeit, wie die Mannigfaltigkeit der Chöre der anderen Umstehenden, unter denen ein Bischof, von Klerikern mit Weihrauchfaß, Schiffchen und Weihwasserkessel begleitet, die Gebete spricht, dann der Eremiten, alt, hüstelnd und fromm, der älteren Augustiner, weinend, der jüngeren Novizen, Gebete singend, umher schauend, und der Kerzen- und Kreuzträgern, vor sich und zur Seite schauend, diese Mannigfaltigkeit läßt - mit der Darstellung des Todes des hl. Franz verglichen - nochmals die Anhebung der Stillage in die festere Variante des mittleren, unterhaltenden und abwechslungsreichen Stiles erkennen. So auch die Architektur: abermals wurden Gebäude links und rechts aufgeführt, noch reicher gegliedert; und wurde in der Ferne, statt einer einfachen Kirche mit Vorhalle, nun das räumlich Reiche des Kathedraklosters von Hippo dargestellt, dazu eine einstöckige Wandelhalle und zweistöckige, dreiflügelige Konventsbauten, hinter einander emporgestuft, und, darüber hinausragend, die Bäume des Klostergartens.

Zusammenstellung

1. Erfindung

Gozzoli hat die Geschichte des Augustinus im Alter von vierundvierzig Jahren gemalt, zwölf Jahre später als die Geschichte des Franziskus. Seine Erfindung (pp. 397/398) hatte sich beträchtlich gewandelt, dieses betraf deren drei Gebiete, die Personen, Orte und Vorgänge.

a.) Personenerfindung.

Alle Vorgänge wurden zunächst wiederum als öffentliche genommen: selbst wenn Augustinus in der Einsamkeit seines Gartens die Bibel liest und die Erleuchtung über ihn kommt, stehen links zwei Jungen, die nicht die Funktion der Kinderstimme wahrnehmen, die Augustin auf die Schrift wies, sondern ihrerseits auf Augustinus deuten.

Gleichwohl wurden jetzt innerlichere Momente in die Charakterisierung der Personen aufgenommen. Der Grundentwurf der Personen nach deren Weltverhältnis von schwärmerischer Verehrung über Gleichgültigkeit bis zu selbstbewußter Eingebildetheit war geblieben, er wurde aber ins Stille entfaltet, indem es sich nicht mehr um aktuelle, bei einer Begebenheit

angenommene Charaktere, Charaktere der Weltoffenheit in Selbstbehauptung und Selbstdarstellung handelte, sondern um stehende, habituelle Charaktere, auch wenn die Personen sich gelegentlich den Vorgängen entsprechend modifizieren und gelegentlich um des anderen willen sind, wie sie sind. Die Charakterzeichnung, insbesondere des Helden, gewann dadurch.

Gozzoli verzichtete auf eine charakterliche Darstellung seiner Heiligkeit. Augustinus ist vorzugsweise derjenige, der einen geistigen Beruf ausübt; der Gelehrte wurde in ihm gesehen und dargestellt⁵⁶⁴. Wir finden ihn lesend, schon in der Grammatikschule, lesend seine Vorlesungen in Rom, lesend den Römerbrief bei seiner Erleuchtung, lesend die Regel seinen Gefährten, lesend zuletzt die Gebete am Sterbebette der Mutter; wir finden ihn lehrend in Rom, lehrend in Cassiciacum, lehrend die Mutter vor deren Tode; wir finden ihn diskutierend mit Ambrosius und Fortunatus; aufgenommen unter die Gelehrten in Karthago. Das nachdenklich Versonnene auf der Reise nach Mailand und das erleuchtet Aufgehende in der Offenbarung des Hieronymus schließt sich an. Und die aus dem Inneren kommenden, herzlichen Begrüßungen durch Symmachus, Valentinian und Ambrosius runden dieses ab. (pp. 398/399)

Die Schilderung des Augustinus als eines innerlichen, geistigen Menschen, aber auch ritterlichen (Sporen und Schwert), steht vor dem Fond der Schilderung fast aller anderen Personen als ernst, oft leidend, als sinnend, träumend, auch umher träumend - einer der Professoren in Karthago geht bis zur Verfinsterung. Nur die Buben wurden nach einem allgemeinen Charakter abgehoben, als lustig und unbekümmert, brav und 'unbrav', ordentlich und pausbäckig. Die römischen Studenten wurden in allen Graden des Nicht-Zuhörens geschildert, von der Langeweile bis zur innerlich abwesenden Träumerei; nicht anders die Leute bei Versammlungen, welche anwesen, ohne aufzupassen, wie im Auditorium in Karthago, am Hofe des Kaisers, bei der Disputation des Ambrosius; sie zeigen, ohne an die aktuelle Begebenheit gebunden zu sein, davon gelöst, ihren Charakter unbewußt an als nachdenklich, versonnen, träumend, über einen Gedanken schmunzelnd, der ihnen befiel. Über diese Personen und Charaktere erhebt sich der stets nachdenkliche Augustin und auch die Symmachus, Valentinian und Ambrosius. Die genannte Charakterisierung der Leute erleichterte die

⁵⁶⁴ So auch Esche p. 280; sie führt es auf Jacques Legrand (um 1400) zurück; und Cole Ahl p. 122, welche auch Gozzoli's Betonung der Monika hervorhebt.

Einfügung der Porträts von Zeitgenossen sowohl bei der Lehre des Augustin in Rom wie bei seiner Reise nach Mailand; im ersten Falle, am Vorgange teilnehmend, als hätten sie die Lehre des Augustin in sich aufzunehmen; im zweiten Falle, rechts und links am Rande stehend und dem Zuge des Augustin den Rücken kehrend, aber ohne Bezug auf ihn, Extreme der Vorgangsnähe und Vorgangsferne, zwischen denen Ghirlandaio später einen mittleren Zustand suchte und dabei einen bedeutenden Sinn fand.

b.) Erfindung des Übernatürlichen

Wenig Platz wurde dem Übernatürlichen eingeräumt: es trat in den Strahlen der Erleuchtung auf, die sich bei der Lektüre des Römerbriefes über Augustinus ergießen; dann in den Erscheinungen des Hieronymus und Tod des Christkinds; dann als himmelwärts fahrende Seelen der Monika und des Augustinus, im Unterschied zur Himmelfahrt der Seele des Franziskus in Montefalco, auch 'nichtheiligen' Personen sichtbar.

c.) Ortserfindung

Auch die Orte, Stadt wie Land, wurden deutlich anders erfunden als in Montefalco. (pp. 399/400)

Gozzoli ordnete in Montefalco Motive der Natur von Gewicht, wie den Monte Subasio bei der Vogelpredigt und das Felsmassiv bei der Stigmatisation, oberhalb der Figuren an, sodaß sie mit ihrem Massengewicht oberhalb der Figuren zu sehen waren; hinzu trat, daß das Tal bei der Vogelpredigt hinter Franz in die Niederung wegsank und die Berge bei der Befriedung Arezzos, auf demselben Bilde, zugleich wieder ihre markante und gewichtige Form oberhalb der Figuren bekamen.

Gozzoli erfand auch die Architekturen in Montefalco als steinmassig und oben gewichtig. Indem Gozzoli sie weit in die Ferne perspektivisch verkürzte und erst oberhalb der Figuren differenzierte und reich gliederte, fielen sie mit um so mehr Linien, Mauern und Decken ihrer Räume oberhalb der Figuren nach hinten ab, den Raum der Figuren mindernd, die Figuren engend.

Gozzoli erfand in San Gimignano statt dessen Landschaften im Hintergrunde der Figuren, auf welche die Figuren projiziert wurden, sie sind die Ferne zu deren Nähe. Auch wenn Landschaften hochauf gehen, wie bei der Landung in Italien, liegt deren Schwerpunkt hinter den Figuren; auch wenn die Bucht, in der das Schiff ankert, in der Niederung liegt, sinkt die Landschaft

nicht weg, wurde vielmehr die Sicht in die Niederung verstellt und eher die aufgehende Takelage dargestellt.

Gozzoli erfand entsprechend auch die Architekturen, die zwar erst oberhalb der Figuren reich entfaltet wurden, aber auf schlanken Gliedern, auf Pilastern und Säulen wie hoch aufstehen, sich oberhalb, durch Säulen und Pilaster emporgetragen, verbinden, meist noch durch wie schwingende Bogen. Gozzoli mied zugleich in die Ferne reichende Verkürzungen, er nützte kurze und unterbrochene Verkürzungen, wie im Schulhause in Thagaste, in der Aula in Rom. Und wenn die Architekturen dennoch in die Ferne verkürzt wurden, ausschließlich in der Mailänder Begrüßungshalle, dann sind die Architekturen so hoch, daß der fernste Gewölbebogen luftig noch über den Figuren in der Nähe steht.

Gozzoli entfaltete entsprechend jetzt auch die ekphrastisch geschilderten Städte, wie Rom beim Zuge nach Mailand, in die Breite, während Arezzo und Montefalco in der Franzlegende sich in die Ferne zogen.

Gozzoli schob die Architekturen auch nicht mehr zwischen die Figuren des Vordergrundes ein, gliedernd, schiebend, aufräumend, und besetzte vor allem die Bildmitte nicht mehr mit einer Wand, einem Pilaster; sondern er entfaltete die Architekturen im Mittel- und im Hintergrunde in die Breite, angemessen, (pp. 400/401) würdig und reich schmückend, so das Schulhaus von Thagaste, die Aula in Rom, die Empfangshalle, dann den Dom und den Garten in Mailand, die Kirche von Cassiciacum und die Kathedrale von Hippo Regius; oder er verstellte zumindest die unteren Ansätze der Architekturen durch Personen, so bei der Aula in Karthago, beim Baldachin des Taufbeckens in Mailand und beim Sterbezimmer der Monika in Ostia. Nicht minder reich als die Städte, besonders Thagaste mit dem Straßendurchblick auf weitere Plätze und Häuser mit weiteren Personen, was thematisch für Ghirlandaio wichtig wurde, unterschied Gozzoli die Landschaften bei der Landung in Italien, der Reise nach Mailand, im Hintergrunde des Gartens, dann die Landschaft von Cassiciacum und die Meerlandschaft bei der Abreise nach Afrika.

Gozzoli verband in Montefalco die einzelnen Begebenheiten nach ihrem örtlichen Zusammenhange mit einander, so alle Begebenheiten beim Vaterhause Franzens auf dem ersten Bilde. Gozzoli verband die Begebenheiten jetzt nach ihrem inneren Zusammenhange und legte sie darnach an ein gemeinsames Lokal, so sind die Schulszenen beisammen, die Mailänder Begrüßungsszenen und wieder die Szenen der Auseinandersetzung mit

Ambrosius. Nebenszenen wurden im Mittel- und im Hintergrunde, in Fenstern, wie die Abschiedsunterhaltung mit der Mutter, und im Durchblick durch eine Loggia, wie die Abfahrt von Ostia, dargestellt, auch hier unterhaltsam wechselnd.

d.) Vorgangserfindung

Gozzoli stellte nicht mehr wie in Montefalco bloße Begebenheiten dar, wenn er Augustinus im Garten lesend und in der Aula in Rom Rhetorik lehrend darstellte, während seine Schüler vor sich hin träumen; aber auch nicht Befindlichkeiten (Taddeo Gaddi), sachrichtige Tätigkeiten (Agnolo Gaddi); und schon garnicht erhebt sich ein Geschehen aus dem gemeinsamen Handeln aller Beteiligten heraus, ihnen als einzelnen übergeordnet (Giotto).

Gozzoli stellte das Leben des Augustinus den Stationen seines Lebens nach dar; nicht nach den Stationen einer inneren Biographie, sondern nach den Stationen eines Lebensganges. Aufbruch, Reise, Ankunft, Aufenthalt wurden demnach bildwürdig; diese vier mit wechselndem Schwergewicht. Augustinus wird bei den Eltern abgeholt, er hält sich in der Schule auf, er wird in den Lehrkörper einer Universität aufgenommen, er reist nach Italien, er kommt in Italien an, er hält sich in Rom auf, er reist nach Mailand, er kommt in Mailand (pp. 401/402) an, er hält sich in Mailand auf, etc. Die Erzählung wechselt in deren Schilderung. Vielleicht so konnte das Abschnallen der Sporen, neben und vor der Begrüßung durch Ambrosius, Hauptszene werden.

Die Darstellung des Lebensganges mit Aufbruch, Reise, Ankunft und Aufenthalt hatte eine Folge, die weiterhin von der Darstellung der Begebenheiten der Geschichte Franzens unterscheidet, indem eine, durch diese Momente bestimmte Richtigkeit in einem Lebensgange liegt und das Beliebige der Begebenheitsfolgen aufgegeben wurde.

Unter den Bildern der Stationen des Lebensganges, bei denen Gozzoli Augustinus immer nachdenklich, lesend etc. darstellte, immer vor, unter und inmitten schöner, luftiger, heiterer Architektur, inmitten schöner, weiter, heiterer Landschaften, immer wieder Mittelpunkt seinetwegen zusammen- und herbeigekommener, versammelter Menschen, ragen nach ihrer innerer Stimmung diejenigen hervor, in denen Augustinus von erlesenen und hochstehenden Männer geachtet und begrüßt wird, wie Symmachus, Valentinian und Ambrosius. So sieht man dargestellt, daß Augustinus, Doktor, doch Symmachus schüchtern-fragend in das Gesicht schaut, der erfahren, sicher dasteht. Die Größe der Erfindung liegt in diesem stillen Fragen des

Jüngeren und dem Annehmen des Älteren, seinem festen Ergreifen der Hände des Ankommenden; nicht minder in des Augustinus verehrendem Anschauen des Kaisers, auf der Brust innig übereinander gelegter Hände, und dem Antworten des Kaisers, der dasteht, die Hände bereit, auf daß Augustinus ihm sich vertrauensvoll übergebe; letztlich darin, daß und wie Ambrosius, würdig und ernst, sicher und fest den in Verehrung und Liebe ersterbenden Augustinus annimmt. Die Rühmung des Helden durch die aufgebotenen blühenden Architekturen und Landschaften und die Versammlung der Menschen, dieses innerlichen Helden, der liest, lehrt und sinnend durch die Landschaft reitet, von Leuten geehrt und begleitet, kulminierte für Gozzoli, wie es scheint, in dieser aus dem Inneren strömenden, herzlichen Aufnahme durch die Symmachus: hier lag ihm das eigentliche Echo, das Augustin, schon in seiner Jugend, gefunden.

Gozzoli bettete die zentralen Momente der Stationen des Lebens, wie geschildert, in dazu gehörende Weiterungen ein, die er, wie das Spicken der Schulknaben, gelegentlich zu Nebenmotiven ausbildete: bald erweiternd, wie dieses Spicken; bald abrundend, wie die Eltern bei der Aufnahme in die Schule, wie der Knappe, das Gepäck und das Schiff bei der Landung in Italien; bald (pp. 402/403) detaillierend, wie das beiseite stehende Pferd bei der Ankunft in Mailand; bald kontrastierend, wie die Züchtigung eines Kindes in der Schule; bald bereichernd, wie die Studenten in Rom und das Gefolge auf dem Ritt nach Mailand.

3. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit

Die Reinheit der Gestalten-, der Architektur- und der Landschaftsbildung ist vollkommen, mit der einen Ausnahme der Figurierung der Empfangshalle in Mailand als einer zweischiffigen Halle mit einem parallelen Gang.

Auch alle Gedanken sind durchsichtig, mit Ausnahme der Szene im linken Schiffe jener Empfangshalle (des vom Vorgange ziemlich entfernten, dennoch Staunenden) und einer anderen Szene beim Tode der Monika, in welcher Knaben einem Hunde nach und vor ihm davon rennen.

b.) Disposition

Gozzoli stufte Nebenszenen und gelegentlich Nebenmotive, wie geschildert, in den Mittel- und den Hintergrund zurück; darunter allerdings auch die Begegnung mit Kaiser Valentinian. Er stellte Hauptszenen in den Vordergrund, entwickelte sie in einer vorderen Raumschicht und füllte sie, auf einen Figurenzusammenhang hin, auf.

Auch in diesem Zyklus gibt es mehrere Begebenheiten in einem Bilde; im unteren Register allein im ersten Bilde, das Augustinus bei seinen Eltern und in der Schule zweimal zeigt. Im mittleren Register, auffallend, in allen vier großen Bildern, dabei wurde die *mittlere* Begebenheit in drei Bildern als *Nebenszene* zurückgestuft und die *seitlichen* als *Hauptszenen* vorangestellt und im vierten Bilde, umgekehrt, die *seitlichen* Begebenheiten als *Nebenszenen* zurückgestuft und die *mittlere* als *Hauptszene* vorangestellt; die Symmetrie im Schlußbilde der Reihe, welche die Mitte betont, stabilisiert das Register deutlich. Alle Begebenheiten, die in einem Bilde vereinigt wurden, gehören, wie dargelegt, sachlich zusammen. Diese Weise der Disposition war fester und angehoben gegenüber derjenigen in Montefalco. Übrigens folgte die genannte Anordnung, nun von Begebenheiten, dem Figurenschema einer *Figur mit doppelseitiger Begleitung* und seiner Umkehrung. Die Folge von Schema und Umkehrung desselben war die gleiche, welche Gozzoli auch (pp. 403/404) für die Randfiguren im Zuge nach Mailand wählte, d.h. zuerst steht das Mittlere zurück, dann voran.

Der Held wurde in folgenden Begebenheiten in Handlungsrichtung nach rechts gewendet: Augustinus wird dem Lehrer übergeben; da geht der Lehrer auf Augustinus zurück und holt ihn ab; Augustinus kommt in Italien an; da ist Symmachus rückwärts gewandt und erwartet ihn; Augustinus reitet nach Mailand und läßt Rom zurück; Augustinus kommt zu Valentinian und Ambrosius, die ihn erwarten; er lehrt die Gefährten in Cassiciacum, halb nach rechts; er lehrt die Mutter vor deren Tode; er betet bei ihrem Tode; auch das Schiff segelt von Ostia nach rechts in eine Zukunft; doch ist Augustinus selbst auf das hin zurückgewandt, was er verläßt, und er betet solcherart (ein Dankgebet für die Bekehrung); er diskutiert nach rechts gegen Fortunat, welcher zurückgewandt ratlos sinnt.

Der Held wurde häufig aber auch nach links gewendet, also rückwärts, was Gozzoli diente, Besinnlichkeit darzustellen: die Knaben, ob brav, wie Augustin und die lesenden im Schulhause, ob spickend, so lernend, sind nach links gewandt; dann der züchtigende Lehrer; dann Augustinus während der Vereidigung als Professor in Karthago besinnlich; nach links während der

Predigt des Ambrosius sinnend; nach links auch mit Ambrosius diskutierend; wodurch bei Ambrosius der führende und lehrende Teil liegt, Augustin sucht, darauf zurückgewandt, zu argumentieren; nach links geht Augustinus auf das Jesuskind fragend zurück, welches seinerseits besinnlich Wasser aus dem See in die Lache schöpft, aber erklärend die Initiative ergreift; auch Alypius wurde nach links gewendet fragend; Augustinus verläßt Italien zu Schiff rückwärts gewendet; zurück auf sein Volk gewandt, segnet er am Ende der Pontifikalmesse; zurückgewandt empfängt er die Offenbarung des Hieronymus.

Der Held wurde letztlich häufig geradeheraus nach vorne gewendet, doch nicht mehr dann, wenn er sich bewegt, wie in Montefalco mehrfach, sondern nur in und zur Ruhe: ruhig und nicht wie in den anderen genannten Fällen eindringlich lehrt Augustinus in Rom; ruhig kommt er in Mailand an, ruhig läßt er sich die Sporen abschnallen; ruhig liest er im Garten; in Ruhe empfängt er die Taufe, bei welcher Ambrosius handelt; ruhig sitzt er, letztlich, bei der Regelverpflichtung und der Regelerläuterung inmitten seiner Gefährten. Gozzoli wechselte die Stellung des Helden mannigfaltig, reich und stets darstellend. (pp. 404/405)

Gozzoli stellte die Hauptfigur, um sie in den Erzählvorgang, wovon die Rede war, hineinzubetten nie in die Anhebung der Komposition, mit einer Ausnahme am Totenbette der Mutter; auffallender Weise häufiger, aber nach einer langen erzählerischen Hinführung, schließend, so, wenn der Held das Alphabet erlernt, wenn er die Predigt des Ambrosius besinnt oder - ohne längere Hinführung - wenn er der Offenbarung des Hieronymus offen ist. In einer Mittelstellung findet man Augustinus, wenn er vom Schulmeister abgeholt und wenn er von Symmachus begrüßt wird; in beiden Fällen wird aber nicht über ihn hinweg verhandelt, wie mehrmals über Franz in Montefalco.

Anhebende und schließende Figuren wurden regelmäßig ausgebildet. Abgelöste Anhebungen und Schlüsse größeren Gewichtes, vgl. den züchtigenden Lehrer, fehlen aber.

Die Übergänge in der Erzählung sind kunstlos, Füllungen, wie durch die spickenden Knaben und den Novizen in Cassiciacum, häufig.

c.) Figurenschemata.

Die Figurenschemata nahmen, entsprechend der leichten Anhebung der Stillage zur erhöhten Variante des mittleren Stiles, zum Abwechslungsreichen

und Blühenden, Unterhaltenden und Erfreunden hin, mit Montefalco verglichen, zu, insbesondere die Ekphrasen.

Es seien einige genannt.

Verdoppelungen, Doppelfiguren, Figuren mit angehängter Figur: Lehre in Rom, Stehende links, erste Sitzende links, Stehende rechts; Predigt des Ambrosius, Stehende im Hintergrund.

Varierte Wiederholung, Variation auf Abstand: Schule, Lehrer und Augustin; Taufe, Monika und Simplizian, Stehende rechts; Ankunft in Italien, Augustin und Knappe.

Figur mit doppelseitiger Begleitung: Schulbild, Vater; Zug nach Mailand, Stehende rechts, sofern nicht *Dreierfigur*, Augustin mit Reiter und Läufer neben sich, ungewöhnlich gebrochen; Ankunft in Mailand, Staunender am Hof des Kaisers, auch Anführer eines *Haufens*. *Umkehrung des Figurenschemas*: Zug nach Mailand, Stehende links.

Dreierfigur: Lehre in Rom, Sitzende rechts; Zug nach Mailand, Stehende links. (pp. 405/406)

Variation gereiht: Zug nach Mailand, die drei Reiter, mit Augustin beginnend rückwärts.

Haufen: Disputation des Ambrosius, *Haufe* im Hintergrund; Cassiciacum, zwei *Haufen*, nach vorne symmetrisiert, in gelobenden Mönchen; Ostia, in Klagefrauen, ebenfalls symmetrisch und variiert.

Publikumszugewandte Figuren, sehr selten, ausschließlich bei der Lehre in Rom und beim Zuge nach Mailand.

Die *Ekphrasen* sind Glanzstücke ihrer Art und der Erzählkunst des Gozzoli; so die *Ekphrasis* von Thagaste, die *Ekphrasis* der Aula in Rom, die *Ekphrasis* der Architektur von Ostia, die *Ekphrasis* der Kathedrale und die *Ekphrasis* des Kathedraalklosters von Hippo Regius; dann die Schilderung Roms, das hinter dem Reiterzuge zurückbleibt; die Schilderung der Landschaft daselbst, die Schilderung der Landschaft von Cassiciacum, die Schilderung der Landschaft im Hintergrunde seines Gartens und der Landschaft des Landungsplatzes in Italien.

d.) *Rhythmus*.

Gozzoli figurierte die Gestalten auch in diesem Zyklus mit einer Körperachse, sie wirken körperlich betont rund, und er nahm sie als solche in den Rhythmus der Erzählung auf.

Gozzoli regulierte den Rhythmus der Erzählung wiederum nicht durch ein zu Grunde liegendes Metrum, wie es Giotto und Masaccio taten, welches Metrum das Auftreten der Figuren in ähnlichen oder gleichen Abständen von vorneherein forderte und erwarten ließ. Auch in diesem Zyklus des Gozzoli bestimmte der Rhythmus die Erzählung.

Ich habe anlässlich der Erörterung des früheren Zyklus des Gozzoli jene Momente genannt, die den Rhythmus der Erzählung des Gozzoli von den Rhythmen der Erzählungen der beiden Gaddi gründlich unterscheiden, so daß einige weitere Beispiele genügen werden.

Schule von Thagaste: Die rhythmische Bewegung der Erzählung beginnt in Monika, sie hebt nach rechts hin an, leitet durch ihren Arm dann nach links empor und verhält in rhythmischer Ruhe im Kopfe, prägnant erfüllt durch ihr nachdenkliches Sinnen. Zugleich ist zu sehen, wie Gozzoli Körper in den rhythmischen Fluß einbezog, indem er die seitlichen Falten vorne gemächlich um den Körper herum führte und energisch im Gürtel schnürte. In Distanz zu (pp. 406/407) Kopf und Gesicht führt die rhythmische Bewegung zugleich durch das Zeigen der linken Hand zum Kopfe des Kindes, verharrt dort abermals in rhythmischer Ruhe im Aufmerken des Kindes und sinkt zugleich, jeweils durch die gekreuzten Ärmchen und den rundum laufenden Pelzsaum, der wiederum rund den Körper umfaßt, angehalten, in den stämmigen Beinchen zu Boden. Das Kind wird ferner vom Vater, von seinem Staunen, und weiteren begleitet. Die rhythmische Bewegung geht vom Kopfe des Kindes in einem Zuge und in seinen Armen sich verbreiternd zum Lehrer über und schließt mit seinem Körper. Gozzoli hatte solche rhythmischen Teileinheiten auch in dem vorher erörterten Zyklus ausgebildet, z.B. in der Mutter und der Base auf dem Geburtsbilde. Gozzoli ließ auf dem Schulbilde, nach einer Pause, dann als zweite rhythmische Teileinheit, die beiden Knaben folgen, aufgehend der erste, angehängt der zweite, und nach einer zweiten, gleich langen Pause, den Jungen, der den Buben trägt, usf.

Begrüßung in Ostia: In dieser Erzählung sei auf die rhythmische Einheit der beiden Hauptfiguren aufmerksam gemacht, abermals die eine anhebend und die andere schließend, und darauf, wie die Aufmerksamkeit des Betrachters, durch den Wechsel in Augustinus von dem großen Volumen des Körpers zu dem geringen Volumen der Arme, auf die Hände der beiden Gestalten gelenkt und wie den Blicken der beiden darüber Platz gelassen wurde: das ineinander Senken der Blicke wurde durch die begleitenden Arme interpretiert und zugleich das Fragende des Ankommenden in der

zusammengezogenen Schmalheit seiner Arme und das aufnehmen Können dessen, der ihn begrüßt, in der Weite seiner Ärmel.

Die Rhetorikschule in Rom: Diese Erzählung ist ein gutes Beispiel, um zu sehen, wie Gozzoli Figuren nicht nur rhythmisch einheitlich durchlief, sondern auch mit doppelten Ruheakzenten versah; so die erste Figur links. Nach kurzem erzählenden Ansatz, der den Beinen gilt, läuft das Gewand empor, welches, über dem Unterarme gewendet, über den Oberarm endlich zum Kopfe hinführt, aber auch die Hand zurückläßt: der Ausdruck der Figur besteht in der Relation dieser rhythmisch geteilten und gegen einander gesetzten Teile, Hand und Gesicht; dann folgt eine Schattenfigur, welche die Erzählung dieses Teiles abschließt. Die Erzählung ist weiterhin ein Beispiel, um zu sehen, daß Gozzoli rhythmische *Läufe* verschmähte: man könnte die Hörer des Augustin bequem sich in Agnolo Gaddi's Erzählweise übersetzen, so in die *Reihen* seiner Ge(pp. 407/408)schichte des Kreuzes unter Set. Hier folgt statt solcher *Läufe* links, jenseits der genannten Figuren, eine *Reihe* von drei Gestalten, deren jede voluminös und für sich fest ist, dann abermals eine Figur mit einer Schattenfigur und dann der Lehrer in seinem Pulte. Es findet sich auch gegen den Schluß der Komposition hin kein *Lauf*, sondern eine kurze, gesperrte *Reihe* aus zwei Gestalten, gegen die hart mit dem Rücken ein *Dreier* gesetzt wurde, über dem ein *Zweier* steht; auch der *Dreier* und der *Zweier* bestehen aus selbständigen, achsenfesten, voluminösen Gestalten.

Der Reisezug nach Mailand: Die einzige *Storia*, die von räumlicher Bewegung handelt. Gozzoli stellte diese Erzählung, von den anderen *Storie* in diesem Zyklus abweichend, an den Rändern ausdrücklich fest, beidseits durch einen *Dreier*, bei welchem der rechte die Umkehrung des linken ist. Der Zug erscheint zwischen diesen *Dreiern*. Zunächst erscheint der Schimmel, er geht in seinem einen Beine gerade auf, im anderen gewinkelt, wurde in Brust und Gurten dann gebreitet, darüber steht der Pferdekopf und ruht, sich dagegen wiegend, der sinnende Reiter. Ein neuer Einsatz folgt mit der Hinterhand des Braunen des Augustin; zunächst dann eine Wiederholung, nach links nachgesetzt, in einem Grauen; dann eine Wiederholung und Variation, aber rechts, in dem Läufer des Augustin (man vergleiche die Hinterhand des Pferdes und das hintere Bein des Läufers). Der Läufer läßt sich auf seinen vorderen Fuß federnd nieder und streckt dagegen präzise den Stab auf den Boden; dadurch wurde die Kraft, von der bislang durch das Pferd erzählt wurde, in die Präzision und die Eleganz federnder Leichtigkeit verwandelt. Das Sinnende des ersten Reiters wurde nicht wieder aufgenommen; bis sich

jetzt Augustin aus diesem neuen Ansatz von Kraft, verwandelt in Eleganz, in seine, darum so wirkungsvolle, sinnende Melancholie zurückgelehnt, hob, in einer Neigung der Haltung zugleich, die Gozzoli in seinem Arme als eine schwebende, dem Läufer anliegende Kurve stimmte. Diese Kurve wurde auf Neue im prächtigen Zaume des Pferdes, den Augustin am Zügel leicht aufnimmt, wiederholt; woraus sich das Pferd und sein Kopf abermals erheben, jetzt nicht nach seiner körperlicher Kraft charakterisiert, sondern nach seinem Adel. Solcherart wurde die Melancholie des Augustinus durch den rhythmischen Fluß der Erzählung, welcher die erzählten Inhalte trägt, vorbereitet und stimmend eingebettet.

Gozzoli mied, wie angefügt sei, durchaus nicht immer das Rührende. Man betrachte die Begrüßung durch Symmachus, besonders aber die Ankunft in (pp. 408/409) Mailand. In ihr bleibt die *Doppelfigur* des starken Rosses und des bewehrten Knappen links zurück, mit nachgesetzter Wiederholung. Es folgt der Diener, zu Boden gebückt, der Augustin den Sporen abnimmt; aus der rhythmischen Kreisfigur, in der dieser geschildert, hebt sich Augustin sinnend in einer leichten, gezogenen Kurve. Und, nach einem Zwischenstück im Mittelgrunde, folgt die Begrüßung durch Ambrosius, abermals in einer rhythmischen Teileinheit: zunächst geht Augustin nach den Falten der Gewänder auf, sinkt dann aber im Zuge der Arme nieder- und auf Ambrosius zu weg, ersterbend; worin Ambrosius ihn, selbst gerade, sicher und fest, hält; womit die Erzählung ruhig schließt. (pp. 409/411)

IX. Zyklus
Die Geschichte des hl. Franz
von Domenico Ghirlandaio (1449 - 1494)⁵⁶⁵
in Florenz, S. Trinità, Capp. Sassetti, gemalt ca. 1483-1485
Epische Erzählweise im mittleren Stil, festerer Variante

Bildweise Übersicht

Ca. 180 Jahre, nachdem Giotto in Assisi, ca. 165 Jahre, nachdem er in Florenz, und ca. 30 Jahre, nachdem Gozzoli in Montefalco die Geschichte des hl. Franz erzählt hatten, hat Ghirlandaio sie abermals erzählt. Und zwar in sechs Bildern, die auf der linken Wand, auf der Fondwand über dem Altare, und auf der rechten Wand der Kapelle in zwei Reihen untereinander dargestellt sind.

Im Einzelnen⁵⁶⁶: (pp. 411/412)

⁵⁶⁵ Gute Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Band II, München 1997, Tafeln 63sq., Maße (teilweise), Historische Umstände pp. 136sq., Inschriften p. 458.

Neuere Literatur: Eve Borsook, Johannes Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence, History and Legend in a Renaissance Chapel*, Doornspijk 1981; *Domenico Ghirlandaio 1449 - 1494, Atti del Convegno Internazionale* (Florenz 1994), ed. Wolfram Prinz, Max Seidel, Florenz 1996 mit vielen Beiträgen; Enrica Cassarino, *La Cappella Sassetti nella Chiesa di Santa Trinità*, Lucca 1996; Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio*, Florenz 1997; ferner Johannes Offerhaus, *Motief en Achtergrond, Studies over het Gebruik van de Architectuur in de 15e Eeuwse florentijnse Schilderkunst*, Ph.D. Thesis Univ. Amsterdam 1976, Utrecht o.J. (1976); Artur Rosenauer, "Ein nicht zur Ausführung gelangter Entwurf Domenico Ghirlandaios für die Cappella Sassetti", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25, 1972, 187-196. Zu Änderungen der Komposition während der Arbeit auf der Wand: Warman Welliver, "Alterations in Ghirlandaio's S. Trinità frescoes", *Art Quaterly* 32, 1969, 269-281.

⁵⁶⁶ Bei der Reihung der Bilder gehe ich davon aus, daß Ghirlandaio der durch Giotto 'kanonisch' gewordenen Reihenfolge (Assisi, bes. Florenz, S. Croce, Bardi-Kapelle) gefolgt sei. Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, p. 203, hat, soweit es die Historien betrifft, die gleiche Reihenfolge vorgeschlagen, ebenfalls mit Verweis auf Assisi. Martin Seidel, "Devotion, Repräsentation, Historiographie und/oder Politik? Zur ikonographischen Genese und Anordnung sowie zu Vorbildern von Domenico Ghirlandaios Fresken in der Sassetti-Kapelle", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50, 1997, 159-171, sagt (kurz und treffend): "Die jeweils auf einer Wand übereinander liegenden Fresken sind im räumlichen Ambiente

Obere Reihe, linke Wand: Bild 1: die Lossagung vom Vater; Altarwand: Bild 2: die Gewährung der Ordensregel durch Innozenz III.; rechte Wand: Bild 3: die Feuerprobe vor dem Sultan von Ägypten;

Untere Reihe, linke Wand: Bild 4: die Stigmatisation; dann zuerst auf der rechten Wand: Bild 5: der Tod Franzens; dann auf der Altarwand: Bild 6: die Erscheinung Franzens und die Erweckung des Sohnes eines römischen Notars vom Tode⁵⁶⁷.

Die Bilder der unteren Reihe (die seitlichen ca. 2,70 x 3,70, über dem Altare ca. 2,70 x 5,20 groß) sind durch gemalte seitlich halbe und in der Wandecke geknickte Pilaster gerahmt⁵⁶⁸, deren Kanneluren im unteren Drittel gefüllt sind; diese Pilaster tragen ein gemaltes Gebälk. Die Pilaster geben zugleich die Größe vor für die Säulen der Kirche in der Darstellung des Todes des Heiligen. Die Bilder der oberen Reihe des Zyklus sind durch Schildbögen gerahmt.

In den Feldern des Kreuzgratgewölbes sind Sibyllen dargestellt. Das Titelbild der Kapelle, außen über dem Eingange derselben, zeigt die Vision der Sibylle von Tibur und des Kaisers Augustus, welche in dieser Darstellung das Christusmonogramm des hl. Bernhardin sehen. Die Sibyllen beziehen sich auf das Altarbild der Kapelle, auf dem Ghirlandaio die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten und das Kommen der Drei Könige dargestellt hat. Die Stifter⁵⁶⁹, (pp. 412/413) Francesco Sassetti und Nera de' Corsi, endlich sind zu

und im Fall der Altarwandszenen auch im zeitgenössischen Personal aufeinander abgestimmt". Links Landschaften, in der Mitte städtische Exterieurs und rechts Interieurs (p. 162). Darnach folgt windungsreich eine Hypothese über die Planänderung.

⁵⁶⁷ Zur Identifikation der Begebenheit s. Borsook, Offerhaus p. 28. Es ist möglich, daß dieses Bild einer Totenerweckung in das Programm erst während der Arbeit aufgenommen, deshalb die Darstellung des Todes des Franz auf die rechte Wand verlegt und eine ursprünglich auf der rechten Wand geplante Erscheinung in Arles aufgegeben wurde, für welche sich Zeichnungen erhalten haben. Es ist ferner möglich, daß jene Änderungen in der Regelverleihung, die nachgewiesen wurden, infolge gerade dieser Änderung nötig wurden, da Hauptporträts nicht auf der Seitenwand erscheinen sollten und aus Darstellung des Todes Franzens in die Darstellung der Regelverleihung verlegt wurden. S. für solche Hypothesen Roettgen pp. 141sq. und die dort angegebene Literatur: Aby Warburg, Artur Rosenauer (hier erste Anmerkung zu diesem Zyklus) und Roettgen selbst.

⁵⁶⁸ Es ist eigenartig, daß die Pilaster auch auf den Seiten drei Kanneluren haben, also quadratisch sind.

⁵⁶⁹ Und zwar, wie Charles M. Rosenberg, "Virtue, piety and affection. Some portraits by Domenico Ghirlandaio", *Il Ritratto e la Memoria, Materiali 2*, ed. Augusto Gentili u.a.,

Seiten des genannten Altarbildes in der Sockelzone in gemalten Nischen kniend in ganzer Gestalt und in ewiger Anbetung dargestellt.

Vergleicht man die Auswahl der Szenen mit derjenigen für den Zyklus des Giotto in Florenz, der innerhalb der Kapelle ebenfalls aus sechs Bildern besteht, dann bemerkt man, daß, wie dem jüngeren Zyklus Strenge der Erzählweise nicht eignet, so zunächst die Erscheinung in Arles und damit die Gegenüberstellung dieser Erscheinung zur Probe vor dem Sultan ausfiel; und daß an die Stelle unmittelbarer Bezeugungen Franzens bei seinem Tode ein späteres Wunder gesetzt wurde. Für diesen jüngeren Zyklus wurden nicht die bedeutenden, die bezeugenden Geschehnisse des Lebens und Sterbens des Franziskus ausgewählt, sondern Vorkommnisse, die ein allgemeines Aufsehen erregten: wie der junge Mann seinen Vater verließ und in die Obhut des Bischofs flüchtete; wie er vom Papste empfangen wurde und als Anführer seines Ordens die Regel empfing; wie er mutig vor dem Sultan durch das Feuer schritt; wie er die Wundmale Christi empfing; wie die Wunden bei seinem Tode einer ärztlichen Prüfung stand hielten; und wie er noch einmal erschien und einen toten Jungen, der schon aufgebahrt war, wieder zum Leben erweckte. Ghirlandaio wendete sich von Giotto's 'Geschehen', vom bezeugenden Ernst zu Vorkommnissen und zur allgemeinen Teilnahme hin und senkte entsprechend die Höhenlage des Stiles.

Vergleicht man die Auswahl der Szenen dann mit derjenigen, die Gozzoli getroffen hatte, der doppelt so viele Begebenheiten darstellen konnte, dann fällt auf, daß jedes Bild des Ghirlandaio eine einzige Begebenheit zeigt; daß die Begebenheiten der Kinderzeit, auch die miraculöse Geburt im Stalle, von Christus angekündigt, bei Seite gelassen wurden; daß die Begebenheiten, die Tiere, wie in der Vogelpredigt, oder die Landschaften, die toskanischen und umbrischen Städte Arezzo und Montefalco betreffen, ebenfalls bei Seite gelassen wurden. Es wurden allein Begebenheiten ausgewählt, die Vorkommnisse unter Menschen zum Gegenstande haben. Verglichen mit dem lockeren, umherwandelnden, traulichen Erzählen Gozzoli's ist Ghirlandaio's Erzählen schon dadurch angehobener, fester. Ghirlandaio's Darstellung folgt dieser Zwischenlage zwischen dem hohen Stile Giotto's und dem mittleren,

Rom 1993, 173-195, p. 178 dartut, ist die Stifterin der hierarchischen Ordnung entgegen links auf der Evangelienseite und der Stifter rechts auf der Epistelseite dargestellt, dadurch so, daß der Stifter die Hirten und die Stifterin Maria nachahmen (*Imitatio*).

doch lockeren Stil Gozzoli's durchgängig, eben dem mittleren Stil in seiner festeren Variante. (pp. 413/414)

Nun zur Erzählweise, der jeweils leitenden Absicht nach:

1.) Franz wird vom Bischof in seinen Schutz genommen.

Giotto hatte in Assisi die Lossagung Franzens von seinem Vater als Auseinandersetzung und Konfrontation beider dargestellt; er hatte in Florenz daran festgehalten. Für einen nachkommenden Maler war es schwierig, diese lapidare Auslegung der in einer Auseinandersetzung auf einander hingewendeten Männer neu zu fassen. Gozzoli war es gelungen, indem er nicht ohne Schalk den noch jungen Heiligen zwischen Vater und Bischof und die beiden Väter in einer Auseinandersetzung über ihren leiblichen und geistlichen Sohn zeigte. Diese Lockerung kam Ghirlandaio zu Gute. Er gestaltete das von Gozzoli beiläufig benützte Motiv, daß der Vater, wenn er auf den Sohn losstürmt, dessen Gürtel in der Rechten hält, um ihn damit zu schlagen, aus. Wir sehen, daß der Vater seinen Sohn mit dem Gürtel peitschen will und daß der Sohn sich hilflos und flehend vor dem Bischof auf die Knie wirft und daß der Bischof ihn begütigend, beruhigend in seinen Schutz und unter seinen Mantel nimmt. Franz kniet, er ist wie der Vater dabei nach rechts gewendet; Franz kniet vornean, vor dem Bischofe, der Vater ist ein wenig ferner.

Ghirlandaio stellte die Hauptpersonen zugleich so dar, daß sie anlässlich dieses Vorkommnisses einen momentanen Charakter annehmen: der Bub kniet in Unterhose und mit blankem Rücken, kniet ängstlich, sucht Schutz und merkt auf, ob der Schutz schütze, er schiebt zitternd Nase und Augen vor; der Bischof tritt auf ihn zu, alt, gönnt dem Vater keinen Blick, er beugt sich ein wenig und schiebt die Enden seines Mantels lindernd dem Jungen über die Schultern; der Vater hat seinen Mantel rechts über die Schulter aufgeschlagen, er steht in kurzem Kleid und auf stöckerigen Beinen, er ist außer sich und gebrochen zugleich, er trägt das Kleid seines Sohnes über dem linken Arme und schwingt den Gürtel locker in der Rechten; des Vaters Freund ist herantreten, er hält den Vater an der Schulter, besänftigend, daß er sich fasse. Diese vier Personen wurden in dem momentanen Charakter dargestellt, den sie bei diesem Vorkommnis annehmen, in den gewissermaßen sie selbst vorkommen: jetzt sind sie so, außer sich und gebrochen, ängstlich und hilflos, ruhig und lindernd; es ist sichtbar, daß das Vorkommnis sie dazu werden ließ.

Die anderen Personen sind von ihnen deutlich abgesetzt. Sie nehmen keinen tätigen Anteil und keinen Charakter um des Vorkommnisses willen an.

Von dem Zentralmomente aus gesehen, stehen und bewegen sie sich beiläufig, (pp. 414/415) bald schauend, bald zeigend, bald genauer achtend, doch stets beiläufig. Sie sind hauptsächlich anwesend, meist ausschließlich. Sie haben nicht den Ernst von Zeugen, wie die Apostel bei Giotto Zeugen der Taten Christi waren: dafür sind sie zu wenig auf das Vorkommnis hin ausgerichtet. Sie sind auch kein Gefolge, weder des Vaters, noch des Bischofes, sie nehmen damit nicht Partei, wie der Vater und der Bischof bei Giotto und Gozzoli Gefolge haben, welches Partei ist. Sie sind vielmehr herangetreten von links und von rechts, von vorne und von hinten, als und weil etwas vorkam, bei dem sie dabei sein wollten; so stehen sie in Reihen und im Kreise und bilden den Ort für das Vorkommnis, an welchem es vorkommt. Sie sind Öffentlichkeit und sie würdigen das Vorkommnis ihres öffentlichen Interesses.

In der Ferne sieht man eine Landschaft: eine Stadtmauer rechts, die sich weit in die Ferne zieht, davor ein Ufer, welches links gegen das Meer führt, fern eine bergige Insel und einen Leuchtturm. Man sieht viele Menschen, flüchtig und verschwebend, wie die Landschaft selbst, sieht sie vor der Stadt spazieren, reiten, ihren Esel treiben, angeln, plaudern und sieht auf dem Meere Boote und Schiffe. Kein Wunsch, den historischen Ort des Geschehens, Assisi, wahrscheinlich zu machen⁵⁷⁰.

2.) *Franz empfängt von Papst Innozenz III. die Regel seines Ordens*⁵⁷¹.

Papst Innozenz III. sitzt rechts vier Stufen hoch auf seinem Throne; Franz wurde zugelassen, er kniet auf dessen unterster Stufe; acht Brüder knien hinter ihm auf dem Boden, in gleichen Abständen, zwei zu zwei; die Brüder knien zwischen einem Spalier von jenseits sechs und diesseits vier Kardinälen,

⁵⁷⁰ Nach Borsook, Offerhaus ist Genua dargestellt, wo der Auftraggeber mit Erfolg seinen Bankgeschäften nachgegangen war.

⁵⁷¹ Die Zahl der Brüder Acht ist willkürlich, vgl. meine Anmerkung zur Zahl der Brüder in Giotto's Regelbestätigung in Florenz. Falls der Auftraggeber und der Maler über die Zahl der Brüder nachgedacht haben sollten, dann hätten sie eine Anspielung auf Christus und die Apostel vermieden. Da Ghirlandaio die Kardinäle und die Tonsuren der Brüder betonte, scheint die erste Regelgewährung durch Papst Innozenz III. dargestellt zu sein; die *Legenda maior* berichtet nämlich bei dieser Gelegenheit von einer Beratung des Papstes mit den Kardinälen unter Wortführung des Kardinals Giovanni Colonna III,9 und erwähnt die durch den Papst angeordnete Tonsurierung aller Brüder III,10, wodurch die Brüder in den Klerikerstand aufgenommen wurden und dem entsprechend predigen durften. Ähnliches fehlt im Bericht über die zweite Bestätigung der Regel durch Papst Honorius III. S. Bonaventura, *Legenda Maior S. Francisci Assisiensis et eiusdem Legenda Minor*, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae (editio minor), Florenz 1941.

die selbst auf Bänken sitzen. Giotto in Assisi hatte bei diesem Akte, der die (pp. 415/416) Gemeinschaft der Brüder konstituiert, deren Gemeinschaft ihrem Wesen nach sichtbar gemacht: hier ist die Reihung der Prozession in den Brüdern gegenwärtig, in welcher sie zwischen den versammelten Kardinälen feierlich zur Audienz eingezogen waren. Wiederum ging es darum, den momentanen Charakter darzustellen, zu dem der prozessionsmäßige Einzug bei den Brüdern gehört, die Andeutung der Ergebenheit in den leicht vorgeschobenen Schultern und den leicht gesenkten Häuptionen mit den nicht zum Papst gehobenen Blicken in den ersten vier und den letzten Brüdern und die Schwärmerei in den mittleren. Ebenso wurde das Verhalten des Papstes gekennzeichnet, der hoch über ihnen thront, dieser Zeremonien gewohnt, der ihrer Reihe, über sie hin sehend, seinen Segen gibt und Franz das Pergament mit dem Ordensstatute überläßt; auch das Verhalten Franzens, der das Pergament an seinen Kanten mit beiden Händen ergreift und, es empfangend, leicht die Schultern neigt. Auch die Kardinäle zeigen solche momentane Charaktere, indem einer etwas im Thronbaldachine genau beschaut, einer mit fest geschlossenem Munde, hochgezogenen Brauen gedankenlos-bedenklich in die Ferne stiert, einer gelangweilt in die Ferne träumt, einer gelangweilt in die Nähe träumt und einer, noch jung am Hofe, achtsam die Hand hebt - so auf der jenseitigen Bank; und auf der diesseitigen - einer etwas einem anderen zeigt, einer etwas sich selbst zeigt und einer über die Schulter sich zurückwendet und nach störendem Geräusche umsieht. Die bürgerlichen Personen nehmen an dem Zentralmomente keinen tätigen Anteil, sie stehen zu dritt, zu viert links und rechts da und andere⁵⁷², nach denen der Kardinal, so zwischen den Gruppen vermittelnd, sich umwendet, tauchen vornean aus einem unteren

⁵⁷² Das sukzessive Auftauchen von Gestalten bis zur vollen Sichtbarkeit kennt man aus der Malerei auch von Botticelli, Moses' Auszug aus Ägypten, Fresko, Rom, Vatikan, Capp. Sistina, links; von Wirkung auf Michelangelo, Sintflut, Fresko, Rom, Vatikan, Capp. Sistina; man kennt es aber auch aus der Reliefskulptur von Donatello, Kreuzigung, Relief, Florenz, S. Lorenzo, Kanzel, dort allerdings nicht als Zug. Roettgen p. 144 weist auf Donatello, Befreiung des Johannes aus dem Martyrium in siedendem Öl (von ihr als Predigt bezeichnet), Relief, Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei, in welcher Gestalten vornean eine Treppe hinaufsteigen. Das Gegenstück, das sukzessive Verschwinden von Gestalten, findet man, unter den hier behandelten Zyklen, bei Lorenzetti, Gefangennahme Christi, in den sich davon stehenden Aposteln. – Der vornean und nach rechts emporführende, bildparallele Weg später auch bei Giovanni Bellini, Verklärung Christi, Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte, als ein gebirgiger, geländerbewehrter Weg, den Christus und die drei auserlesenen Apostel auf das Hochplateau des Berges Tabor hinaufgegangen sein werden.

Stockwerke gerade auf und kommen die Treppe empor. Diese Bürgerlichen stellen wiederum die Öffentlichkeit für die den Franziskanern im Konsistorium gewährte Audienz her, sie vertreten das öffentliche Interesse. Und gerade sie stellen, wie auf dem vorigen Bilde, für das Vorkommnis den Ort dar, (pp. 416/417) an dem es vorkommt: auf dem vorigen Bilde charakterisierten sie den Ort als Kreis, zu dem sie von allen Seiten herbei getreten waren, diesmal wiederholen sie, links und rechts einander gegenüber und dazwischen einziehend, das Moment der Prozession und das Moment des Gegenübers von Franziskanern und Papst.

Im Hintergrunde sieht man, wie eben eine Landschaft, so jetzt eine Stadtschaft: viele Menschen, flüchtig zu erkennen, hocken, sitzen, stehen, eilen, laufen auf dem Platze, in der Loggia, an dem Stadtpalaste. Für das Vorkommnis wurde wie auf dem vorigen Bilde ein doppelter Ort gebildet: der erste durch die am Zentralmoment nicht beteiligten, anwesenden und die Öffentlichkeit darstellenden Personen und der zweite im Hintergrunde durch die Architektur oder die Landschaft: beide Orte wurden durch die kleinen, flüchtig zu erkennenden Personen am zweiten Orte als menschliche Orte aufeinander bezogen; beide Orte sind Öffentlichkeit. Das Vorkommnis wurde in einen doppelten Ring je erweiterter Öffentlichkeit eingebettet und derart als von öffentlichem Interesse dargestellt. Dieses Interesse überzeugend darzustellen, diente, daß die Öffentlichkeit die dem Betrachter vertraute und schlechthin maßgebende ist: die Florentiner erkannten, durch die Bogen einer erfundenen Loggia hindurch, in den Gebäuden jenseits derselben ihre Piazza und in den Personen vornean ihre Zeitgenossen, sie erkannten Lorenzo Magnifico, zu dessen Linker Francesco Sassetti, u.a.⁵⁷³

3.) *Franz schreitet vor dem Sultan al-Malik al-Kamil von Ägypten durch das Feuer.*

⁵⁷³ Warburg versuchte bekanntlich, auch die Personen zu benennen, welche die Treppe heraufkommen, zunächst Angelo Poliziano, der Erzieher der Söhne des Lorenzo de' Medici, zusammen mit dem jüngsten Sohne Giuliano, dann Piero allein, dann Giovanni, späterer Papst Leo X. Ernest H. Gombrich, "The Sassetti Chapel revisited: Santa Trinità and Lorenzo de' Medici", *I Tatti Studies* 7, 1997, 11-35, versucht dagegen in einem eben so amüsanten wie kenntnisreich in die Vorder- und Hintergründe des Machtgeschiebes um Lorenzo hinein leuchtenden Vortrag, im ersten Knaben an Polizian's Seite Giovanni, aus politischen Gründen bewußt vorgeschoben, zu sehen; was vielleicht auch helfen könnte, wie Gombrich zeigt, den ersten, schließlich nicht ausgeführten Entwurf nach den Personen vornean und seiner damaligen Aktualität besser zu verstehen.

Sultan al-Malik thront, wie in Giotto's Florentiner Fassung, in der Mitte, doch wenig herausgehoben, er thront unter einem wohligh weiten Zeltbaldachin auf einem bequemen Sphingenthron; seine weisen Räte sitzen auf den unteren Stufen seines Thrones an den Ecken, rechts erkennbar, links verdeckt. (pp. 417/418)

Der Ernst eines über die Parteien hinaus gesetzten, durch Probe erweisenden und scheidenden Gerichtes, wozu Giotto den Vorgang gehoben hatte, wurde gemildert. Auch die Probe wurde gemildert, indem das Feuer mitten vor dem Throne, unparteiisch, brennt. Die Stimmung der Angst und des Grauens der Zauberer, welche zu dritt ruhig nach links abgehen, wurde durch einen Mann gemildert, der sich, vom Rücken zu sehen, zu ihrer erstem wendet und ihm das Feuer, selbst unbesorgt in dessen Nähe, zeigt und die Zauberer optisch vom Feuer trennt; sie sind im Abgange schon sicher. Der erste der Magier schaut auch eher befremdet zum Feuer hin und hebt seine Hände vor sich, nichts an sich kommen zu lassen, weniger einer Gefahr, als einer Zumutung entgehend. Der Sultan weist milde den Zauberern das Feuer, er schaut geneigten Hauptes, die Linke mit dem Rücken auf dem linken Beine aufgestützt, ihnen eher enttäuscht nach und zeigt ihnen Franziskus, den vorbildlichen. Franz, hinter dem zwei Brüder knien und beten, geht von rechts auf das Feuer zu, er bekreuzigt sich mit der Rechten und rafft sein Gewand vor dem Bauche mit der Linken, wie Giotto es erfunden hatte; Motive, die hier, der gesenkten Stillage entsprechend, ebenfalls herabgesetzt wurden: der mächtige Bogen des Armes, mit dem Giotto's Franziskus sich segnete, wurde jetzt im Ellbogen gewinkelt und das Gewand wurde jetzt so gerafft, daß Fuß und Sandalenschnürung zu sehen sind; ebenso wurde das Gesicht detailliert.

Diese Personen nehmen am zentralen Vorgange teil und haben momentane Charaktere angenommen. Die Öffentlichkeit wurde wiederum durch zwei Personen rechts und eine Person links in moderner Tracht hergestellt; die Personen hinter Franz wurden wie Franz und diejenige hinter den Magiern wie die Magier gewendet, sie bestimmen, deren Hin- und Weggang entsprechend, den Ort des Vorkommnisses. Zu Seiten des Thrones lassen hohe Biforien noch eine ferne Landschaft sehen als Fond einer größeren Welt.

Das Feuer aus Rundhölzern wurde auf einem Marmorboden entzündet, auch hier ist der Unterschied zwischen einem Normalen und einem für das Vorkommnis Besonderen, Momentanen fühlbar.

4.) *Franz empfängt die Stigmata.*

Im Unterschied zu Gozzoli's Darstellung wurden der erscheinende Kerubskruzifix und Franziskus in ein und demselben Bildfelde dargestellt. Der Kruzifix erscheint jedoch nicht in jener Hoheit, die Giotto ihm gab, sondern (pp. 418/419) gemildert: er ist klein, rings von sechs Kerubsköpfen, die ihn dominieren, umgeben und in einer Mandorla. Er erscheint auch links, in einfacherer Auffassung des Geschehens. Franz kniet in der Mitte des Bildes, nach links gewendet und breitet verzückten Blickes seine Hände. Der Bruder kniet links im Bildfelde auf beiden Knien, er stützt sich mit der Rechten auf den Boden und faßt sich mit der Linken auf den Kopf, um sich zu schützen und die Augen mit dem Arme zu beschatten. Der Ort der Einsamkeit, in welcher sich die Stigmatisation begab, wurde durch die Teilnahme nur eines Bruders links, zweier Rehe rechts und vierer Vögel oben gekennzeichnet. Doch auch dieses Vorkommnis wurde vor den Fond der Welt gesetzt und auf sie bezogen. Die ausgedehnte Landschaft zeigt links auf dem Berge La Verna eine klösterliche Siedlung, zeigt in der Ferne weitere Berge, auf deren einem eine Kirche steht, zeigt in der Ferne rechts eine Bergstadt, zeigt das Meer, an dessen Küste Pisa⁵⁷⁴ und in weiterer Ferne eine weitere Stadt. Holzfäller arbeiten in den Wäldern, Reiter springen und traben über die Wiesen, Bürger gehen auf Wegen und Brücken, sie plaudern und tafeln in Häusern nahe der Brücke, und auf dem Meere erkennt man Boote. Rechts im Mittelgrunde zeigen einander drei Reiter, die eine Furt durchqueren, und links zwei Brüder, die des Weges gehen, die Erscheinung Christi in der Welt.

5.) *Exequien für Franz und die Prüfung seiner Wunde.*

Das Bild wurde nicht in der von Domenico gewohnten, sorgfältig stufenden Art ausgeführt, es ist für unsere Zwecke zu sehr das Werk des Mitarbeiters. Die Charaktere sind mit etwas grobem Sarkasmus dargestellt, der Betrachtung durchaus lohnend.

6.) *Franz erscheint und erweckt einen Knaben vom Tode.*

Der Vorgang wurde in der üblichen Art vornean in der Mitte dargestellt. Das Kind ist aufgebahrt, es hat sich mit gefalteten Händen gerade aufgesetzt; die Mutter tritt von links an das Kopfende der Bahre heran, sie breitet die Hände, erschrickt ein wenig und schiebt den Kopf vor, ihren Augen nicht trauend; ein Trauerweib kniet diesseits und eines jenseits der Bahre, das jenseitige schaut offenen Mundes auf die Mutter, das diesseitige schaut nach

⁵⁷⁴ So auch Borsook, Offerhaus p. 28: Es sei das ganze Arnotal dargestellt.

links⁵⁷⁵. Zwei (pp. 419/420) Franziskaner knien rechts, vornean und näher als die Bahre, und beten. Franz erscheint in einer Glorie über Wolken am Himmel und segnet. Bürger und Bürgerinnen stehen, den ersten Kreis der Öffentlichkeit herstellend, rechts und links am Rande, eine Bürgerin betet, die anderen sind anwesend. Im Hintergrunde sieht man einen Platz und eine Straße gegen eine Brücke zu: abermals Florenz und seine Bürger. Man erkennt die Piazza S. Trinità⁵⁷⁶ und deren Gebäude, erkennt die gleichnamige Kirche rechts, in der sich der Zyklus befindet, daneben rechts den Palazzo Sassetti, welcher der Familie des Auftraggebers gehörte, und links den Palazzo Spini, aus dessen Fenster, in dieser florentinisierten Version, der Knabe herausstürzt. Die motivischen Übergänge zwischen dem Vorkommnis und den beiden Ringen der Öffentlichkeit sind zahlreicher: die Bürger rechts und links, welche auseinander getreten, dem Vorkommnis einen Ort, dem Wunder eine Stätte geben, sind zugleich das Trauergeschehen; das zentrale Moment des Vorkommnisses findet auf jener Straße statt, die dann in den Hintergrund führt; drei der Personen des Hintergrundes sind sichtbarer als sonst herzutreten, um das Wunder zu betrachten, und rechts kommt das letzte geistliche Geleit aus der Kirche, den Toten einzuholen. Das Vorkommnis ereignet sich unter den Bürgern der Stadt.

Zusammenstellung

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.

Ich habe gezeigt, daß Ghirlandaio die Personen nach ihrer Beteiligung am Vorkommnis dreifach unterschied. Es gibt Personen, die am Vorkommnis tätig teilnehmen, Personen, die durch Anwesenheit ein öffentliches Interesse bekunden, und Personen, die sich, im Hintergrunde, in Stadt und Land aufhalten. Ghirlandaio erfand sie darnach verschieden.

⁵⁷⁵ Ich bin erst durch Roettgen p. 142 darauf aufmerksam geworden, daß in der Mitte des Bildes ganz vornean, der Bahre parallel, ein Sarkophag dargestellt ist, was man auf der Abb. 47 dortselbst gut sieht. Es kann sich wohl nur um ein Behältnis in der Gestalt eines Sarkophages handeln, in welches die Leiche, nach der Beendigung der Aufbahrung, für den weiteren Transport und die weitere Beisetzung umzubetten wäre.

⁵⁷⁶ Borsook, Offerhaus p. 28: Statt der Piazza di San Marco in Rom, dem Ort der eigentlichen legendarischen Überlieferung.

Ghirlandaio charakterisierte die Personen, die am Vorkommnis tätig teilnehmen, individuell. Er versuchte dabei nicht, ihnen, auch nicht Franz, bei (pp. 420/421) wiederholtem Auftritt einen durchgängigen Charakter zu geben, sondern je besondere Charaktere. Franz und die anderen Gestalten wurden dem besonderen Verhalten entsprechend charakterisiert, das sie anlässlich des Vorkommnisses annehmen, wie bei der bildweisen Übersicht im Einzelnen angezeigt. Das besondere Verhalten ist dabei keine Befindlichkeit, welche aus ihrer Situation resultierte, wie es Taddeo Gaddi darstellte, sondern ein sich Äußern; es ist keine Tätigkeit, die nach der Sachgerechtigkeit beurteilt würde, wie es Agnolo Gaddi darstellte. Ihr Verhalten ist vielmehr der Ausdruck eines seelischen Zustandes, der sich in Handlungen und Gebärden unmittelbar äußert; nicht aber von Grundstimmungen oder deren Entfaltungen, wie es Giotto darstellte, sondern eines momentanen seelischen Zustandes, den das Vorkommnis veranlaßte. Das sichtlich Momentane des seelischen Zustandes verhindert auch, daß ihr Verhalten mit jenen Vorgangscharakteren verwechselt werden könnte, die Giotto in Florenz darstellte: in diese war das Geschehen seinen wesentlichen Momenten nach auseinander gefaltet worden. Für ein solches Geschehen etwa der Lossagung wäre aber, ob der Bischof gütig oder nicht, ob Franz ängstlich oder nicht, ob der Vater gebrochen oder nicht, belanglos; nicht so für Ghirlandaio's Vorkommnisse, die sich im Verhaltensecho erfüllen.

Der Charakter der Heiligkeit erfuhr keine besondere Darstellung. Es wurde nur dargestellt, daß die Vorkommnisse, die den heiligen Helden betreffen, ein öffentliches Interesse verdienen und angemessen vor dem Fond der Welt stattfinden.

Ghirlandaio unterschied keine Standescharaktere oder andere Gruppencharaktere; der 'Stand' war der allgemeine des Bürgertums; minimale Unterschiede gingen in den Verhaltenscharakteren auf. Greise gibt es fast ausschließlich am Hofe des Sultans, dort zahlreich.

Ghirlandaio charakterisierte die Personen, die durch Anwesenheit ein öffentliches Interesse am Vorkommnis bekunden⁵⁷⁷, im Unterschied zu den

⁵⁷⁷ Ghirlandaio's Erfindung von Personen, die bei ihm ein öffentliches Interesse bekunden, hat in der zyklischen Historienmalerei, wie man weiß, Schule gemacht, so bei Filippino Lippi (vgl. den dort genannten Aufsatz Mellers). Wenn Masaccio dagegen in der Darstellung der Auferweckung des Gouverneurssohnes in dem Gouverneur Teofilo: Gian Galleazzo Visconti dargestellt hätte, dann wäre das im Rahmen der älteren Tradition einer Vorbildsaemulatio geblieben: denn der Porträtierte tritt nicht als Visconti sondern als

(pp. 421/422) tätigen Personen, nach einem jeweiligen Grundcharakter, in dem ihr Selbstbewußtsein und ihr Normalverhalten in und zur Welt einig sind, träumend, sinnend, ängstlich, bedenklich etc. Im Unterschied zu Gozzoli, dessen Personen in seiner Franzlegende sich selbst behaupten, weltoffen sind oder sich verschließen und zurückhalten, sich jedoch immer entschieden äußern, gab Ghirlandaio ein breites Spektrum eher verhaltener, schwebender Charaktere, die dadurch als nur anwesend wirken.

Ghirlandaio charakterisierte die Personen, die sich in Land und Stadt aufhalten, die stehen, sich zu und gegeneinander neigen, auch laufen, dem Gesamtzug ihrer Körperhaltung und vorzüglich ihrer Gliedmassen nach und so, daß Schnelligkeit, Leichtigkeit, Anmut und ein Stück der Modalitäten ihrer Unterhaltung zum Ausdruck kommen.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Der erscheinende Franz wird, so scheint es, nicht bemerkt, es sei denn durch die betenden Franziskaner.

Der erscheinende Kerubskruzifix dagegen wird von den Beteiligten und von Entfernten gesehen; der Bruder, der in seiner unmittelbaren Nähe sitzt, schützt sich vor der Erscheinung.

Sonst keine weitere Darstellung.

c.) Ortserfindung.

Die Orte wurden in zwei Stufen gebildet, wie in der bildweisen Übersicht gezeigt: zunächst bilden die Personen, die das öffentliche Interesse bekunden, einen Ort für das Vorkommnis; sodann geben Städte und Landschaften einen Welthintergrund, auf welchem Fond das Vorkommnis vorkommt. Wenn die Vorkommnisse in Innenräumen stattfinden, dann wurden diese durch Fenster zu jenen Landschaften hin geöffnet.

Die Personen bilden dem jeweiligen Vorkommnis auf verschiedene Weise einen Ort: bei der Lossagung bilden sie einen Kreis, innerhalb dessen das Vorkommnis stattfindet; bei der Regelverleihung wiederholen sie

Teofilo auf. Auch bei Gozzoli handelt es sich in den Hörern des Augustinus (z.B.) um eine solche Vorbildsaemulatio; wenn die Personen als sie selbst gelten sollten, dann postierte sie von Gozzoli anders (s. z.B. bei der Reise nach Mailand). Den gleitenden Übergang zu der Erfindung des Ghirlandaio kann man beurteilen durch ein Abwägen der Triftigkeit der Beteiligung am zentralen Geschehen. Die thematische Bedeutung, die Ghirlandaio diesen Gestalten verlieh, gab Filippino dagegen preis.

Gegenüber und Prozession, sind Echo des Vorkommnisses; bei der Feuerprobe sind sie (pp. 422/423) Echo des Franz und der Magier. Bei der Stigmatisation fehlen aber solche Personen, sie wurden durch Bruder und Rehe ersetzt, wodurch die Einsamkeit dargestellt wurde. Beim Wunder der Totenerweckung bleiben sie an den Rändern zurück, dem Wunder Platz lassend.

Auch die Städte und Landschaften wurden reich unterschieden. Bei der Lossagung gibt die Stadt in der Ferne der Seite des Bischofs, an den sich Franz wendet, noch einen Halt. Bei der Regelverleihung steht die Architektur dem Vorkommnis parallel, sie entspricht Begegnung und Prozession. Beim Sultan geht die Landschaft beidseits, soweit sichtbar, gleichmäßig auf. Die Stigmatisation dann wird von der bedeutendsten Landschaft begleitet; die Weite ist hinter Franz rechts offen, zugleich nicht wie bei der Lossagung links das Meer verlaufend, sondern durch Baum, Stadt und Berge, als Echo, prägnant gegliedert; und näherzu untermalt der Felsabhang des Berges La Verna den sich hebenden Blick Franzens. Beim Tode wurde die Landschaft beidseits gebreitet. Bei der Totenerweckung endlich stellte Ghirlandaio das Wunder in die Straßenflucht, so daß die Stadt Schauplatz wurde und nicht Hintergrund war.

d.) Vorgangserfindung.

Die Vorkommnisse wurden einfach genommen; Nebenszenen nicht entwickelt. Den Vorkommnissen wurde die Aufsehen erregende und öffentliche Seite abgewonnen; die Öffentlichkeit nimmt entsprechend Anteil. Das Vorkommnis ist auf der anderen Seite Anlaß für die tätig beteiligten Personen, sich dazu zu verhalten, sich entsprechend zu äußern. Diese zwei Momente: Verhaltensanlaß und öffentliches Interesse, sind für das Vorkommnis charakteristisch. Durch das zweite Moment unterscheiden sich die Vorkommnisse, die Ghirlandaio darstellte, von den Begebenheiten, die Gozzoli darstellte.

3. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Im Hinblick auf Reinheit und Durchsichtigkeit gibt es gegen die Darstellungen keinen Einwand; außer daß auf dem von Ghirlandaio nicht selbst ausgeführten Bilde des Todes des Franziskus die Personen jenseits der

Bahre in ihren räumlichen Verhältnissen nicht rein durchgebildet wurden. (pp. 423/424)

b.) Disposition

Die Disposition war gleichmäßiger als die Disposition Gozzoli's in seiner Franzlegende: Ghirlandaio setzte das zentrale Moment des Vorkommnisses in die Mitte, die Personen, welche die Öffentlichkeit herstellen, stellte er darum herum oder ihm zu Seiten, die Stadt- und Landschaft plazierte er in den Hintergrund.

Die Stellung des Helden: Franz wurde in Handlungsrichtung nach rechts gewendet bei der Lossagung, verstanden als Franz wendet sich an den Bischof, beim Regelempfange, verstanden als Franz ist zum Papst gekommen, so auch im Tode; Franz wurde nach links gewendet bei der Stigmatisation, verstanden als Franz empfängt von dem zu ihm gekommenen, ihm erscheinenden Kruzifix die Stigmata, bei der Feuerprobe, verstanden als Franz schreitet in eine mögliche Vernichtung zurück, Franz wurde nach links aber auch beim Erweckungswunder gewendet, verstanden als Rückkehr Franzens in die Welt, um Wunder zu wirken.

Anhebungs- und Schlußfiguren bildete Ghirlandaio regelmäßig aus; mehrmals benützte er die Personen, welche die Öffentlichkeit herstellen, dazu. Anhebungen und Schlüsse von einem eigenen erzählerischen Wert sieht man nur bei der Stigmatisation in dem anhebenden Motiv des Bruders, der sich vor der Erscheinung schützt, und in dem schließenden Motiv der beiden Rehe. Ein zweiter erzählerischer Schluß ist regelmäßig im Stadt- und Landschaftshintergrund vorhanden.

c.) Figurenschemata.

Ghirlandaio bediente sich nur weniger rhetorischer Schemata und dieser mit Maßen:

Bei den Personen, die am Vorkommnis teilnehmen:

Verdoppelungen: die betenden Brüder beim Wunder; die Brüdern auf der Regelverleihung;

Reihen: die Kardinäle auf demselben Bilde; bisher alle die Sachrichtigkeit kaum überschreitend;

Figur mit doppelseitiger Begleitung: bei Franz in der Feuerprobe;

Gruppe: der Vater und sein Freund auf der Lossagung.

Die Schemata wurden gewichtiger bei den die Öffentlichkeit herstellenden Personen eingesetzt: diese wurden durchgängig durch *Verdoppelungen*, (pp. 424/425) *Reihen* und selten *Gruppen* zusammengefaßt; sie heben das Vorkommnis, wie sie ihm durch ihre Anwesenheit Bedeutung verleihen, dadurch an Würde. Unter diesen Gestalten finden sich auch häufiger solche, die zum Betrachter schauen und dessen Einverständnis über das öffentliche Interesse erwirken, das dem Vorkommnis zukomme.

Das wichtigste Schema war sicherlich die *Ekphrasis*, die ausführliche Schilderung von Stadt und Land, mitsamt ihren Bewohnern.

Es ist abermals zu sagen, daß Ghirlandaio Städten und Personen, welche die Öffentlichkeit herstellen, Porträtzüge verlieh.

d.) Rhythmus.

Ghirlandaio figurierte die Gestalten in diesem Zyklus mit einer Körperachse und nahm sie, so figuriert, in den Rhythmus der Erzählung auf.

Ghirlandaio regulierte den Rhythmus der reihenden Erzählung nicht durch ein zu Grunde liegendes Metrum, wie Giotto und Masaccio es bei ihren Zyklen getan hatten, welches Metrum das Auftreten der Figuren in ähnlichen oder gleichen Abständen forderte und erwarten ließ. In seinem Zyklus bestimmte der Rhythmus die Erzählung und zwar ein wohliger und voller Rhythmus; die Abstände wurden prägnant gesetzt. Ghirlandaio liebte Parallelzüge und Entsprechungen, letztere insbesondere von Anhebung und Schluß und vorzüglich bei Personen, welche die Öffentlichkeit herstellen. Lieb waren ihm dann rhythmische *Dreier-* und *Doppelfiguren*.

Ich kann mich beschränken, wie ich meine, auf ein rhythmisch besonders reiches Beispiel: die Regelverleihung. Anhebend links eine Reihe von drei Figuren, rhythmisch mit gleichmäßig gestalteten Gewändern. Dann eine Pause. Dann die Kardinäle vom Rücken zu sehen: zwei durch die Handgeste des ersten verbunden; abermals zwei, in größerem Abstände, durch die Handgeste des Dritten vermittelt; und deren vierter wendet sich um und her, darin die rhythmische Bewegung anhaltend. Während dessen sind Personen die Treppe heraufgekommen: eins, zwei, eins, zwei, jeweils gleichgewichtig, je der nähere zuerst, so die ersten vier; umgekehrt dann der fernere zuerst und groß (Polizian), der nähere sodann und klein, der größere (Polizian) zugleich in rhythmischer Spannung zu seinem Gegenüber (Lorenzo de Medici). Abermals während dessen sind die Brüder immer bestimmter zwischen den Kardinalsreihen hervorgekommen: zuerst sehr verdeckt, dann

deutlicher, geneigt und (pp. 425/426) schwärmerisch verharrend, dann in rhythmisches Gleichmaß übergehend und endlich erhöht und isoliert Franz. Aus seiner Figur entwickelt sich eine rhythmische Schleife, die von seinem Haupte über seine Arme, langsam über das Pergament und den Arm des Papstes zu dessen Haupt und Segen führt und darin ruht. Dann setzt neu eine Dreierreihe (mit Lorenzo de Medici in der Mitte) an, zur Viererreihe (durch den Knaben) vollendet und abschließend am Rande rechts zum Stehen gebracht. Die jenseits sitzenden Kardinäle dienen, den Brüdern Raum zu schaffen und ihrer rhythmischen Folge eine Bahn zu geben.

Die Lossagung ist nicht weniger vollendet.

Der Tod Franzens erweist sich auch rhythmisch im Zusammenhange als ungeordnet und im Detail grob. So scheint das Bild, auch aus diesem Grunde, nicht von eigener Hand ausgeführt worden sein. (pp. 426/427)

X. Zyklus
Die Geschichten der hl. Jungfrau Maria
und des hl. Johannes Baptist
von Domenico Ghirlandaio (1449 - 1494)⁵⁷⁸
in Florenz, S. Maria Novella, Chor, gemalt 1486 - 1490
Epische Erzählweise im hohen Stil

Bildweise Übersicht

Ghirlandaio erzählte unmittelbar anschließend an die Geschichte des Franziskus die Geschichte der Jungfrau Maria in neun und die des Stadtpatrones Johannes des Täufers in acht Bildern auf den Wänden des Chores der dominikanischen Marienkirche in Florenz. Beide Erzählungen sind in vier Reihen übereinander dargestellt, die der Maria auf der linken Seitenwand, auf die Altarwand mit zwei Bildern übergreifend, und die des Johannes auf der rechten Seitenwand, auf die Altarwand mit nur einem Bilde übergreifend⁵⁷⁹. Im Einzelnen sieht man:

Geschichte Mariens: linke Wand, unterste Reihe, links: Bild 1: Joachim wird aus dem Tempel getrieben; rechts: Bild 2: Geburt der Maria; darüber (pp.

⁵⁷⁸ Gute Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Band II, München 1997, Tafeln 78sqq., Maße (teilweise), Historische Umstände pp. 164sqq., Inschriften pp. 458sq.

Neuere Literatur: *Domenico Ghirlandaio 1449 - 1494, Atti del Convegno Internazionale* (Florenz 1994), ed. Wolfram Prinz, Max Seidel, Florenz 1996, mit vielen Beiträgen; Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio*, Florenz 1997; Johannes Offerhaus, *Motiefen Achtergrond, Studies over het Gebruik van de Architectuur in de 15e Eeuwse florentijnse Schilderkunst*, Ph.D. Thesis Univ. Amsterdam 1976, Utrecht o.J. (1976); insbesondere: Sheila McClure Ross, *The Redecoration of Santa Maria Novella's 'Cappella Maggiore'*, Ph.D. Thesis Berkeley 1983, Ann Arbor 1991, sie bemüht sich den religiösen und insbesondere dominikanischen Teil der Ikonographie zu betonen. Jean K. Cadogan, "Observations on Ghirlandaio's method of composition", *Master Drawings* 22, 1984, 159-172 (mit 14 Tafeln); Artur Rosenauer, "Domenico Ghirlandaio e bottega: Organizzazione del lavoro per il ciclo di affreschi a S. Maria Novella (1486-1490)", *Tecnica e Stile: Esempi di Pittura Murale del Rinascimento Italiano*, ed. Eve Borsook, Fiorella Superbi Gioffredi, (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti), 2 vol, Mailand 1986, 25-30 (mit 21 Tafeln).

⁵⁷⁹ Lavin pp. 207sqq. liest ebenso. Das Marienleben wird jedoch erst auf der Altarwand (durch die Krönung Mariae) abgeschlossen.

427/428) zweite Reihe, links: Bild 3: Tempelgang der Maria; rechts: Bild 4: Vermählung der Maria; in gleicher Höhe auf der Altarwand (links der Fenster): Bild 5: Verkündigung an Maria; wiederum auf der linken Wand, darüber, dritte Reihe, links: Bild 6: Anbetung der Könige; rechts: Bild 7: Betlehemitischer Kindermord; darüber, vierte Reihe, auf der Lünette, in ganzer Breite und doppelter Höhe: Bild 8: Tod und Himmelfahrt der Maria; auf der Altarwand an der gleichen Stelle (über den Fenstern) und in gleicher Größe: Bild 9: Krönung der Maria.

Geschichte Johannes des Täufers: rechte Wand, unterste Reihe, rechts: Bild 10: der Engel verkündet Zacharias die Geburt eines Sohnes; links: Bild 11: Heimsuchung; darüber zweite Reihe, rechts: Bild 12: Geburt des Johannes; links: Bild 13: Namengebung an Johannes; in gleicher Höhe auf der Altarwand (rechts des Fensters): Bild 14: Johannes geht in die Wüste; wiederum auf der rechten Wand, darüber, dritte Reihe, rechts: Bild 15: Johannes predigt in der Wüste; links: Bild 16: Johannes tauft Christus; darüber, vierte Reihe, auf der Lünette, in ganzer Breite und doppelter Höhe: Bild 17: das Bankett des Herodes.

Die Register sind dieses Mal, wie von Gozzoli gewohnt, übereinander angeordnet, den Weg zur himmlischen Glorie nachzeichnend.

Die Geschichte Mariens ist im Mittelfenster des Chores durch Darstellungen noch erweitert, von unten nach oben: Mariae Schneewunder, Darbringung Jesu im Tempel und Gürtelspende an Thomas. In den begleitenden Fenstern sind Heilige dargestellt. Letztlich sind auf der Altarwand oberhalb der erwähnten auf ihr dargestellten Begebenheiten aus dem Marien- und dem Johannesleben links Thomas von Aquin verbrennt häretische Schriften und rechts das Martyrium des Petrus Martyr und unterhalb jener Begebenheiten der Stifter und seine Frau, links Giovanni Tornabuoni und rechts Francesca di Luca Pitti, in Loggien kniend, in voller Gestalt und ewiger Anbetung zu sehen.

Die rechteckigen *Storie* (ca. 2,80 x ca. 4,50) des Marien- und des Johanneslebens sind durch reich geschmückte Pilaster und von diesen Pilastern getragene Gebälke gerahmt, die in der Architektur innerhalb der *Storie*, wenn möglich, fortgesetzt, wiederaufgenommen oder denen entsprochen ist. Die Architektur bzw. die Landschaft werden in den *Storie* des Johanneslebens im ersten und im dritten Register jenseits des jeweils trennenden und rahmenden Pilasters fortgesetzt. Die Lünettenbilder sind durch Schildbogen begrenzt.

Bei der Auswahl und der Verteilung tritt keine besondere Absicht in und bei der Gegenüberstellung der Zyklen hervor; es sei denn, man wollte darunter rechnen, daß die Verkündigung an Maria und daß der Gang des Johannes in die (pp. 428/429) Wüste an der Altarwand ausgesondert sind, Vorgänge, in denen die beiden Gestalten ihre Bestimmung ergreifen: doch ist das nicht durch die Darstellung empfindbar gemacht.

Die Zahl der Bilder des Marienlebens ist, von der nochmaligen Erweiterung im Fenster des Chores ganz abgesehen, größer als die der Bilder des Johanneslebens. Eines der überzähligen Bilder ist auf der Altarwand in der Lünette angebracht. Das zweite Bild, das nach dem Range der beteiligten Personen zum Marienleben zu zählen wäre, die Heimsuchung, steht innerhalb des Johanneslebens, eine Unregelmäßigkeit, die Ghirlandaio zugelassen und beachtet hat.

Vergleicht man die Auswahl der Bilder des Marienlebens mit derjenigen, die Taddeo Gaddi getroffen hatte, und mit derjenigen, die Giotto in die Vorgeschichte Christi aufgenommen hatte, so ist deutlich, daß der Akzent auf die Rühmung und die Verherrlichung Mariens verschoben worden ist: Tod, Himmelfahrt und Krönung sind die Schlußbilder geworden, während Giotto, allerdings im Rahmen einer Geschichte Christi, und Taddeo Gaddi, auch in der selbständigen Geschichte Mariens, die Geschichte Mariens mit der Erfüllung ihrer heilsgeschichtlichen Rolle als Mutter Christi hatten enden lassen. Auf Rühmung ist der Zyklus überhaupt gestellt.

Der Gesamteindruck beider Geschichten, mit Ghirlandaio's Franzlegende verglichen, wird bestimmt durch die vielen, fest stehenden, horizontal ausgebreiteten, mittensymmetrischen, meist durch Bogen charakterisierten, reichen Architekturen. Die Erzählung zeigt sich durch diese Architekturen, wie durch die Fülle der Motive, durch die Feierlichkeit der Gewandungen, Haltungen und der Aufzüge von Personen, wie durch die Mächtigkeit des Kampfes, zu dem der Bethlehemische Kindermord gehoben, als im hohen Stile gehalten an.

Nachdem ich die Erzählweise Ghirlandaio's beim früheren Zyklus bereits genauer behandelt habe, weise ich hier vor allem auf diese Anhebung des Stiles und deren Mittel hin, zumal sich Ghirlandaio zu keiner Vertiefung der Darstellungsthematik hat finden lassen.

Anzumerken ist, daß die historisch jeweils vorangehenden Szenen der in einer Reihe nebeneinander stehenden Bilder auf beiden Wänden am Choreingang dargestellt sind, also auf der linken Wand links und auf der

rechten Wand rechts; daß die Kompositionen auf der rechten Wand trotzdem links anheben und derart entworfen sind. (pp. 429/430)

Die einzelnen Bilder des Marienzyklus:

1.) *Joachim wird aus dem Tempel getrieben.*⁵⁸⁰

In der Mitte und vornean jagt ein Priester Joachim nach rechts und die Stufen herab; Joachim flieht, er drückt sein Lamm mit beiden Armen und Händen an seine Brust, wendet sein Haupt zur Seite zurück und hört erstaunt; der Priester, ihm unmittelbar auf der Ferse, zischt ihm die Verweisung zu, empört.

Dieses Vorkommnis findet unmittelbar vor einer offenen Halle statt, die kreuzförmig angelegt und durch zwei Stufen erhöht wurde. Ein durch Reliefs mit Anbetungs- und Opferszenen geschmückter Ambo steht in deren Vierung, und in diesem Ambo steht ein zweiter Priester, der würdig und ernst seine Hände ausstreckt, ein Lamm als Opfer anzunehmen, das ein Knabe, heiter und gut, von links darbringt. Im linken Arme des Gebäudes folgt noch ein Hirtenknabe, sinnend und eilend, ebenfalls ein Tier zu opfern, das er an den Läufen hält, einen Sack über die Schulter geworfen. Durch den rechten Arm der Halle sieht man jenseits zwei Mädchen kommen, deren eines ein Lamm auf den Schultern trägt und deren zweites einen Korb über den linken Arm geschoben hat, in dem zwei Tauben sitzen, beide Mädchen schreiten anmutig und leicht und sprechen und hören einander zu. Jenseits der Halle sieht man die Vorhalle des Tempels, auf sieben Bogen errichtet, der die erste Halle als Stätte für die Abgabe der Opfer vorgelagert wurde. Eine Straße führt neben dem Tempel beidseits in die Ferne, auf deren je äußerer Seite ein links wie rechts gleich gebauter Bürgerpalast aufgeht.

Vornean links wie rechts stehen vier Männer, die durch ihre Anwesenheit, in der von Ghirlandaio gewohnten Art, ein öffentliches Interesse

⁵⁸⁰ Die Komposition ist von Wirkung auf Raffael, Fresko Schule von Athen, Rom, Vatikan, Stanzen, gewesen: a) ruhiges Stehen unterhalb der Stufen, links-rechts Bewegungen oberhalb der Stufen; b) entschiedene Bewegung rechts der Mitte, die Stufen herab. Obwohl die entschiedene Bewegung *rechts der Mitte* stattfindet, stellt sie keine *Fundamentalüberraschung* dar, sie ist der verzögerte Hauptteil der Komposition. Zu den *Fundamentalüberraschungen* s. die Anmerkung zu *Mariae Tempelgang* in diesem Zyklus. Es gibt in Ghirlandaio's Vertreibung in der Mitte auch einen Bezug auf eine bedeutendere Ferne, den Tempel, doch ist dieser Bezug nicht als Bewegung der Figuren aus dieser Ferne realisiert und damit nicht als Teil des *Commercium*.

an dem Vorkommnis bekunden. Eine Gestalt in jeder der Gruppen schaut heraus, links wahrscheinlich der Sohn des Stifters, Lorenzo Tornabuoni, und rechts der Maler selbst, Domenico Ghirlandaio; die anderen Gestalten jeder Gruppe (pp. 430/431) bleiben dem Vorkommnis zugewandt; der erste Mann rechts, auf dessen Gruppe Joachim zugetrieben wird, fährt zurück und hebt erschrocken die Hand⁵⁸¹.

Vergleicht man dieses Bild mit den entsprechenden des Taddeo Gaddi oder des Giotto, so wird Joachim hier der Aufenthalt an diesem festlichen Orte unmöglich gemacht. Dieses Vorkommnis wurde aus dem Hintergrunde durch Darstellungen selbstverständlich zugelassener und angenommener Opfer gestimmt, die ohne Akzentuierung nebeneinander gesetzt wurden. Die Architekturen, die bei Giotto einen durch Schranken ausgegrenzten, geweihten und einen durch die Lehrkanzel bestimmten Ort gebildet hatten und die bei Taddeo Gaddi, mit den Opfernden und dem Priester zusammen, der Tempel gewesen waren, von dem die Verweisung Joachim schied, wurden hier zu Aufenthaltsorten neutralisiert, deren Bogen sich hoch und reich bald über, bald vor, bald hinter den Gestalten erheben und zu keiner Gestalt einen besonderen Bezug andeuten. Das Geschehen oder die Befindlichkeit wurde zu einem zwischenmenschlichen Vorfall. Dieser Vorfall oder dieses Vorkommnis wurde aber erstens des öffentlichen Interesses gewürdigt und zweitens durch den

⁵⁸¹ Nach Vasari stellte Ghirlandaio rechts sich selbst und ihm verbundene Maler dar: links, vom Rücken zu sehen, Davide, den Bruder, ferner Alesso Baldovinetti, den Lehrer, dann sich selbst und schließlich, ferner, Sebastiano Mainardi, einen Schüler und späteren Schwager (Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi, Mailand 1878, vol. 3, p. 263); um dieselbe Zeit ist für Alesso Baldovinetti auch Tommaso Bigordi, der Vater Ghirlandaio's, als dargestellt vorgeschlagen worden (s. Milanesi, Anm. zur Stelle) und inzwischen durch Cardogan statt Mainardi der andere Bruder Ghirlandaio's Benedetto (Jean K. Cardogan, *Domenico Ghirlandaio, Artist and Artisan*, New Haven 2000 pp. 13sq.) Cardogan hob das Selbstbewußtsein des Künstlers hervor, der sich und die Seinen dem Sohne des Auftraggebers symmetrisch, wie gleichen Ranges, gegenüberstellte. Das zeugte in der Tat von gewachsenem Selbstbewußtsein; doch übertrieb die Autorin, als sie schrieb: *for the first time the artist has claimed for himself a role equivalent to that of his patron* (p. 14, ähnlich p. 90); es ist ja nicht Giovanni Tornabuoni, der in ganz anderer Begleitung beim *Opfer des Zacharias* und z.B. auch über die dort anwesenden Geistesgrößen erhöht dargestellt wurde – vgl. Lorenzo de' Medici gegenüber Polizian in Ghirlandaio's Franz empfängt die Ordensregel –, es ist vielmehr sein junger Sohn Lorenzo, dem Ghirlandaio und die Seinen symmetrisch stehen durften, und das hieß, daß Giovanni Tornabuoni Ghirlandaio gestattete, sich wie zur *Familia*, dem Hausverbände, gehörig darzustellen.

Reichtum in der Gliederung, durch die Pracht in der Ausschmückung und durch die Würde in der Stellung der Architektur gerühmt. Ghirlandaio verlieh den Personen, die das öffentliche Interesse verkörpern, wie gewohnt, Porträtzüge; aber nicht mehr der Architektur, die nicht mehr der *patria* entstammt, sondern ideal und wahrscheinlich entworfen wurde und nun mithilft, allgemeiner Welt darzustellen.

2.) *Die Geburt der Maria.*

Anna lagert rechts auf hohem Bette, sie stützt sich auf die Ellbogen ihrer leicht gekreuzten Arme vor und sieht aufrechten Hauptes nach links einem Besuche entgegen. Ein Mädchen schwebt, leicht wehenden Kleides, an ihr vorbei nach links und läßt in zierlichem Schwunge Wasser aus einer Kanne in eine Schüssel am Boden fließen. Neben diesen Bildern von Anmut im Mädchen und Würde in der Mutter sitzt ein zweites Mädchen auf der Bettruhe weiter links, welches das Kind, das wohligh in seinem Arme ruht, wiegt und durch ein Lächeln, fast mütterlich, mit ihm spielt. Zu ihrer Seite kniet eine dritte, die das Kind mit stützt und den Kopf erwartungsvoll zu dem Besuche zurück- und umdreht, was dieser zu dem drallen, lächelnden Kinde mit dem Zeigefinger im Munde wohl sage. (pp. 431/432)

Links, auf einer Treppe, die in ein höher gelegenes Stockwerk führt, begrüßen sich Elisabet, welche durch eine Tür hereingetreten ist, und Joachim in inniger Umarmung.

Abermals wurde die Geburt der Maria durch die Architektur gerühmt: ein großer Raum ist durch Pilaster zweigeteilt, welche die Pilaster, die das Bild rahmen, wiederholen; der Raum ist rechts getäfelt, durch Intarsien geschmückt - das Bettpodest ist ihm einheitlich verbunden -; er zeigt oben einen festlichen Fries bacchischer Putten. Im linken Teile führen die genannte Treppe nach oben und ein tonnengewölbter, kassetierter Gang in die Ferne wohl zu weiteren Räumen. Reich, festlich, behaglich, so stimmt die Architektur.

Die Ghirlandaio wesentliche Bekundung öffentlichen Interesses an den Vorfällen des Lebens seiner Helden wurde hier in den Vorgang integriert und zum zentralen Momente gemacht. Ein Zug erscheint vornean; er ist den tonnengewölbten Gang heraufgekommen und zu Anna, von dieser erwartet, umgebogen, ein Zug dieses Mal von Frauen, wiederum von Porträtgestalten. Im Sinne Ghirlandaio's kann die Geburt Mariens nicht höher gerühmt werden als dadurch, daß eine der Damen von Florenz, in ihrem besten Kleide und im Schmuck, Anna einen Besuch in ihrem Wochenbette abstattet und dazu ihre

Zofe, Stütze, Schaffnerin und Amme aufgeboten hat⁵⁸², feierlich gemessen einher- und aufziehend.

3.) *Der Tempelgang der Maria.*

Rechts steht der Tempel, man sieht die dreiteilige Fassade, in der Mitte eine Travée mit dem Portale, auf den Seiten offenen Loggien und vor der mittleren Travée eine offene Eingangshalle von gleicher Form wie die Loggien. Das Gebäude wurde um die zehn Stufen einer Treppe, welche der gesamten Fassade vorgelagert und um die Eingangshalle verkröpft wurde, erhöht. Weitere vier Stufen führen von der Eingangshalle in das Portal. (pp. 432/433)

Der Hohe Priester ist aus dem Tempel hervor gekommen, er streckt oben auf der Treppe Maria ernst die Arme entgegen; der nähere seiner zwei Begleiter schaut zur Seite und diesseits die Treppe herab. Zwei Zöglinge mit vor der Brust gefalteten Händen laufen wie fliegend die inneren vier Stufen herab, den Priestern nach; weitere zwei Mädchen erscheinen im Eingange des Tempels. Maria in der Mitte des Bildes schreitet eilig nach rechts die Stufen empor, sie hält mit beiden Händen, sicher und fest, ihr Gebetbuch und sieht aus den Augenwinkeln fest auf die Eltern zurück. Die Eltern stehen und bleiben unten an den Stufen, Anna schaut gesammelt, ernst Maria nach, Joachim weist mit der Rechten auf Maria und wendet sich über seinen Arm Anna zu, ernst.

Der Kommentar der Leute wurde in drei Mädchen links verkörpert, deren erste an den Fingern zählend argumentiert, deren mittlere ergeben betet und Anna wie Maria mit den Blicken folgt, deren dritte ihre Linke in die Seite legt und mokant Anna wie Maria die Schulter zeigt⁵⁸³. Links dieser aller noch

⁵⁸² Es scheint, daß bei den Aufzügen der Damen zumeist (Ausnahme: Heimsuchung) nur die anführenden Personen durch andere Porträts identifiziert werden können, also vermögenden Familien angehörten; sie tragen auch Gewänder aus kostbaren Stoffen. Es wäre auch wenig wahrscheinlich, daß es möglich gewesen sein könnte, noble Personen im zweiten oder dritten Glied der Prozessionen darzustellen. Man achte darauf, wie Ghirlandaio in der Verkündigung an Joachim die Männergruppen teilte und ordnete, so daß weit mehr angesehene Männer porträtiert werden konnten. Die verschiedene Behandlung von Männern und Frauen dürfte der öffentlichen und privaten Wirksamkeit der Mitglieder der Familie des Auftraggebers entsprochen haben. S. a. die Anmerkung zur Geburt des Johannes und den Text zur ‚Personenerfindung‘.

⁵⁸³ Von Wirkung auf Raffael, Fresko Vertreibung des Heliodor, Vatikan, Stanzen, die Mädchen links. Der Bettler wahrscheinlich ebenso, Raffael, Fresko Schule von Athen, ebenda, Diogenes.

vier weitere weibliche Personen. Ferner zwei Jünglinge, ernst und lächelnd. Vornean zwei Buben, elegant, sich an den Schultern haltend, deren einer auf Anna, deren anderer auf den Priester schaut. Weiter rechts, unterhalb des Priesters, zwei Alte⁵⁸⁴, die in Geschäften miteinander reden und dem Vorgang Schulter und Rücken kehren. Ganz rechts sitzt ein Bettler auf den Stufen, neben sich den Trinkbeutel, er stützt den Kopf in die Hand, den Ellbogen auf sein Knie und betrachtet die Leute, gleichgültig.

Der Vorgang wurde wiederum durch die Architektur gerühmt. Durch die Architektur des Tempels, durch die Kolonnade des links stehenden Palastes, dessen Pfeiler den Pilastern, welche das Bild rahmen, antworten, durch die hohe Arkatur im Mittelgrunde, die mit Gebälkblöcken, Doppelpilastern und Statuen geschmückt wurde und den Tempelbezirk gegen die Stadt begrenzt, und durch die Häuser, die jenseits links in halber Ferne sichtbar sind, wie durch die dort (pp. 433/434) wandelnden Jünglinge und endlich durch den monumentalen, lang gestreckten Palast, der in der Ferne sichtbar.

Die Personen wurden in diesem, von einem Wege, von einem Gange handelnden Bilde auf die Ecken und Kanten der Architekturen gesetzt, wodurch die Unruhe der Bewegung dargestellt wurde.

4.) *Die Vermählung der Maria.*

Der Vorgang wurde durch das Atrium eines Tempels, vor welchem er stattfindet, gestimmt und gerühmt. Das Atrium fest und würdig hat allseits drei tonnengewölbte Bogen. Der Priester steht vor ihm, vor seinem mittleren Bogen; Maria und Josef sind von links und rechts herzugetreten. Der Priester hat den Unterarm Mariens und den des Josef ergriffen und führt ihre Hände zueinander; Maria rafft ihr Gewand vor dem Leibe, neigt sich leicht, senkt den Blick, lockert die Finger ihrer Linken, so daß Josef ihr, in den Schultern ein wenig vorgehend, achtsam mit dem Ringe nahen kann. Die Zeugen stehen zwischen Maria und Priester und Priester und Josef, auf je deren Seite, ihrerseits mit innigem Lächeln das Glück der Vermählten darstellend; eine Übertragung auf Nebenpersonen, die wir schon bei Giotto beobachten konnten. Drei Freier verschiedenen Alters sind von rechts zu Josef herangeeilt, deren

⁵⁸⁴ Man möchte sie mit den beiden Zeugen in Giotto's Darstellung des Tempelganges vergleichen, an nicht gleicher aber ähnlicher Stelle der Komposition. Übrigens gibt es dort wie hier Achsen, die sich räumlich kreuzen, auf denen Figuren und Gruppen disponiert sind, dort die eine Achse Diener, Anna, Maria und Priester, die andere Achse Zeugen, Architektur, Priester und Tempeljungfrauen, hier die erste Achse ähnlich und die zweite Achse die Alten, Maria und die Jünglinge in der Ferne.

einer seine Faust gegen den erblühten Stab und deren zweiter seine Faust Josef auf die Schulter schlägt und die alle drei aufgebrach böse und bübisch lachen. Vier weitere Freier halten sich rechts am Rande, deren einer seinen nutzlosen Stab zertritt, deren andere miteinander reden; ein Mädchen fliegt noch von rechts herbei. Auf der Seite Mariens folgen Jungfrauen und Frauen, zwei behäbig und wohlig, zwei anmutig und verschämt, davor zwei Mädchen, zierlich und keß, zuletzt eine Alte. Links im Atrium drängt ein Jüngerer einen Alten, der sich dagegen wehrt; und rechts in der Ferne treten abermals ein Junger und ein Alter, einig, mit gefalteten Händen, nach vorne schauend, aus einem der Bogen hervor; und zwischen diesen Männern und den Freiern kommen zwei Musikanten näher, die mit Trommeln und Flöten musizieren⁵⁸⁵. (pp. 434/435)

5.) *Die Verkündigung an Maria.*

Ein Alkoven. Das Bett Mariens steht rechts, auf einem Podeste erhöht, der nähere Vorhang ist oben zur Seite gezogen. Maria steht vor dem Bette, nach rechts gerichtet, und stützt das offene Buch, in dem sie gelesen, mit der Linken gegen ihren Leib; sie verharrt, nach links zurückgeneigt, kehrt dahin, horchend, das Haupt und hebt, hörend, die Hand, aus ihrem Inneren lächelnd. Der Engel ist links herangekommen, er kniet nun, hält die Lilie, rückwärts geneigt, in der Hand, die Flügel stehen, leicht gesenkt, er hat, deutlich sprechend, hoch die Rechte erhoben, ebenso das Gesicht.

Man sieht jenseits des Engels ein Fenster und durch dessen zwei Arkaden eine weite Landschaft, flache Hügel und das Meer. Die Taube schwebt mit gehobenen Flügeln in einem Nimbus links oberhalb des Fensters und sendet Strahlen.

Von der Niedrigkeit der Magd des Herrn, die Taddeo Gaddi dargestellt hatte, von der Hoheit der Gottesempfängerin, die Giotto dargestellt hatte, keine Spur; statt dessen ein seelisches Verhalten.

⁵⁸⁵ Die Sequenz der Gruppen des Alten, der Musikanten und der Freier aus der Ferne in die Nähe, rechts der Mitte, bis in die vordere Figurenreihe hinein und dadurch zugleich eine Belebung im rechten Teile der Komposition, das kennt man aus Donatello's Relief Kreuzigung, Florenz, S. Lorenzo, dort allerdings eine Sequenz von Einzelfiguren. Zu dieser Komposition des Donatello s.a. Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980, p. 31. Das Heraustreten aus einer Reihe von Seitenräumen kennt man aus Mantegna's Wandgemälde Jakobus tauft Hermogenes, Padua, Eremitanikirche. Von Wirkung auf Raffael, Teppich Heilung des Lahmen, Rom, Vatikan.

6.) *Die Anbetung der Könige.*

Das Bild ist in schlechtem Zustand. Ich beschränke mich auf die allgemeine Anordnung: In der Mitte steht ein Triumphtor des Caesar Augustus, als Motiv der Würde, es ist zerstört und notdürftig gedeckt, doch nennt die Inschrift das aktuelle Jahr. Dadurch wurde die Epiphanie in der Welt genau datiert⁵⁸⁶. Maria thront mitten vor, optisch unter dem erhaltenen Bogen, Josef steht rechts, unmittelbar hinter ihr; einer der Könige kniet rechts vor ihr, er hat den Kronhut niedergelegt und betet; der zweite König, wohl der älteste, kniet links vor ihr, er hat seinen Kronreif symmetrisch niedergelegt und überreicht den Kelch, den Maria, ihm im Haupte geneigt, ergreift, während das Kind bequem auf ihrem Schoße und in ihrem Arme sitzt und ihn wohl segnet. Der dritte, der jüngste König kniet gerade nieder, hinter dem ältesten weiter links und ferner, er hat den Kelch in der Rechten und nimmt das Krondiadem mit der Linken ab, er lächelt, ein wenig schmachtend. Ein Alter kniet weiter links ernst, in sich versunken und betet. Pferde und Pferdeknechte links hinter diesen Gestalten; ein (pp. 435/436) schwärmerischer Jüngling fällt auf. Rechts hinter dem Könige wohl eine Reihe kniender Männer, darunter ein Alter, der sich an einen letzten Jungen wendet, der wohl betet. Hinter diesen mehrere Reihen Stehender.

Dann steigen beidseits die Berge an, von denen die Reiterzüge der Gefolge herabkommen. In der Ferne, durch den Triumphbogen zu sehen, eine weite Landschaft. Links oben der Mond. Rechts auf einem Balken, der das Notdach stützt, ein Pfau.

Die Landschaft durch ihre symmetrische Anordnung, die Architektur durch Stellung und Gestalt reden Ruhm. Maria wurde, dem Charakter des Rühmens entsprechend und im Unterschiede zu Giotto's und zu Taddeo Gaddi's Version, in die Mitte gesetzt, alle Personen wurden symmetrisch verteilt und huldigend auf Maria und das Kind hingeordnet; ja, die Könige treffen auf ihren Zügen bei Maria zusammen.

7.) *Der Bethlehemische Kindermord*⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Wenn man die Datierung des Triumphbogens als im 38. Jahr des Prinzipates liest, dann scheint der Verfasser von dem Momente aus zu rechnen, in dem Oktavian sich als Imperator Caesar bezeichnete; denn Princeps senatus wurde er erst neun Jahre später.

⁵⁸⁷ Auch Roettgen pp. 173sq. hebt, in Erinnerung an Vasari, diese Darstellung besonders hervor.

Abermals steht in der Mitte ein Triumphtor, nun ein dreiteiliges und intakt und mit Reliefs geschmückt, die von militärischen Ansprachen, von Schlachten und Siegen handeln.

Das Triumphtor ist rechts und links durch je einen Bogen mit den Häuserzeilen am Rande verbunden, die einander symmetrisch sind. Man sieht jenseits des Tors ein großes und leeres Areal, an dessen Ende Stadtmauer und Tor. Dort stehen zwei Bewaffnete, niemand kann die Stadt, unbemerkt und störend, betreten.

Der Kindermord findet diesseits des Triumphtores statt, als Schlacht. Reiter stürmen von links an; eine dichte Masse Frauen sind rechts an die Wand gedrängt; dazwischen, kontinuierlich verbunden, Einzelkämpfe. Eine Frau, zunächst links vornean, flieht mit ihrem verwundeten Kind auf dem Arme, entsetzt vor den anstürmenden Soldaten, deren einer sie mit dem Dolche bedroht; sie schreitet über eine bereits Tote hinweg. Dann ein Soldat, der zu Boden gestürzt ist und sich mit dem Schilde vergeblich gegen ein ebenfalls zu Boden stürzendes Pferd schützt, von welchem sein Reiter herabrutscht und sich kaum an dessen Halse halten kann; in der Ferne schreiende Frauen. In der Mitte bedroht ein Soldat mit erhobenem Dolche eine mit ihrem Kinde nach rechts fliehende Frau; weiter rechts, ferner und senkrecht zu diesem Dolche, ein erhobenes (pp. 436/437) Kurzschwert eines nach rechts eilenden Mannes. Weiter nach rechts abermals zwei Begebenheiten voreinander: eine Frau hindert einen Soldaten, indem sie seine Hand mit dem Dolche fest und hoch hält; vornean sucht eine Frau, verzweifelt, einen Soldaten an den Haaren hintüber nieder zu reißen. Rechts dann die an die Mauer gedrängten Frauen, gegen die die Kämpfe anbränden. Der Boden ist bedeckt von toten, verstümmelten Kindern. Oben auf den Verbindungsbogen zu den Häusern flüchtig Personen, schauend, rasend.

Auch dieses Bild wurde durch die Anordnung und durch das Siegestor auf Ruhm gestimmt, verstärkt noch durch die Reliefs. Dieser Hebung der Stillage diente ferner, daß Ghirlandaio, auch im Unterschiede zu Giotto, Soldaten handeln ließ; Giotto hatte Mordknechte gedungen und das Militär zur Bedeckung mitgeschickt sein lassen, welches, falls das Volk sich erheben sollte, einzugreifen, bestimmt war; Ghirlandaio aber stellte einen quasi militärischen Kampf dar, obendrein unter Beteiligung von Reitern.

Die Diskrepanz zwischen dem zu einem militärischen Kampf gegen Frauen um Kinder aufgeputzten Gemetzel, über herumliegenden, grauenhaft abgeschnittenen Köpfen, Gliedmassen und getöteten Wickelkindern, und der

feierlich rühmenden Triumphalarchitektur, die von militärischer Tugend handelt, war Ghirlandaio ein Mittel des großen Stiles, um Erschütterung und Grauen zu erregen.

8.) *Der Tod und die Himmelfahrt der Maria.*

Im Mittelgrund einer weiten Landschaft, die gegen links und rechts ansteigt und durch Städte und Burgen geschmückt und bekrönt ist, liegt Maria auf dem Totenbette. Die Apostel, auch Paulus, weitere Jünger und Männer sind versammelt und Engel mit langen Kerzen in den Händen dienen.

Vier Männer stehen links vornean im Gespräche, ein Engel⁵⁸⁸ geleitet sie. Ein Kleriker kniet weiter rechts vornean, zum Bette gewandt, doch in gehörigem Abstände. Die meisten Apostel und Jünger stehen und knien um Mariens Bett herum. Anhebend stehen links zunächst drei Apostel, deren erster das Rauchfaß schwingt, deren zweiter, Petrus, die Totengebete liest, deren dritter den Weihwasserkessel trägt, der zweite Engel schreitet ihnen voran; jenseits des Bettes am Kopfende stehen weitere drei Apostel, deren zwei beten und deren einer sich zu den Offizianten neigt. Wie von der Totenklage um (pp. 437/438) Franziskus gewohnt, folgen dann diesseits zwei Jünger auf Abstand und jenseits drei Apostel, zwei bei der Hand, einer beim Fuße der Toten, alle knien und verehren die Hände und Füße Mariens. Jenseits der beiden Apostel in der Mitte, bei der Hand der Toten, steht ein Jünger aufrecht, der vor Schmerz seine verhüllten Hände in die Augen preßt, von einem weiteren Jünger gestützt und von hinten umfassen. Auch am Fußende stehen drei Personen gereiht, zwei Jünger und Paulus, die staunen und beten; von weiteren zwei Jüngern, die miteinander reden, und von dem dritten Engel, der herzutritt, gefolgt. Weiter rechts kniet dann der zehnte Apostel, der einen hohen zum Himmel leitenden Palmwedel in seinen Händen hält und selbst zum Himmel aufschaut. Dann folgen zum Abschluß der vierte Engel und im Gespräch miteinander die letzten zwei der Apostel, die der Engel zur Totenfeier herzubringt.

Der zum Himmel aufschauende und verbindende zehnte Apostel sieht die Himmelfahrt der Maria: Maria fährt, auf einer Wolke stehend, die auf Kerubsköpfen ruht, welche gegen die vier Weltenden gewendet sind, senkrecht in den Himmel empor und in die ausgebreiteten Arme Christi, der sich aus seinem Himmel hervorbeugt; und um Maria öffnen sich die Wolken,

⁵⁸⁸ Flügel dieses Engels sind nicht zu sehen, entweder durch den Körper verdeckt zu denken oder verloren.

herbeigeflogenen Engel folgend, zu einer Mandorla und lassen nun um sie den sternensäten Himmel der Himmel erglänzen.

9.) *Die Krönung der Maria.*

Das Bild ist symmetrisch gebaut. Oben sitzen Christus und Maria auf dem Wolkenthron, von einer Sternenglorie und Keruben umgeben; Christus und Maria sind einander zugeneigt und Christus krönt Maria. Chöre musizierender Engel schweben, links und rechts, zur Feier heran. Tiefer schweben zwei Engel, die nach links und rechts mit Posaunen den Ruhm der Himmelskönigin verbreiten. Tiefer auf zwei Wolkenbänken sitzen und abermals tiefer auf Erden knien Apostel, Patriarchen, Heilige, Märtyrer und Jungfrauen.

Maria und die Vorkommnisse ihres Lebens wurden nicht nur in diesen letzten Bildern, in denen sie unmittelbar verherrlicht wird, gerühmt. Jene Nähe zur Sache, die Erfahrung einer Zusammengehörigkeit von Sorge, Einsamkeit, Niedrigkeit und von Erlösung und Ankunft des verkündeten Gotteswortes, die Taddeo Gaddi sichtbar gemacht hatte, wurde dabei preisgegeben und Vergleichbares nicht gewonnen. (pp. 438/439)

Ghirlandaio lehnte solcher Art *Auslegung* der Geschichte Mariens in und durch sein Tun ab. Ihm war des Faktums genug, das bekannt war und das, der Erinnerung seinen äußeren Umrissen nach darzubieten, ausreichte, das im Gedächtnis seiner aber zu rühmen und dessen Relevanz für die Öffentlichkeit zu bezeugen war. Für Ghirlandaio hatte dieses Rühmen im hohen Stile zu geschehen, wie er den Vorkommnissen allein angemessen schien: es hatte zu erfolgen, indem zu der Vorkommnisse Preis aufgeboten wurde, was die Bürgerschaft zu zeigen hatte an Männern, Frauen und Jungfrauen; indem die Vorkommnisse an Orten stattfanden, die den heiligen Personen behäbig und wohlhabend Raum boten, sie reich und prächtig hervorhoben; indem er, Ghirlandaio, Architekturen ersann, die als Bauten und römische Ruinen⁵⁸⁹, mit

⁵⁸⁹ Zu entsprechenden Aufnahmen nach Antiken, s. Hermann Egger, *Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Wien 1906 (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, Band IV) insbes. pp. 22sq.; auch wenn dieses Skizzenbuch wohl nicht aus der Werkstatt Ghirlandaio's stammt, dazu Arnold Nesselrath, "Il codice Escorialense", *Domenico Ghirlandaio 1449 - 1494, Atti del Convegno Internazionale* (Florenz 1994), ed. Wolfram Prinz, Max Seidel, Florenz 1996, 175-198; ferner Nicole Dacos, "Ghirlandaio et l'antique", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 34, 1962, pp. 419sq., bes. p. 428sq.

Reliefs und Inschriften geschmückt, triumphal und ruhmredend waren oder nach modernstem Geschmack, mächtig oder zierlich, Ehre einlegten; indem er Landschaften erfand, in denen Berge, Städte und Burgen weithin Lob kündeten. So war der hohe Stil gerade recht. Und es gelang Ghirlandaio über dieses Rühmen in ungewohntem Maße *copia* und *varietas* mit dem hohen Stil zu verbinden.

Ghirlandaio geriet durch den hohen Stil seiner Erzählung in die Nähe zu Giotto, insofern auch Giotto sich des hohen Stiles bedient hatte.

Giotto aber hatte ihn auf eine andere Art gewonnen. Giotto hatte die einzelnen Gestalten, die an einzelnen Momenten der Geschichte beteiligt waren, getrennt, er hatte sie für sich genommen und zu Figuren gebildet; er hatte jeder Figur den gleichen Rang zuerkannt, insofern sie handelnd, anteilnehmend, wirkend, leidend, für sich waren und doch mit den anderen das Geschehen geschehen machten. Für Giotto waren sie so, jede für sich und doch miteinander, im Wirken der Sache groß geworden. Damit kein falsches Urteil entstehe: groß war ihm nicht minder der Spott derer geworden, die Christus verspotteten, und der Mord an den unschuldigen Kindern, welchen Ghirlandaio, um ihn groß zu machen, in eine Schlacht transponierte; Giotto waren sie groß, weil sie zu je ihrem Teile die Geschichte Christi ausgemacht hatten. Giotto erwuchs der große Stil dank der (pp. 439/440) Verbindung der Stille aufnehmender Empfindung und der Gelassenheit ordnender Vernunft wie aus der Sache selbst; während Ghirlandaio rühmte, indem er hinzufügte und aufbot: Giotto wurde der hohe Stil eine Form angemessenen Wissens, Ghirlandaio eine Form angemessener Rede.

Seinen Rühmungen ist noch für einige Bilder zu folgen. Die einzelnen Bilder des Johanneszyklus:

10.) *Der Engel erscheint Zacharias im Tempel und verkündet ihm die Geburt eines Sohnes.*⁵⁹⁰

Das Vorkommnis wurde in der Mitte um zwei Stufen erhöht dargestellt. Zacharias tritt von rechts eilig und federnd zum Altare, er hat sein Gewand eng um den Leib und vorne hoch gerafft, er schwingt sein Rauchfaß weitaus; er wendet erstaunt den Kopf nach links, befremdet, was bei der heiligen

⁵⁹⁰ Die entschiedene, räumliche Stufung von Personenmengen auf einen Altar in der Ferne zu war wohl von Wirkung auf Raffael, Fresko Vertreibung des Heliodor, Rom, Vatikan, Stanzen.

Handlung unterbreche. Ein Engel tritt von links, wehenden Gewandes, leichtfüßig schnell heran; die Flügel stehend, streckt er sich vor und läßt Zacharias mit erhobenem Finger und erhobenem Gesichte aufmerken.

Dieses Vorkommnis wurde wiederum durch Architektur gerühmt, hier durch die Architektur des Altarhauses, unter dessen kreuzgratgewölbter Vierung zwischen tonnengewölbten Seitenarmen und vor dessen halbrunder, kalottengewölbter Apsis der Altar steht, mit Voluten, Muscheln und Früchtekränzen in Relief geschmückt, und dessen Schauwand in Reliefs den Gott des Kampfes und des Triumphes preist. Verschiedene Bogen schließen an das Altarhaus links wie rechts an, vor denen und durch die man weitere Reliefs und Häuser der Bürger sieht.

Das Vorkommnis wurde sodann wiederum durch die Anwesenheit von Florentiner Bürgern gerühmt: vier Bürger stehen links im Kreise, weil tiefer plaziert nur halb zu sehen, sie sind im Gespräch mit einander, einer sieht heraus, nach den Quellen wohl Männer des Geistes; drei jüngere Bürger stehen rechts gereiht, ebenfalls tiefer plaziert, einer selbstbewußt, einer gelangweilt, einer hochnäsigt; drei Bürger ziehen rechts ein, höher als diese, doch vor den zwei Stufen des Altarhauses, ebenfalls gereiht, ihrer zwei schauen heraus und machen den mittleren auf einen Bekannten unter uns aufmerksam; sie sind dicht gefolgt (pp. 440/441) von weiteren zwei, die blasiert sind oder ihren Augen nicht trauen, wem sie sich gegenüber sehen; vier Bürger stehen links, am höchsten auf den zwei Stufen, abermals gereiht, der erste finster, wohl der Auftraggeber Giovanni Tornabuoni, der zweite mürrisch, der dritte ohne Interesse zuhörend, der vierte auf diesen einredend; nochmals drei weitere links, wieder tiefer plaziert, neben den Stufen; letzte zwei treten durch den Bogen herein; endlich vier Mädchen unter dem Bogen rechts. So wurden sie in verschiedener Weise geordnet, bald im Kreise, bald gereiht, bald beieinander stehend, bald herantretend, und stimmen durch ihre Anwesenheit das Bild.

11.) Die Heimsuchung.

Wie das erste Bild in der Geschichte Mariens durch die Anwesenheit von Männern, die das öffentliche Interesse darstellten, und das zweite durch die Anwesenheit von Frauen bestimmt war; so treten auch in der Geschichte des Johannes im ersten Bilde hauptsächlich Männer, dazu unter dem Torbogen rechts vier Mädchen, und im zweiten Bilde dann Frauen auf. Die Männer nehmen an jenen Vorkommnissen teil, die sich Joachim und Zacharias, die Frauen an denen, die sich deren Frauen ereignen.

Hier zieht eine Dame von rechts ein, stolz und unnahbar, Giovanna degli Albizzi, die Schwiegertochter, mit doppelter Begleitung, darunter auch der Nichte des Stifters⁵⁹¹. Maria und Elisabet begrüßen einander in der Mitte des Bildes. Maria kommt von links; drei Begleiterinnen, rein und von verhaltener Schwermut, bleiben links am Rande zurück. Maria tritt aufmerksam auf ihre Base zu, sie kommt ihr ein wenig in den Schultern entgegen und deren Umarmung zuvor, die Begegnung innehaltend; Elisabet schaut auf Maria, eilt auf sie zu, willens, sie in die Arme zu schließen. Man beachte, wie das Gewand der Elisabet mit fließenden Falten die Eile und wie das Gewand der Dame rechts das Gemessene ihrer Bewegungen zeigen. Zwei Mädchen folgen der Elisabet, sie achten geneigt und halten lächelnd an.

Die Heimsuchung war Ghirlandaio kein bedeutsames Geschehen, als welches sie Giotto, oder keine stille Begegnung, als welche sie Taddeo Gaddi dargestellt hatten, beides bedürfte der Konzentration und vertrüge nur wenige und vertraute Zeugen: sondern sie öffentlich zu rühmen, wie die einziehende Dame anzeigt, und auf die Welt hin zu entfalten. Eine Stützmauer, welche in die Ferne fluchtet, hinter der Maria, (pp. 441/442) und ein Felsen, hinter den Mädchen der Elisabet, halten die Hauptpersonen beisammen, bereiten höher auch einen geweiteten, von Bäumen geschmückten Platz, von dem aus zwei Männer rechts und ein Mann links über eine Mauer hinweg in die Ferne und Tiefe schauen. Zu Seiten dieses Felsens, durch einen überbrückten Graben hindurch, der den Felsen von einem Kastele rechts am Rande trennt, und zu Seiten jener Stützmauer, über eine sich senkende Straße hinweg, ist eine große Stadt, weitausgebreitet, zu sehen mit einer Kathedrale, mit Kirchen, mit öffentlichen und privaten Palästen und deren Türmen und hinter der Stadt noch Berge, die in der Ferne aufsteigen, und zu Seiten der Stadt links das weite Meer. So wurde immer wieder, im Wechsel mit dem Gefolge der Maria, den Hauptpersonen und der einziehenden Dame, ein Stück der Stadt geschildert und Heimsuchung und Stadt ineinander geflochten. Die in die Tiefe und Ferne abfallende Straße links wurde obendrein benützt, einen Mann, heraufsteigend, und tiefer eine Magd zu zeigen und dadurch das Motiv eines Ganges auf den Berg einzuflechten, den Maria gerade getan.

12.) Die Geburt des Johannes.

⁵⁹¹ Nanna di Niccolò Tornabuoni; s. Roettgen p. 176 und die dort angeführte Literatur (Helen Ettlinger).

Ein bürgerlicher Raum mit kassettierter Decke. Die gemalten Pilaster, welche die *Storia* rahmen, wurden in den Ecken dieses Raumes wiederholt. Links sitzt Elisabet in einem großen Bett; sie stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf ein Kissen leicht zurück, sie hat ein Buch mit der Linken auf ihr Bein niedergelegt und schaut erfreut dem Besuche entgegen. Eine Dienerin tritt jenseits des Bettes von rechts herzu, sie trägt schüchtern vor sich ein Tablett, auf dem ein Glas, eine Wein- und eine Wasserkaraffe stehen. Eine Frau sitzt vor dem Bette links am Boden, den Rücken zu einer Truhe gewandt, auf der ein Teller und ein Krug, sie streckt ihre beiden Arme weit nach dem Kinde aus, um es, wie die neben ihr stehende Wasserschale erkennen läßt, zu waschen. Die Amme sitzt weiter rechts, dieser Frau zugewandt, doch sich umdrehend nach rechts, sie hat das Kind an der Brust. Mutter wie Amme schauen dem Besuche entgegen.

Eine reich gekleidete Dame, abermals Giovanna degli Albizzi tritt, von zwei älteren Frauen ihres Hausstandes begleitet, an das Bett, ihren Besuch zu machen und, wie man zu sagen pflegt, sich zu zeigen. Eine Dienerin⁵⁹² folgt in (pp. 442/443) wehenden Gewändern, sie trägt auf dem Kopfe eine Schale, darauf ein Früchtebukett, und an der Hand zwei Flaschen Wein, als Geschenk. Der Raum, in dem Elisabet niedergekommen, wie auch der Besuch, den sie erhält, sind weniger reich als bei Anna und der Geburt Mariens: solcherart wurden Rangstufen gewahrt⁵⁹³.

Während Ghirlandaio in seiner Franzlegende Bürger, die ein öffentliches Interesse bekundeten, mehrfach auftreten ließ, ließ er sie in diesem Zyklus in der Geschichte Mariens wie in der Geschichte des Johannes nur in den ersten Bildern, welche die Zyklusteile eröffnen, auftreten. Infolgedessen aber, daß Ghirlandaio die Heimsuchung, die dem Range der Personen nach in die

⁵⁹² Vorbilder für diese schließende Figur sind die anhebende Figur in Perugino, Fresko Beschneidung des Sohnes des Moses, und die Figur des Mädchens mit dem Holzbündel rechts in Botticelli, Fresko Versuchungen Christi, letztere durch die rechte Figur der zentralen Gruppe rhythmisch vorbereitet. Beide Fresken Rom, Vatikan, Capp. Sistina. Die Figur des Ghirlandaio ist nun ihrerseits von Wirkung auf Raffael, Fresko Borgobrand, Rom, Vatikan, Stanzen, Frau mit Wasserbehältern.

⁵⁹³ Da der Stifter Giovanni di Tornabuoni zu Elisabet's Niederkunft seine Schwiegertochter zu Besuche schickte, sollte die Dame, die Anna die Aufwartung machte, eigentlich seine Frau sein, eher seine Tochter, da unbedeckten Haares, dem entspräche auch der Umfang der Begleitung. Er selbst nahm am Tempeldienste des Priesters Zacharias teil und schickte (wahrscheinlich) seinen Sohn zur Teilnahme an der Vertreibung des Laien Joachim.

Geschichte Mariens gehören würde, in die Geschichte des Johannes versetzte, er bei der Geburt des Johannes auf einen Besuch am Wochenbette jedoch nicht verzichten wollte, treten in dem Johannes gewidmeten Teil des Zyklus solche Gruppen in drei Bildern auf.

13.) *Die Namengebung für Johannes.*

Zacharias sitzt in der Mitte, er hat sein rechtes Bein flach übergeschlagen, um auf ihm schreiben zu können; er schaut vergnügten Sinnes nach rechts; dort kniet ein braves Mädchen an seiner Seite und hält mit den Armen Johannes dicht am eigenen Leibe; der Neugeborene, schon gewickelt, schaut munter-brav heraus. Dieses Vorkommnis wurde gerühmt durch eine weite und hohe Halle mit einem dreiseitigen Arkadenumgang, in der Zacharias sitzt und aus der man in eine flache, weite Landschaft schaut, die rechts in der Ferne durch eine Stadt geschmückt ist. Das Vorkommnis wurde weiterhin gerühmt durch einen Überfluß an Menschen, die zugegen sind, rechts Mädchen, links Männer; bald rechts zwei Frauen, die stehen, sinnend und auf das Kind schauen; bald ferner und zur Mitte hin zwei Mädchen, in denen Zukunftsmotive aus dem Leben des Johannes anklingen, indem die eine der anderen etwas ansinnt und diese wie tanzend vor Entsetzen erstarrt⁵⁹⁴; letztlich die schon erwähnte, die (pp. 443/444) kniet, und eine, die betend zu Zacharias und zur Namengebung herantritt; dann links die Männer, links in der Ferne Zacharias, noch blind, und ein Junger, der dem blinden Zacharias die Tanzenden zeigt; dann der Namengebung nahe zwei Jüngere und zwei Alte, die Zacharias, achtsam auf sein Tun, über die Schultern schauen, wie er sein Kind nenne.

14.) *Johannes geht in die Wüste.*

Johannes geht vornean nach links in die Wüste und schaut im Gehen nach rechts zurück. Ein Felsen steigt jenseits seiner und dort, wohin er geht, steil auf, oben mit Platten hart gedeckt, mit wenig Buschwerk, kleinem Baum und nadelartigen Kakteen. Der Junge geht auf schmalen Wege in deren

⁵⁹⁴ In dieser Gruppe liegt eine Belebung des Kompositionsablaufes rechts der Mitte vor; aber keine *Fundamentalüberraschung*. Erstens wird durch einen Jüngeren links auf diese Belebung hingewiesen und zweitens bewirkt die Gruppe keinerlei Umbruch oder Änderung für den Fortgang der Komposition. Zu *Fundamentalüberraschungen* s. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, Berlin 1980, passim; einige Korrekturen über die Anzahl der *Fundamentalüberraschungen* in Kompositionen des Raffael in: Rudolf Kuhn, "Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance", *Über das Klassische*, ed. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, pp. 137-203, bes. pp. 156sqq.

Unwirtlichkeit, eine reiche Welt hinter sich und fern zurücklassend, mit dichten Bäumen, mit Kastellen, mit Meeren und Schiffen.

15.) Johannes predigt in der Wüste.

Johannes steht erhöht in der Mitte auf einer Baumtrommel, vor der ein nacktes Kind sitzt; er predigt eindringlich und hingegeben. Viele Leute sitzen um ihn herum zumeist im Kreise, links Frauen, rechts Männer. Die Mutter jenes Kindes sitzt vornean, vom Rücken zu sehen, sie hat die Hände ineinander gelegt und schaut zu Johannes auf; ferner sitzen acht weitere Frauen und Mädchen beisammen, sie lauschen aufmerksam, schauen empor und wenden sich ihrem Kinde oder, sinnend geworden, einander zu; abermals vier Mädchen stehen links am Rande, deren drei gebannt dem Redner folgen, deren vierte zur Seite sieht und dem Aufgenommenen nachhängt. Auf der Männerseite sitzen ebenfalls und lockerer acht Personen da, über welche zwei weitere stehende Männer aufragen, die auf Johannes zeigen und hungerissen die Hand heben; die Sitzenden sinnen zumeist vor sich hin, einer stützt beide Hände auf die auseinander gestellten Beine und schaut bedächtig ernsthaft zur Seite, einer, uns näher, kreuzt vor der Brust die Arme und hebt seine Augen rechts hin; ein jüngerer, weltläufiger Mann, dem die Predigt des Johannes vorzüglich gilt, gibt dort, die Linke in die Hüfte gestützt, nach, öffnet sich und legt seine Hand dem erstaunten Nachbarn auf Hand und Arm. Und oben links, hinter Johannes, dem (pp. 444/445) Wegbereiter und Vorläufer, kommt Christus zwischen den Felsen sinnend und langsam den Weg herab.

Die Predigt des Johannes, vom Volke reich besucht, findet vor der Welt statt, die sich mit Städten, Meeren und Bergen, von Vögeln überflogen, im Hintergrunde erstreckt.

16.) Johannes tauft Christus.

Christus steht in der Mitte und im Jordan, er hat die Hände ergeben vor der Brust gefaltet. Johannes steht rechts auf dem Ufer, er hält das Gewand an sich, beugt sich vor und gießt eine Schale Wassers ergriffen über Christus aus. Ein Mann kniet zu den Seiten rechts, löst sich die Schuhe und schaut erstaunt auf; zwei Alte gehen nach rechts ab, sie verharren erstaunt und kehren sich um; zwei Engel knien links am Ufer und halten die Gewänder Christi, ein Täufling steht näherzu, entkleidet, und schaut auf Christus, letztlich stehen zwei weitere da, die miteinander reden. Die Ergriffenheit des Johannes wie das Staunen des Knienden gelten der Erscheinung. Denn Gottvater ist über Christus erschienen und segnet, die Taube des Geistes vor der Brust, von welcher Strahlen ausgehen, und von sechs Engeln umgeben, die ihn anbeten. Auch die Taufe

Christi findet vor der Welt statt: das Ufer des Jordan hebt sich hinter Christus zu einem hohen Felsen, ebenso links und rechts zu den Rändern des Bildes: und, wie in der Heimsuchung, sieht man zwischen diesen drei Felsenerhebungen hindurch und rechts eine Burgstadt und links das Jordantal, weit gegen die fernen Berge zu, in welchem in den Biegungen und Buchten des Flusses Siedlungen und Wälder daliegen.

17.) Das Bankett des Herodes.

Ein hoher Saal wurde dargestellt. In der von einer böhmischen Kappe überwölbten Mitte des Saales, vor dem mittleren dreier tonnenüberwölbter Querarme, durch die der Blick in einen fernen Garten geht, ist dem König und seinen Räten auf einer Estrade, zwei Stufen erhöht, der Tisch gedeckt; in den Seitenräumen, die ebenfalls durch böhmische Kappen überwölbt sind, stehen die Tafeln links für die Königin und die Damen, rechts für die Herren des Hofes. Auf der Herrenseite ist das Prunkgeschirr an der Wand des tonnenüberwölbten Querarmes aufgestellt und auf der Damenseite vor der Wand spielt die Musik. Zwischen den seitlichen Tischen und dem mittleren Tisch vermitteln und schließen Pagen. Salome tanzt vor dem Tische des Königs, sie hat den Blick auf die Mutter gerichtet, sie hebt den einen Arm, streckt den anderen ab und nimmt (pp. 445/446) mit wehenden Gewändern einen weichen Anlauf. Am linken Rande des königlichen Tisches, doch weit näher, steht der Zwerg, vom Rücken zu sehen: er als Narr führt heute das Zepter. Er schaut nach links, wo drei junge Soldaten der Palastwache eintreten und der erste Soldat mit artiger Gebärde niederkniet, sein Haupt neigt und dasjenige des Johannes in einer Schale präsentiert. Ein Vorkommnis, über dem ein Page, der an einem Pilaster lehnt, die Hand hebt, rechts an der Männertafel ein Herr die Hände ringt, der König traurigen Blickes ein Gleiches tut, die Königin von ihrer Nachbarin angesprochen wird, aber sonst das Tafeln, Musik, Fest und Freude weitergehen.

Zusammenstellung

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.

Zu demjenigen, was anlässlich der Franzlegende über die Ghirlandaio's Personenerfindung gesagt worden ist, sind nur Bemerkungen hinzuzufügen,

besonders zur Weiterentwicklung der Erfindung. Drei Gruppen von Personen waren bei der Franzlegende zu unterscheiden.

Personen, die im Hintergrunde der Darstellung in Stadt und Land zu sehen waren; diese traten, scharf abgesetzt, fast nicht mehr auf: man findet sie ausschließlich auf dem Bilde des Bethlehemitischen Kindermordes auf jenen Bogen, die das Triumphtor mit den seitlichen Häusern verbinden, und auch dort nehmen sie durch Zuschauen und sich Entsetzen am Vorgange teil. Vergleichbare Personen finden sich sonst noch beim Tempelgange auf dem ferneren Platz; in den Reiterzügen der zur Anbetung gekommenen Könige; und bei der Heimsuchung, aus dem Kastell heraustretend, eine Gasse heraufkommend oder in die Ferne schauend. Sie wurden den Vordergrundfiguren nach Körpergröße und Deutlichkeit jetzt kontinuierlich stufend angeschlossen, wenn sie nicht überhaupt am Vorkommnis partizipieren. Die Personen letztlich, die bei Joachims Vertreibung mit eigenen Opfertaten herankommen, sind motivisch erheblich. (pp. 446/447)

Personen, die ein öffentliches Interesse am Vorkommnis durch ihre Anwesenheit bekunden und es damit beglaubigen, treten, wie gesagt, in der Geschichte Mariens in den zwei Einleitungsbildern und in der Geschichte des Johannes in den drei Einleitungsbildern auf. Ghirlandaio ließ auch sie nicht mehr am Rande des Vorkommnisses oder um es herum, hart abgehoben, anwesend sein, sondern integrierte sie in das Vorkommnis, ließ sie daran teilnehmen, am deutlichsten die Besucherinnen der Wöchnerinnen, aber auch die Männern, die am Gottesdienste des Zacharias teilnehmen oder vor Joachim bei der Vertreibung zurückprallen⁵⁹⁵. Daß Ghirlandaio diese Personenarten in der Franzlegende scharf unterschieden hatte, kam ihrer Integration in die Vorkommnisse nun zu gute, jedes Vorkommnis blieb, nach den Funktionen der Personengruppen differenziert, gegliedert und erscheint durch solchen Reichtum festlich geröhmt.

Ghirlandaio zog jetzt auch Frauen in größerer Zahl zu den Personen, die die Öffentlichkeit darstellen, heran; er ließ Männer für Vorkommnisse, die Männer betrafen, und Frauen für Vorkommnisse, die Frauen betrafen, Interesse

⁵⁹⁵ Zeitgenössische Personen an einem historischen Geschehen aktiv teilnehmen zu lassen, ist vielleicht nicht ohne Wirkung auf Raffael geblieben: Fresken, Vertreibung des Heliodor und Messe von Bolsena, Rom, Vatikan, Stanzen, jeweils Julius II.; bei Raffael liegt ebenfalls keine Vorbildsaemulatio vor.

zeigen; Ghirlandaio gewann hierdurch Reichtum wie Dichte natürlicher Beziehungen.

Insbesondere bei diesen öffentlichen Personen zeigt sich zugleich, wohin Ghirlandaio seine Welt geweitet hatte: die Gestalten bewegen sich freier. Ghirlandaio charakterisierte die Gestalten nicht nur durch Gesichtszüge, Kopf- und Handhaltungen, sie bewegen Kopf und Hände nicht mehr von einem sonst ruhigen Leibe abgehoben, sondern aus den Bewegungen des gesamten Leibes motiviert, Ghirlandaio charakterisierte die Personen durch die Art ihres Stehens, ihres Schreitens, ihres Zurückfahrens: man beachte besonders die miteinander einziehenden drei Männer rechts beim Gottesdienste des Zacharias.

Diese Bereicherung kam auch den Hauptpersonen zu gute.

Ghirlandaio nahm Beobachtungen seelischen Verhaltens auf, die den Geschlechtern, den Lebensaltern und, weniger markant, den Ständen eigentümlich sind⁵⁹⁶. Bei den die Öffentlichkeit repräsentierenden Personen stärker, die (pp. 447/448) Ghirlandaio sich weniger zurückhaltend, charakteristischer bewegen ließ als die Hauptpersonen. Seinen Mädchen eignete eine Nuance der Schüchternheit, der Verschämtheit, die auch durch das Mokante abgelöst sein konnte; seine Frauen traten sicher, behäbig, fraulich - frei oder zart und anmutig auf und in vielen anderen Spielarten; seine Damen stolz, wie diejenige, die Elisabet besucht, unnahbar, wie diejenige, die der Heimsuchung nachgeht, und selbstgefällig, wie diejenige, die Anna besucht⁵⁹⁷.

⁵⁹⁶ Zu den Bewegungscharakteren der verschiedenen Stände, aber auch zum besonderen Bewegungscharakter des Tanzes der Salome vgl.: Sharon Fermor, "Decorum in figural movement: the dance as measure and metaphor", *Decorum in Renaissance Narrative Art* (Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London 1991), London 1992, 78-88, bes. pp. 84, 86sq.

⁵⁹⁷ Lucrezia Tornabuoni, die Schwester des Auftraggebers des Ghirlandaio, war für ihren Sohn Lorenzo de' Medici, den späteren Magnifico, auf Brautschau in Rom und berichtete ihrem Manne Piero de' Medici am 28. März 1467 über die 15/16 jährige Tochter Clarice der Maddalena Orsini, der Schwester des Kardinals Latino Orsini, bei welchem sie Clarice anschauen konnte. In ihrem ausführlichen Berichte fallen zweimal Bemerkungen, Clarice sei anders als die Florentiner Töchter, die dann geschildert werden: " Sie ... hat ... ein reizendes Benehmen, freilich nicht ganz so liebenswürdig wie unsere in Florenz;" "Sie trägt den Kopf nicht herausfordernd wie unsere Mädchen, sondern es sieht so aus, als trüge sie ihn nach vorne geneigt;" (Arnold pp. 175sq.); "... e à j dolce maniera, non però sì gentile chome le nostre" "*Va col capo non ardita come le nostre ma pare lo porti un po' innanzi ...* ." (Salvadori p. 62). Die Adjektive sind im ersten Satz – zumal wenn man den

Bei den Männern unterschied Ghirlandaio zwischen Jünglingen, die bald schwärmerisch sind, bald ihr frisch erworbenes Selbstbewußtsein zur Schau stellen, bald eitel sind und hochnäsiger; und den jungen Männern, die selbstgefällig und blasiert dreinschauen; dann den Männern, die frei und sicher einhergehen; und den alten Männern, die sich nicht mehr mühen, auf die Welt zu achten, wenn sie ihren Charakter in Haltungen und Gesichtern sehen lassen.

Die Hauptpersonen wurden weiterhin nach dem Verhalten charakterisiert, das sie im Vorkommnis darstellen.

Die in's Individuelle eingebettete, ständische Nuancierung ist vielleicht noch dann bemerkenswert, wenn auch das weibliche Personal jüngerer Alters im Gefolge der Damen anfängt, den Kopf hoch zu tragen. Sonst setzte Ghirlandaio das ständische Niveau auch in diesem Zyklus eher einheitlich und allgemein fest als das des besitzenden Bürgertums; welche Festsetzung der Rühmung hilft, sie aber auch begrenzt.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Die Erscheinung des Übernatürlichen in Gestalt von Engeln ist den Personen, denen sie gilt, Zacharias und Maria, wie Natürliches sichtbar, den anderen Personen unsichtbar. Die Erscheinung Gottvaters bei der Taufe Christi, die Christus öffentlich legitimiert, wird von Männern rechts auch wahrgenommen; und Johannes ist ergriffen. Die Himmelfahrt Mariae wird von einem der Apostel, ruhig aufschauend, gesehen.

c.) Ortserfindung.

Die Personen, die die Öffentlichkeit repräsentieren, stellen, im Unterschiede zur Franzlegende, diese Öffentlichkeit nur auf einem Bilde zugleich als Ort dar, bei (pp. 448/449) dem Opfer des Zacharias: nach rechts und links auseinander- und auf den Altar hin aufgestellt, bald einziehend und auf ein Gegenüber bezogen, bald im Kreise stehend, damit auf verschiedene Weisen Gemeinschaft bildend. Sonst stellen Architekturen und Landschaften die Orte der Vorkommnisse dar.

zweiten berücksichtigt – vielleicht nicht ganz treffend übersetzt, in *gentile* könnte man Distanzierteres hören von *gentildonna*, ‚artig‘, ‚höflich‘, gegenüber ‚angenehm‘ und ‚sanft‘ (vgl. auch die Wiedergabe bei Walter, pp. 84sq.).

Lucrezia Tornabuoni, *Lettere*, ed. Patrizia Salvadori, Florenz 1993; Klaus Arnold (ed.), *In Liebe und Zorn. Briefe aus dem Mittelalter*, Ostfildern 2003; Ingeborg Walter, *Der Prächtiger, Lorenzo de' Medici und seine Zeit*, München 2003.

Die Landschaften wurden, wie gezeigt, auf das Weite und Reiche einer Welt hin entworfen und rühmen solcherart. Bilder einer mannigfaltigen Welt sieht man selbst im Hintergrunde der drei Wüstenbilder; die Welt fehlt auch nicht bei der Himmelfahrt. Die Landschaften wurden nun nicht mehr, wie in der Franzlegende, als Hintergrund hart abgesetzt, sie gehen vermittelt aus dem Vordergrund hervor. Die Landschaften in der Ferne wurden nicht mehr unmittelbar durch Personen belebt, als geschäftige Welt dargestellt, doch durch Städte als bewohnte Welt. Das Interesse des Betrachters wird in der Ferne nicht mehr gestreut. Eine ähnlich vermittelnde, stufende Sammlung des Interesses kennzeichnete auch die Personenerfindung: sie verlieh den Rühmungen des Ghirlandaio sowohl Einheit wie Stärke.

Die Architekturen sind reich, ausgebreitet, aufgehend, symmetrisch und häufig durch Bogen bestimmt. Sie sind bald mächtig wie bei der Vermählung, bald schlank wie bei der Vertreibung des Joachim, bald prächtig wie beim Opfer des Zacharias, etc., sie sind bald behäbig, reich wie die Wochenstube der Anna, bald modern, bald antikisch; sie waren das wichtigste Mittel der Rühmung.

Die Architekturen wurden nicht auf eine Person hin erfunden, sondern allgemein, sie heben alle anwesenden Personen. Sie haben auch nie einen besonderen Bezug zu dem Vorkommnis; sie gleichen darin den Architekturen des Gozzoli, sie unterscheiden sich von ihnen aber durch den allgemeinen Charakter der Rühmung: während die Architekturen des Gozzoli als Begebenheitsstätten hinter den Begebenheiten selbst zurückbleiben, feiern und heben die Architekturen des Ghirlandaio jedes sich in und bei ihnen ereignende Vorkommnis.

d.) Vorgangserfindung.

Die Vorkommnisse wurden gelegentlich durch Nebenmotive erweitert, die Vertreibung des Zacharias durch andere Opfernde, die Geburtsszenen durch Spielen mit und Ernähren des Kindes, durch Hereinbringen von Geschenken, von Wasser, Wein, durch Ausgießen von Wasser, durch Begrüßen der (pp. 449/450) Verwandten. Diese Nebenmotive sind klein an Zahl und in der Regel für das Geschehen nicht erheblich.

Das Vorkommnis selbst wurde einfach und klar dargestellt; ihm wurde die rühmende Seite abgewonnen oder es wurde zum Zwecke der Rühmung verändert. Die drei Könige kommen z.B. nicht miteinander rechts an, sondern treten von beiden Seiten konzentrisch zur Huldigung zusammen; die beim

Opfer des Zacharias Anwesenden wurden auf eine Mitte hin angeordnet; auch die zentralen Momente in der Verweisung des Joachim, in der Vermählung Mariens, bei ihrem Tode, in der Namengebung des Johannes, in dessen Predigt, seiner Taufe wurden beidseits umgeben; der Kindermord wurde in eine Schlacht transponiert. Das wichtigste Mittel, ein Vorkommnis zu rühmen, war Ghirlandaio, wie stets betont, die Darstellung der Bekundung des öffentlichen Interesses und der öffentlichen Bezeugung und nun, diese Personen in das Vorkommnis zu integrieren, sie vorzüglich durch Aufzüge daran teilnehmen zu lassen.

Leon Battista Alberti hatte sich bereits im Dialogtraktat *Della Famiglia* zu solchen Aufzügen geäußert. Dort sagte Onkel Giannozzo, einer der fiktiven Gesprächsteilnehmer, über die Aufzüge von Frauen: "He, liebe Frau, wenn Du an einem großen Festtage in der Öffentlichkeit erschienest und Deine Mägde und Zofen vor Dir hergehen ließeest und dann Du dahinter folgest, mit verschränkten Armen, in Brokat gekleidet...". Und abermals Onkel Giannozzo über die Aufzüge von Männern: "Eine ganz andere Wärme wird der eine um des anderen willen von seinen Mitbürgern und von Fremden erfahren, ganz anders wird Auszeichnung und Ansehen den(jenigen) umleuchten, der von den Seinen begleitet ist, (solchen,) die bei vielen Gelegenheiten erprobt, aus vielen Ursachen gefürchtet sind, als einer, der von wenigen Fremden umgeben oder ohne Begleitung ist. Viel bekannter und auch viel geachteter wird das Oberhaupt einer Familie sein, wenn ihm viele der Seinen folgen, als jeder, der allein und gleichsam verlassen ist"⁵⁹⁸.

Die Frauen wurden von Mitgliedern ihres Hausstandes begleitet, die ihnen auf der Straße voran, im Inneren des Hauses einer Besuchten selbstverständlich aber nach gingen. Auch die Männer wurden von den Ihren begleitet, im ersten Satze Gianozzo's von (pp. 450/451) Freunden, Partnern, von Männern von eigenem, öffentlichem Respekte, und im zweiten Satze von Söhnen und Neffen.

3. Komposition

a.) *Reinheit und Durchsichtigkeit.*

⁵⁹⁸ Leon Battista Alberti, "I Libri della Famiglia", *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, Bari 1960, vol. I, pp. 238sqq., p. 192. Die Übersetzung aus: Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen*, übers. Walther Kraus, Zürich 1962, pp. 310, 247.

Die Reinheit der Darstellung ist vollkommen. Die Durchsichtigkeit ließe bisweilen zu wünschen übrig, wenn man mehr erwarten würde als die Darstellung des Faktums, das bekannt war und, wie ich Ghirlandaio verstehe, nur seinen äußeren Umrissen nach dargestellt werden mußte. Sonst wäre bei der Vertreibung des Joachim kaum evident, daß es sich um eine Art Exkommunikation und nicht um eine Ordnungsmaßnahme handelte; sonst wäre auch beim Tempelgange unklar, was vorginge, außer daß ein Mädchen eine Treppe erstieg; und es bliebe unerfindlich, warum der Engel Zacharias bei der Opferhandlung störte, usf. Man wird durch einen Vergleich abermals die Bedeutung der Konzeptionen Giotto's erkennen: es ist sichtbar, daß der Priester Joachim den Eintritt in einen Heiligen Bezirk verstellte und ihn aus dem Bereich der Lehre hinauschiebt; es ist sichtbar, daß Anna die kleine Maria entläßt, sie darbringt, wodurch auch die Aufnahme durch den Priester Bedeutung erhält; und es ist, in einem anderen Zyklus, sichtbar, daß an der Stelle, die Zacharias beräuchert, in der Kündigung des Engels das Wort Gottes dasteht. Auch in Taddeo Gaddi's einfacherer Art wird man die Sachnähe darin erkennen, daß der Priester Joachim aus der Einheit von Tempel und Opfer vertreibt und daß der Tempelgang der Maria deren Trennung von ihren Eltern in eine gesonderte Existenz darstellt.

b.) Disposition.

Disposition war vor allem Disposition der rühmenden Mittel.

Die Landschaften wurden gleichgewichtig angelegt. Der Fels und das offene Land beim Gang in die Wüste und bei der Predigt in der Wüste wechseln gleichgewichtig. Die Landschaft bei der Namengebung im Durchblick, beim Tod und der Himmelfahrt Mariens ist einfach symmetrisch. Die Landschaft bei der Heimsuchung ist komplizierter symmetrisch, nämlich mit doppeltem Durchblick über Straße und Graben hin, ebenso in der Taufe beidseits des mittleren Felsens vorbei und umgekehrt bei der Anbetung der Könige in der Mitte und an (pp. 451/452) den Rändern. Der Charakter der Bilder wurde dadurch mittenbestimmt, gleichgewichtig und feierlich.

Die Architekturen⁵⁹⁹ sind ebenfalls in der Regel mittenbetont. Sie sind abwechslungsreich; sie sind bald einteilig bei der Anbetung der Könige und der Wochenstube der Elisabeth; sind einteilig und erweitert beim Opfer des Zacharias; einteilig und beidseits halb erweitert beim Bankette des Herodes; sie sind zweiteilig bei der Wochenstube der Anna; dreiteilig bei der Vertreibung des Zacharias und der Vermählung Mariae; vierteilig bei der Namengebung; fünfteilig beim Bethlehemitischen Kindermorde; immer aber ausgebreitet, mittenbetont, gleichmäßig. Eine Architektur wurde nur einmal an den Rand des Bildes gestellt in Mariens Tempelgang, vorgangserheblich: es ist die einzige *Storia*, in welcher der Gang mit Herkunft und Hinkunft Thema ist.

Auch der Vorgang, welcher in der Regel bedeutender Nebenmotive entbehrt, wurde zumeist so disponiert, daß das zentrale Moment in der Mitte steht. Man ist deshalb geneigt, auch bei den Wochenstuben die Ankunft der Besucherinnen als zentrales Moment anzusehen. Fast jedes Vorkommnis wurde dadurch, daß Ghirlandaio das zentrale Moment in die Mitte legte, ruhig gestellt: ruhig sind die Krönung, der Tod und die Himmelfahrt Mariae, aber auch die Anbetung der Könige und die Vermählung, sind das Bankett, die Taufe und die Predigt des Johannes, sind Namengebung und Heimsuchung. Auch die Aufzüge sind ruhig; der Aufzug der Dame in der Wochenstube der Anna kommt bei der Wöchnerin an, in der Wochenstube der Elisabeth erwartet die Wöchnerin den Besuch. Ghirlandaio stellte entschiedene und heftige Bewegung dadurch dar, daß er die Personen zu Architektur oder Landschaft verschob, Unruhe erzeugte: Joachim und der Priester, der ihn vertreibt, laufen gegen die Kanten des Tempels an oder von ihnen weg; auch der Engel bei Zacharias und mehrere Personen beim Tempelgange. Die Aufzüge der Besucherinnen umgekehrt schreiten ruhig und gemessen dahin, fast weiland; auch Johannes auf dem Gange in die Wüste ist bereits in ihr aufgenommen; Maria und Elisabeth in der Heimsuchung eilen weniger aufeinander zu als daß sie, angekommen, sich begrüßen. (pp. 452/453)

Anhebungs- und Schlußfiguren wurden regelmäßig ausgebildet und sind bisweilen für die Erzählung erheblich. Anhebung und Schluß auf der Vertreibung des Joachim dienen der Darstellung des öffentlichen Interesses.

⁵⁹⁹ Hohe, luftreiche Architekturen, die über den Gestalten in der Höhe der Größe von Gestalten aufgehen, kennt man von Donatello's Reliefs in Padua, S. Antonio, Hochaltar. Von großer Wirkung auf Raffael, z.B. Schule von Athen, Architektur von dreifacher Figurenhöhe.

Die Anhebung auf der Geburt der Maria ist die schauende Schaffnerin, mit der Begrüßung auf der Treppe als Echo; der Schluß ist das rückwendende Schauen der Mutter. Die Anhebung auf dem Tempelgang sind die kommentierenden Mädchen, der Schluß der rückschauende Bettler. Die Anhebung bei der Epiphanie ist bedeutender, ein Betender, und der Schluß der Reiterzug. Die Anhebung beim Kindermord ist gewaltig: die Flucht, von Reitern verfolgt; und der Schluß: die an die Wand gedrückten Mütter. Die Anhebung bei des Zacharias Opfer ist ein Kreis von Personen, der eine Gemeinschaft anzeigt, und der Schluß das öffentliche Interesse durch Jünglinge vorne und Jungfrauen hinten. Die Anhebung bei der Wochenstube der Elisabet das Ausstrecken der Arme nach dem Kinde und der Schluß das Präsent. Die Anhebung bei des Johannes Predigt ist Aufmerksamkeit und der Schluß das Überzeugt - Werden. Anhebung und Schluß beim Bankett des Herodes sind die tafelnden Gäste, zwischen die das zentrale Moment eingebettet wurde.

Letztlich verdient ein dispositionelles Mittel noch Beachtung, das, wie mir scheint, allein auf dem Bilde der Predigt des Johannes zu beobachten ist: da steht Johannes in der Mitte, und vier Momente sind auf ihn bezogen: die Aufmerksamen links unten, Christus links oben, derjenige, der überzeugt wird, rechts unten und die Stauenden rechts oben; diese vier Momente wurden hervorgehoben und dadurch aneinander gebunden, daß die Abstände zwischen den hervorstechenden Köpfen dieser vier Momente einander gleich sind und insbesondere die Köpfe Christi, seines Vorläufers und des Überzeugten auf einer Linie liegen. Eine Disposition, die besonderen Figurenbeziehungen so deutlich stärkt, ist im Zyklus sonst nicht zu bemerken.

c.) *Figurenschemata.*

Ghirlandaio bediente sich in diesem Zyklus, entsprechend der erhöhten Stillage, vermehrt der Figurenschemata, der *Verdoppelungen*, der *Dreierfiguren*, der *Reihen*, der *Figuren mit doppelseitiger Begleitung*, auch der *Figuren mit doppelter doppelseitiger Begleitung*, als Gefolge, dann der *Gruppen*, der *Variationen*; diese Schemata sind leicht aufzufinden. (pp. 453/454)

Die *Expolitio* der Schlacht beim Kindermord sei aber hervorgehoben; und die *Expolitiones* eher anderer Art in der herbeifliegenden Dienerin in Annas und in der Geschenkträgerin in Elisabets Wochenstube.

Die *Ekphrasen* von Landschaften, von privaten und öffentlichen Bauten spielen unter den Schemata die wichtigste Rolle; sodann die Schilderung von

Kunstwerken in den zahlreichen antiken Reliefs. Alle Schemata rühmen die Vorkommnisse durch Bereicherung.

Auch hier ist anzufügen, daß die Personen, die das öffentliche Interesse bekunden, Porträtzüge tragen.

d.) Rhythmus.

Ich möchte mich auf die bemerkenswerteste metrisch-rhythmische Eigenheit dieses Zyklus beschränken: die partielle Metrisierung, die Ghirlandaio beim hohen maßvoll Stile einsetzte.

Ghirlandaio setzte dieses Mittel in den ersten Bildern jeder der beiden Geschichten in den festlichen Aufzügen ein, motivisch begründet und maßvoll zugleich. Diese Festaufzüge wurden durch die genaue Aufeinanderfolge der Figuren und Doppelfiguren metrisch reguliert, im Zuge jener Dame, die der Anna ihren Besuch abstattet, wie im Zuge derjenigen Dame, die der Elisabeth ihre Aufwartung macht. Die Metrisierung wurde auf die kurze Strecke dieser Züge begrenzt; das jeweils Nächste, bei der Geburt der Maria die Treppe links, wurde metrisch nicht eingebunden und, so das auf der Bettkiste sitzende Mädchen rechts, in rhythmisch eigener, metrisch nicht regulierter Bewegung dargestellt. Die partielle Metrisierung war somit ein rhetorisches Mittel 'poetisierender' Höhung.

Die Stelle im jeweiligen Bilde, an der die partielle Metrisierung eingesetzt wurde, war verschieden: bei der Geburt der Maria im Zentrum als ein mittlerer festlicher Ton; bei der Geburt des Johannes dagegen schließend. Die letzte Figur des Aufzuges bei der Geburt des Johannes wurde zu doppeltem Zwecke aber auch abgehoben: zunächst gipfelt der kurze metrische Zug in der rhythmisch außergewöhnlichen Figur mit schwebendem Schritt, wehendem Schleier und Früchtebukett; sodann aber setzt sich die Metrisierung infolge der Abhebung am Ende der Figurenfolge nicht mit fortschreitender Mächtigkeit wie zwingend durch und eine Verwechslung mit einer durchgängig metrisierten Erzählweise liegt mitnichten nahe. (pp. 454/455)

Bei Ghirlandaio war die 'poetische' Höhung Inbegriff rhetorischer Steigerung; sie wäre auch Gefahr für den 'prosaischen' Fluß: Ghirlandaio wußte diese Gefahr zu bannen, indem er die Höhung natürlich motivierte, nur hier und in wohlgeordneten, platzreichen Räumen einsetzte; und er erwies sich solcherart als herausragender Rhetor. (pp. 455/457)

XI. Zyklus als Exkurs

Die Geschichten des hl. Stephan und des hl. Johannes Baptist
von Fra' Filippo Lippi (ca. 1406-1469)
in Prato, Dom, Chor, gemalt ca. 1452-1465⁶⁰⁰
Epische Erzählweise im mittleren Stil, breiter Varianz

Es empfiehlt sich, wie mir scheint, diesen Zyklus wenigstens in einem Exkurse zu erörtern. Der Vergleich zweier Zyklen eines Künstlers wie des Gozzoli und des Ghirlandaio läßt Varianten einer Stillage oder verschiedene Stillagen des Erzählens gut erkennen; es ist jedoch auch lehrreich, die gleichen Geschichten von der Hand verschiedener Künstler auf die Erzählweise, die Erzähltechnik und die Auswirkung der Wahl einer Stillage hin zu betrachten, wie anhand der Geschichte des Franziskus für Giotto, Gozzoli und Ghirlandaio bereits geschehen. Das Gleiche gilt anhand der Geschichte des Johannes Baptist für Filippo Lippi und Ghirlandaio, zumal sich Ghirlandaio faktisch in seiner Arbeit auf Filippo Lippi's ca. 35 Jahre älteren Zyklus berufen hat.

Der Zyklus des Filippo Lippi ist nicht gut erhalten; die dem Fresko aufgelegene obere Secco-Schicht aus Blattgold, Smalten und Lacken ist verloren⁶⁰¹. Daher kann man den gesamten Umfang der Arbeit des Filippo Lippi, die großen Teiles darin gelegen haben kann, nicht mehr beurteilen.

Filippo Lippi hat die Geschichten des hl. Stephanus und des hl. Johannes Baptist im Chore des heutigen Domes von Prato erzählt; und zwar in je drei Bildern untereinander (die unteren, soweit auf der Seitenwand, ca 4,00 x ca. (pp. 457/458) 7,65 groß). Er hat auf der linken Wand die Geschichte des Stephanus und auf der rechten Wand die des Johannes Baptist erzählt. Die

⁶⁰⁰ Gute Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Band I, München 1996, Tafeln 181sq., Maße (teilweise), Historische Umstände pp. 302sq. S. insbesondere die umfassende Abhandlung Eve Borsook, "Fra Filippo Lippi and the murals for Prato Cathedral", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz* 19, 1975, 1-148; dort gefolgt von Leonetto Tintori, "Conservazione, tecnica e restauro degli Affreschi", pp. 149-180.

⁶⁰¹ S. Roettgen p. 305 und Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi, Life and Work with a complete Catalogue*, London 1993, pp. 274, 455sq.

beiden untersten Bilder sind, ohne Absetzung, noch auf die Altarwand hinüber gezogen worden⁶⁰².

Im Einzelnen ist dargestellt:

Linke Wand, oben: Bild 1: in der Mitte, die Geburt des Stephanus, bei welcher der Teufel das neugeborene Kind durch einen Wechselbalg austauscht, dann rechts am Rande, Bischof Julian übergibt den aufgefundenen, rechten Säugling einer Amme; darunter: Bild 2: links vorne, Stephan nimmt Abschied von Bischof Julian, in der Mitte ferner, Stephan wird vom Vater eines Besessenen begrüßt und heilt diesen Besessenen, rechts vorne, Stephanus predigt; darunter: Bild 3: hauptsächlich, die Totenfeier für Stephanus, dann rechts am Rande und auf die Altarwand hinübergezogen, die Steinigung des Stephanus. Rechte Wand, oben: Bild 4: in der Mitte, die Geburt des Johannes, dann rechts am Rande, Zacharias gibt dem Neugeborenen einen Namen; darunter: Bild 5: historisch umgekehrt, links zuerst die Predigt des Johannes, dann weiter rechts und ferner, Johannes in der Wüste, dann rechts am Rande, der Abschied des Johannes von seinen Eltern; darunter: Bild 6: links, auf die Altarwand hinübergezogen, die Enthauptung des Johannes, dann hauptsächlich das Bankett des Herodes mit dem Tanz der Salome, dann rechts, als Teil des Bankettes, die Übergabe des Hauptes durch Salome an Herodias.

Die jeweils drei Bilder untereinander handeln im obersten von der Geburt, im mittleren vom Leben und im unteren vom Tode der Helden der Erzählung⁶⁰³: derart sind die Leben des Vorläufers Christi und des ersten Nachfolgers Christi, von deren Martyrien in dieser Kirche Reliquien verwahrt werden⁶⁰⁴, einander gegenüber gestellt. Während der Arbeit, die mehrfach und jahrelang (pp. 458/459) unterbrochen worden ist⁶⁰⁵, hat Filippo Lippi diese

⁶⁰² Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, pp. 153sq. versteht die Disposition ebenso; sie hebt dabei besonders auf die in der Kathedrale verwahrten Reliquien ab, s. hier die übernächste Anmerkung.

⁶⁰³ Vgl. Henriette Mendelsohn, *Fra Filippo Lippi*, Berlin 1909 p. 117.

⁶⁰⁴ S. Roettgen p. 302: Reliquien in der Kirche: ein Stein von der Steinigung des Stephanus, vgl. die Wichtigkeit des Steinwurfes in der Darstellung Lippi's; und der Steinblock, auf den Johannes sein Haupt bei die Enthauptung legen mußte, welcher Steinblock von Lippi allerdings nicht dargestellt wurde; er kann auch kaum *al secco* gemalt gewesen sein, da der für ihn mögliche Platz durch die gefalteten Hände des Johannes besetzt ist.

⁶⁰⁵ Zur Bedeutung der Unterbrechungen für die Änderung und Entwicklung des Figuren- und Raumstiles, vgl. schon Hermann Ulmann, *Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Botticellis*, Breslau 1890 (Diss. phil. Breslau 1890) pp. 8, 20sq. und besonders

Gegenüberstellung noch verstärkt und sie dann erweitert: denn auf den obersten Bildern ist die historisch frühere Szene jeweils links im Bilde dargestellt, deren Erzählung der Betrachter nach rechts zur nächsten Szene folgt; auf den mittleren Bildern sind die Leben aber auch im Detail parallelisiert worden, sodaß dem Abschied des Stephan der Abschied des Johannes und der Predigt des Stephan die Predigt des Johannes gegenüber stehen und dem Wunderwirken des Stephanus in der Welt das Beten des Johannes in der Wüste. Bei dieser Parallelisierung ist dem Leben des Stephan auf der linken Wand insoweit Vorrang gegeben worden, als sich das Leben des Johannes auf der rechten Wand jenes historisch richtig gebliebener Ordnung fügen mußte. Bei den unteren Bildern ist die Parallelisierung erweitert worden, indem die Martyrien auf die Altarwand ausgedehnt und die Heiligen selbst in ihren Martyrien auf der Altarwand dargestellt und dadurch auch ausgezeichnet worden sind; für das Bankett des Herodes ist so die Seitenwand geblieben und für Stephanus zur Entsprechung eine Leichenfeier erfunden worden.

Eine ältere Vitenparallelisation wird später noch zu behandeln sein: der Zyklus des Fra' Angelico in Rom (Zyklus XV).

Es sei noch angemerkt, daß das jeweils oberste Bild zwei Begebenheiten zeigt, das mittlere drei und daß das unterste, dem Charakter nach, feierlicher und, wie erwähnt, auch ausgedehnt ist: doch das jeweils mittlere Bild scheint das Zentrum der Erzählung zu sein, ihm kommt bestimmendes Gewicht zu.

1, 4.) Die Geburt des Stephan und die Geburt des Johannes.

Die Auswechslung des Stephanus durch einen Wechselbalg wurde zunächst einfach und klar erzählt. Die Wiege des Kindes steht in einem Zimmer, mitten vor dem Bett der Mutter, auf der Erde, die Amme, von hinten zu sehen, sitzt links, dicht an der Wiege, sie nimmt gerade den Vorhang der Wiege auf; indem ist der Teufel mit großem Schritt von rechts herantreten, hat den Wechselbalg in die Wiege sinken lassen und Stephan fest in seinem linken Arm. Die Mutter im Bette schaut gedankenverloren, ahnungslos über den Teufel hin. Soweit ist der Vorgang einfach, klar. Nun wurde er bereichert und (pp. 459/460) geschmückt. Das Zimmer wurde in das obere Stockwerk eines Hauses gelegt, es ist weit und hoch, es hat einen Boden aus gemustertem Marmor, in der Ferne wurde ein Alkoven eingebaut, in dem das Bett der

Robert Oertel, *Fra Filippo Lippi*, Wien 1942, pp. 30sq., 35, 71sq. Aber auch Borsook; und schließlich Ruda pp. 259, 457sq.

Mutter steht. Eine Dienerin ist, jenseits der Bettstatt, durch eine Türe eingetreten, eine Besucherin diesseits durch eine zweite Türe links, oberhalb derer ein Fenster dem Flure Licht gibt; die Besucherin steht nun am Bette und schaut ebenfalls zum Teufel hin, wendet sich dahin, als spüre sie etwas; die Besucherin trägt einen Mantel, reich, würdig fallend und unter den Armen gerafft; eine zierliche Dienerin folgt ihr, die mit der Linken einen Korb auf ihrem Kopfe hält, darinnen, noch von einem Tuche bedeckt, das Geschenk. Sodann sitzt uns nächst im Rücken der Amme ein nacktes Kind am Boden, das als einziges, *infans* doch, den Teufel sieht und vor Schreck nach links herumfährt.

Die zweite Begebenheit wurde rechts des Hauses dargestellt. Die Stadtmauer mit Zinnen und Türmen, von oben zu sehen, läuft jenseits von Felsen in die Ferne und eine Felswand ihr parallel, zwischen beiden fern in einer Ecke sitzt der Teufel und schaut über diese Felswand. Dort ist Bischof Julian neben der Kirche aus seinem Häuschen hervorgetreten und übergibt das gefundene Kind einer Frau. Rechts lagert eine Hirschkuh, die das Kind bislang gesäugt hatte.

Die Geschichte der Geburt des Johannes wurde nicht anders erzählt. Der Vorgang ist wiederum einfach und klar. Die Mutter liegt im Bette, die Hebamme steht links und setzt das Neugeborene in die ausgestreckten Hände einer Dienerin, die vor ihr auf dem Boden sitzt; und unterhalb des Kindes sieht man die Schale am Boden, in der das Kind zu waschen ist. Rechts, in der zweiten Begebenheit, sitzt Zacharias auf einem Hocker, er ist nach links gewendet, hat sein linkes Bein querüber gelegt und schreibt mit der Feder den Namen des Neugeborenen auf einen Streifen Papier; die Dienerin hockt zu seinen Füßen vor ihm am Boden und hält das gewickelte Kind in ihren Händen, dessen Kopf der Feder nahe; Kind und Schreiben wurden so verbunden.

Dieses einfach und klar Erzählte wurde wiederum leicht bereichert. Der große Raum wurde um zwei Stufen erhöht und nochmals auf einem eigenen Podest plaziert, er hat ein weiteres Stockwerk über sich, ist links durch einen Bogen zugänglich und hat wiederum einen Alkoven in der Mitte, in den das Bett und die Bettruhe davor eingepaßt wurden; rechts sieht man einen Gang, von einer Kolonnade begleitet, und sieht zwischen deren Säulen hindurch ein (pp. 460/461) Atrium und weitere Räume. Zacharias sitzt vor diesem Gange. Dann kniet vor dem Bette eine Frau, die ihren linken Arm lang auf der Bettruhe ausgestreckt, den rechten Ellenbogen zudem auf die Truhe gestützt

und das Gesicht in die rechte Hand gesenkt hat, vom Wachen übermüdet; ihre Gewänder reich drapiert. Eine Frau steht auch hinter Zacharias rechts, vielleicht dieselbe, die ihren Mantel eng und reich gerafft hat, das Tintenfaß in der verhüllten Rechten hält und Zacharias in die Schrift schaut. Auch diese Erweiterungen, über den einfachen Vorgang hinaus, schmücken.

Denkt man an Ghirlandaio's Geburt des Johannes, dann erkennt man dessen Transposition der Geschichte in den hohen Stil. Zunächst gibt es Unterschiede, die sich aus der Änderung des Themas ergaben: Ghirlandaio's Thema war die Geschichte der Heiligen als eine Folge von Vorkommnissen, die des öffentlichen Interesses sicher und würdig waren; Filippo Lippi's Thema war, Menschen darzustellen, die natürlich mit- und beieinander sind und daraus handeln⁶⁰⁶. So erfreute Lippi durch Erfindungen, wie verschieden die beiden Mütter im Bette liegen und die ermüdete Frau erschöpft ist: die Mutter des Stephanus liegt auf der Seite, sie hat den rechten Arm weit gegen das Kopfende des Bettes zurückgedrückt, den Nacken in die Hand gestützt, sie schaut müde nach rechts und hat ihren linken Arm flacher Hand vorne auf das Bett gestützt, um nicht vornüber zu fallen; die Mutter des Johannes dagegen sitzt-liegt im Bette, den Rücken weich in die Kissen zurückgestützt, sie hat ihr rechtes Knie zur Seite gelegt, ihr linkes Bein aufgestellt, sie hat ihre linke Hand locker auf ihr Knie gelegt und die Rechte, erleichtert, abgewinkelt, gegen die Bettdecke gestützt und sinnt aus ihrer Höhe gegen das Kind in den Händen der Hebamme und der Dienerin. Dergleichen Erfindungen waren Ghirlandaio's Gesinnung und der von ihm gewählten Stillage fremd, sie waren zu intim. Elisabet und Anna sitzen und lagern würdig im Bette, bereit, den Besuch zu empfangen. Vereinheitlichung und reichere Schmückung der Architekturen, strengere Ausrichtung der Personen und die Einführung von Aufzügen, dann die größeren Abstände, die keine Intimität aufkommen lassen, und die partielle Metrisierung: das waren Ghirlandaio Mittel, die Stillage anzuheben. (pp. 461/462)

2, 5.) *Das Leben des Stephan und das Leben des Johannes.*

Ghirlandaio nahm auch in der Darstellung der Predigt des Johannes entsprechende Veränderungen vor. Doch zunächst zu den Bildern des Filippo Lippi.

⁶⁰⁶ Ähnlich in der Beobachtung der Motive, mit einer Rückführung auf antike Vorbilder, Ruda pp. 283sq. und passim.

Aus dem Leben des Stephanus wurden drei Episoden dargestellt: links der Abschied des Stephanus von Bischof Julian, in der Mitte die Heilung eines Besessenen und rechts die Predigt vor dem geistlichen Gerichte. Aus dem Leben des Johannes ebenfalls drei Episoden: rechts der Abschied von den Eltern, in der Mitte das Gebet und links die Predigt in der Wüste.

Der Abschied des Stephanus: Die Kirche des Bischofs, an Anbauten inzwischen reicher, steht links in der Einsamkeit von Felsen; zu ihren Füßen und vornean steht Bischof Julian, von fünf Personen umgeben, deren zwei Krummstab und Kreuz tragen; Stephan, als Diakon, kniet vor dem Bischofe: Stephan, beim Abschied weich geworden, hat mit der Linken die Hand und mit der Rechten den Unterarm des Bischofs fest ergriffen und, verhangenen Blickes, seine Backe auf dessen Hand geschmiegt, sie zu küssen; der Bischof läßt ihm seine Hand, neigt sich leicht zu ihm und segnet ihn. Der Abschied des Johannes: Johannes nimmt von seinen Eltern, vor deren einfachem Hause, rechts am Rande sichtbar, Abschied; der Junge steht zwischen den Eltern; die Mutter rechts beugt sich, in Knien und Rücken, zu ihrem Buben nieder, legt ihm ihren rechten Arm um den Rücken und ihre Hand auf die Schulter, ihn an sich zu ziehen, legt ihre Wange auf seinen Kopf, ihn zu liebkosen, leicht seine gefalteten Hände mit ihrer Linken haltend; der Junge neigt sich der Neigung seiner Mutter zu und hält gleichzeitig Abstand, sich nicht mehr an sie zu schmiegen und wirklich Abschied zu nehmen, die Beine sind zum Gehen gewendet. Ein Mann steht hinter Mutter und Sohn, hebt achtend die Linke vor der Brust und staunend die Rechte, staunend über dieses Kind. Zacharias endlich steht links des Jungen, dem Jungen parallel, er beugt sich über ihn, hält sich an seinem Stabe und segnet sein Kind: der Junge, zwischen Vater und Mutter geborgen, will aus der Geborgenheit hervortreten.

In beiden Darstellungen eines Abschiedes ist das Verhalten der Menschen natürlich, unbegradigt, uneingeschränkt; beide Darstellungen handeln von Menschen, die mit- und beieinander leben, bei der Trennung weich werden, weil ihr Bei- und Miteinander aufbricht und fühlbar wird. Zacharias schrieb mit der gleichen Natürlichkeit den Namen seines Sohnes, bedachtsam ohne Rest die (pp. 462/463) Feder führend; die Frau, die hinter ihm stand, sah, ohne Arg und Neugier, natürlich, was er schreibe, wie sie, im Hause lebend, zu tun pflegte; auch die Magd zu seinen Füßen saß, mit diesem Hause vertraut, da: sie alle waren ohne trennende und sich unterscheidende Absicht.

Ghirlandaio ließ die Namengebung dann in einer öffentlichen Halle vorkommen, in welcher Zacharias, von Männern umgeben, von Mädchen umschwirrt, seinen Sprößling vergnügt betrachtet und dem Kinde öffentlich seinen Namen gibt. In Ghirlandaio's Zyklus kam auch kein Abschied des Johannes von seinen Eltern vor, sondern, in der Stillage gehoben, ein eilender Gang in die Wüste, und das bedeutete Ghirlandaio: in die Erhabenheit aufragender Felsen, unter Zurücklassung einer reichen und weiten Welt.

Die Heilung des Besessenen: Der Herr des Hauses begrüßt linksseits seines Hauses, halb hervorgetreten und vom Rücken zu sehen, Stephanus, im Begriff, ihn zu umarmen; Stephan ist ihm zuvorgekommen, hat sich gebeugt, ihm die Arme um die Schultern gelegt und seine Wange zum Kusse geboten. Der Besessene liegt im vorderen Haupteingange des Hauses, drei Stufen hoch, am Boden und an eine Säule gekettet; Stephan ist jenseits herantreten, er rafft leicht sein Gewand, wendet sich dem Kranken freundlich zu und segnet ihn, und der Teufel entspringt dem Munde des Kranken nach rechts; der Vater steht neben Stephanus, er hat noch den Blick flehend nach oben gewandt, rückt schon ein wenig zur Seite und staunt, er hebt die Hände, das Wunder gewärtigend; die Mutter des Kranken steht hinter Stephanus, sie hat das Haupt ruhig nach oben gehoben, ebenfalls noch flehend.

Johannes in der Wüste: Die Wüste beginnt jenseits des elterlichen Hauses, durch einen Bach von ihm getrennt und durch Felsen, Höhlen und wenige Bäume gekennzeichnet. Johannes kniet dort auf engem Platze zwischen Steinen und Felsen: der Bub kniet auf beiden Knien, er hat die Hände vor der Brust gefaltet und demütig seinen Leib zurück-, gegen die Fersen herabgeschoben und wendet zugleich den Blick und das Gesicht flehend zum Himmel empor, in innigem Gebete und im Angesichte der Erscheinung eines Engels mit dem Kreuze⁶⁰⁷. Filippo Lippi ging es in jeder der beiden Begebenheiten abermals darum, ein natürliches sich Geben, Bewegen und Verhalten darzustellen, das Herzlichkeit, (pp. 463/464) Innigkeit, Demut, Flehen unverfälscht und unverstellt zeigt, ohne Bezug auf Öffentlichkeit und Welt.

Die Predigt des Stephanus: Die Predigt wurde unter Benützung des genannten Hauses und neben der Treppe rechts dargestellt. Dort sitzen drei Männer (der mittlere wie ein Mönch gekleidet) als geistliches Gericht; der eine

⁶⁰⁷ Von dem Engel sind nur noch Spuren zu sehen, er war *al secco* gemalt. Siehe die Rekonstruktion bei Tintori p. 163, Abb. 83.

faltet die Hände und schaut auf die Rede eines Zeigenden rechts, der mittlere ist gelangweilt, steckt die Hände in die Ärmel, schaut garnicht zu, der dritte breitet seine Hände aus, was zu tun sei. Weitere drei stehen und sitzen, teils vor ihnen und links an und auf der Treppenwange, sie hören Stephanus ohne oder mit halber Aufmerksamkeit zu. Stephanus, vom Rücken zu sehen, steht sicher vor ihnen da, klar redend. Der Gerichtsbote steht rechts neben Stephanus, von vorne zu sehen, er feixt und weist den Leuten, die rechts über eine Brüstung zuschauen, Stephanus, was der Angeklagte denn schon sage.

Die Predigt des Johannes: Johannes, abgezehrt, steht in einem Felsenkessel, auf einem Felsenklotz erhöht; Johannes predigt und weist mit seiner Rechten vor seiner Brust nach rechts; dort kommt Christus, die Felswände überragend, einen Hohlweg langsam und segnend herab. Rechts sitzen Frauen und links Männer dicht um Johannes herum, sinnend und aufmerksam, auch zwischen einander hindurchsehend. Ein Jüngling steht rechts vornean, in einer Felsenmulde, er lehnt den Kopf gegen die Faust seines aufgestützten rechten Armes und sinnt träumerisch in die Ferne. Zwei Männer haben sich links vor und neben Johannes auf einem weiteren Felsenklotz aufgebaut, der Ältere bedeutet dem Jüngeren etwas, bedenklich und mißmutig; der Ältere trägt eine Haubenkrone; es scheint, daß Herodes selbst sich in die Wüste begab, um zu hören, von wem Johannes weissage, daß er komme, wenn auch nicht bereit, mit seinem Blicke des Johannes' Geste zu folgen.

Die beiden Darstellungen im mittleren Register wurden abwechslungsreich durch Architekturen und Felsformationen, durch Höhlen, Canyons und Gipfel geschmückt.

Ghirlandaio änderte dann das Thema von einer Weissagungspredigt in eine Bekehrungspredigt und hob die Darstellung zugleich aus dem mittleren Stil in den hohen. Er ließ die Herodesgruppe heraus; er stellte die Hauptperson allein und deutlich hervor, stufte alle anderen herunter, setzte sie entschiedener in einen Kreis, duldet weitere Stehende nur an den Rändern, nach größerer Distanz; er band die Aufmerksamkeiten aller an das Hauptmoment, die Predigt, (pp. 464/465) duldet kein Schweifen; er zog die Überzeugung besonders eines Mannes durch die Predigt heran; und rechnete ferner durch die beschriebenen, gleichen Abstände Christus entschiedener in den Vorgang ein. Zuletzt bezog Ghirlandaio das Vorkommnis noch auf die in Bergen, Städten und Meeren ausgebreitete Welt.

3, 6.) *Der Tod des Stephan und der Tod des Johannes.*

Die Leiche des Stephanus liegt in einer dreischiffigen Basilika, quer zum Mittelschiff, vornean auf einer teppichbedeckten Bahre. Je eine Klagefrau sitzt rechts wie links vor den Ecken der Bahre, vier Kleriker knien am Fußende tief an der Erde, von denen einer sich gerade aufrichtet, Männer stehen links wie rechts, trauernd und ratlos umhersehend, die äußeren nur anwesend, sie stehen in wechselnder Formation, links zunächst ein Diakon - wie Stephan -, dann ein Priester, der die Gebete spricht, rechts in der ersten Reihe zunächst Papst Pius II. Piccolomini und in der zweiten Reihe zunächst der Erzpriester Carlo de' Medici, jenseits seiner vielleicht der Maler selbst⁶⁰⁸. Die zweite Begebenheit wurde rechts angefügt, hart überschneidend und auf die Altarwand hinübergezogen. Die Steinigung findet in einem Felsenkessel statt; Stephanus, auf der Altarwand dargestellt, kniet, breitet die Arme aus, schaut zur Seite und auf, woher ein Engel von Christus aus ihm die Krone bringt; vier Männer umstehen ihn auf der Erde dicht und werfen Steine auf ihn nieder; sie gehören zu den Herumstehenden, die auf der Seitenwand des Chores dargestellt wurden, unter denen ganz links Saulus zu erkennen ist, mit dem Gewand eines der ihren über dem Arme. Als auffallendes Motiv sei noch erwähnt, daß einer der Männer auf der Seitenwand einen Stein über die Ecke des Chores hinweg auf Stephanus auf der Altarwand wirft⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ S. Roettgen p. 309.

⁶⁰⁹ Solche Effekte waren in der Wandmalerei nicht häufig, doch kamen sie gelegentlich auch anderen Orten vor: z.B. Johannes tauft Christus über die Gebäudeecke hinweg, Taufe Christi, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Avignon, Kathedrale Notre-Dame des Doms, Eingang zur Taufkapelle unter dem Turme der Kathedrale, ein Auftrag des Bankiers Spiefami aus Lucca, welcher sich dort auch noch mit seiner Familie darstellen ließ. Weitere Beispiele in Italien bei Lavin p. 334, Anm. 16, p. 347, Anm. 131 und Ruda p. 360, Anm. 13. Über die Raumecke hinweggezogene Darstellungen, doch ohne solche effektvolle Zuspitzung, schon in Monreale, Christuszyklus, jeweils von der Eingangswand auf die Seitenschiffswand.

Das Martyrium des Johannes⁶¹⁰: Nicht minder auffallend, hält der Henker, das Richtschwert geschultert, auf der Altarwand den Kopf des Johannes (pp. 465/466) mit der Linken über die Ecke des Chores hinweg über den Teller, den Salome ihm auf der Seitenwand, nur halb hinsehend, hinhält. Des Johannes enthaupteter Körper (auf der Altarwand) - ein Wunder! - verbleibt im Gebet. Rechts daneben sind im Bankettsaale die Tische für die Gäste in einem Winkel links und in der Ferne aufgestellt; Herodias sitzt an eigenem Tische rechts; Herodes steht, wie ich meine, links am Eck, mächtig aufgerichtet.

Die Musik spielt hinter den Gästen links, Prunkgefäße wurden rechts aufgestellt; durch Arkaden in der Mitte sieht man die Landschaft.

Salome beginnt im Winkel der Tische zu tanzen, sie rafft den Rock mit der Linken, hebt den rechten Fuß, den rechten Arm und setzt schwebend leicht an. Sie kniet dann vor dem Tische der Königin rechts und reicht der Königin, während Pagen in die Ferne weichen, Mädchen sich entsetzt in die Arme fallen, auf einer Schale das Haupt des Johannes dar, welches Herodias dem Narren ungerührt zuweist, der in Dankbarkeit vergeht.

Ghirlandaio hob auch diese Begebenheit in den großen Stil: Ghirlandaio wölbte die Halle hoch, ließ sie auf Säulen ruhen; er stufte die Festteilnehmer entschieden, der König sitzt hoch in der Mitte, die Königin niedriger und die Gäste gleichmäßig rechts wie links. Er vereinheitlichte andererseits alle Personen in ihrem Tun, denn auch der König tafelt; er achtete auf die Einheit der Zeit⁶¹¹, denn ein Leibgardist ist es, der den Kopf überreicht, nicht Salome, während sie gleichzeitig tanzt. Ghirlandaio verzichtete auch auf das aparte Nebenmotiv, daß der Narr den Kopf des Martyrers zugewiesen bekommt;

⁶¹⁰ Die Benennung der Personen in dieser *Storia* ist nicht einfach und nicht eindeutig möglich. Da Salome mehrfach auftritt, könnte auch Herodias mehrfach auftreten. Dann könnte das Paar in der Mitte des fernen Tisches aus Herodias und aus Herodes bestehen, wobei Herodes auf die Zumutung der Herodias reagierte; die links groß aufgerichtete Figur wäre dann wohl der Festmarschall. Nochmals andere Benennungen finden sich bei Elisabeth Oy Marva, "Il banchetto di Erode di Filippo Lippi" *Archivio Storico Pratese* 64, 1988, 140-153: nach ihr wäre die groß aufgerichtete Figur ein Diener, sagen wir der Festmarschall, das an dem fernen Tische sitzende Paar wären enigmatische Teilnehmer, sagen wir Ehrengäste, und rechts säßen Herodias und Herodes, welche letztere Figur ich als den Narr verstehe.

⁶¹¹ Doch vielleicht nicht immer, vgl. die Namengebung, in der Zacharias zweimal dargestellt zu sein scheint.

Ghirlandaio stellte statt dessen die Gäste, dem Feste gleichmütig hingegen, dar und ernannte den Narr zum Festmarschall.

Im Hinblick auf die Stillage möchte ich eine Besonderheit in diesem Zyklus nicht unerwähnt lassen. Der Vergleich mit Ghirlandaio's Zyklus lehrt, daß Filippo Lippi im mittleren Stile erzählte, aber auch, daß Filippo Lippi diese Stillage im Unterschied zu anderen Künstlern sehr breit verwendete, er erzählte relativ schlicht von (pp. 466/467) der Geburt seiner Helden, relativ feierlich von ihrem Tode, durchaus mit pathetischen Motiven angereichert, und erzählte in einem mittleren Ton von ihrem Leben; Filippo Lippi variierte Bild für Bild und steigerte die Erzählweise Bild für Bild; dieses in Übereinstimmung mit dem Leben der Heiligen, das sie von fast unscheinbarer Geburt über öffentliche Wirksamkeit zum Martyrium führte.⁶¹² Kurz: Filippo Lippi gebrauchte die mittlere Stillage in breiterer Varianz. Die jeweils jahrelange Unterbrechung der Arbeit mag dafür hilfreich oder mit verursachend gewesen sein. (pp. 467/469)

⁶¹² Auch die Figurengröße nimmt zu.

XII. Zyklus
Die Geschichte des Leidens Jesu Christi
von Pietro Lorenzetti (ca. 1306 tätig - ca. 1348)
in Assisi, S. Francesco, Unterkirche, gemalt ca. 1326 - ca. 1329 oder bereits
1319 vollendet⁶¹³
Epische Erzählweise im mittleren Stil, festerer Variante, und im hohen Stil

Bildweise Übersicht

Lorenzetti hat die Geschichte des Leidens Jesu Christi in zwölf Bildern erzählt, und zwar auf den Seiten der weit herunter gezogenen Tonnenwölbung und auf der Stirnwand des linken Querhauses der Unterkirche von S. Francesco in Assisi.

Im Einzelnen ist dargestellt: Auf der rechten Seite, obere Reihe, links: Bild 1: der Einzug in Jerusalem; rechts: Bild 2: das Abendmahl; darunter mittlere Reihe, links: Bild 3: die Fußwaschung; rechts: Bild 4: die Gefangennahme; darunter, untere Reihe, links (soweit der Einschnitt einer Tür in der Wand Platz ließ): Bild 5: der Selbstmord des Judas. Auf der linken Seite, obere Reihe, links: (pp. 469/470) Bild 6: die Geißelung; rechts: Bild 7:

⁶¹³ Gute Abbildungen: Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Tfl. 260sq. Zur Frühdatierung s. bes. Hayden B. J. Maginnis, "Assisi revisited: Notes on recent observations", *The Burlington Magazine* 117, 1975, 510-517, bes. p. 515. Eindringliche Beschreibungen, die motivische und kompositionelle Momente hervorheben, bei Hayden B. J. Maginnis, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle*, Ph.D. Thesis Princeton 1975; Maginnis charakterisiert auch den Unterschied der beiden Zyklusteile als einen stilistischen, bleibt aber an die Frage nach dem Autor gebunden, Pietro ist auch nach ihm der Autor beider Teile (vgl. ferner idem, "The passion cycle in the lower church of San Francesco, Assisi: the technical evidence", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, 193-208, mit Abbildungen der Giornate-Grenzen, und drs., "Pietro Lorenzetti. A chronology", *Art Bulletin* 66, 1984, 183-211, beide Aufsätze beruhen hauptsächlich auf der Dissertation). Als stilistische Entwicklung des Malers, auch unter wechselnden Vorbildern, behandeln den Unterschied der Zyklusteile: Max Seidel, "Das Frühwerk von Pietro Lorenzetti", *Städel-Jahrbuch*, NF 8, 1984, 79-158; und Joseph Polzer, "Pietro Lorenzetti's artistic origin and his place in Trecento Sieneese painting", *Jahrbuch der Berliner Museen* NF 35, 1993, 71-110. Die Absicht, im Fortgange der Erzählung die Stillage von der mittleren zur hohen anzuheben, könnte Pietro auch veranlaßt haben, nach anderen Vorbildern Ausschau zu halten: wie komponiert man feierlich und im hohen Stile?

die Kreuztragung; darunter, die Felder der mittleren und der unteren Reihe, sowohl links, wie rechts einnehmend, also vierfachen Formates: Bild 8: die Kreuzigung.

Dann auf der Stirnwand, soweit der Durchgangsbogen zu einer angebauten Kapelle Platz ließ, die folgenden: in Höhe der mittleren Reihe, links des Bogens: Bild 9: die Kreuzabnahme; rechts des Bogens: Bild 10: die Grablegung; und darüber in Höhe der oberen Reihe, links des Bogens: Bild 11: der Abstieg zum Limbus; rechts des Bogens: Bild 12: die Auferstehung.

Die einzelnen Bilder (Einzug in Jerusalem 2,44 x 3,10; Kreuzabnahme 2,32 x 3,65; Kreuzigung 4,46 x 6,52) sind durch zwei farbige Streifen ringsum gesäumt und in ein gemaltes, reich gemustertes Bändergerüst eingefügt, in dessen zahlreichen 'Fenstern' Engel und Heilige als Halbfiguren oder Köpfe auf das in den *Storie* Erzählte reagieren.

Lorenzetti standen für die Anordnung seines Zyklus nur ungleichmäßige Felder zur Verfügung, so besonders für die Bilder 9 bis 12: Lorenzetti ignorierte diese Besonderheit nicht, sondern änderte die Erzählweise; er änderte sie aber, wie zu sehen sein wird, auch unabhängig davon.

Vorerst nur dieses: während die Bilder auf der Querhauswölbung in historischer Folge reihenweise untereinander stehen, stehen sie an der Stirnwand in historischer Folge reihenweise übereinander: die Siegbilder Christi sind die oberen, die Todesbilder Christi die unteren⁶¹⁴. Sodann nahm Lorenzetti, mögliche weitere Passionsbilder ausschließend, für die Kreuzigung ein vierfach großes Feld und berücksichtigte darin, wie im anderen Querhaus auch getan, eine ältere Aufstellung eines Altares, wovon noch ein kleiner, gemalter Kruzifix Zeugnis ablegt. Der Zyklus zeigt demnach sofort ein ungleiches Gewicht der einzelnen Bilder an.

Letztlich erlitt auch das Feld für die Fußwaschung eine Beschneidung, eine Schwierigkeit, die die Erfindungskraft Lorenzetti's reizte⁶¹⁵, und stand neben der Türe noch ein schmales Feld zur Verfügung, in welchem der Maler den Selbstmord des Judas darstellte, vielleicht zunächst nur des übrig gebliebenen Platzes wegen. (pp. 470/471)

⁶¹⁴ So auch Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, pp. 62sq., unter Beachtung weiterer Teilräume der Unterkirche und weiterer Korrespondenzen.

⁶¹⁵ So auch August Schmarsow, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg 1928, p. 96.

Die einzelnen Bilder⁶¹⁶, der jeweils leitenden Absicht nach:

1.) *Der Einzug in Jerusalem.*

Mit Giotto's Bilde vom Einzuge Christi in Jerusalem, in Padua, verglichen sind die Unterschiede beträchtlich. Christus reitet in der Mitte des Bildes; links folgt die gesamte Schar der Apostel, sich weit in die Ferne ziehend; rechts breitet sich weit die Volksmenge aus; sodann baut sich die Stadt Jerusalem nicht im Rücken der Menge hoch auf, sondern zieht sich weit nach links in die Ferne, in ihren Mauern ausspringend. Hier ist nicht die Begegnung Christi, mit knapp genommenem Gefolge, und der Bürgerschaft Jerusalems, mit der Stadt im Rücken, dargestellt wie bei Giotto; sondern links erstens der tatsächliche Zug der Apostel, zu welchem die Buben gehören, die jene Palmzweige werfen, über die das Gefolge hinzieht; zweitens in der Mitte, daß Christus an die Mauer der Stadt herangeritten ist und mit seinem Segen schon in deren Bereich weilt (die Bedeutung der Architekturkanten wurde häufig betont), so daß, auf den Herzuzug der Apostel folgend, tatsächlich Einzug dargestellt wurde; und drittens, daß das Volk aus dem Tore hervorgequollen ist, aber, Christus empfangend, auch im Bereiche seiner Mauern bleibt. Durch diese drei Punkte ist das erzählerische Vermögen des Malers schon evident.

Für die Disposition sei gleich auf eine Eigenheit aufmerksam gemacht, die in diesem Zyklus häufig vorkommt: Links vornean ist eine kleine Felsnase zu sehen; die Gestaltung des Bodens vor dieser Felsnase leitet den Blick des Betrachters, der zur Anhebung strebt, zu dieser Felsnase hin, und der Blick gleitet an ihr hinauf bis zu deren Ende, wo der Apostel beginnt, der am Rande des Bildes, aber ferner im Raume steht. Was soll das? Es ist ein Mittel, den Blick des Betrachters in die Ferne zu leiten, um die Komposition von dorthin anheben zu lassen, so daß wir, in diesem Falle, die jenem Apostel noch nachfolgende Schar der Apostel im Blick umfassen und dann dem Zuge, als aus der Ferne kommend, folgen bis zu Christus hin, den Zug Gestalt für Gestalt überholend.

Die Schar der Apostel wird von Petrus und Judas⁶¹⁷ angeführt, Judas mit bösem Blick und Petrus zornig gerötet, Judas des Scheines der Heiligkeit

⁶¹⁶ Vgl. jeweils Schmarsow (1928) pp.164sqq., der eine Fülle von Einzelheiten nicht anders notiert hat.

⁶¹⁷ Zur Darstellung des Judas vgl. die systematische Untersuchung von Veronika Birbaumer, *Studien zur Judasdarstellung in der italienischen Malerei des Tre- und Quattrocento* (Phil. Diss. München 1978/79), München 1980.

verlustig, schon der Verräter. Die anderen Apostel folgen in lockerem Gespräch (pp. 471/472) und vielfältiger Aufmerksamkeit, einer von ihnen schaut zu den Buben hinauf, die auf dem Felsrande Palmzweige brechen und sie herabwerfen. Christus, streng im Profil, reitet auf der Eselin, die jenseits vom Füllen begleitet wird. Rechts die Menge, auch sie in lebendiger Konversation und in verschiedenen Momenten des Ausziehens der Mäntel, stehende, sprechende, auch singende und solche, die Palmzweige pflücken. Mitten unter ihnen steht eine bekrönte Frau⁶¹⁸ im Tore. Die Stadt wurde durch Tor, Haus, Kirche und Campanile charakterisiert⁶¹⁹, reich und zierlich gebaut.

Insbesondere Giotto stellte die Gestalten als sicher stehend dar, in einem festen Bezüge zur Erde; Lorenzetti bevorzugte hängende und bevorzugte sich ausbreitende Gewänder solcher Art, daß die Gestalten eines festen Bezuges zum Boden ermangeln. Wie der Mantel des Judas im Kleinen wurde die Volksmenge im Großen gegeben: oben zusammengefaßt und nach unten sich ausbreitend, ohne einen festen Abschluß unten und vornean, der sich auf die Erde bezöge. Durch diese Darstellung wurden die Gestalten, ungetragen vom Boden, in eine Art des Schwebens versetzt, in welchem die Beziehungen aufeinander wichtiger werden als die Beziehung jeder von ihnen zur Erde: dadurch besteht der Verkehr zwischen ihnen unmittelbar, nicht über die Erde vermittelt; anders gesagt, ihr Verhältnis zueinander wurde dargestellt, nicht aber, insofern es der tragenden Erde bedarf.

2.) *Das Abendmahl.*

Lorenzetti stellte auch beim Abendmahle viele Gestalten im Reden dar. Im Nebenraum, in der Küche links hockt am offenen Feuer der Tellerwäscher;

⁶¹⁸ Die Stadtgöttin? Wohl kaum, da sie inmitten der Menge steht und mit einem der Männer in angeregtem Gespräche ist. Diese Gestalt tritt auch bei der Geißelung auf.

⁶¹⁹ Maginnis pp. 65sq. schreibt, daß topographische Eigenheiten von Jerusalem berücksichtigt seien, das Stadttor als das Goldene Tor, die oktogonale Kirche als der Tempel 'Salomo's', die Apostel kämen aus dem Tale von Jehosaphat (s.a. Hayden B. Maginnis, "Places beyond the seas. Trecento images of Jerusalem", *Sources* 13, 2, 1994, 1-8). Das Goldene Tor enthält oben in der Seitenwand ein Relief, welches eine weibliche Figur, wohl eine Viktoria, vor einem Idole, wohl einer Statue des Mars, darstellt; dazu Henk W. van Os, "Idolatry on the gate: Antique sources for an Assisi fresco", *Simiolus* 15, 1985, 171-175; es müßte sich allerdings nicht um eine polemische Stigmatisierung Jerusalems als heidnische Stadt handeln, es könnte um historische Richtigkeit gehen: Judäa war zur Zeit der Passion Christi Teil der römischen Provinz Syrien und Pilatus der Präfekt des Statthalters dieser Provinz (vgl. z.B. Zvi Yavetz, *Tiberius, der traurige Kaiser*, München 1999, pp. 83,119); Pilatus tritt in Pietro's Geißelung Christi, wie üblich, auch als Römer auf.

vor ihm schläft eine Katze und schleckt ein Hund die Teller ab; während dessen (pp. 472/473) tritt der Servierjunge hinter den Gesellen, stützt sich auf dessen Schulter und erzählt, mit dem Daumen zum Festsaaale deutend, was er gehört. Unter der Tür des Festsaaales, in der Ferne links, stehen der Gastgeber und ein weiterer Gehilfe, auch dieser redet mit allen Fingern auf jenen ein und jener wendet sich offen und voll diesem zu. Auch die meisten Apostel reden. Obgleich ein Apostel aus der Ferne zum Betrachter herauschaut, zwei Apostel auf Judas schauen und Petrus seinen Kopf zwischen die Fäuste der mit den Ellenbogen auf den Tisch gestützten Arme eingräbt, dominiert der Eindruck Reden. Keiner stutzt, keiner wird aufmerksam. Das Leben fließt.

Die Gestalten hocken auf Sitzpodesten, abermals mit nach unten gerundeten oder überhängenden Gewändern, nicht fest sitzend. Ihre Beziehung ist wiederum unmittelbarer Zusammenhang, nicht jeweiliger Bezug zur Erde: dadurch und auch dadurch, daß Lorenzetti sie in einem sechseckigen Festsaal⁶²⁰ um einen sechseckigen Tisch, auf doppelsitzigen Podesten an den Ecken des Tisches, sitzen ließ - nur obenan steht wohl eine Bank, sodaß Christus mitten vor einer Wand sitzt -, stellt er ihren Kreis dar, in dessen Mitte und zugleich obenan Christus sitzt. Die Apostel sind in der Regel über die Podeste hinweg miteinander im Gespräch, sodaß einmal die Nachbarschaft auf einem Podeste und das andere Mal das Gespräch die Gesellschaft verbindet.

In diesem Kreise und Gespräch hat Johannes, schlafend, seinen Kopf über den Arm Christi sinken lassen, im Vertrauen ihm nahe, wobei Christus denselben Arm hebt, dem Judas, auf ihn schauend, das Stück Brot zu geben, nach dem Judas gierig langt.

3.) *Die Fußwaschung.*

Die Fußwaschung findet in einem anderen⁶²¹ Saale statt, der rechteckig, zweijochig und kreuzgratgewölbt ist, mit drei Biforien in jeder Schildwand. Das Bildfeld ist dadurch beschränkt, daß, wie erwähnt, rechts unten ein Türbogen der Kirche einschneidet, der zum Kreuzgang vermittelt. Lorenzetti

⁶²⁰ Festsaal, sechseckig und mit Säulenpaaren, vielleicht abermals eine topographische Eigenheit Jerusalems: Maginnis p. 73: *there was indeed a monument, well known to the Christian world, that was hexagonal, supported on paired columns, and intimately linked with Christ's passion: the ciborium or baldachin found on the top of the chapel of the Holy Sepulchre within the Rotunda of the church of the Holy Sepulchre in Jerusalem.*

⁶²¹ Maginnis p. 78: *We know that pilgrims to Jerusalem were shown two locations: one where the Last Supper occurred and another, the supposed place of the Washing of the Feet.*

kam, angesichts dieser Schwierigkeit, auf den Einfall, das rechte Joch des Saales nach (pp. 473/474) vorne durch eine Balustrade zu schließen, den Türbogen dadurch zu überbrücken, und das linke Joch ohne Balustrade voll auf die Hauptszene zu öffnen.

Die Apostel sitzen auf Bänken, der linken Schmalseite, der fernerer Langseite entlang und auch der näheren Langseite, soweit sie geschlossen. Die Apostel sind wiederum in vielfältigem Gespräche oder in gesprächsartiger Aufmerksamkeit, mit Schmunzeln, Lächeln und blitzenden Augen, in Heiterkeit. Der letzte Apostel rechts ist angeschnitten. Auch Judas, im Profile zu sehen und rechts im Eck sitzend, argumentiert überlegen und scharf. Petrus, als anhebende Figur, sitzt links, er zieht sein Gewand mit der Rechten über sein Bein hoch und legt die Linke auf seinen Scheitel, auch das Haupt sich waschen zu lassen; Christus kniet, er hält Petri Bein mit der Linken über der Waschschüssel fest und zeigt mit dem Daumen der Rechten auf seine Brust: beide sind munter und freundlich, sie reden miteinander.

Die leitende Absicht war abermals, die Gestalten in einem leichten, freundlichen, heiteren Umgang zu zeigen, der unmittelbar ist, keinen festen, stabilisierenden Bezug zur Erde hat. Schon hierdurch war das, wie zu sehen sein wird, noch garnicht vollständig entwickelte Thema des Lorenzetti verschieden von den Themen jedes anderen, in dieser Schrift behandelten Zyklus: Lorenzetti stellte einen leichten, unmittelbaren Gesprächsumgang zwischen Personen dar, die ohne Rückbezug auf die Erde, damit ohne Rückbezug auf eine grundlegende Begegnung, in einem Gesprächskreis miteinander vereint sind, dessen Momente sie selbst sind. Auch die Leichtigkeit, mit der z.B. das Bein, das ein Apostel hebt, in ihren Zusammenhang mit hineingenommen ist, ohne daß jemand von ihnen irritiert wäre, ohne daß es irgendeinen Bezug auf andere hätte, die sich dagegen oder daneben behaupteten, erwächst einer Erzählabsicht, der es darauf ankam, ein selten gelingendes, leichtes, heiteres Gespräch darzustellen, in welchem man gelöst die personale Fremdheit und Besonderung zurückgelassen hat und sich wie schwebend miteinander trägt, und die andere, die erdfeste Getragenheit aufhört. So wurde bei Petrus das Sitzen wiederum nicht betont, bei Christus das Knien nicht: man sehe den leichten, den heiteren Umgang von Christus und Petrus und, daß sie sofort sich verstanden haben: sie reden miteinander, weil es zu ihrer Natur gehört, sich mitzuteilen, auszutauschen und darin zu sein. Im Gegensatz dazu wurde Petrus bei Giotto in Padua, der ehrfürchtig und aufmerksam hört, zu seinem Heile belehrt und gesegnet. (pp. 474/475)

4.) Die Gefangennahme.

In der Mitte Judas. Judas tut einen Schritt nach rechts auf Christus zu, er legt Hand an ihn. Zivilisten und Soldaten links drängen dicht heran und drängen nach. Der Hauptmann und der Unterführer haben sich, an ihnen vorbei, durch das Gatter des Ölberggartens geschoben, der Hauptmann gibt dem Unterführer, der aus der Habacht-Stellung seinem Zeigen folgt, Befehl, Christus zu verhaften. Weitere Soldaten und Zivilisten jenseits des Gatters. Ganz vorne links führt eine Felsnase, wie wir sie schon kennen, vom Kidronbache umflossen, empor und durch Überschneidung nach hinten: der Zug wird so von dort her aufgefaßt, als nachströmend, am Gatter aufgehalten, sich herein ergießend und um Christus herum fließend; und die Figurenkomposition als jenseits des Gatters anhebend, im Hauptteile vom Hauptmann bis zu Christus reichend und im Schlusse nach oben und unten auseinander gesetzt. Im kompositionellen Schlusse scheiden sich die Apostel, die einen fliehen durch die Berge, einer dicht dem anderen nach, der letzte dreht sich verängstigt um, sie verschwinden zusammen mehr und mehr; der andere, Petrus, schneidet mit weit ausholendem Arme, beherzt und kunstgerecht, einem Zivilisten, der sich rechts an Christus heranmacht, das Ohr ab; ein Soldat tritt mit Schild und blanker Waffe dazwischen. Petrus ist der einzige Gegenteilige und um die Verluste seiner Mitapostel selbstverständlich besorgt: er trägt den Mantel über seinem linken Arme, den einer der Seinen zurückließ.

Es fällt auf, daß Vergnügte auch in die Schar derer, die Christus gefangennehmen, eingestreut wurden, so der Vergnügte links der Mitte, der verschmitzte Unterführer und ganz links und höher derjenige, der sich ironisch amüsiert, da er über alle Köpfe hinweg die Apostel sich davon machen sieht. Es ist ein Volkszug erregter und erfreuter Gemüter, die finden, daß etwas los sei.

6.) Die Geißelung.

Die Gerichtshalle des Pilatus ist längsrechteckig. Pilatus sitzt, lorbeerbekrönt⁶²², an der linken Schmalseite auf einem Thron, ein Soldat in Habacht-Stellung steht links daneben, ein alter Soldat, der die Pilatusreihe abschließt, steht rechts daneben, jenseits des Thrones, und ein Junger noch, nachgesetzt, der weit nach rechts schaut. Die Gerichtshalle ist dort in der Ferne durch einen Vorplatz erweitert, auf welchem Pharisäer hereindrängen und,

⁶²² S. Maginnis p. 86.

abermals, die (pp. 475/476) gekrönte Frau sich findet⁶²³. Ein Soldat hält die Hereindrängenden mit aufgepflanztem Schwerte und aufgestelltem Schilde auf dem Vorplatze zurück, die Hoheit des Gerichtes schützend.

Der Gerichtssaal ist durch Säulen und Pfeiler in der Mitte geteilt, die mittlere Säule, die zugleich vor dem Throne des Pilatus steht, ist nach Umfang und Schönheit⁶²⁴ ausgezeichnet: sie dient als Geißelsäule. Christus steht jenseits ihrer und auf sie zu gewendet, seine Arme wurden um sie herum nach vorne geführt und in den Gelenken gefesselt. Ein Scherge links hält Christus wohl am Arme und holt mit dem Geißelstabe, dessen Schnüre durch die Luft sausen, aus; ein weiterer Scherge rechts, vom Rücken zu sehen, holt ebenfalls aus, die Geißel über die Schulter nach hinten geführt.

Das Gerichtshaus hat über dem erwähnten Vorplatze noch einen Aufbau, in welchem des Pilatus Frau aus einem Triforiumsfenster herauschaut und ihr Kind festhält, da es sich herausbeugt, um sein Äffchen⁶²⁵ über die Geländer der Dachterrasse laufen zu lassen.

Dem Geländer der Dachterrasse sind Zierbogen, die mit Krabben geschmückt frei aufschwingen, und Skulpturen von Löwen und von jagenden, blasenden Genien vorangesetzt.

Auch dieses Mal wurde kompositionell in die Ferne führend angehoben, doch mit einer Figurenfolge, die Pilatus mit seinen Soldaten zeigt; und dann wurde die eigentliche Geißelung von der Ferne her dargestellt. Ebenso fällt die mangelnde Standfestigkeit der Personen wiederum auf.

Die Motive des unbekümmerten Lebens traten jetzt erst oberhalb des Gerichtssaales auf; unten war das Leiden an die Stelle jenes Lebens getreten: Christi erbärmlicher Blick. Abstände zwischen den Personen und (pp. 476/477) Personengruppen wurden fühlbar: links und rechts sind die Figuren

⁶²³ Jerusalem selbst? Sonderbar, da sie inmitten der Menge steht, sich an einen der Pharisäer lehnt und sich auf ihn stützt. Die Gestalt trat schon beim Einzuge in Jerusalem auf.

⁶²⁴ Maginnis p 84: die Reliquie der Geißelsäule (seit 1223 in Rom) sei rot.

⁶²⁵ Horst .W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, pp. 144sq. und 150: "The chained ape ..., its significance, with very few exceptions, was simply that of an interesting and exotic pet appropriate to the oriental setting of the scene"; p. 156: "It is interesting to note that this yearning for liberation was a well-established concept in the Later Middle Ages and Renaissance: chained animals ... frequently appear in representation of the virtue of Hope." Zitiert nach: Annemarie Kuhn-Wengenmayr, "Paolo Veronese's Gemälde 'Die Familie des Darius vor Alexander' und die antike Quellenliteratur", *Gedenkschrift für Richard Harprath*, ed. Wolfgang Liebenwein, Anchise Tempestini, München 1998, 225-236, p. 234, Anm. 11.

gereiht oder gehäuft und an den Seiten und Wänden zusammengezogen; der Geißelte und die Geißelnden in der Mitte sind distinkt auseinander gesetzt.

7.) Die Kreuztragung.

Christus geht in der Mitte, langsam, erschöpft, leidend, vor sich schauend, wie abwesend.

Eine aus Ziegeln gebaute Landstraße führt am Rande links gegen die Porta dolorosa. Jerusalem entfaltet sich reich und hochgebaut jenseits und über der Mauer und öffnet sich mit Erkern und Loggien dem Ankömmling. Aus dem Tore kommt der Zug herab.

Man kommt über jene Straße auch zu der Gruppe der Frauen, den nachkommenden Soldaten, den berittenen Hauptleuten, folgt dann langsam dem Zuge und überholt ihn. Die Frauen stehen auf der Straße und klagen, Maria voran, jenseits Magdalena, auch Johannes links, ferner Martha und Salome; ein Soldat, kompositionell das Drehmoment des Zuges, wendet sich, da der Zug die Landstraße verläßt und auf den Feldweg einbiegt, gegen Maria und drängt die heiligen Frauen mit dem Schilde, in den er sich stemmt und seine Waffe hineindrückt, auf die Straße zurück. Ein zweiter Soldat ferner schaut die klagende Mutter an.

Der Zug geht um die Stadtmauer herum und rechts ins Gebirge. Christus trägt das Kreuz, er hat es gegen die linke Schulter gelehnt und hält es mit beiden Händen. Ein Soldat führt Christus an einem Strick, den er um seine Rechte geschlungen hat, dreht sich nach Christus um und weist mit dem Daumen seiner Linken auf den Scharführer: Christus möge halt gehen, der Führer schreie so. Der andere Soldat, ferner, streckt seinen Kopf vor, er blinzelt und öffnet den Mund, um zu verstehen, was der Berittene meine. Die beiden Schächer gehen voraus, von einem Schergen am Stricke geführt, mit der Hand vorwärts geschoben, der erste, der gute Schächer dreht sich nach Christus um und betrachtet sein Leid. Die Schächer sind schon vor die Seite der Mauer gekommen; die berittenen Anführer sind im freien Feld. Deren einer dreht sich auf tänzelndem Pferde um; deren anderer streckt sich nach links zur Seite, zeigt mit dem Degen über den Zug hinweg auf Christus und herrscht ihn an, Inbegriff der Brutalität der Macht.

Die Personen stehen wiederum nicht fest auf der Erde; vorwärtsgleitendes Gehen wurde dargestellt. Die Personen treten unmittelbar ohne (pp. 477/478) Vermittlung der tragenden Erde zu einander in Beziehung; die Leibmassen sprechen und die Gesichter, die sich unmittelbar äußern und auf einander beziehen. Unterschiedene Formen der Teilnahme wachsen jetzt

aus der allgemeinen Lebendigkeit heraus. Charakteristischer als die weinenden Frauen sind dafür im Vergleich die beiden Soldaten, die sich unmittelbar an Christus wenden, dessen, der ihn führt, und dessen, der sich auf dem Pferde zu ihm umdreht. Doch davon später. Es zeigt sich jedenfalls, daß der Erzähler, als er Christi Leiden auf dessen Höhepunkt hin folgte, eine unterschiedliche Reaktion der Menschen anstrebte. Aus der Lebendigkeit eines mit dem Nächsten und sich selbst sympathischen Verhaltens, sei es der Apostel und des Volkes beim Einzuge in Jerusalem, sei es der Apostel beim Abendmahle und bei der Fußwaschung, unter denen Judas immer der andere war, sei es selbst der Häscher bei der Gefangennahme, erwächst im Leiden Christi, dem Christus hoffnungslos ausgeliefert ist, jetzt die Scheidung der Menschen. Darauf beruht, könnte man sagen, die Erfindung des nächsten Bildes.

8.) Die Kreuzigung.

Zunächst ist daran zu erinnern, daß die Kreuzigung ein auf das Vierfache vergrößertes Feld füllt. Sodann fällt auf, daß die Gestalten in diesem Bilde verschieden groß sind: die Gestalten auf der Erde, Menschen in dichtem Gewimmel, sind genauso groß wie alle anderen, in diesem Zyklus bisher aufgetretenen Gestalten, d.h. von ca. zwei Dritteln Lebensgröße; die gekreuzigten Schächer Dymas und Gestas aber wurden im Verhältnis zu ihnen gesteigert, in die volle Lebensgröße; und Christus wurde abermals gesteigert, bis in die Überlebensgröße. Damit verließ der Erzähler die einmal angesetzte Weise des Erzählens und überschritt sie ungewöhnlich; das ist um so wichtiger, als die Gestalten in den nachfolgenden Szenen des Zyklus lebensgroß bleiben. Mit anderen Worten: der für den Zusammenhang des Zyklus verantwortliche Erzähler wollte, daß die beim Tode Christi Gekreuzigten und die Teilnehmer aller Ereignisse, die mit der Beisetzung und Auferstehung Christi zusammenhängen, in einem größeren Maßstab dargestellt seien. Die in dem anderen, rechten Querarme der Unterkirche von S. Francesco dargestellte Kreuzigung Christi weist den gleichen Maßstab auf: hier, in diesem Zyklus aber, ist die Änderung der Größe bei den Gestalten in den der Kreuzigung nachfolgenden Bildern beibehalten und in das (pp. 478/479) zyklische Erzählen hineingebunden, einmal und auf Dauer die Bedeutung steigernd.

Die Volksmasse, die durch die Kreuzigung angelockt wurde, ist groß. Lorenzetti, der es auch in den früheren Bildern der Erzählung liebte, jeweils zwei Personen, etwa in einem Gespräche, zusammen zu nehmen, so unter den

Aposteln beim Einzuge in Jerusalem, beim Abendmahle, bei der Fußwaschung, auch unter dem Volke beim Einzuge in Jerusalem, weniger ausgeprägt bei der Geißelung und der Kreuztragung, sah darin jetzt ein wichtiges Mittel, eine Massenszene zu gliedern: immer wieder sind zwei Reiter miteinander verbunden.

Abermals führte Lorenzetti die Kompositionsfolge über eine Figuren- und Gruppenfolge von links vorne in die Ferne; um von der Ferne her, diesmal allumfassend, die Komposition weiter zu ordnen.

Auch wenn die Gruppen in der Mitte des Bildes zerstört sind⁶²⁶, ist doch zu erkennen, daß die Lebendigkeit der Teilnehmer sich wiederum besonders in Gesprächen bekundet. Zwei Äußerungen treten aus einem neutralen Verhalten, durch das Ereignis des Todes Christi geweckt, ausdrücklich hervor: auf der einen Seite die Anteilnahme und das Bekenntnis, auf der anderen Seite die Roheit; erstere wurde von Lorenzetti auf Christus, letztere auf den bösen Schächer gewendet.

Man sieht gleich vornean links zwei Reiter; deren erster ist der gläubige Hauptmann: die Komposition hebt mit ihm an; er stimmt zuerst das Geschehen; er, wie sein jüngerer Begleiter, schauen zu Christus empor, er bekennt sich zu ihm. Dann folgen zwei Reiter, frontal, mit einander im Gespräche. Dann zwei weitere Reiter, die versonnen Anteil nehmen und einer dem anderen die Hand auf die Schulter legen. Dann ein Ritter und sein jüngerer Begleiter, die sich in die Augen schauen. Dann zwei Reiter, die nachdenklich miteinander reden. Dann Longinus - ikonographisch vom gläubigen Hauptmann also getrennt -, der die Arme gläubig über der Brust kreuzt, an sich hält und zu Christus aufschaut. Dann treten zwei Reiter auseinander, sie nehmen des Longinus Ergriffenheit und sein Schauen ihrerseits wahr und geben ihm Bahn. Das Bekenntnis des Longinus wurde damit auch innerbildlich, innerhalb des Figuren – *Commercium*, zum Zeugnis, wie das des gläubigen Hauptmannes anhebend für uns. Jenseits des Kreuzes Christi folgen weitere zwei Reiter, ein (pp. 479/480) älterer und ein jüngerer, der Ältere redet auf den Jüngeren ein. Dann zwei, drei Reiter, die dem bösen Schächer die Beine zerschlagen und seiner Reaktion dabei gespannt zusehen. Dann weitere in Zweiergruppen, bald aufschauend, bald im Gespräche, bis von rechts vorne letzte einreiten, die vor der Zerstörung der mittleren Partie der

⁶²⁶ Maginnis pp. 96sq.: eine Beschreibung aus dem 16. Jh. nenne dort Soldaten, die um das Gewand Christi würfelten.

Darstellung wohl auch zur Mittelgruppe übergeleitet hatten. Um das Kreuz herum klagen Engel.

Es ist lehrreich, daß die Zweiergruppen, die auf den vorhergehenden Bildern auch auftraten, hier gehäufter, strenger, feierlicher genommen wurden, daß die zusammengehörigen Pferde sich in ihren Haltungen je entsprechen; und es ist zu sehen, daß dadurch die Stillage ins Feierlichere angehoben wurde.

9.) Die Kreuzabnahme.

Kein Ambiente, keine Landschaft, die das Bild der Kreuzigung geschmückt hätte, und kein Ambiente, keine Landschaft, welche die folgenden Bilder schmücken könnte. Der Fond ist stets blau. Die Gestalten bleiben lebensgroß. Die Zahl der Gestalten wurde eingeschränkt. Ihre Anordnung in Entsprechungen feierlich.

Das Kreuz in der Ferne. Die Leiter ist von vorne schräg daran gelehnt. Joseph von Arimatäa steigt sie Sprosse für Sprosse langsam herab, er umfaßt den Leichnam Christi, der vom Querbalken bereits gelöst ist, um die Brust, stützt ihn mit seinem eigenen Leibe, lehnt ihn gegen sein eigenes Knie. Johannes rechts ist von hinten herantreten, er hat den Leichnam Christi an den Schenkeln umfaßt und weint; Nikodemus ist von rechts herantreten und zieht mit einer Zange den ersten der Nägel heraus, die durch die Füße geschlagen; die Füße Christi haben sich beim Herabnehmen des Leichnams um die Nägel gedreht. Maria Magdalena liegt zu Füßen des Gekreuzigten und küßt ihm die Füße. Maria, die Mutter, ist von links herantreten, sie hat das Haupt, das herabfallende Haar Christi ergriffen, hält weinend sein Haupt und streichelt seine Stirn mit ihrer Backe. Schließlich zwei andere Marien links, die eine beugt sich tief, verehrungsvoll feierlich und küßt Christi rechte Hand und seinen Arm, die andere hält die geöffneten Hände an ihre Backen und weint schmerzstill. Spuren von Blut am Kreuze, Blut fließt aus der Fußwunde, Blut auch am Boden unter Nikodemus, von der Handwunde herabgetropft. (pp. 480/481)

10.) Die Grablegung.

Wiederum sind die Gestalten, die sich um den Leichnam bemühen, feierlich beisammen. Christus wird in einem Leichentuche, das Joseph von Arimatäa links in beiden Händen hält, mit dem Johannes rechts die Füße umfaßt hat, langsam hinunter in den Sarkophag gelegt, der so klein bemessen ist, daß Christi Kopf aufrecht zu stehen kommt. Nikodemus über- und umfaßt von vorne den Leichnam an den Schenkeln und führt ihn. Die vier Frauen

stehen jenseits. Maria hat des Toten Brust umringt, sie schmiegt sich an ihn und sinkt beinahe mit ihm in den Sarkophag. Dann zwei Klagende. Zuletzt Magdalena, die weint und sich die Haare aus dem Gesichte nimmt.

11.) Abstieg zum Limbus.

Die Mauer der Vorhölle läuft links in die Ferne und bricht dort um. Das Portal der Vorhölle ist eben dort, aus der Ferne auch zugänglich. Christus ist in verklärtem Gewande und mit dem (Kreuz)stabe in der Linken mit großem Schritte durch dieses Portal hereingekommen, den Teufel unter seine Füße tretend; er hat seine Hand ausgestreckt und die Hand Adams ergriffen, der ihm seine Hand aus dem inneren Tor des Höllenberges entgegengestreckt hat, dicht gefolgt von Ältesten, Königen und Königinnen des Alten Bundes.

12.) Die Auferstehung.

Christus erhebt sich zwischen zwei Reihen von kleinen Engeln und steigt aus dem Sarkophag, dessen Deckel ferner auf einem Felsen liegt. Vier Wächter lagern vornean, drei Wächter zur Seite, alle schlafen, keiner kommt in seiner Gestalt auch nur an den Rand des Sarkophages empor; sie bleiben unter dem sieghaft verklärten Aufgehen Christi an der Erde zurück.

Bei der folgenden Zusammenstellung ist der Unterschied zu berücksichtigen, der zwischen den Bildern, welche die Ereignisse vor der Kreuzigung darstellen, und denen besteht, welche die Kreuzigung und die nachfolgenden Ereignisse darstellen; dabei ist auf die Bedeutung zu achten, die der Tod Christi für die allgemeine Lebendigkeit des mitmenschlichen Umganges hat. Es bürgt für die Einheitlichkeit der Erfindung des Zyklus u.a., daß z.B. die Anhebung der Darstellung des Abstieges zum Limbus auch zuerst von vorne in die Ferne führt, so daß die weitere Figurenfolge von dort her entwickelt wurde. Es zeigt sich, unbeschadet der Frage, auf welche Hände die Ausführung zu (pp. 481/482) verteilen sei, daß Lorenzetti die Höhenlage des Stiles innerhalb der Erzählung wechselte und zwar vom mittleren interessanten zum hohen erhabenen Stile.⁶²⁷

⁶²⁷ Vgl. auch Emilio Cecchi, *Pietro Lorenzetti*, Mailand 1930, pp. 22sq., mit vorzüglichen Beobachtungen; Cecchi erklärt die Differenz mittels einer Händescheidung. Robert Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1953, pp. 149sq., hat einen Grund für den Unterschied der beiden Zyklusteile gefunden, der ihm erlaubt, sie als von nur einem Maler entworfen anzusehen: "Mit der Kreuzigung - die um das Vierfache größer ist als die bisher beschriebenen Bilder - gewinnt der Bericht endgültig die Höhe des Tragischen... (zu den folgenden Bildern:) auch hier sind die tragischen Akzente für den

Zusammenstellung

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.

Lorenzetti charakterisierte die Personen nach ihrem Lebensalter insoweit, als er Kinder von Erwachsenen unterschied; nicht aber Greise abhob. Kinder treten selten auf, dann mit einem Affen spielend wie das Kind des Pilatus, als muntere Knaben, die auf Bäume klettern und Palmzweige werfen, die mit gemeinsamer (pp. 482/483) Begeisterung singen, die heftig die Kleider ausziehen und auf der Erde ausbreiten, immer sich ungestüm äußern. Das Ausziehen und Ausbreiten der Kleider ist auf Kinder beschränkt.

Lorenzetti charakterisierte nach Geschlechtern insofern, als er den Ausdruck schmerzlicher Gefühle auf Frauen und den weiblich gestimmten Johannes beschränkte, wobei Johannes außer bei der Kreuztragung gleichzeitig

Gesamteindruck bestimmend, alles ablenkende Beiwerk ist beiseite gelassen. Im Streben nach Monumentalität sind die Formen größer und einfacher geworden, die Raumillusion ist auf das Notwendigste beschränkt." Oertel nimmt als diesen Grund einen generellen Sinneswandel des Lorenzetti an, einen Sinneswandel, der durch das Arbeiten an dieser Kreuzigung und das Nachdenken über diese Kreuzigung hervorgerufen worden sei. Ein solcher Sinneswandel mit solchen künstlerischen Folgen würde zu den menschlich bedeutenden Geschehnissen in der Kunstgeschichte zählen. Mir scheint jedoch, daß dieses auszuschließen ist; man bemerkt nämlich, daß im zweiten Teile des Zyklus keine Vertiefung der Darstellung auf Grund einer inneren Erschütterung erreicht wurde, sondern eher, wenn nach solchen Kategorien beurteilt, eine Verflachung. Denn im zweiten Teile treten Formeln ein, z.B. die mehrfach wiederholten Schmerzformeln in den Augenbrauen (etwa bei der Kreuzabnahme), Formeln, zu denen zu greifen, der Maler im ersten Teile der Erzählung nicht nötig hatte. So muß man einen anderen Grund für die Änderung suchen, der m.E. in einer Beurteilung der Angemessenheit der Stillage an das Thema zu finden ist, welche nicht notwendig auf einer eigenen Erschütterung beruht; die Stillage und ihr Wechsel ist ein frei verfügbares, künstlerisches Mittel. Ergänzend wäre festzustellen, daß Lorenzetti beim Übergange vom mittleren zum hohen, erhabenen Stile entweder die Kraft der Phantasie zu einer vergleichbaren individuellen Durchdringung des Gegenstandes schwand, er zu Arrangements und Formeln griff oder er, solches zu tun, für ein Moment des hohen, feierlichen, eines vielleicht liturgischen Stiles hielt. Vgl. Maginnis passim. S. zu weiteren Beurteilungen der Differenz der Zyklusteile die Literatur, die in der ersten Anmerkung zu diesem Zyklus genannt ist.

tätig ist, während die Frauen sich nur ihrem Schmerze hingeben. Frauen treten darüber hinaus noch mit ihrem Kinde auf wie die Frau des Pilatus.

Lorenzetti charakterisierte insbesondere aber nach Ständen, soweit sie sich durch Haltung und Gestik unterscheiden. Die Küchenburschen hocken plump, lehnen sich unempfindlich aufeinander und deuten in ungehobelter Art mit dem Daumen auf die Nachbarszene, von der sie reden. Der Wirt und sein Gehilfe reden schon anders miteinander, der Gehilfe schiebt leicht die Schultern vor und erklärt differenziert mit zehn Fingern, während der Wirt mit verschränkten Armen kräftig und ruhig in der Türe lehnt. Anders als diese wiederum wurde der Ritter und sein junger Freund dargestellt; während der Gehilfe sich dem Wirte möglichst ins Gegenüber bringen muß, um ihn ansprechen zu können, neigt sich der jüngere mit leichtem Anstand wie beiläufig dem älteren zu und wendet sich der ältere artig und mit Anmut aufmerksam wiederum dem jüngeren zu.

Lorenzetti ließ der Soldateska besondere Sorgfalt zu Teil werden, mehr als den Bürgern. Man sieht bei der Gefangennahme dichte Reihen von Soldaten, den bestimmt und genau befehlenden Hauptmann, den unternehmungsbereit und dienstwillig dastehenden Unterführer; bei der Geißelung den gelassen, überlegen dastehenden Soldaten, der nicht aus der Ruhe zu bringen ist und das Volk schon dadurch, wie er sich aufgebaut hat, auf dem Vorplatze hält, dann denjenigen, der vorne links neben dem Richterstuhle auf die Kraft und Hoheit des Gerichtes bedacht ist; bei der Kreuztragung endlich den Soldaten, der sachlich seinen Dienst tut, die Menschenmenge mit seinem Schilde auf der Straße hält, dann den entsetzlichen Anführer zu Pferde, der mit seinem Degen auf Christus zeigt, daß der da voranmache, dann den Soldaten, der Christus bei aller Brutalität seines Geschäftes auch mit einer dummen Gutmütigkeit führt, indem er Christus bedeutet, er solle doch gehen, der da vorne brülle ja so, und den Soldaten neben diesem, der mit blinzelnden Augen und offenem Munde hört, (pp. 483/484) was jener erste so laut sage, eine Musterkollektion von Ordnungshütern, die man, von Lorenzetti vor die Augen gestellt, im Gedächtnis behält.

Lorenzetti unterschied ferner Einzelgestalten und Volk, welches Volk er im Gesamten durch hervor leuchtende Einzelcharaktere stimmte. Das Volk beim Einzuge in Jerusalem erscheint als gesamtes bewegt, redend, schauend, neugierig, abwartend; bei der Gefangennahme als gesamtes ein dichte Menge, verschmitzt und amüsiert: der Ernst der Situation wird nicht begriffen. Da tritt erst der Tod Christi verändernd ein: scheidend in je zwei, die sich im

Gespräche gleich stimmen und verständigen; darnach, in den folgenden Bildern, sehen wir große, gegeneinander isolierte Einzelgestalten, mittels Parallelen und Entsprechungen durchgeformt.⁶²⁸

Bei der Vorgangserfindung ist auf das Ereignis des Todes Christi nochmals zurückzukommen.

Christus und seine Apostel verhalten sich gemütlich zu einander, die Apostel untereinander auch leidenschaftlich, zumeist aber freundlich-erfreut. Judas ist immer ohne Heiligenschein, böse und schärfer als die anderen, er gebärdet sich bei der Fußwaschung überlegen-intelligent, schleicht sich bei der Gefangennahme giftig mit großem Schritt von unten an Christus heran, vertritt ihm mit einem Soldaten zusammen den Weg und legt Hand an ihn. Christus ist beim Einzuge mild und segnend, beim Abendmahle gütig, bei der Fußwaschung freundlich und heiter, bei der Gefangennahme fragend nach dem Gewußten, bei der Geißelung leidend in stummem Schmerz, bei der Kreuztragung gebeugt, elend, trostlos seinem Ziele entgegen gehend.

Der Reichtum der Phantasie des Lorenzetti zeigte sich auch darin, daß er Personen in verschiedenen Verhältnissen darstellen konnte, man sehe Petrus beim Einzuge zorngerötet mit Judas reden, beim Abendmahle vor sich hinbrüten, bei der Fußwaschung locker und freundlich, dann bei der Gefangennahme: immer in seinen Stimmungen vom Gegenüber mitbestimmt.

Der Reichtum der Phantasie des Lorenzetti zeigte sich dann in der Mannigfaltigkeit der Gesprächssituationen, man gehe die Apostel bei der Fußwaschung durch: jede Situation ist deutlich, man sieht förmlich, welche Stimmung ein jeder äußert, wobei der flüssige und munter-heitere Ton durchgängig ist. Erst der Tod Christi ist das Ereignis, welches aus dem Lebensfluß (pp. 484/485) austritt und heraustreten läßt, welches Schärfe und Sonderung bringt, welches isoliert und Beiläufiges aufhören läßt.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Übernatürliches wurde an Christus nach seiner Beisetzung dargestellt, doch bloß ikonographisch durch die Gewänder, welche die Verklärung anzeigen. Engel nehmen an der Auferstehung und an der Kreuzigung teil; sie bilden für den Auferstehenden, die Hände über der Brust gekreuzt, ein Spalier; sie umgeben den Gekreuzigten wie mit einem Kranze, sie breiten leidenschaftlich die Hände aus, ringen sie nach innen und außen, werfen sie

⁶²⁸ Vgl. Cesare Brandi, *Pietro Lorenzetti, Affreschi nella Basilica di Assisi*, Rom s.a. p. 15

zurück, halten sie vor das Gesicht und schmiegen ihre Backen an die Hände, sie reißen ihr Hemd über der Brust auf, kurzum lamentieren laut, die Erhabenheit Christi mildernd.

Das Übernatürliche wurde bedeutend dargestellt im erleuchteten Aufbruch des Glaubens in Longinus und in dem Hauptmanne vorne links: bei dem Hauptmann leuchtet das Gesicht des Mannes, im Glücke aufgehend und unmittelbar auf das Gesicht eines Jünglings projiziert, seines strahlenden Echos, diesen zweiten Alexander, wie die Sonne den Mond, überstrahlend.

c.) Ortserfindung.

Die Personen wurden von dem Ereignis der Kreuzigung an, zusammen mit der Anhebung der Erzählung in den hohen Stil, selbständiger, einzelner, waren vorher verbundener; so wurden auch die Orte von dem Ereignis der Kreuzigung an anders dargestellt als vorher.⁶²⁹ Die Orte in den Bildern im mittleren Stile sind abwechslungsreich, in den Bildern im hohen Stile lapidar geschildert; alle Episoden vor der Kreuzigung finden im Umkreis und unter den Umständen des Irdischen statt, von der Kreuzigung an wurden sie diesen enthoben. Die Bilder vor der Kreuzigung zeigen Landschaften, Architekturen und, was für Lorenzetti dazu gehörte: sie zeigen die äußere Zeit wie den Tag und die Nacht. Die Bilder von der Kreuzigung an dagegen haben einen blauen Fond, sei dieser blaue Fond als allgemeine Steigerung der Bedeutung aufzufassen, seien die Begebenheiten, was Ähnliches sagen würde, unmittelbar auf den Himmel projiziert. Diese Orte sind weltlos, zeit- und umstandslos. Man sieht beim Abendmahle wie bei der Gefangennahme die Sterne und den Mond am Himmel, darstellend, daß es Abend war; es war nicht minder Abend und Nacht, als Christus vom Kreuze genommen, ins (pp. 485/486) Grab gelegt wurde und auferstand. Doch nichts von diesen Tageszeiten bei Lorenzetti.

Bei Lorenzetti treten die weltlosen Orte zusammen mit dem hohen Stile auf; bei Giotto in Padua traten sie innerhalb des hohen Stiles auf. Es ist interessant, welchen Ereignissen beide Maler die Bedeutung der Zeit-, Umstands-, der Weltlosigkeit verliehen: Giotto der Gefangennahme, der Kreuzigung und der Himmelfahrt; Lorenzetti den Ereignissen von der Kreuzigung bis zur Auferstehung. Man sieht noch einmal, daß der eine Maler die Stillage von einem Momente der Erzählung an generell anhub, nicht mehr dann im Einzelnen stufend, und daß der andere Maler in der von vorneherein

⁶²⁹ Vgl. Cecchi pp. 20, 25.

als hoch angesetzten Stillage dann wieder differenzierte und Entsprechungen hervorbrachte. Man erkennt im Kontraste auch, welche Bedeutung Giotto der Gefangennahme zumaß, die für Lorenzetti eine Episode blieb.

Lorenzetti gewann sein ihm eigenes Thema gerade durch jene Zäsur, die ihm die Kreuzigung Christi war, von welcher Zäsur Giotto wiederum nicht handelte.

Die Orte in den Bildern der ersten Zyklushälfte wurden differenziert. Einzug in Jerusalem: die Stadt gibt den Bürgern in ihrem Tore und durch ihre Mauern Platz hervorzuquellen, herauszuströmen; zugleich in der Ecke ihres Mauervorsprunges einen Punkt für die Ankunft Christi bei der Stadt, in deren Bereich er bereits mit seinem Segen weilt; der links vorgelagerte Fels gibt den Aposteln einen Weg, den sie von der Höhe herab zur Stadt kommen. Abendmahl: die Küche in ihrer Schmalheit gibt den Ort für das sich Zusagen der Neuigkeiten; der Festsaal in seiner Weite, sechseckig, ermöglicht den Kreis, den die Gesellschaft bildet; die Podeste, von hinten zu sehen, und die zierlichen Säulen, von außen zu sehen, schließen den Raum, so daß die Gesellschaft unter sich bleibt. Gefangennahme: der Ort ist der Garten vor der Stadt, differenziert durch den schmalen, kurzen Weg für das Andringen, durch das Gatter für den Stau und das Eindringen, durch den engen Platz für das Einschließen Christi, durch den schmalen Spalt für die Flucht der Jünger und den knappen Platz für das Handeln Petri. Geißelung: Gericht und Geißelung wurden zusammen, die Zuschauer und die Frau des Pilatus übereinander gestellt und an den Rand gesetzt. Vor allem die Kreuztragung: man sieht die geöffnete Stadt und den normalen Weg dahin, auf dem die Leidtragenden gehalten (pp. 486/487) werden, und den Weg um die Stadt herum, den Christus, die Schächer und das Exekutionskommando ziehen, und das Seitental, in das sie einbiegen.

Dann beginnen die weltlosen Orte, in denen nur das Sachnotwendige, Sarkophag, Deckel, Kreuz, die umwehrte Hölle, dargestellt wurde.

d.) Vorgangserfindung.

Taddeo Gaddi - unter den hauptsächlich behandelten Malern - stellte Befindlichkeiten dar, Agnolo Gaddi Tätigkeiten werk- und standesgerecht und Filippo Lippi natürliches Verhalten, alle drei gingen vom Menschen aus. Gozzoli stellte Begebenheiten dar, Ghirlandaio der öffentlichen Beachtung werthe Vorkommnisse und Giotto das Geschehen, alle diese drei gingen von Vorgängen aus. Zu ihnen gehörte Lorenzetti.

Für Lorenzetti's Erfindung von Vorgängen war charakteristisch, daß Christus die Erzählung der Geschichte seines Leidens durchaus nicht als Hauptheld dominiert: die Gestalten, die sich rings um ihn befinden, und, wie sie sich verhalten, das nimmt größeren Raum ein; sie wurden auch nicht so angeordnet, daß Christus als zentraler Punkt erschiene. Das ist leicht zu sehen, wenn man die Bilder mit den entsprechenden des Giotto in Padua vergleicht. Z.B. beim Einzuge nach Jerusalem wurden in Padua die Apostel und die Bürger zu je einer Figur zusammengeschoben, zwischen denen Christus auf der Eselin zu sehen ist: hier aber sind die Apostel ein langer, breiter Zug, der herabkommt, und die Bürger eine Gestaltenmenge, die weit auseinander fließt; in Padua wurde Christus von den Aposteln deutlich und scharf abgesetzt und die Bürger seiner Eselin scharf gegenüber gestellt: hier aber bilden Petrus und der erste der Bürger für die Eselin einen Fond, die Eselin wurde auf Bürger und Apostel projiziert und verbindet sie miteinander. Oder man vergleiche die Gefangennahme: in Padua wurde alles auf das zentrale Geschehen, das Christus betrifft, bezogen, die Formen entsprechen sich: hier wurden die einzelnen Motive dagegen verselbständigt, sie stehen in lockerem Zusammenhange miteinander, viel Platz ist für die beiden Anführer der Soldaten, viel eigener, abgesetzter Platz ist für Petrus da, viel abgezogener Platz für die fliehenden Jünger. Das gleiche bemerkt man auch sonst, beim Abendmahle im Festsale, um von der abgesetzten Küchenszene zu schweigen⁶³⁰. Giotto differenzierte gleichgewichtige Figuren durch leichte Nuancierung und (pp. 487/488) brachte Christus durch ebenso leichte Mittel in Dominanz: hier, wie immer bei Lorenzetti, ist dagegen von den Leuten die Rede.

Von den Leuten, wie sie sich verhalten. Wie sie erregt und erfreut ihm folgen; wie sie, ihre Kleider ausbreitend, singend und sich unterhaltend, ihm entgegenkommen, ihn empfangen; wie sie miteinander speisen, sich angeregt, lebendig unterhalten, wie Petrus und Christus sich gut verstehen; wie verschmitzt, von einem diabolischen Judas geführt, die Leute sich daran

⁶³⁰ Das Nebeneinander von Speise- und Kochszene, allerdings im Freien, ist antik: Meleager, Atalante und Jagdteilnehmer beim Gelage, daneben Diener mit Eber und Kochkessel am Deckel des Meleager - Sarkophags (ca. 150/160 n. Chr.), Istanbul, Archäologisches Museum, s. Paul Zanker, Björn Christian Ewald, *Mit Mythen leben, Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004, Fig. 54 und pp. 353sq. Das Istanbul Exemplar war allerdings schon in der Antike nach Durazzo (Albanien) gebracht worden.

machen, Christus zu fangen, wie, ironisch zusehend, sie die Apostel fliehen und entkommen lassen. Und plötzlich ereignet sich der Tod Christi in ihrer Mitte, aus welchem, der Brutalität dem bösen Schächer gegenüber konfrontiert, Gleichgültigkeit, auch Nachdenklichkeit und Glaube erwachsen. So werden die Leute je besondere.

Doch es ist immer noch von ihnen die Rede. Nicht minder, wie mir scheint, bei den folgenden Szenen im hohen Stile: man vergleiche abermals mit den Darstellungen Giotto's, vergleiche die Beweinung in Padua mit der Grablegung hier. In Padua wurden alle Gestalten auf Christus bezogen: hier versinkt Christus zwischen ihnen; in Padua blieb sein Platz frei: hier drängen sich die Leute mit ihrer Klage hinein, besetzen und erfüllen ihn.

Es bleibt: die Erzählung lief darauf hinaus, das Leben der Leute, wie der Apostel, in normalen Tagen, reich und interessant entfaltet, darzustellen, auch noch bei der Gefangennahme, als wüßten sie nicht, was sie tun; und dann durch das Leiden, durch das aus dem Flusse des Lebens hervorbrechende und das Leben überwachsene Ereignis des Todes Christi Stillstand, Besonderung und Isolierung hervorzurufen und die Gedankenlosigkeit des Betreibens und Teilnehmens vorzugsweise in Besinnlichkeit zu wandeln, neben welcher Gleichgültigkeit und Glaube stehen. Hier schien dem Erzähler der reiche, interessante, der mittlere Stil nicht mehr am Platze, sondern der hohe und erhabene⁶³¹ Stil, der Erzähler wechselte die Stillage: die Fülle der Nebenszenen und Nebenmotive verschwand ebenso die Umstände des Ortes und der Zeit.

Den Tod Christi als Ereignis im Fluße des Lebens aufzufassen, unterschied Lorenzetti von Giotto charakteristisch und bedeutend. Den Tod Christi solcher Art aufzufassen, war nun keine Hinzufügung des Erzählers zur Überlieferung der Leidensgeschichte, sondern biblisch. Einer der vier Evangelisten lehrte, daß die Volksmenge eher neugierig als feindselig war (pp. 488/489) und schließlich reumütig wurde: Lukas. Bei ihm steht geschrieben: "Als sie ihn hinausführten, griffen sie einen gewissen Simon von Cyrene auf, der eben vom Felde kam, und luden ihm das Kreuz auf, damit er es Jesus nachtrage. Es folgte ihm aber eine große Menge des Volkes und Frauen, die ihn beweinten und beklagten... Als sie an den Ort kamen,... kreuzigten sie ihn dort... Und das Volk stand da und schaute zu (*et stabat populus expectans*) ... Als aber der Hauptmann sah, was geschehen war, pries er Gott und sprach: Wahrhaftig, dieser Mensch war ein Gerechter! Und all die Volksmassen, die

⁶³¹ Brandi spricht bei der Kreuzabnahme mit Nachdruck vom Pathos.

zu diesem Schauspiel (*spectaculum istud*) zusammen gekommen waren, schlugen sich, als sie sahen, was geschehen war, an die Brust und kehrten zurück." (Lk. 23, 26ff).

2. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Vollkommen.

b.) Disposition

Lorenzetti bildete bei den Darstellungen im hohen Stile anhebende und schließende Figuren aus; bei den Darstellungen im mittleren Stile oft sogar anhebende oder schließende Nebenmotive und Nebenszenen. Die Küchenszene auf dem Bilde des Abendmahles wurde als Nebenszene abgesetzt, zu einem eigenen Genrebilde ausgestaltet, durch die auf das Mahl und darauf gedeutet wird, daß nebenan Erzählenswertes geschieht; auch Wirt und Gehilfe zeigen, daß Besprechenswertes geschieht: dann erst folgt der Kreis der Apostel und, schließend, Christus. Als anhebende Motive wurden reicher ausgebildet der Zug der Apostel beim Einzuge, der Zug der Häscher bei der Gefangennahme, das Gericht bei der Geißelung und die zurückgehaltenen Frauen bei der Kreuztragung; und als abschließende Motive die Bürger und die Stadt beim Einzuge, die kämpfenden und fliehenden Apostel unten und oben bei der Gefangennahme, das Volk und die Frau des Pilatus bei der Geißelung und die Anführer des Zuges beim Gang zum Kalvarienberg. Allein bei der Fußwaschung wurde, durch die Unregelmäßigkeit des Bildfeldes veranlaßt, sofort mit der Hauptbegebenheit begonnen und dann am Schluß ein weiteres Interessenzentrum in Judas ausgebildet.

Lorenzetti gab dieses schweifende und ausbreitende Disponieren in der Schilderung des Lebens und Treibens der Leute bei den Bildern auf, in denen (pp. 489/490) Erhabenes dargestellt werden sollte: hier wurden die Personen neben- und übereinander und streng auf das Hauptmoment hin angeordnet.

Nicht uninteressant ist, wie Lorenzetti Christus jeweils richtete. Beim Einzuge in Jerusalem nach rechts, wie bei Giotto. Beim Abendmahle sitzt er im Kreise obenan, frontal; bei der Fußwaschung wendet er sich auf Petrus zurück: beides wich von Giotto's Lösungen ab. Indem Giotto Christus beim Abendmahle und bei der Fußwaschung in der Richtung des erzählten Lebensganges darstellte, wurden beide Geschehnisse zu bedeutsamen Schritten

in seinem Leben und, dank der ihnen verliehenen Würde, zu sakramentalen Akten: Lorenzetti war die Fußwaschung eine Freundlichkeit Christi; und bald so, bald so gestellt, steht, sitzt, kniet er im Leben der Leute mitteninne, daran teilnehmend, der ihnen einer geworden. Lorenzetti faßte auch die Gefangenschaft darin anders als Giotto auf, daß die Häscher Christus nicht entgegen treten, nicht Gegner sind, sondern ihn einholen, Christus nachgeschickt sind; und darin, daß die Apostel nicht zurück fliehen, der Auseinandersetzung den Rücken kehren, sondern den Häschern durch Beschleunigung enteilen und Christus zurück- und im Stiche lassen.

Die Richtungen der Personen wurden, der Buntheit, die Lorenzetti dem mittleren Stil abgewann, entsprechend, Bild für Bild neu erfunden; es wurde von dem jeweils Interessanten und in der Erzählung Neuen ausgegangen: der Einzug handelt vom Einzug, so ist dieser nach rechts entwickelt; die Gefangennahme von der Gefangennahme, so ist sie nach rechts entwickelt; die Fußwaschung offensichtlich davon, daß Petrus die Füße gewaschen werden, so ging Lorenzetti von diesem Momente aus, etc. Giotto erzählte dagegen, sobald Christus zum Handelnden geworden war, stets von ihm her: alles andere erhielt von ihm her seinen Platz, durch den tätigen zurückgedrängt, durch den leidenden herangelassen.

Abschließend sei noch einmal an die kurzen, nach links gerichteten Einsätze erinnert, mit deren Hilfe die Figurenfolge in der Ferne und aus der Ferne kommend anheben konnte.

c.) Figurenschemata.

Verdoppelungen findet man im Haufen des Volkes von Jerusalem, unter den Aposteln des Abendmahles, unter den Nachrückenden in der Gefangennahme, in Johannes und einer der Marien bei der Kreuztragung, dann bei der (pp. 490/491) Kreuzigung und in Maria und einer der anderen Marien bei der Kreuzabnahme, stets variiert.

Reihen findet man unter den Aposteln beim Einzuge, beim Abendmahle, in ihrer Flucht bei der Gefangennahme.

Eine *Figur mit doppelseitiger Begleitung* findet man unter den Aposteln beim Einzuge.

Haufen in den Soldaten bei der Gefangennahme, im Volk bei der Geißelung, in den Vätern im Limbus (dort aus mehreren *Figuren mit doppelseitiger Begleitung* bestehend).

Gruppen in den Küchenjungen beim Abendmahl, in den nachfolgenden Reitern bei der Kreuztragung, zahlreich bei der Kreuzigung. *Gruppen* erwachsen Lorenzetti aus dem verbindenden Gespräch.

Eine *Entwicklungsfigur* findet man in den beiden Soldaten, die Christus zur Hinrichtung führen, deren einer auf einen Zuruf hört, deren anderer sich umwendet und seine Folgerung daraus weitergibt.

Lorenzetti benützte alle Schemata mit *Variationen* verbunden und benützte sie selten. Er fand sie wohl nicht sehr geeignet, die Mannigfaltigkeit des fließenden Lebens sichtbar zu machen.

Ekphrasen spielen in den Bildern, die im mittleren Stile gehalten sind, eine größere Rolle: so die *Ekphrasen* der Stadt Jerusalem im Einzuge und in der Kreuztragung, die *Ekphrasen* des Palastes des Pilatus und des Abendmahlssaales. Sie finden sich im oberen Teile der Bildfelder und wurden dort reich ausgebreitet. Alle Bilder mit *Ekphrasen* im oberen Teile stehen im oberen Register und stoßen in der Tonnenwölbung mit ihren oberen Rändern gegen einander: der aneinander stoßende Teil dieser Bilder wurde so für die Handlung neutralisiert und damit in Eins die obersten Bilder schmuckreich bekrönt.⁶³²

d.) *Rhythmus*

Der Rhythmus des Lorenzetti, der einer metrischen Regulierung entbehrte, war wandlungsreich, ausdrucksfähig, auch imitatorisch. Der Erzähler begab sich der Möglichkeit, den ganzen Zyklus rhythmisch ähnlich und in einem einzigen (pp. 491/492) Tempo zu erzählen, im Gegenteil; er gab den Ereignissen nach: schleppend folgte er den Leidenden, munter den Tafelnden, feierlich den Klagenden.

Besonders die Kreuztragung ist hervorzuheben: der Rhythmus wurde zunächst durch die strikt aufgehenden Falten der hochgezogenen Gewänder des Johannes und seiner Begleiterin, darin dann leicht anhaltend, bestimmt; es folgen die stiller aufgehenden Falten der Gewänder Mariens mit dem Mantel, der um den Kopf im Bogen herumgeführt wurde; dieser Bogen wurde in der Haltung des Soldaten, der die Frauen mit dem Schilde auf der Straße zurückhält, wiederholt; dann trat in der Stellung seiner Beine eine Umkehr auf,

⁶³² Architekturen auf den oberen Bildstreifen, nach oben reich geschmückt, als oberer Abschluß der Bilderwand; von Gosebruch ähnlich an Giotto beobachtet: Martin Gosebruch, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins*, Köln 1962, p. 110.

welche auch die nächsten Figuren bestimmte, die nach unten tropfenförmig schwerer werden und im schweren Leidensgange fast nach rechts weg rutschen und zum Stehen kommen; dann folgte die kräftige, massige Zusammenfassung in der Gruppe der Reiter, aus welcher der Degenstich zurückfährt. Ein Rhythmus, der die Qual zeigt.

Anders der Rhythmus der Geißelung. In ihr folgen die Figuren einander links klar und eindeutig in die Ferne, in der fernsten anhaltend. Dann folgt die zentrale Figurensequenz der Geißelung, mit einem eigenen Einsatz und im rechten der Geißelnden mit einem eigenen Schluß, nach links wie rechts abgesetzt, in den Gliedmassen der Figuren wie gezogen. Dann folgt ruhig mit abermals neuem Einsatz der Schluß, auch Kopf neben Kopf gesetzt, welchem Schlusse noch als Coda der Oberstock des Palastes nachfolgt.

Abermals anders ist der Rhythmus des Abendmahles, in welchem mit mäßiger Schnelligkeit kreisend Leib neben Leib gesetzt wurde. Anders in der Kreuzigung der stockende, absetzende, oft gegenwärtige Rhythmus der Reiter von der einreitenden Gruppe links bis zur schließenden Gruppe rechts. Abermals anders der Rhythmus der Gefangennahme, in dem zunächst Einzelnes gereiht, dann im Gatter kanalisiert wurde, der dann auf Christus zuströmt und mit den enteilenden Aposteln flüchtig und mit den in der Nähe stehenden Malchus wie Petrus schwer schließt.

Der Rhythmus in der Kreuzabnahme ist feierlich und in den Wiederholungen langsam, in der Grablegung zart, im Besuch im Limbus freudig stürmend, in der Auferstehung dann in den verbleibenden oder zurücksinkenden Wächtern und dem triumphal empor stehenden Christus wieder komplizierter. (pp. 492/493)

XIII. Zyklus
Die Geschichte des hl. Martin
von Simone Martini (ca. 1285 - 1344)
in Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Capp. di S. Martino, gemalt 1320-1325(?)
oder bereits vor 1319 vollendet⁶³³
Epische, metrisierte Erzählweise im mittleren Stil, festerer Variante

Bildweise Übersicht

Simone Martini hat die Geschichte des hl. Martin (316-397), des dritten Bischofs von Tours, in zehn Bildern, in drei Reihen übereinander, auf den Seitenwänden der Kapelle des Heiligen in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi erzählt.

Im Einzelnen sind dargestellt: (pp. 493/494)

⁶³³ Gute Abbildungen bei Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Tfln. 277sq. Neuere Monographie: Andrew Martindale, *Simone Martini, Complete Edition*, Oxford 1988, mit einem modernistischen Vorwort. Mir scheint den in dem Vorwort vorgetragenen Meinungen gegenüber, daß durch eine Analyse der Werke selbst, nach neueren Gesichtspunkten, auch noch etwas beizutragen sei. Zur Frühdatierung s. dort, und: Annarosa Garzelli, "Peculiarità di Simone ad Assisi: Gli affreschi della Cappella di San Martino", *Simone Martini, Atti del Convegno, Siena 1985*, ed. Luciano Bellosi, Florenz 1988, 55-65. Neuere Literatur ferner: Adrian Susan Hoch, *Simone Martini's St. Martin Chapel in the Lower Basilica of San Francesco, Assisi*, Ph.D. Thesis, Pennsylvania 1983; und drs., "St. Martin of Tours: His transformation into a chivalric hero and Franciscan ideal", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, 471-482, unter besonderer Betonung der Schwertleite. Über die hagiographische Wechselbeziehung zwischen Martin und Franziskus im Hinblick auf eine Interpretation der Kapelle, s. Joel Brink, "Sts. Martin and Francis: Sources and meaning in Simone Martini's Montefiore Chapel", *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, ed. Andrew Morrogh u.a., Florenz 1985, vol. II, 79-96. Über die kombinierte Fresko- und Temperatechnik instruktiv: Leonetto Tintori und Sherwood A. Fehm, Jr, "Observations on Simone Martini's frescoes in the Montefiore Chapel at Assisi", *La Pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, ed. Henk W. van Os u.a. (*Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, vol. 3), Bologna 1983, 175-187. Über die große Zahl der Mitarbeiter Simone Martini's und die Arbeitsverteilung schon Hayden B. J. Maginnis, "Assisi revisited: Notes on recent observations", *The Burlington Magazine* 117, 1975, 510-517, bes. p. 515, Maginnis meint z.B. jede der drei Figuren in Bild 9 sei von einer anderen Hand.

Untere Reihe, linke Wand, links: Bild 1: Martin teilt seinen Mantel mit einem Bettler; rechts: Bild 2: Christus mit seinen Engeln und dem verschenkten Stück des Mantels erscheint Martin im Traume und erzählt den Engeln von der Tat des Heiligen. Genau gegenüber: rechte Wand, links: Bild 3: Kaiser Julian (361-363) erhebt Martin zum Ritter, während Martin als Ritter Christi zu Gott betet, sich einem weltlichen Ritterdienste zu entziehen; rechts: Bild 4: Kaiser Julian schickt Martin als Ritter gegen die Barbaren zu Felde, während Martin sich, nur mit einem Kreuze bewehrt, gegen die Feinde wendet.

Darüber: Mittlere Reihe, rechte Wand, rechts: Bild 5: Martin betritt ungehindert den bewachten Palast des Kaisers Valentinian I. (364-375), der ihm daraufhin zu Füßen fällt; zuerst gegenüber: linke Wand, links: Bild 6: Martin erweckt einen Knaben; schräg gegenüber: rechte Wand, links: Bild 7: Engel verhüllen Martin, nachdem er seine Albe zu Gunsten eines Armen verschenkt hat, während der Elevation die Hände; schräg darüber: obere Reihe, rechte Wand, rechts: Bild 8: Martins Tod und die Himmelfahrt seiner Seele; sodann gegenüber, schräg darunter: mittlere Reihe, linke Wand, rechts: Bild 9:⁶³⁴ während in (pp. 494/495) Mailand eine Diakon bei der Messe den Segen

⁶³⁴ Agnes Gosche, *Simone Martini*, Leipzig 1899. Trotz der Überlegungen Gosches, p. 47, daß a) das Bild bei dem mitgeteilten Titel außerhalb der chronologischen Reihenfolge innerhalb des Zyklus angebracht sei, welches Argument sie zu Recht pp. 47 sq. aufgibt, und ihrer gewichtigen Überlegung, daß es b) außergewöhnlich sei, innerhalb eines Zyklus des Lebens eines Heiligen eine Begebenheit darzustellen, bei welcher der Titelheilige nicht, aber ein anderer Heiliger zu sehen sei; möchte ich an dem mitgeteilten Titel festhalten und nicht den Titel einer Meditation Martins übernehmen. Die Darstellung stimmt mit der gerade in der *Martinsvita* in der *Legenda aurea* von Ambrosius berichteten Begebenheit in allen Umständen überein; und eben diese Umstände (ein Diakon wartet vergeblich auf den Segen zum Lesen des Evangeliums, es ist nicht möglich, Ambrosius zu wecken) werden von keiner Meditation Martins berichtet.

Hoch pp. 149sq. zieht nochmals das Verständnis der Darstellung als Meditation Martins vor; die Darstellung ginge dann richtig der wunderbaren Messe voran, von der Sulpicius Severus ausführlich, die *Legenda aurea* kurz handele; letztlich wäre die Ungereimtheit behoben, daß die Darstellung, die andernfalls zur Todesgeschichte Martins ins oberste Register gehöre, im Register seiner Tätigkeit als Bischof erscheine. Ich möchte außer den schon genannten Einwendungen gegen diese Lesart noch hinzufügen, daß in der Meditation dann aber nicht erkennbar wäre, daß Martin von seinen Kleidern etwas verschenkt hätte, z.B. die Albe, und daß umgekehrt ein Kirchenraum, in den Martin sich zur Meditation begeben hätte, in der Überlieferung nicht erwähnt wird und daß letztlich der Kirchenraum der Meditation im bischöflichen Palaste von Tours auch ganz anders aussähe als die Kapelle der wunderbaren Messe doch wohl in eben demselben Palaste in Tours. Sollte es sich

zum Lesen des Evangeliums erwartet, ist Ambrosius (ca. 340-397) wunderbarerweise für zwei/drei Stunden fest eingeschlafen; schräg darüber: obere Reihe, links: Bild 10: und er hält während dessen wunderbarerweise in Tours die Exequien für Martin.

Die einzelnen Bilder (z.B. Mantelspende ca. 2,65 x 2,30; Schwertleite 2,65 x 2,00), deren Tituli heute kaum mehr zu lesen sind⁶³⁵, wurden durch zwei farbige, teils gemusterte Streifen ringsum gesäumt und jochweise in ein gemaltes, steinernes Rahmengerüst eingefügt, in dessen 'Eckfenstern' Engel in Halbfigur erscheinen, die registerweise hierarchisch gestuft⁶³⁶ wurden und sich zu den Storie wenden. Innerhalb der Kapelle ist oberhalb des Einganges noch ein Bild zu sehen, auf dem der Stifter Kardinal Gentile da Montefiore Martin huldigt, weiterhin wurden im Eingangsbogen und zu Seiten der Fenster eine größere Zahl von Heiligen in gemalten Nischen dargestellt, die bald jeder ruhig für sich sind, bald sich an einander wenden⁶³⁷.

Zählt man die Bilder in der Reihenfolge auf, in welcher die Episoden in der *Legenda aurea* erzählt wurden, wie ich es getan, dann fallen zwei Eigenheiten in der Anordnung⁶³⁸ auf, die auch bei Giotto vorkamen: auch Giotto, wenn er das Leben nur eines Helden Wände füllend erzählte, wie in der *Franzlegende* in Florenz, zog die reihenweise Anordnung der wandweisen vor und veranlaßte den Betrachter, von der einen zur anderen Wand zu springen; und auch Giotto wechselte auf der einen oder auf der anderen Wand von einem Register zum nächsten. Für Martini war darüber hinaus eigenartig, daß er

dennoch um eine Meditation Martins handeln, dann wäre eine Reihe von Motiven aus der Geschichte von der wunderbaren Absens des Ambrosius auf die Meditation Martins übertragen worden.

Jedenfalls, die wunderbare Anwesenheit des Ambrosius beim Begräbnisse des Martin wurde auch von Bonaventura in der maßgebenden *Vita des Franziskus* (*Leg. maior* IV, 10) zitiert als ein Parallelbeispiel für die wunderbare Anwesenheit Franzens beim Provinzkapitel in Arles; sie war den Minderbrüdern in Assisi, 'Herren' der Kirche und der Kapelle, demnach bekannt und vielleicht teuer.

⁶³⁵ S. Martindale pp. 176 sq.

⁶³⁶ So Poeschke p. 116.

⁶³⁷ Zu den Darstellungen insgesamt s. Martindale pp. 19sqq., 174sqq.

⁶³⁸ Zur Verteilungsweise, vgl. Gosche p. 46. Eine andere wird von Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, pp. 57sqq., vorgeschlagen. Hoch, wie schon erwähnt, versteht den Schlaf des Ambrosius als Meditation des Martin und sieht, dann einleuchtend, Parallelen zwischen den übereinander dargestellten Begebenheiten, s. pp. 160sq.

dieses Schema (pp. 495/496) insoweit verließ, als nötig war, um die Darstellungen von Tod und Exequien zu obersten Bildern in der Kapelle zu machen.

Martini wich von allen anderen hier behandelten Künstlern des 14. Jh., von Giotto, Taddeo und Agnolo Gaddi und Lorenzetti, die auf den Wänden von oben nach unten erzählten, darin ab, daß er umgekehrt, von unten nach oben erzählte und das Leben des Heiligen so der himmlischen Glorie zuführte⁶³⁹; Lorenzetti ordnete allerdings die letzten Bilder seines Zyklus, von der Kreuzabnahme an, ebenfalls von unten nach oben. So wie Martini erzählten von den jüngeren hier erörterten Künstlern Gozzoli in beiden Zyklen und Ghirlandaio in seinem späteren.

Letztlich stimmt mit Giotto überein, daß Martini, wie Giotto in der Franzlegende in Assisi und im Leben Christi in Padua, eine Ordnung nach Doppelbildern zu Grunde legte und darin eine ältere Tradition aufnahm, daß er dafür zumindest eine Vorliebe hatte: in den Bildern 1 und 2: Mantelspende, Erscheinung Christi mit dem Mantel; in den Bildern 3 und 4: Ritterschaft und Kriegsdienst unter Kaiser Julian; und in den Bildern 9 und 10: Ambrosius in Mailand bei der Messe und in Tours bei der Totenfeier. Diese Ordnung war bei Giotto thematisch, hier eher inhaltlich begründet.

Die Erzählung Simone Martini's gehört zu den vollkommensten, die in dieser Arbeit behandelt werden. Die leitende Absicht Martini's bei seiner Erzählung unterschied sich von den Absichten aller anderen Maler, die bislang erörtert wurden.

Näher besehen, unterschied sich Martini vor allem von denjenigen Malern, die nicht vom Vorgange, sondern vom Menschen ausgingen, wie er. Die menschliche Befindlichkeit herrschte ihm nicht vor, wie dem Taddeo Gaddi; er sah die Sorge wohl nicht als dem Menschen wesentlich, jedenfalls nicht als bildwürdig an. Auch die werk- und standesgerecht unterschiedene Tätigkeit war ihm nicht wichtig genug, wie dem Agnolo Gaddi; Zielstrebigkeit schien ihm wohl nicht zentral, Tätigkeit nicht das Leben, beide jedenfalls nicht bildwürdig. Auch das natürliche Verhalten war ihm nicht, wie Filippo Lippi,

⁶³⁹ Ebenso Gosche p. 48. Martindale p. 20: Unteres Register: Martins Leben in der Welt; mittleres Register: Martins Leben als Bischof; oberes Register: Martins Tod; allerdings würde dann der Schlaf des Ambrosius, wie Martindale nicht übersieht, in das obere Register gehören.

sondern nur in einer Brechung wichtig, die das Natürliche gerade verwandelte. (pp. 496/497)

Maler, die auf der anderen Seite vom Vorgange ausgingen und, wie Giotto, ein Geschehen darstellten, das sich aus den für sich bestehenden und auf sich beruhenden, nebeneinander tätigen Gestalten als Einheit oder aus der Tätigkeit eines Einzelnen in Wirkung und Gegenwirkung ergab, waren ihm thematisch fremd; im Falle Giotto's waren ihm einerseits die Aktivitäten der Menschen wiederum zu wenig wesentlich und er war andererseits zu wenig darauf aus, geschichtliche Wirklichkeit zu erfassen.

Doch diejenigen Bilder, in denen Giotto die Geschichte des Joachim dargestellt hatte, standen ihm auch wieder am nächsten: denn auch Martini ging es um mitmenschliche Verhältnisse, wie, unter ihm Wichtigerem, in jenen Bildern auch Giotto. Allerdings bestand sogleich ein Unterschied: denn die mitmenschliche Anteilnahme, die Giotto dargestellt hatte, bestand in Zurückhaltung, in Anteilnahme und Liebe, in einer Anteilnahme gerade für die inneren Zustände des anderen, die Hirten hielten sich zurück, öffneten sich der Trauer Joachims, ihn bei sich aufnehmend; Martini ging es demgegenüber nicht um innere Stimmungen, sondern um den mitmenschlichen Verkehr.

Das meint freilich nicht, mit Giotto verglichen erscheine Martini oberflächlich, jede seiner Gestalten und seiner Kompositionen widerlegt das. Martini ging es um Gesinnungen, so um eine durchgängige Achtsamkeit, selbst wenn Gegner wie Kaiser Julian und Martin oder Martin und Kaiser Valentinian miteinander zu tun hatten; eine Achtsamkeit, die nicht eigener Betroffenheit durch die Trauer des Nächsten bedurfte, sondern ihm als Person galt, auf seine Person achtete, diese respektierte; und die dadurch den menschlichen Verkehr erhöhte und festlich gestaltete.

Daß Martini's Erzählung höfisch wirke, trifft zunächst bei den am Hofe spielenden Szenen nach Inventar und Gestik zu. Besonders aber ist, daß Martini das Höfische zu einer Haltung vertiefte, die in Schattierungen allen Gestalten eignete und eine Haltung war, die in einem neben- und miteinander Gelten und gelten Lassen bestand und den anderen, auch wenn man etwas von ihm wollte, wie der Kaiser von Martin, der Diakon von Ambrosius, schonte und gewissermaßen nachschaute, ob der andere sich dazu finden lasse. Ein Christus, der Macht hat, der in sein Reich kommt und es, Schritt für Schritt vorschreitend, einnimmt und dessen Passion das zurückgedrängt Werden durch die Welt ist, wäre Martini fremd und zu streng gewesen. (pp. 497/498)

Doch geht es, solange Martini von den anderen Erzählern abgehoben werden soll, nicht um die besondere Lösung, die Martini seinem Problem gab, nicht darum, daß er den Verkehr nach Achtsamkeit und Höflichkeit hin auslegte, sondern um den Unterschied der Fragestellung: und dieser bestand darin, daß Martini nach dem mitmenschlichen Verkehr überhaupt fragte, was keiner von den anderen tat, das heißt nach dem mitmenschlichen Umgange, soweit er nicht natürlich, sondern sozial und öffentlich ist.

Darin liegt Martini's Eigenart und Größe. Doch ist der Mensch als verkehrender nur die eine, die grundlegende Seite der Thematik dieses Zyklus. Die andere ist, was ein Heiliger in solcher Welt sei. Diese Frage zu klären, diente sein Humor, indem Martini fragte, wie ein Heiliger solcher Welt erscheine: seltsam und stets verblüffend.

1.) Martin schenkt einen Teil seines Mantels einem Bettler.

Ein großes Stadttor steht links; über die Mauer hinweg ist ein wenig von der Stadt Amiens zu sehen; das Tor ist der Herkunftsort. Martin reitet aus; da drehen er und sein Pferd ihre Köpfe einem Bettler zu, der unter dem Stadttore zurückgeblieben ist, mit seiner Linken über die Schulter auf seine Blöße weist, mit seiner Rechten ihnen sich nach reckt und bettelnd sein Haupt schief legt. Martin sieht ihn an und teilt mit dem Schwerte seinen Mantel, dessen eines Ende der Spender, um seine Linke geschlungen, in der Hand behält und dessen anderes Ende der Empfänger bereits ergriffen hat; der Mantel fällt zu Seiten der Klinge des Schwerts in zwei Teile auseinander.

Von einer Befindlichkeit beider oder eines von beiden war nicht die Rede. Die Tätigkeit wurde nicht sachgenau wiedergegeben; wie sie zusammen den Mantel teilen, ob sie ihn gegen die Klinge des Schwertes auseinanderziehen, das interessierte Martini nicht sonderlich. Ein Geschehen endlich, das sich über beide hinaus als eigene Einheit abhobe, wurde auch nicht dargestellt. Es wurde aber und deutlich dargestellt, wie der Bettler bittend emporschaut, auf seine Blöße deutet und wie Martin, nebst seinem wohl geschulten Pferde, sich dem Bettler im Vorbeireiten, selbstverständlich und, ohne Anstand zu nehmen, zuwendet und ihm seinen Teil reichlich zumißt. Man vergleiche Franzens Mantelspende von der Hand des Giotto in der Oberkirche der gleichen Kirche: wie dort jeder Teil festgestellt und gleichgewertet wurde, wie Franz, abgestiegen, und der Ritter in die gleiche Wichtigkeit gehoben wurden, wie der Mantel, (pp. 498/499) zwischen ihnen breit ausgespannt, ebenfalls gleich wichtig genommen wurde und wie die

Einzelmomente dieserart gemeinsam den Vorgang, das Geschehen ausmachen und tragen. Hier dagegen wurde auf das leichte und flüssige miteinander Umgehen, die den anderen respektierende Achtsamkeit Wert gelegt, deren Teil ist, dem Bettler zu geben.

2.) *Christus mit seinen Engeln erscheint Martin im Traume.*

Martin liegt auf dem Rücken ausgestreckt im Bette und schläft, er hat die Rechte unter der Decke an den Hals geführt, auch Füße und Leib drücken sich durch die groß gemusterte Decke hindurch ab.

Christus mitsamt den Engeln ist jenseits des Bettes herantreten. Er hat das Stück des Mantels, das dem Bettler geschenkt wurde, umgelegt und hebt dessen Saum mit der Rechten leicht gegen den Engel links an. Christus spricht gegen seine Schulter und zu diesem Engel ernst, in den Augen gütig, und zeigt mit den fünf ausgestreckten Fingern seiner Linken auf Martin.

Der erste Engel links neigt sich, mit leicht verschränkten Armen, leicht und schaut sich den wunderbaren Mann liebevoll und aufmerksam an; der zweite Engel, dahinter weiter links, faltet die Hände hoch und fast am Kinn, er schaut mit großen Augen und hält vor Staunen über das, was Christus sagt, den Atem an; der nächste Engel, etwas weiter rechts, faltet ebenfalls die Hände hoch und freut sich mit Christus über das Schöne, das dieser zu erzählen hat; der letzte der sichtbaren unter den insgesamt neun Engeln, rechts neben Christus und ferner, hat die Arme vor der Brust übereinander gelegt und schaut, kaum zuhörend, hinter Christus vorbei zu denen hin, die da staunen.

Das leichte Zeigen des Heiligen, das beiläufig greifende Vorzeigen des Mantels und Christi Verkehr mit den Engeln war Martini's Gegenstand: man erinnere sich an den Traum Franzens aus Giotto's Zyklus in der Oberkirche, wie betont und in Einheiten gesondert dort herantreten und wie deutlich, nicht beiläufig, dort gezeigt wurde.

Abermals fällt aber auf, daß die erzählten Dinge gleichmäßig in einer fernerer und in einer näheren Schicht ausgebreitet wurden, dicht und miteinander klingend. (pp. 499/500)

3.) *Kaiser Julian (Apostata) erhebt Martin zum Ritter.*⁶⁴⁰

Der Kaiser tritt, weil handelnd, von links auf Martin zu, er hat den Mantel rechts über die Schulter zurückgeschlagen und umgürtet nun Martin

⁶⁴⁰ Zur antiquarischen Sacherklärung ausführlich Gosche p. 52f. Hoch pp. 133sq: Die Investitur werde in der *Legenda aurea* nicht berichtet, doch von Péan Gatineau, *Vie de Monseigneur Saint Martin de Tours* (Anfang 13. Jh.).

mit dem Schwertgehänge mit eigener Hand; ein Hofmann ist rechts niedergekniet und bindet Martin den zweiten Sporen an. Indem erhebt Martin⁶⁴¹ betend die Hände, schaut zum Himmel auf und gelobt sich zum Ritter Christi. Der Kaiser, lorbeerbekrönt, hält verdutzt inne und starrt offenen Mundes das seltsame Gebaren an, mit dem der Heilige sich über ihn erhebt und sich an den Himmel wendet.

Die Figuren wurden wiederum in Schichten gereiht, das Bild gleichmäßig und dicht gefüllt. Beiderseits steht der kaiserliche Hof, das Jagdgesolge links, die Musik rechts, die kaiserliche Lustbarkeit nach diesen zwei Seiten hin bestimmend, näher hin so, daß die Musikanten zu Seiten des Weges stehen, den der Kaiser nimmt, und daß die Männer der Jagd ihm folgen.

Das Jagdgesolge besteht aus drei Männern, dem Jägermeister und seinem Gehilfen voran. Der Jägermeister legt dem Jüngeren seine Hand auf die Schulter, lässigen Umgang bezeugend, und hält einen Stab in der Linken, der mit den kaiserlichen Farben geziert ist und einen Hut trägt, der seinerseits mit dem Wappen des Kaisers geschmückt ist. Der Stab ist wohl jeweils zur Kennzeichnung des kaiserlichen Jagdrechts aufzustellen⁶⁴². Der Gehilfe hält lässig seine Mütze in der rechten Hand, ein Falke sitzt, an Leinen gehalten, auf dem Handschuh seiner Linken. Meister und Gehilfe schauen auf Martin, der Gehilfe, wie Martin sich ob der Gnade seines kaiserlichen Herrn wohl freuen müsse.

Die Hofkapelle besteht aus fünf Musikanten. Der letzte wurde, wie bei den Jägern, am Bildrande so angeschnitten, daß beiden Gruppen Genüge getan ist und weitere, die folgten, nicht vermutet werden. Zwei Mitglieder der (pp. 500/501) Hofkapelle spielen Instrumente; der erste⁶⁴³ pfeift auf zwei *Auloi*, hier Blockflöten, er tut das mit einem Blicke, der infolge der Konzentration auf die Melodien Äußeres nicht fassen zu können scheint; der zweite schlägt die

⁶⁴¹ Zum Geschmeide in seinem Haare sagt Hoch p. 134: *Of the four orders of knights present in fourteenth century Italy, the cavalieri di corredo, the knights in charge of goods and equipment, wore garlands*. S. ebendort.

⁶⁴² Ein Hut auf einer Stange wird später ähnlich Totila nachgetragen in des Spinello Aretino Wandgemälde Totila vor Benedikt, Florenz, S. Miniato al Monte, Sakristei, Geschichte des hl. Benedikt.

⁶⁴³ Nach Hoch pp. 136sq trägt der Pfeifer eine ungarische *süveg* als Kopfbedeckung. Wie Hoch darlegt, mögen auch andere Anspielungen auf Ungarn, die ich nicht zitiere, an Martins Herkunft aus Ungarn und an des Auftraggebers erfolgreiche, diplomatische Tätigkeit in Ungarn erinnern.

*Kithara*⁶⁴⁴, hier eine Laute, und hängt seiner Melodie nach; die drei anderen Männer endlich singen, zwei sind einander zugewandt, der eine legt dem anderen die Hand auf die Schulter, sie singen zusammen die erste und die zweite Stimme, der rechte den höheren Part. Daß Martins natürlich-einfaches sich an den Himmel Wenden den Kaiser an einem Hofe, der sich durch Musik und Jagd auf das angenehme Leben erhöhter Daseinsfreude verlegt hat, verduzt zurückläßt, ist nicht zu verwundern.

4.) *Kaiser Julian schickt Martin als Ritter gegen die Barbaren, während Martin, nur mit einem Kreuz bewehrt, sich gegen den Feind wendet.*

Der Kaiser⁶⁴⁵ sitzt, weil entlassend, links auf einem Feldthron⁶⁴⁶, er hat die Füße auf einer Fußbank stehen. Er hält, mit einem Lorbeerkränze geschmückt, den Reichsapfel in der Linken und sendet mit seinem Zepter, das voll in seiner Rechten ruht, also in Ausübung kaiserlicher Macht, Martin, den Ritter mit Sporen und Schwert, gegen den Feind. Martin steht vor dem Throne des Kaisers; er ist schon gegen den Feind gewendet, wendet sein Haupt zum Kaiser zurück, redet mit seiner Rechten von der Begegnung mit dem Feinde und kehrt mit seiner Linken das dünne Kreuzeszeichen, fest gehalten, weit gegen den Feind hinaus. Die Feinde harren jenseits der Felsen, jenseits einer Schlucht, (pp. 501/502) durch die ein Fluß läuft, sie harren, aus den Zelten ausgerückt und in Waffen, des Gegners.

Des Kaisers Gebot wurde des Näheren charakterisiert: Hinter dem Throne steht ein Soldat, der in beiden Händen den Feldherrnstab des Kaisers hält: der Kaiser spricht auch als Feldherr. Neben diesem Soldaten und ferner steht der Zahlmeister vor offenen Zelten und weiteren Soldaten, er hält den Geldsack in der Linken und läßt einem Offiziere weiter rechts Goldstücke in die schon gut gefüllte Hand fallen; der Kaiser ist unter den Goldstücken

⁶⁴⁴ Die Bezeichnung der Instrumente nach Dagmar Hoffmann-Axthelm, "Kithara und Aulos im Streit. Zur ikonographischen Deutung des Freskos 'L'investitura a Cavaliere di San Martino' von Simone Martini", *Imago Musicae* 3, 1986, 31-50. Hoffmann-Axthelm meint darüber hinaus, daß der Auloi-Spieler, der technisch, wie er tue, nicht spielen könne, das Böse und Heidnische in Julian Apostata und der Kithara-Spieler das Gute und Christliche in Martin vertrete, wobei sie auch Aussagen der Kirchenväter über die unterschiedliche Bedeutung dieser Instrumente heranzieht.

⁶⁴⁵ Über die Bezüge zur Antike s. Hoch pp. 141-144. Derselbe Autor geht nochmals auf die Bezüge zur Antike nach Ausstattung und Physiognomie (Konstantin) in dieser und der vorigen Darstellung ein, in: "The antique origins of an emperor by Simone Martini", *Paragone* 38, 443, 1987, 42-47.

⁶⁴⁶ Martindale p. 176: der Kaiser sitzt "*the wrong way on a sella curulis*".

zwischen dem Gebenden und dem Empfangenden zu sehen: so wurde dargetan, daß der Kaiser Martin nicht nur als Kaiser und Feldherr wider den Feind schickt, sondern auch fürstliche Belohnung verspricht.

Martin ist durch den Offizier der Leibgarde, der, die Lanze in der Hand und den Helm am Gurt, dasteht und nach rechts schaut, mit dem Offiziere, der seinen Lohn empfängt, verbunden: dort bildete Martini derart eine Wendefigur aus, wie sie in anderen Zyklen schon mehrfach unter den Figureschemata zu sehen gewesen war. Es ist deren bedeutendste Verwendung: denn die Figuren entwinden sich der empfangenden Haltung des Offiziers sukzessive bis in Martins Wendung des Kreuzes gegen den Feind.

Der Kaiser starrt den Heiligen über dieses seltsame sich der kaiserlichen Huld Entwinden und dieses Umwenden des ritterlichen Dienstes in einen Kreuzesdienst mit offenem Munde und aufgerissenen Augen an.

5.) Martin betritt wunderbarerweise ungehindert den bewachten Palast des Kaisers Valentinian, der ihm daraufhin zu Füßen fällt.

Das Wandgemälde ist in Einzelheiten nicht mehr deutlich; doch bemerkt man, daß auch hier die Figuren Martin, Kaiser und Thron gleichmäßig gereiht wurden. Martin, nach den letzten zwei Begebenheiten, die entgegen der Legende in die Jugendzeit verlegt wurden, nunmehr alt, ist links hereingetreten, er beugt sich ein wenig dem Kaiser zu, segnet ihn und schaut über ihn zugleich hinweg gegen den Thron; der Kaiser hat sich Martin, von seinem wundersamer Weise brennenden Throne herab, zu Füßen geworfen, er kniet, fleht, er schaut zu ihm auf und sucht ihn mit beiden Armen zu umfassen.

Diese Begegnung wurde noch weiter geschildert. Sie findet im Thronsaale des Palastes statt, der in einem oberen Stockwerke eine Loggia enthält und mit Zinnen und Türmen befestigt ist. Im Thronsaale, durch den man in den Hof hinaus sieht, wurde der Thron abgehoben und isoliert; der Kaiser hatte dort (pp. 502/503) einsam gesessen und den Bischof nicht vorlassen wollen, bis ein doppeltes Wunder ihn trieb. Man erkennt jenseits des Thrones die Wache, die vorsorglich aufgestellt worden war und nach rechts schaut, damit auch von hinten niemand an den Thron herankomme: der Bischof mit seinem Begleiter ist trotz dieser Vorsicht, die auch die Rückseite schützen und in die Zukunftsrichtung wittern will, geradeaus und von vorne hereingetreten. Der Begleiter des Bischofs, etwas ferner links hinter ihm, hält die Finger der Linken ängstlich an sein Kinn und schaut zu Wache und Thron.

6.) Martin erweckt einen Knaben.

Für unsere Zwecke zu wenig erhalten.

7.) *Nachdem Martin seine Albe zu Gunsten eines Armen verschenkt hatte, verhüllen Engel ihm während der Elevation die Hände.*

Auch hier wurden der Altar, Martin und der Meßdiener gleichmäßig neben einander gereiht. Der Altar links ist einfach gedeckt, Meßbuch, Kelch, Kreuz und Kerzen sind einfach. Der greise Heilige steht auf einer blanken Holzstufe rechts vor dem Altare und hebt die konsekrierte Hostie hoch empor. Man sieht zwei Engel über dem Altare links, die herzu geflogen sind und, zur angemessenen Verehrung der konsekrierten Hostie, um Martins blanke Arme ein kostbares Tuch geschlungen haben, denn die als Ersatz rasch erworbene Albe hatte zu kurze Ärmel. Ein Kleriker oder Meßdiener kniet rechts hinter Martin, er hält in der Rechten eine große, während der Wandlung brennende Kerze und hebt mit der Linken in Martins Rücken das Meßgewand leicht an, damit der Zelebrant die Arme heben und darnach niederknien könne; dieser Gehilfe hat die Augen weit aufgerissen, denn er sieht, wie Strahlen, die von einer Feuerkugel oder einer Geisttaube oberhalb des Kapellengebäudes ausgehen (unklar), auf des Heiligen Haupt treffen.

8.) *Der Tod Martins in Candes und die Himmelfahrt seiner Seele.*

Martin liegt tot auf dem Boden, auf dem er hatte sterben wollen, ja, auf einem Bett aus Asche⁶⁴⁷. Ein Diakon kniet diesseits links und schaut dem Toten, leicht gebeugt, auf das Gesicht. Ein älterer Diakon, der heilige Britius⁶⁴⁸, kniet jenseits, er hält eine Kerze in der Rechten und faßt, tief gebeugt, mit seiner lebensvollen Linken die erstarrte Hand des Toten, nach dem entschwundenen Leben fühlend. Ein Mönch steht weiter rechts; er hat sich vorgebeugt, die Hände ineinander gelegt und beklagt den Tod des Verblichenen. Ein Meßdiener kniet mit (pp. 503/504) gefalteten Händen weiter rechts, er hebt plötzlich sein Haupt zum Himmel. Ein zweiter Meßdiener kniet am Fußende; er ringt die Hände im Schmerz und betrachtet die vertrauten Züge des Toten. Zwei Männer endlich stehen zwischen den beiden Meßdienern ferner, deren einer mit dem Saume seines Mantels spielt und verloren in einen Winkel schaut, deren anderer mit der Linken, verlassen, wie frierend, nach seiner Rechten greift. Über und hinter diesen fliegt ein Teufel davon. Der Priester, der die Sterbegebete liest, steht links zwischen den Diakonen, von

⁶⁴⁷ S. Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400*, München 2003, p. 141.

⁶⁴⁸ Hoch p. 163: Der hl. Britius war Martins 'head deacon' und Nachfolger.

zwei Ministranten begleitet; der nähere der Ministranten hält in beiden Händen das Weihwasserbecken mit dem Wedel darin und schaut mit offenem Munde und spitznasig zum Himmel, der fernere der Ministranten hält eine Kerze. Andere anwesende Personen, darunter zwei mit einem Turban⁶⁴⁹, sind bald traurig, bald mitfühlend, bald gleichgültig, bald gelangweilt. Und oberhalb der Kirche, da sieht man die reine Seele des Heiligen gekrönt und mit gefalteten Händen auf Wolken emporschweben; Engel begleiten sie, zwei halten und tragen sie mit verhüllten Händen an den Ellenbogen, zwei legen die Hand ergriffen an die Brust und senden Jubellieder zum Himmel. Das schauen zwei der Ministranten auf Erden.

Es kam Martini wie immer in diesem Zyklus darauf an, mitmenschlichen Verkehr, hier beim Eintritt des Todes eines Menschen, zu zeigen. Bei Giotto - man vergleiche seine Beweinung Christi in Padua und seine Beweinung Franzens in Florenz - wurde kündend gezeigt, daß Außerordentliches geschieht, dies mittels feierlicher Abteilung, Isolierung und Reihung, in der Stück für Stück nicht nur gleichmäßig, wie hier, sondern auch gleichgewichtig vorgetragen wurde. Hier sind Haltung, Handlung und Geste für ein größeres Ganzes eher beiläufig, sie stellen nur dar, dieses aber vollständig, wie jede Person im Falle des Todes ihr je verschiedenes Verhältnis zum Toten ausspricht. Ohne daß das Wesen der Heiligkeit auch nur berührt wäre, sieht man statt dessen, wie verschiedenartig teuer der Tote den Seinen war.

9.) Während der Diakon den Segen zum Lesen des Evangeliums erwartet, ist Ambrosius wunderbarer Weise für zwei bis drei Stunden eingeschlafen⁶⁵⁰.

Die Figuren wurden abermals gleichmäßig ausgebreitet nebeneinander gereiht. Ambrosius sitzt rechts auf einem Throne im Seitenjoch seiner Kapelle, (pp. 504/505) die Füße um eine Stufe erhöht. Ambrosius hat den Kopf gegen die Fingerrücken seiner Rechten, den Arm auf sein Knie gestützt und seine Linke hängt über dem linken Knie, er schläft tief. Der Diakon kniet links, im Mitteljoch, vor dem Altare, er ist vor Ambrosius auf das rechte Knie gesunken, hält mit beiden Händen das Meßbuch auf das linke Knie gestützt, er hat mit den Fingern seiner Rechten die Perikope bereits eingemerkt und hebt

⁶⁴⁹ So Poeschke, *Wandmalerei*, p. 141; ebenso bei den Exequien.

⁶⁵⁰ Zur Lesart dieser Begebenheit als einer Meditation Martins s. die Anmerkung zur Darstellung eingangs bei der Auflistung der Bilder dieses Zyklus.

fragend seinen Kopf vor, auf das Wort des Segens zu horchen, das nicht ergeht. Der Subdiakon ist rechts hinter Ambrosius herantreten, er schaut befremdet auf den Heiligen, schmiegt Hand und Finger zart an dessen Schulter und rührt ihn leise an: Ambrosius schläft. Achtsamkeit als eigentümliche Verkehrsweise ist besonders deutlich.

10.) Die Exequien für Martin in Tours.

Die Figuren wurden wiederum gleichmäßig ausgebreitet.

Die Exequien finden, wie die gedrehten Säulen vornean zeigen, in einem sekreten Ambiente und Raume statt. Der Heilige ist im bischöflichen Ornate, mit dem Bischofsstabe neben sich, aufgebahrt. Ein Meßbub steht diesseits links, er schaut empor und sprengt mit dem Weihwedel. Ambrosius, mit Trauerstola, Pluviale und Pallium bekleidet, tritt von links heran. Er hat drei Personen als Gefolge, deren erste geübt, kaum darauf achtend, das Pluviale aufgreift. Ambrosius hat das Rauchfaß ergriffen, das ihm ein Meßdiener von rechts in die Hand gegeben. Der Meßdiener nimmt dabei sein Gewand zurück, es nicht zu versengen, verneigt sich und küßt dem Erzbischofe etwas linkisch, der Sache anscheinend ungewohnt, die Hand. Ein älterer Mann ist oberhalb dieser Zeremonie zu sehen, der ernst schaut, ernst nachdenkt; ein heiliger Kleriker, wohl Severin von Bordeaux⁶⁵¹, folgt weiter rechts, der schmerzlich schaut. Zwei Sänger mit Kerzen in den Händen folgen dann, abermals singen sie hohe Melodien, dann noch zwei Totenträger mit zwei weiteren Personen unter Turbanen hinter sich am Fußende und letztlich ein Meßdiener mit zwei ärmlich gekleideten Buben, die das Kreuz und Kerzen tragen. Einer dieser Buben linst auf die Zeremonie, der andere schaut zur Flamme seiner Kerze hinauf und hält seine offene Hand ahnungslos an die Kerze, um das Wachs im Tropfen aufzufangen, abschätzend, wann es falle.

Wäre dieses letzte Motiv bei Giotto vorstellbar gewesen? Es fällt auf, daß außer dem Kleriker, der schmerzlich schaut, keine Person an das Sterben oder den Tod des Toten mehr zu denken scheint, auch Ambrosius kaum, der (pp. 505/506) eher dem Lebenden lächelt, der sich ungeschickt müht: auch er lebt, nach Martini, im mitmenschlichen Verkehr.

Zusammenstellung

1. Erfindung

⁶⁵¹ So Hoch pp. 166sq.

a.) *Personenerfindung.*⁶⁵²

Martin⁶⁵³ ist in seiner Jugend höflich, im Verkehre freundlich, er wirkt unschuldig, rein; er wirkt auch am Hofe Kaiser Julian's rein und unschuldig. Entschiedenheit und männliche Reife, wie Giotto sie Franz gegeben hatte, sind ihm fremd. Martin ist im Alter, als Greis, würdig, er wirkt nicht wie gereift, sondern noch immer wie unberührt; so ist er bei der Messe freudig erregt, bei Valentinian sorgenvoll. Die anderen Heiligen wurden nicht anders dargestellt, sie sind ohne Härte des Charakters gütig und gewährend.

Die Personen als verkehrende wurden nach der Art des Verkehres, zu dem sie sich zusammenfinden, gruppiert. Das gilt zunächst für die Welt des Hofes. Auch bei verschiedenen Tätigkeiten und festgehaltenen Rangunterschieden, so daß der Kaiser stets mehr Platz hat als die eng zusammen genommenen Hofleute, sind sie gemeinsam heiter, durch Jagd und Spiel bestimmt; die Musik der Kapelle erheitert auch die Jäger. Selbst der Kriegszug bleibt in diesem Rahmen, von dem Martini zeigte, daß der Offizier der Leibgarde, den Helm am Gürtel, höfisch gekleidet bleibt und daß der Kaiser den Getreuen Gold zum Lohne gibt.

Die klerikale Welt, die sich, wie der Hof bei Spiel, Jagd und im Felde, bei geistlichen Zeremonien äußert, ist an Verkehrsgesinnungen reicher. Da gibt es die noch wenig erzogenen Meßbuben, die ungeniert umhergucken und den Kopf in der Luft haben, so daß auch sie die Erscheinungen sehen und nicht die Erwachsenen, auf die es angekommen wäre, wenn es Martini um Bezeugungen (pp. 506/507) gegangen wäre. Da gibt es die, die ungelent, und die, die gelassen den Zeremonien obliegen. Da gibt es einfältige Mönche. Da gibt es diejenigen, die dem Gesange hingegeben sind, die Verkehrsweise der anderen durch ihren Gesang aber nicht modifizieren, nur zu ihrem Teile Zeremonie üben. Im Unterschiede zu den Höflingen, die sich stets zu tun und zu schauen machen, gibt es da viele Schweigende und an deren Spitze die gütigen und heiligen Männer, die mitten unter ihnen sind.

⁶⁵² Vgl. bemerkenswert Gosche pp. 49, 55; sie hebt die Individualisierung, die ständische Gruppierung und eine Reihe von Einzelstimmungen hervor.

⁶⁵³ Vgl. Enzo Carli, *Simone Martini*, Mailand 1959, p. 20. Hoch p. 128: "*The ten narrative scenes in the fresco cycle illustrate the evolution of a young soldier into a dedicated servant of Christ*", das scheint das Thema nicht zu sein. Martin ist in diesem Zyklus dem 'Soldaten-' oder Ritterberufe innerlich kein einziges Mal hingegeben, insofern gibt es jene Entwicklung nicht.

Alle Personen als verkehrende wurden in ihrer Umgangs- und ihrer Aufnahmeweise näher charakterisiert als freundlich und wohlgesonnen, auch als verblüfft und erstaunt, dann ohne Wißbegier, daher nie neugierig, sondern lassend. Die Personen sind ohne jene Anteilnahme, die sich auf- oder preisgabe; sie sind gesellschaftlich, wurden darin differenziert. Die Personen sind nie dringend, suchend, sie sind immer verweilend, mit der einen Ausnahme des Kaisers Valentinian, da er sich Martin ergibt.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Der Heilige ist den höfischen Personen erstaunlich, befremdlich und verblüffend. Das Übernatürliche ist der Welt nicht fremd: der Teufel, der entflieht, findet zwar keine Aufmerksamkeit, die Engel, die erscheinen, und die Seelen, die zum Himmel auffahren, sind Personen durchaus sichtbar.

Das Übernatürliche, wenn es erscheint, gibt sich weltlich: die Engel sind der Hofstaat Christi, der sich vom kaiserlichen nur darin unterscheidet, daß die Engel zumeist anbeten und auf ihren Herrn aufmerksamer sind, durch beides feierlicher. Die großen Engel Giotto's sind Männer, die Engel Martini's scheinen weiblich.

c.) Ortserfindung.

Martini's Ortserfindungen⁶⁵⁴ sind an Bedeutung und Rang unter den bisher erörterten nur denen des Giotto zu vergleichen.

Das Bild der Schwertleite ist für die Ortserfindung kennzeichnend: links findet sich ein Gang, das Jagdfolge steht in diesem Gange, durch Wandpfeiler auf Anhalten gestimmt. Der Kaiser ist aus diesem Gange hervorgetreten, doch auf ihn rückbezogen; der Kaiser steht zugleich unter dem ersten Bogen und, vorgreifend und stutzend, bleibt er auf dessen linke Seitenwand abermals (pp. 507/508) rückbezogen. Auch Martin steht unter diesem Bogen, doch steht er ausschließlich unter ihm, auf keine Wand rückbezogen; der Bogen wird dominant der seine. Die Hofkapelle steht unter dem rechten Bogen, der nicht vollständig dargestellt wurde, der assistierende Höfling kniet vor den Musikern, auf sie projiziert. Martin hebt den Kopf und die Hände über den Kaiser hinaus gegen den Scheitel seines Bogens, der seiner Erhebung zum Himmel Raum gibt, sie überwölbt, faßt und hält; man decke sich zum Vergleiche den Bogen ab. Die Bogen über dem Jagdfolge und der

⁶⁵⁴ Vgl. Carli p. 20.

Kapelle fungieren, minder gewichtig, nicht anders; nur der Kaiser und der Höfling bleiben zur Hervorhebung Martins ohne Bogenschutz.

Die Architektur ist einheitlich, sie gliedert die versammelten Personen, setzt sie ab, hebt sie hervor, gibt dem Verhalten der Personen eine Aura. Die Architektur Martini's zeigt sich, mit der ordnenden, sachlichen Architektur Giotto's verglichen, als stimmende, personale Architektur an.

Die Architektur der Schwertleite gliedert aus dem Hintergrunde. Andere Architekturen greifen, Räume trennend, bis in den Vordergrund ein. Die Architektur im Palaste des Valentinian sondert den Teil des Thrones und den Teil der Begegnung, die Architektur in der Kapelle des Ambrosius trennt den Raum des Ambrosius und den des Diakons, in welcher Architektur auch dem Subdiakon in Wand und Bogen, aus denen er eintritt, noch ein eigener Platz ausgebildet wurde.

Für die Architektur in der Begegnung mit Valentinian war, genauer besehen, zunächst der Vorgang wichtig:⁶⁵⁵ daß der Kaiser sich zu Boden geworfen hat, sich zu Martin aufreckt, sich dem Heiligen im zurückgelegten Haupte und in den vorgestreckten Armen ergibt und daß Martin, zwischen den Armen des Kaisers stehend, sich vorneigt und mit gichtiger Hand ihn segnet. Nun die Architektur: Ein Bogen in der Ferne wölbt sich an genau derjenigen Stelle, an der Martin sich vorneigt und segnet, fast von der Spitze seiner Mitra aus, empor, der wie ein Segen und ruhig den Kaiser überfängt; dieser wie aus dem Segnen erwachsene Bogen wurde über dem Throne näherzu aufgenommen und birgt diesen Thron, auch den spähenden Wächter; zugleich ist ein zweiter Bogen wichtig links und näher, der nun der Armkurve des Kaisers, in welcher dieser sich Martin ergibt, antwortet und als Korbbogen, hinter Martin beginnend, sich über beide Personen hin schwingt. Diese beiden Architekturmotive eines der (pp. 508/509) Ergebung antwortenden, den Kaiser und den Bischof gemeinsam überwölbenden Korbbogens und eines aus dem Segnen aufgehenden Rundbogens, der über dem Kaiser und abermals über dem Throne steht, wurden immer wieder in der Architektur des Palastes aufgenommen, so daß der ganze Palast davon widerklingt.

Die Trennung in der Kapelle des Ambrosius dient, den Diakon fern von dem Bischofe zu halten, so daß der Schlafende abgeschiedener schläft. Die Architekturwölbung über Ambrosius ist abermals von Wirkung; man decke sie ab und wird bemerken, daß sie der Fond des Ambrosius, die Aura seines

⁶⁵⁵ Vgl. Giovanni Paccagnini, *Simone Martini*, Mailand 1955, p. 66.

Schlafes ist, dessen Tiefe sichtbar macht. Der Subdiakon, auf die Wand rückbezogen, dringt in diesen Schlaf kaum ein, auch der Diakon bleibt von ihm durch die Treppung der Pfeiler und die der Apsiswand getrennt, welchen Diakon, wie er horcht, das doppelte und ferne Echo der Apsiswölbung überwölbt.

Architekturen, die zu einem Teile aus dem Hintergrunde stimmen und zu einem anderen Teile gliedernd nach vorne dringen, finden sich beim Tode Martins, dem die Bogen Festigkeit und Würde geben, während der Baldachin die Füße des Toten wie unter Verschluss nimmt, und beim Traume Martins, bei dem die erschienenen Gestalten in Hören und Sprechen gemeinsam vor der aufgehenden Wand stehen und überwölbt werden, von Martin abgesetzt, während Martin unter dem niederen Baldachine wie unter einer Glocke im Schlafe liegt.

Der Ort der Exequien ist gegen uns gleichmäßig geschlossen, er läßt schreinartig durch verschiedene Bogen Haupt, Hände und Füße des Heiligen sehen und hüllt den Vorgang, indem man das Maßwerk der Fenster auf die Säulen bezieht, zart und festlich ein. (Vgl. Giotto's Pfingstbild in Padua).

Gegenüber dieser zarten Festlichkeit hebt sich die karge Bemessenheit der Kapelle des Heiligen, der den Armen alles geschenkt hat, eindrucksvoll ab.

Im Hinblick auf die Landschaftserfindung ist nur zu bemerken, daß auf dem Kriegszuge sowohl die Kaiserlichen wie die Feinde vor ihren Zelten als ihren Orten und durch Felsen geschieden dargestellt wurden. Martin allein steht unmittelbar vor diesem Felsen und, wie Martin sich nach links zum Kaiser wendet, so der Felsen sich nach rechts wider den Feind.

Bei der Mantelteilung ist anzumerken, daß der blaue Himmel keine symbolische Bedeutung hat, nicht, wie bei Giotto und im hohen Stile bei Lorenzetti, den eigentlichen Himmel meint, sondern Luft; das geht daraus (pp. 509/510) hervor, daß ihm auf diesem Bilde keine akzentuierte Bedeutung und auf anderen Bildern fast überhaupt keine Bedeutung zukommt.

Alle Räume und Landschaften wurden ein wenig schräg dargestellt und zwar so, daß das jeweils linke Bild auf einer Wand von rechts und das jeweils rechte von links einzusehen ist, beide Bilder also zusammengeschlossen wurden. Nur die Architektur der Exequien wurde bildparallel dargestellt, die Architektur also des Schlußbildes des gesamten Zyklus, den Zyklus solcherart fest und ruhig beschließend.

d.) Vorgangserfindung.

Ich habe betont, daß es Martini darauf ankam, den mitmenschlichen Verkehr darzustellen. Er wählte gerne Nebensachen zum zentralen Momente der Handlung, um vom allgemeinen Verkehr nicht auf Besonderes, Interessanteres abzulenken. Im Bilde der Exequien liegt das zentrale Moment der Handlung im Überreichen des Rauchfasses und im Küssen des bischöflichen Ringes; dadurch zeigt sich der Umgang der Lebenden miteinander und mit dem aufgebahrten Toten als eigentlich Gemeintes an. Auch der Unterschied zu dem Bilde vom Tode Martins liegt in diesem Umgang mit dem Toten und miteinander, der Unterschied nämlich, wie sich die Lebenden zu Martin im Momente seines Todes verhalten und zu einer Zeit, da sie sich an seinen Tod schon gewöhnt haben. Die spätere, verminderte Anteilnahme wurde keineswegs negativ beurteilt, sondern als Faktum akzeptiert und als dem Leben entsprechend gerühmt, indem die Lebenden, gesammelt, singend, schmerzvoll und Lebenden zugeneigt, festlich den Heimgang des heiligen Verstorbenen begehen.

Man wird also sagen dürfen, daß der Verkehr der Menschen miteinander nicht nur das Thema der Personenerfindung, sondern auch das Thema der Vorgangserfindung war.

Martini plazierte die belebtesten Momente solchen Verkehrs, in denen am meisten Handlung enthalten war, durchweg in den linken Teil des Bildes; nicht, als wenn die Handlung dort abrupt einsetzte, vielmehr ist sie ruhig und für das Folgende nicht sehr erheblich. Martini lag daran, jedes Aufregungsmoment auszuschließen und ein Maß zugelassener, höchster Belebung zu setzen, um dann in der Schilderung des Verhaltens nicht, durch die Schilderung von Aktionen gestört, fortfahren zu können. Martini liebte es, die ohnedies schon minimale Tätigkeit auch noch anzuhalten: so wird die Übergabe (pp. 510/511) des Rauchfasses durch die nicht sehr gewandte Art, den Ring des Bischofes zu küssen, angehalten; zweimal hält der Kaiser in seinem Tun stutzend inne; auch Christus, im Traume angekommen, sich zurückwendend, hält verweilend inne; und der Diakon kommt, da Ambrosius schläft, in seinem Tun nicht weiter.

Dadurch erledigte sich nicht nur jeder mögliche Fortgang einer Tätigkeit, sondern der mitmenschliche Verkehr trat im Anhalten, im Stutzen eigentlicher, das gesellschaftliche Innere der Personen aufschließend, hervor.

2. Komposition.

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Die Reinheit ist fast vollkommen. Bei der Darstellung heftiger Bewegung mißlingen bisweilen Gelenke wie die Schulter Martins, der den Mantel teilt.⁶⁵⁶ Martini's Vermögen, Hände mit verschieden bewegten Fingern darzustellen - man sehe z.B. die Schwertleite durch -, verleitete ihn gelegentlich, ein sachlich nicht recht begründetes Interesse auf die Hände zu ziehen, so in der Härte der Verkürzung der Finger bei dem Kleriker, der während der Messe das Meßgewand Martins anhebt, und bei dem Meßbuben, der das Kerzenwachs auffangen will. Warum die Hände Martins, da er Valentinian segnet, gichtig sind, wurde nicht begründet.

Die Durchsichtigkeit der Gedanken ist vollkommen.

b.) Disposition.

Ich habe gesagt, daß Martini den mitmenschlichen Verkehr darstellte; daß er die Vorgangsteile gleichmäßig im Bilde von links nach rechts ausbreitete und aufreichte, vgl. besonders Martin zu Pferde und den Höfling, der den Sporen anschnallt; ferner, daß Martini die Bewegungshöhepunkte gerne links im Bilde setzte.

Martini bildete zahlreiche Nebenmomente dieses Verkehrs aus; ich habe sie angegeben. Er setzte diese Nebenmomente auch anhebend und schließend ein. In der Schwertleite z.B. ist das kaiserliche Gefolge die Anhebung, die Schwertleite der Hauptteil, die Musik der Schluß; im Kriegszuge ist das Gebot des Kaisers die Anhebung, die Abwendung des Heiligen der Hauptteil, sind die Feinde der Schluß. Martini schärfte diese Unterscheidungen nicht, den Sinn (pp. 511/512) entwickelnd, die unterschiedenen Teile gegeneinander wendend, die Unterscheidungen sind eher formal. Zweimal wurde die Musik nach rechts gesetzt; einmal wurde sogar die Ursache eines Vorganges nach rechts gesetzt: die Feinde beim Kriegszuge, doch ohne daß auf sie hin Spannung erzeugt wurde, sie runden eher beiläufig ab.

Anhebende und schließende Figuren waren Martini selbstverständlich.

c.) Figurenschemata.

Verdoppelungen: Sie finden sich bei der Schwertleite im Jagdfolge und in den Musikanten, variiert; bei der Messe in den Engeln als kurze *Reihe*;

⁶⁵⁶ Vgl. Gosche p. 49.

beim Tod in den Weltleuten rechts, variiert; bei den Exequien in den Sängern, humorvoll variiert.

Reihen: Sie finden sich beim Tod im Priester mit der angehängten *Reihe*.

Wiederholungen: Sie finden sich bei der Mantelspende in Martin und dem Pferde; beim Traum in Christus und dem Engel rechts, variiert.

Figur mit doppelseitiger Begleitung: Sie findet sich beim Traum: in den Engeln links, inhaltlich als *Wiederholung*.

Dreier: Er findet sich bei der Schwertleite in den Sängern rechts.

Haufen: Sie finden sich beim Kriegszuge in den kaiserlichen Soldaten links, in den feindlichen Soldaten rechts, in den kaiserlichen Zelten links und in den feindlichen Zelten rechts.

Entwicklungsschema: Es findet sich beim Kriegszuge in Soldat, Leibgardist und Martin.

Ferner findet sich eine Reihe von Anklängen an Figurenschemata, ohne daß Martini deren strukturelle Festigkeit zu erreichen gesucht hätte. Man achte bei den Exequien auf die Folge der Kopfneigungen von links bis zu Ambrosius, die sich dem *Entwicklungsschema* nähert, man achte dortselbst auf die Stellung der drei Begleiter des Ambrosius zu einander, die sich dem *Dreier* nähert, und auf die Ähnlichkeit des Ambrosius und eines seiner Begleiter, die sich dem *Vergleiche* nähert, dann auf die zwei Grabträger, die sich der *Verdoppelung* nähern, und auf die zwei Männer hinter diesen Grabträgern, die sich zusammen mit diesen einer erweiterten *Verdoppelung* nähern.

Auch wird man *Ekphrasen* im eigentlichen Sinne, d.h. durch Ausführlichkeit aus dem Zusammenhange sich hervorhebende, beschreibende (pp. 512/513) Schilderungen nicht finden; doch abermals Schilderungen, die sich den *Ekphrasen* nähern, wie diejenige des Saales der Exequien, des Palastes des Valentinian und die der Feldlager beim Kriegszuge.

d.) *Rhythmus und Metrum*.

Die Erzählweise⁶⁵⁷ ist geordnet, sie ist reihend und *kohärent*. Die Handlungsvorgänge wurden unterteilt und die einzelnen Teile so angeordnet, daß ein Teil neben dem anderen zu erscheinen Zeit, sich auszubreiten Platz

⁶⁵⁷ Vgl. Paccagnini pp. 64sq., andere Bemerkungen zum Rhythmischen, ohne Berücksichtigung des Metrischen. Während Paccagnini die epische Struktur der Erzählung verkennt und sie für lyrisch hält (p. 68), hebt Gosche mehrfach (z.B. p. 56) das Erzählerische hervor und nennt es ebendort *expressis verbis* episch. Vgl. ferner Carli p. 20.

hatte. In der Mantelspende wurde zuerst der Bettler dargestellt, seine Blöße, ein Moment seiner selbst, weisend; abgehoben dann und daneben, daß er nach dem Mantel greift; daneben, daß der Mantel mit einem Schwertstriche zerteilt wird; daneben dann, daß Martin dieses tut und, wieder als ein Moment seiner selbst, daß er sich freundlich umwendet, ritterliche Barmherzigkeit ühend. Im Traum wurden zunächst Engel jenseits des Bettes dargestellt, daß sie staunen und daß dicht bei ihnen ein Tuch erhoben wird; dann, daß Christus das Tuch erhebt, es umgeschlagen trägt und spricht; dann daneben, daß Christus aus eben diesem Tuche heraus zeigt; daneben dann, daß es Martin ist, auf den er zeigt, und daß Martin schläft.

Wichtig scheint es wahrzunehmen, was jeweils, wie ich zu sagen suchte, als Moment einer Sache oder einer Person selbst und was als ein abgehobenes Moment der Sache, als Äußerung der Person dargestellt wurde: die Blöße des Bettlers war in diesem Sinne ein Moment seiner selbst, das Greifen nach dem Tuche aber abgehoben und Äußerung; das Schneiden mit dem Schwerte war abgehoben, Äußerung, das gütige sich Umdrehen ein Moment des Ritterlichen selbst; das Hochheben des Tuches nach links und das Zeigen auf Martin nach rechts waren abgehoben, Äußerungen, das Tragen und Sprechen aber zentrales Moment Christi selbst. Diese Unterscheidung und Akzentuierung von Gestalt und Äußerung, die Darstellung solcher Wirklichkeit gelang durch die Metrisierung.

Es ist zunächst einer Überlegung wert, warum Christus nicht beim Kopfe des Martin erscheint, in Giotto's Franzlegende nicht beim Kopfe des (pp. 513/514) Franziskus, sondern daneben: so fand neben dem Herantreten Christi das Schlafen erzählerisch einen eigenen Platz.

Ich fahre für einige Bilder fort: In der Schwertleite wurde dargestellt, daß der Kaiser staunt, wie ich zu sagen suche: als Moment seiner selbst; daneben, daß es Martin ist, dessentwegen er staunt, daß Martin, solcherart Gegenstand des Staunens, Gesicht und Hände zum Himmel hebt und daß Martin - nicht daneben, nicht vorher, nicht später, als ein Moment dessen - das Schwert um-, die Sporen angebunden bekommt: Martin hebt sich aus genau diesem zum Himmel; daneben dann wurde dargestellt, daß ein Hofmann niedergekniet ist, den Sporen anzubinden. Im Kriegszuge wurde zuerst dargestellt, daß der Kaiser staunt; daneben, daß er befiehlt und das Zepter hebt; daneben, daß Martin sich von ihm abwendet; daneben, daß er das Kreuz erhoben hält; daneben endlich die Feinde jenseits des Gebirges. In der Begegnung mit Valentinian wurde zuerst dargestellt, daß Martin hereingetreten

ist, daneben, daß der Kaiser sich ergibt und Martin den Kaiser segnet, und dieses Segnen erscheint nicht daneben, es wurde identisch mit der Ergebung gesetzt, in dasselbe *spatium*: Martin segnet den Kaiser, insofern der Kaiser sich ergibt; daneben dann, daß der Kaiser tief am Boden kniet. In der Darstellung des Todes wurde zuerst der diesseits Kniende, dann der jenseits Kniende, über den Kopf des Toten gebeugt, daneben das Fassen der Hand des Toten dargestellt. In der Darstellung des Ambrosius in Mailand wurde zuerst dargestellt, daß der Diakon niedergekniet; dann, daß er das Evangelienbuch hält und horcht; dann, daß Ambrosius schläft; dann, daß er dabei sitzt; dann, daß er nicht geweckt werden kann. In den Exequien wurde zuerst das Anheben des Pluviale dargestellt; daneben das Halten des Rauchfassens, Güte des einen und Kuß des anderen; daneben das Raffens des Gewandes.

Wenn man Bild für Bild verfolgt, in welche Teile die Vorgänge aufgeteilt wurden, so daß sie neben einander sich ausbreiten und erscheinen, dann fallen einige Teile auf, die gedehnt worden sind: wie groß und lang ist das Pferd, auf dem Martin reitet; wie ausgreifend kniet der Hofmann am Boden, die Sporen anzubinden;⁶⁵⁸ wie ausladend hat sich Valentinian zu Boden geworfen, wie weit sind seine Beine zurück, seine Arme nach vorne gestreckt; wie distanziert hebt der Kleriker Martins Meßgewand. Martini dehnte bisweilen die von einander abgehobenen Teile der Vorgänge und brachte sie mit anderen Teilen der Vorgänge dadurch in ein gleiches Maß. Die Teile der Vorgänge in der (pp. 514/515) Erzählung der Geschichte des hl. Martin wurden durch dieses gleiche Maß metrisiert.

Die von einander abgehobenen, metrisierten Teile der Vorgänge wurden dann, wo nötig, im gleichen Maße ergänzt. In der Mantelspende nach rechts durch das Pferd und die Wendung von dessen Kopf; in der Schwertleite nach links durch das Jagdfolge, eng genommen, damit es das Maß nicht überschreite; und nach rechts über dem Hofmanne durch die Musik in zwei Metren (rhythmisch leicht verschoben, s.u.); im Kriegszuge nach links durch das Gefolge, wieder eng genommen, damit es das Metrum nicht überschreite; in der Messe wurde der Kleriker nach rechts gerückt, um den für sein Staunen erwünschten Abstand zu bekommen, und der Abstand mit Dienstfunktionen des Klerikers, wie das Heben des Gewandes, das Halten einer Kerze, gefüllt und so auf ein Metrum gedehnt; im Tode ergänzte nach rechts zuerst das Fassen der Hand, dazu füllend der klagende Mönch; dann der zum Himmel

⁶⁵⁸ S. Gosche p. 55, die dieses als Unreinheit in der Figurenbildung beurteilt.

aufschauende Meßdiener; dann die anderen. Ambrosius in Mailand nach rechts der herantretende Subdiakon, der ihn anrührt. In den Exequien nach rechts zuerst der Kleriker seiner Front nach; dann seiner 'Abseite' nach und der erste Sänger; dann der zweite Sänger; dann alle anderen.

Die metrische Regulierung des Vorganges wurde solcher Art über das gesamte Bild hin ausgeführt; dadurch wurden die Bilder im Gesamten metrisiert, im Gesamten dicht gefüllt; es gab keine metrischen Leerstellen.

Die gleichmäßige, dichte Füllung, die gleichmäßige, stetige Metrisierung der Bilder verunklärten keineswegs Stufen der Wichtigkeit. Um ein Beispiel zu nennen: Auf der Schwertleite hat dank der Dichte, in der das Jagdfolge dasteht, als auch des Beieinanders, in dem die Musikanten stehen, denen der Hofmann (nicht rhythmisch, doch) metrisch zugeschlagen wurde, niemand so viel seiner Bedeutung angemessenen Platz wie der Kaiser und Martin; sie haben so viel Platz, daß sie an diesem Platz sich auch gegeneinander zeigen können: der eine tätig und ausgreifend, der andere betend und zum Himmel aufwachsend.

Wenn man sich des Zyklus des Lorenzetti erinnert, des bedeutenden Landsmannes und Zeitgenossen des Martini, der kaum später, fast gleichzeitig in derselben Kirche S. Francesco malte, dann bemerkt man, daß Lorenzetti rigorosere verfahren mußte, um Christus beim Einzuge nach Jerusalem, bei der Gefangennahme, bei der Kreuztragung, wo immer, im Getriebe der Leute (pp. 515/516) hervorzuheben, und ohne, daß die Figuren - was auch nicht die Absicht eines nicht metrisierenden Erzählens war - je miteinander 'geklungen' hätten. Und man erkennt, daß gerade die metrische Gleichmäßigkeit diese feinen Differenzierungen Martini's ermöglichte. Alle Figuren, ob sie aus einer Gestalt, wie die Figuren des Kaisers, des Martin, des Hofmannes, des Flötisten, des Lautenspielers, oder ob sie aus mehreren Gestalten bestehen, wie die des Jagdfolges, des Lautisten samt Sängern (der doppelt zu zählen ist, s.u.), waren und sind zunächst gleichgewichtig, erzählerisch gleichrangig, miteinander metrisch ins Gleiche gehoben, erst binnen sprechen die Nuancen innerhalb solcher Gleichheit. Das Schwebende des Zusammenhanges klärte der Rhythmus.

Ich versuche noch, dem Rhythmus zu folgen.

Die Mantelspende: der Rhythmus aufgehend im Bettler, festgehalten bei Hand und Kopf; ausschwingend im Arme, eine Knotenstelle beim Tuche; dann Schwingen des Tuches, Schärfe des Schwertes; dann im Bogen schwingend zu Martin hin, in Martin zurück sich biegender; dann ein Echo im Pferde.

Der Traum, ich erwähne nur die Personen, jenseits des Bettes: anhaltende Neigung des Engels, festgehalten durch das doppelte Echo in weiteren Engeln; dann Stehen und leichtes sich Gegenwenden in Christus; dann spitz endendes Zeigen, vor dem verharrend stehenden, zurückgeneigten Engel; dann, durch Christi Arm angegangen und den Heiligenschein eingehüllt, der Schlaf.

Die Schwertleite: der Rhythmus zuerst aufwärts steigend im Gefolge, rückgewendet durch den Falken, herausgewendet durch den Hut, haltend; dann abermals aufgehend und im Halbbogen vorgreifend im Kaiser; dann sich erhebend in Martin, darin schließend; aber auch schnell im Schwerte zum Hofmanne ableitend; in dessen Greifen im Bogen vorschwingend, weiter in dessen Leib ausschwingend, derart schließend; darüber im hin- und her träumenden Lautisten aufstehend; dieses rückwärts aufgefangen im doppelten Echo, zuerst im Flötisten, zu dem sich die Flöten sammeln, dann im Dreier der Sänger, der konzentriert stehen bleibt. Martini liebte Schlüsse, in denen der Rhythmus durch Streuung zum Halten kam; vgl. die Exequien.

Der Kriegszug: der Rhythmus aufstehend im Soldaten, gehalten in dessen Stab; ein Echo im Spendenden; hin- und wider schwingend im Throne, im Kaiser, gehalten in dessen Staunen, gehalten in der goldgefüllten Hand; zugleich weiterschwingend im Arme, dieses im Zepter prononciert; und, nach kurzem Anhalten in Lanze und hängendem Helm, ein Lauf durch den Gürtel des (pp. 516/517) Hofmannes zu Martin; aufgehend in ihm, sich wendend und dann verklingend angehalten und in dem dünnen Kreuz stehend; dann folgt in den Soldaten und den Zelten der Feinde der Schlußklang, dicht und reich und doppelt. Bemerkenswert, wie das Empfangen über dem Kaiser steht, nicht das Geben, so als redete der Kaiser vom Empfangen des Geldes, demjenigen, was den Gefolgsmann interessieren könnte, nicht vom Geben des Geldes, was nur seinen Zahlmeister besorgt machen könnte; bemerkenswert auch, wie bei der Spitze des Zepters sofort ein Kriegshelm da ist, aber noch am Gurt.

Begegnung mit Valentinian zuletzt: der Rhythmus aufstehend und herabgeneigt im gebrechlichen Bischof, vor beharrendem Fond in dem Kaplane; dann das Aufgehen und schwungvolle sich in die Figur des Bischofs Hineinschieben in Valentinian und ein Ausklingen in des Kaisers Knien am Boden; dann ruhig schließend der Thron.

Vergleicht man den Rhythmus Martini's mit demjenigen Giotto's, so fällt auf, wie leicht und schwebend, wie verbindlich die Rhythmen Martini's sind; wieviel weniger markant sie skandiert wurden.

Für Giotto waren in der Franzlegende die Liegefiguren des Heiligen und des Papstes metrisch-rhythmisch ein Problem, weil sie zuviel Raum für ein Metrum einnahmen: Giotto's Lösungen waren, scheint mir, behelfsmäßig. Martini verbesserte im Traume Martins diese Lösung erheblich: das Metrum wurde jenseits der Lagerstatt durch einander vergleichbare, gewichtige Personen gegeben und durchgeführt. Bei Martini waren solche Parallelzüge oder parallele Teilzüge häufig. Giotto wiederum hätte Parallelzüge und parallele Teilzüge wohl als Notbehelf angesehen, weil ein Parallelzug in die vornean sich entwickelnde Handlung nicht dicht eingebracht werden konnte.

Vergleicht man das Metrum und den Rhythmus Giotto's und Martini's, so kam es Giotto darauf an, daß das Metrum und der Rhythmus stark, mächtig und gewichtig ausfielen und dadurch groß und erhaben, bewegend wurden. Martini aber wollte ein Metrum und einen Rhythmus gewinnen, der leicht und angenehm, von einem milden Glanze, blühend und erfreuend war. Giotto und Martini erzählten beide metrisiert, der eine auch metrisch-rhythmisch im hohen, der andere im mittleren Stile. (pp. 517/519)

XIV. Zyklus
Die Geschichte des hl. Kreuzes
von Piero della Francesca (ca. 1415 - 1492)
in Arezzo, S. Francesco, Chor, gemalt nach 1452-1466⁶⁵⁹. (pp. 519/520)

⁶⁵⁹ Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, vol. I, München 1996, Tafeln 135sq. (allerdings ist wohl vergessen worden, die Schlacht des Konstantin in einer Einzelaufnahme zu reproduzieren), Maße, Historische Umstände pp. 224sq. und, wegen der Größe der Reproduktionen: *Piero della Francesca (L'opera dei grandi artisti italiani raccolta da Corrado Ricci*, vol. I), Rom 1910.

Neuere Literatur: Ronald Lightbown, *Piero della Francesca*, Mailand 1992, mit Beschreibung vieler erzählerischer Motive; Maurizio Calvesi, *Piero della Francesca*, Mailand 1998; ferner: Eugenio Battisti, *Piero della Francesca* (1971), Nuova Edizione, Mailand 1992; Mario Salmi, *La Pittura di Piero della Francesca*, Novara 1979; Antonio Paolucci, *Piero della Francesca, Notizie sulla Conservazione di Margherita Moriondo Lenzini*, Florenz 1989, ein durch Klarheit und Nüchternheit auffallendes Buch.

Technik: Ein ausführlicher Bericht in zwei Teilen über die historischen, naturwissenschaftlich-technischen und restauratorischen Untersuchungen: Giuseppe Centauro, *Dipinti murali di Piero della Francesca, la basilica di S. Francesco ad Arezzo: indagini su sette secoli*, Mailand 1990 (auch mit Berichten über ältere Restaurierungen), darin besonders "Nuove indagini sulla Cappella Maggiore", pp. 101sq. nebst Skizzen mit der Eintragung sowohl der wahrscheinlichen Pontategrenzen wie der in Tempera ausgeführten Malflächen; und, ohne Autor, *Un progetto per Piero della Francesca, Indagini diagnostico-conoscitive per la conservazione della 'Leggenda della Vera Croce' e della 'Madonna del Parto'*, Florenz 1989, mit vielen Beiträgen über das Gebäude und die Fresken, darunter Silvano Lazzeri, "Ricognizione visiva", pp. 259-284, nebst Skizzen mit der Eintragung der Tagewerke, der Spuren der Vorzeichnungen und von Übertragungen.

Allgemeine Probleme:

Bruce Cole, *Piero della Francesca, Tradition and Innovation in Renaissance Art*, New York 1991, schreibt im Hinblick auf die Fresken pp. 89sq.: *One of the pitfalls of writing or thinking about history is the tendency to project our own values onto the past. Today Piero is considered a major Renaissance artist. Modern ideas about importance in art often revolve around innovation. But to speak of Piero as an innovative artist in our sense of the word is to misunderstand fundamentally the nature of his painting and his character. The Renaissance was an intensely conservative period, which did not value change for change's sake; rather, it prized tradition. Piero was a highly inventive artist, but also one who worked well within the established boundaries and traditions of current taste; this is undoubtedly why the Bacci hired him after Bicci di Lorenzo withdrew from the job.* Die kunsthistorischen Wissenschaftler sind bekanntlich nur zu einem Teil Parteigänger der Neuerung, der größere Teil von ihnen pflegt nachzuweisen, daß etwas schon früher da war, von Früherem herkomme und von Früherem 'beeinflußt' sei. Der Autor mag meinen, daß

Epische, metrisierte Erzählweise im hohen Stil.

Piero innerhalb der *established boundaries and traditions of current taste* gearbeitet habe; seine eigenen Nachweise von Übernahmen aus Sarkophagen sind wenig konkret, andere nicht überzeugend, wie der Zusammenhang des Außen und Innen in den Begebenheiten um die Königin von Saba und König Salomo mit dem Martyrium des hl. Matthäus von Niccolò di Pietro Gerini, Prato, S. Francesco, und ungeeignet das Verhältnis zur Tradition zu erläutern. Zur Ikonologie hat Lajos Vayer "I problemi iconologici del capolavoro aretino di Piero della Francesca (il ciclo di affreschi della leggenda della Santa Croce della Chiesa di San Francesco)", *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 37, 1994/95, 1-75, einen ausgedehnten Beitrag geliefert, in dem er von einem Schriftzuge auf einem Papiere am Hute des Beamten ausgeht, der den Jerusalemer Bürger aus der Beugehaft in einem Brunnen wieder herausläßt, und diesen Schriftzug wohl richtig als *prudentius* liest; Vayer hält dieses Bild wegen dieses Schriftzuges für eines der wichtigsten des ganzen Zyklus (p. 12) und für den Fingerzeig des Piero della Francesca auf Aurelius Prudentius Clemens und dessen *Psychomachia*; der Zyklus sei dementsprechend als Kampf und Sieg der Tugenden über die Laster unter der Dominanz der Humilitas zu verstehen.

Perspektive: Angeli Janhsen (sic!), *Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca*, München 1980, besonders schätzenswert, weil die Autorin das Verhältnis von Perspektivkonstruktion und Bilddarstellung als spannungsreiches Problem sieht und Piero's 'Unrichtigkeiten' der Konstruktion mit seiner Darstellungsabsicht erklärt.

Farbe: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, pp. 54sqq.; Angeli Janhsen Vukićević, "Systematische Verwendung von Farben bei Piero della Francesca", *Pantheon* 50, 1992, 11-20.

Kleidung, Schmuck: Jane Bridgeman, "'Belle considerazioni'. Dress in the works of Piero della Francesca", *Apollo* 136, 1992 (368), 218-225. Lehrreich und kurios sind Ausstellung und Katalog: *Con gli occhi di Piero, Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, ed. Maria Grazia Ciardi Dupré, Giuliana Chesne Dauphiné Griffio, Venedig 1992, auch mit nachgearbeiteten Kleidern und Schmuckstücken

In letzter Zeit gewinnt ein besonderer Aspekt an Interesse: Piero's Berührungen mit der griechischen antiken Kunst oder der römisch vermittelten griechischen antiken Kunst, z.B.: Emma Simi Varanelli, „Artisti, Umanisti e viaggiatori alla riscoperta della Grecità. Piero della Francesca e Ciriaco d'Ancona (1392-1452)", *Città e Corte nell' Italia di Piero della Francesca. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Urbino 1992, ed. Claudia Cieri Via, Venedig 1996, 135-147, und: Francesca Chieli, *La Grecità Antica e Bizantina nell' Opera di Piero della Francesca*, Florenz 1993.

Ich habe mich mit den Schriften zur Perspektive und mit Piero als deren Theoretiker nicht beschäftigt; auch nicht mehr mit: Maurizio Calvesi, "Sistema degli equivalenti ed equivalenze del sistema in Piero della Francesca", *Storia dell' Arte* 24-25, 1975, 83-110, und Albert Cook, *Temporalizing Space, the triumphant strategies of Piero della Francesca*, New York 1992.

Bildweise Übersicht

(pp. 520/521)

Piero della Francesca hat die Geschichte des hl. Kreuzes in neun Bildern an den Seitenwänden und der Altarwand des Chores erzählt. Dabei sind im Einzelnen dargestellt⁶⁶⁰:

Rechte Wand, oberes Bild: Bild 1: der Baum des Kreuzesholzes in der Mitte, dann rechts: Adam weist vor dem Tode seinen Sohn Set an; weiter links gegen den Baum, in der Tiefe: Set erhält, dieser Anweisung entsprechend, von einem Engel einen Zweig des Baumes der Erkenntnis und des Sündenfalles aus dem Paradiese; links des Baumes: und senkt bei der Bestattung Adams diesen Zweig dem Toten in den Mund, damit der Baum der Erlösung aus Adam hervorwachse. Rechte Wand, mittleres Bild: Bild 2: links: die Königin von Saba (Jemen) verehrt auf ihrer Reise zu König Salomo (ca. 970 - 931 v. Chr.) eine Balkenbrücke, die aus diesem Baume gefertigt wurde; rechts: König Salomo begrüßt die Königin von Saba, die ihm weissagt, daß an jenem Balken gekreuzigt werde, durch wessen Tod sein Königreich einst untergehe. Altarwand, gleiche Höhe, mittleres Bild, rechts des Fensters: Bild 3: damit die Weissagung sich nicht erfülle, wird der Balken zu einem Erdloch getragen, um ihn darin zu versenken. Altarwand, darunter, unteres Bild, rechts des Fensters: Bild 4: ein Engel zeigt Kaiser Konstantin I. (306-337 n. Chr.) im Traume das Kreuz als Zeichen des Sieges. Rechte Wand, unteres Bild: Bild 5: Kaiser Konstantin I. besiegt im Zeichen dieses Kreuzes Maxentius (an der Milvischen Brücke bei Rom, 28. 10. 312). Altarwand, mittleres Bild, links des Fensters: Bild 6: ein Jerusalemer Bürger, der das Geheimnis, wo die Kreuze von Golgotha vergraben seien, ererbt hatte, aber nicht preisgeben wollte und in einen Brunnen in Beugehaft gesteckt wurde, wird aussagebereit wieder aus dem Brunnen gezogen (ca. 329). Linke Wand, mittleres Bild: Bild 7: links: die Kaiserinmutter Helena läßt die drei Kreuze daraufhin ausgraben; rechts: und die Echtheit des wahren Kreuzes an einem Toten erproben, der unter ihm

⁶⁶⁰ Die Reihenfolge stimmt mit: Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 -1600*, Chicago 1990, pp. 167sqq., überein, die auch die Verkündigung berücksichtigt. Ebenso Marilyn Aronberg Lavin, "Piero della Francesca's iconographic innovations at Arezzo", *Iconography at the Crossroads, Papers from the colloquium ... 1990*, ed. Brendan Cassidy, Princeton 1993, 139-155. Die Kreuzlegende Piero's war übrigens für Lavin's Untersuchung ihres Themas *The Place of Narrative* der Ausgangspunkt; und sie legt bei deren Behandlung am Ausführlichsten dar, wozu ihre Erörterung nützt (pp. 167-194).

wieder zum Leben erwacht. Linke Wand, unteres Bild: Bild 8: die Truppen des Kaisers Herakleios (610(pp. 521/522)-641) kämpfen gegen die Truppen des Großkönigs Chosrau II. Parvez (590-628) und siegen (Schlacht bei Ninive 627) und rechts: die Hinrichtung des Großkönigs vor seinem Throne, zu dessen und seinen eigenen Seiten er blasphemisch, wie Piero della Francesca der Legende nach berichtete, das Kreuz des Sohnes Gottes und einen Hahn als Heiligen Geist aufgestellt hatte. Linke Wand, oberes Bild: Bild 9: Kaiser Herakleios führt das Kreuz feierlich nach Jerusalem zurück, das dessen Bürger erwarten und verehren (21. 3. 630). An der Altarwand ist in der unteren Reihe links des Fensters noch die Verkündigung an Maria dargestellt, die nicht zur Geschichte des Kreuzes im engeren Sinne gehört und die ich beiseite lasse.

Auf der Altarwand in der obersten Reihe links und rechts sind zwei Männer dargestellt, vielleicht Propheten, die innehalten oder nähertreten und staunend den Baum, die Rede Adams und das Handeln Sets sehen. Ferner sind auf dem Eingangsbogen des Hauptchores Heilige dargestellt.

Piero fand in der Fensterleibung, auf dem Gewölbe und außerhalb der Kapelle oberhalb des Choreinganges schon Malerei vor. Bicci di Lorenzo hatte in den Feldern des Kreuzrippengewölbes die vier Evangelisten und über dem Eingange das Jüngste Gericht dargestellt⁶⁶¹.

Alle rechteckigen Bilder (auf der Seitenwand ca. 3,30 x ca. 7,55) des Kreuzeszyklus sind weder gerahmt noch eingefasst, sie werden von einem Gebälke bekrönt, auf dem das nächst höhere Bild aufruht. Die Bilder unter den Schildbogen sitzen dagegen in fiktiven Steinrahmen, die auf ihren Spiegeln floreal dekoriert sind.

Vergleicht man die Auswahl der Szenen mit derjenigen Auswahl, der Agnolo Gaddi gefolgt war, so zeigen sich beträchtliche Unterschiede in der leitenden Absicht.⁶⁶² Diese Unterschiede sind der Reihe nach durchzugehen. Ich halte mich auch hier an den *sensus litteralis*, ich lasse Symbolisches und Allegorisches beiseite, um herauszufinden, was über Erfindung und Komposition ausgemacht, beurteilt und gewürdigt werden kann. Auch eine symbolische und allegorische Auslegung, so polysemantisch und deliberativ

⁶⁶¹ Roettgen p. 225.

⁶⁶² Vgl. Roberto Longhi, "Piero della Francesca", *Opere complete*, Bd. 3, Florenz 1963, p. 29; vgl. die teilweise übereinstimmende Ansicht Charles de Tolnays, "Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca", *Arte Antica e Moderna* 1963, p. 18.

sie sich entwickeln möchte, müßte auf dieser Basis ruhen und von ihr getragen werden. (pp. 522/523)

Piero stellte den Baum des Kreuzesholzes, abweichend von Agnolo, im ersten Bilde sofort dar, groß und triumphal in der Mitte, und ließ die ersten Begebenheiten in dessen Schatten stattfinden: dieser Baum ist der Held der Geschichte⁶⁶³. Agnolo hatte den Baum nie selbst, sondern nur als Zweig, als Balken und als Kreuz dargestellt. Piero zeigte hier schon einen festeren Zugriff im Faktischen und eine klarere Unterscheidung des Bedeutenden.

Agnolo hatte die Übergabe des Zweiges durch den Engel über der Bestattung hoch im Gebirge dargestellt, so war sichtbar, daß, was mit Adam geschah, durch einen Engel des Himmels veranlaßt war, indem dieser den Zweig dazu übergeben hatte. Piero rückte die Begegnung Sets mit dem Engel in den Hintergrund, derart aus der Ferne stimmend, sachlich ergänzend, und verdoppelte die Begebenheiten mit Adam: neben der Bestattung und dem Einpflanzen des Zweiges stellte er die Szene dar, in der Adam die Anweisung dazu gab. Was dann mit Adam geschah, geschah bei Piero auf Weisung des Patriarchen selbst: er, durch den unter dem Erkenntnisbaume die Sünde in die Welt gekommen war, gab auch Weisung, den Erlösungsbaum in ihn zu pflanzen, damit dieser durch ihn wachse. Abermals bemerkt man, wie die Dinge enger zusammengerückt wurden, wie sich dadurch Dichte des Faktischen ergab, wie durch die unvermittelt dicht genommenen Dinge Größe entstand und das Lapidare des hohen Stiles.

Im zweiten Bilde zeigten beide Künstler zunächst die Verehrung der Brücke durch die Königin von Saba, beide szenisch gleich. Agnolo hatte daneben aber dargestellt, wie König Salomo selbst den Balken, von dem für sein Reich, wie die Königin ihm geweissagt, Gefahr drohte, versenken ließ. Piero erschien es für den Ruhm des Kreuzesholzes minder wesentlich, daß der König selbst Veranstaltung traf, den Balken zu versenken, wesentlich aber, daß es König Salomo war, der die Zukunft des Holzes von der Königin von Saba erfuhr. Er stellte dementsprechend König Salomo nicht mit Werkleuten,

⁶⁶³ S. inzwischen auch Battisti p. 112, Paolucci p. 39, Salmi p. 70, bes. Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca, San Francesco, Arezzo*, New York 1994, p. 19, welche auch mitteilt, daß Infrarotphotographien erkennen lassen, daß der Baum ursprünglich belaubt war. Ohne Laub hat er, würde ich sagen, a) mit Adams Tod zu tun und ist er b) vor allem Holz (das Kreuzesholz) und c) unvergleichlich zu allen anderen Bäumen im Zyklus, vgl. besonders die Bäume genau gegenüber bei der Kreuzerhöhung unter Kaiser Herakleios.

sondern in seinem Palaste dar, wie er die Königin von Saba zu dieser denkwürdigen Begegnung empfing. (pp. 523/524)

Ebenso sann Piero auf den Ruhm des Holzes, als er die erzählerisch solcher Art von der Person des Königs gelöste Versenkung des Balkens nunmehr auf einem eigenen Bilde darstellte, indem er dabei jedes fachgerechte Werken dadurch zu einem neuen Triumphe des Holzes überstieg, daß diejenigen, die das Holz zur Vernichtung tragen, es voll ausgebreitet, über sich und dominant, sich zeigen lassen.

Die Kreuzigung Christi wurde bei beiden Künstlern durch das Triumphkreuz über dem Altare repräsentiert. Agnolo hatte zudem zwei Episoden aus der Vorbereitung dieser Kreuzigung dargestellt. Piero mochten diese beiläufig erscheinen, er ließ sie bei Seite.

Piero fügte statt dessen, von Agnolo abweichend, zwei Begebnisse aus dem Leben des Kaisers Konstantin ein: seinen Traum und die Schlacht an der milvischen Brücke, als neue Ruhmestitel des Kreuzes, die nach dem Erlösungstode am Kreuze weltgeschichtlich bedeutendsten Manifestationen seiner Macht.

Piero gab die Begebenheiten mit Helena, um jene bereichert, in der ein Mann nun den Aufbewahrungsort der Kreuze preisgeben wollte und aus Beugehaft und Brunnen befreit wurde, nicht anders als Agnolo, nur darin geändert, daß - entsprechend der Anhebung der Stillage - statt einer Frau ein Jüngling durch das wahre Kreuz wieder zum Leben erweckt wurde.

Piero schloß den Kreuzestriumph unter Helena dann aus, der mit demjenigen unter Kaiser Herakleios, welcher die Kreuzesaufriechung schlechthin war, konkurrierte; und hob diesen Triumph unter Herakleios, den Agnolo mit anderen Szenen beiläufig dargestellt hatte, hoch und seinem Range gemäß hervor. Piero schloß den Traum des Herakleios ebenso aus, als durch den Traum des Konstantin übertroffen.

Piero transponierte in diesen beiden Fällen oder wertete um, stets zu Gunsten des bedeutenderen Geschehens.

Zwei letzte Änderungen verdienen vielleicht gesonderte Beachtung: In einer Erzählung im mittleren Stile, wie Agnolo die Kreuzlegende darstellte, der in den Sachwertungen weniger entschieden und groß, eher interessant und abwechslungsreich ist, konnte der Erzähler ausführlich und in eigenen Szenen den Beutezug und die Blasphemie Chosrau's schildern, ohne daß dem Rang des Kreuzes damit zu nahe getreten gewesen wäre: Piero schloß diese Begebenheiten aus. In dem dinglichen, ja dingfest machenden Behaupten des

hohen und erhabenen Stiles gab es wohl kein erzählerisches Hin und Wider, kein Vorläufig (pp. 524/525) und Dann, gab es wohl kein vorläufig wurde das Kreuz erbeutet, dann wurde es zurückerobert: Beute war Beute, Blasphemie war Blasphemie; und beides Niederlage und Schmähung des Kreuzes. Man beachte noch einmal, welche Umwandlung Piero für angemessen hielt, als er darstellte, wie das Kreuzesholz zu seiner Versenkung und Vernichtung getragen wurde, bis sichtbar wurde, daß diese Machenschaft zum Triumph des Holzes wurde.

Solche Änderungen waren Piero nicht genug; er disponierte⁶⁶⁴ neu.

⁶⁶⁴ Vgl. dagegen Creighton Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley N.Y. 1968, p. 76f; die Entsprechungen der Bilder hat schon Michel Alpatov, "Les fresques de Piero della Francesca a Arezzo sémantique et stylistique", *Commentari* 14, 1963, pp. 17sqq, insbes. pp. 20sq. eingehend behandelt. Allerdings scheint es mir nötig, die gegen eine chronologische Ordnung geänderte Reihenfolge ihrem wörtlichen Sinne nach (*sensus litteralis*) zu verstehen, während Alpatov den Weg über eine symbolische, im technischen Sinne allegorische Auslegung einschlägt und in den drei Reihen untereinander so patriarchalisch-einfaches, bürgerlich-höfisches und kaiserliches Leben dargestellt findet. Diese Rechnung geht nicht auf: denn Herakleios ist ein Kaiser und bleibt ein Kaiser, auch wenn er das Kreuz begleitet; dessen Ehrung gerade darin besteht, daß es der Kaiser ist, der es begleitet; auch ist es mehr als zweifelhaft, ob das Königliche der Herrscher Salomo und von Saba und der Kaiserinmutter Helena in den mittleren Bildern als bürgerlich-höfisch von einem Kaiserlichen in der unteren Reihe abgehoben werden kann.

Nicht minder scheint mir der dritte, noch tiefere Sinn, der einigen Szenen zugesprochen wird, fraglich. Er ist typologischer, im technischen Sinne wiederum allegorischer Natur: z.B. wird die Verehrung des Holzes durch die Königin von Saba auf die Verehrung Jesu durch die drei Könige (Epiphanie) und die Begrüßung der Königin durch Salomo auf die Vermählung Josefs mit Maria bezogen, beide Male deshalb, weil die Anordnung der Figuren aus den Traditionen der Bildgestaltung der jeweils herangezogenen Begebenheit übernommen seien: von solchen Übernahmen als Mitteln der Bereicherung und im Wunsche, zu übertreffen, lebt die Kunst; sollte von den ehemaligen Kontexten der Titel (Sposalizio, Epiphanie) etwas mit gemeint sein, müßte es sichtbar gemacht werden; ein Mann und eine Frau, die sich feierlich die Hand geben, eine Frau, die ihr Gefolge hinter sich läßt und betend vor etwas niederkniet, sind zu allgemein, als daß sie an einen speziellen Sinn ständig gebunden werden könnten.

Von diesen Einwänden abgesehen, möchte ich aber auf die Bestimmung der besonderen Menschlichkeit der Menschen des Piero in diesem Aufsätze Alpatov's hinweisen, sei es einzelner Momente wie des reinen und einfachen Glaubens anläßlich der Helena (p. 26), wie der *force morale du modeste héros* anläßlich Konstantins (p. 28), sei es auch der Menschen im Ganzen (pp. 29sqq.). Besonders in der Erfassung der stillen, zarteren Punkte, denen gegenüber das triumphale Moment des Gesamten des Zyklus vielleicht zu kurz

Die historische Folge der Begebenheiten wurde bei der Anordnung einmal durchbrochen; während die späteren Begebenheiten sonst unter den vorhergehenden nachfolgten, wurde die Kreuzerhöhung durch Kaiser (pp. 525/526) Herakleios auf der linken Wand von der untersten Stelle an die oberste Stelle versetzt. Dadurch stehen im unteren Register machtvoll der Sieg des Herakleios und der Sieg des Konstantin einander gegenüber, im mittleren Register zeremoniell die Begebenheiten mit Helena und der Königin von Saba und im oberen Register die Erhöhung des Kreuzes und die Pflanzung des Kreuzesbaumes. Man sieht, beide Seiten schlossen nicht mehr, wie bei Agnolo, mit den Anlässen der Kirchenfeste Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung, sondern triumphal wurden zu oberst Gründung und Triumph des Kreuzesholzes, darunter die Verehrung desselben durch königliche und kaiserliche Damen und darunter die Bezeugungen seiner Macht in zwei kaiserlichen Siegen dargestellt.⁶⁶⁵ Dieses zu Seiten des Altares, über dem, wie in Florenz, - unter Auslassung einer Darstellung der Kreuzigung, welche in der Messe gegenwärtig gesetzt wird - das Kreuz selbst hängt.

Ich werde diesen Entsprechungen bei der bildweisen Übersicht folgen.

Doch zunächst dieses: Piero gliederte Nebenszenen aus und rückte sie auf die Altarwand. Durch die Einfügung der Begebenheit, in der ein Mann, der den Aufbewahrungsort des Kreuzes nicht preisgeben wollte, nun aussagebereit wieder aus dem Brunnen gezogen wird, stehen auf der Altarwand links und

kommt (die Verbindung beider Momente charakterisiert Piero), wird unsere Anschauung durch Alpatov beträchtlich erweitert.

⁶⁶⁵ Auch Murray schreibt, daß im mittleren Register von Damen (*heroic women*) und darunter von christlichen Siegen erzählt sei. Peter Murray, "A note on the iconography of Piero della Francesca", *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, pp. 175sqq., bes. p. 176. Seine Behauptung über das Gesamte der Darstellungen, daß rechts Begebenheiten aus *prechristian times* und links (auf der Evangelienseite) Begebenheiten aus *postchristian times* (nach der Zeit Christi) angeordnet seien, ist allerdings irrig; die Siege des Konstantin ereigneten sich im vierten christlichen Jahrhundert und sind, wie dargestellt, mittels des Kreuzeszeichens errungen, sind explizit christliche Siege; an anderer Stelle sieht der Autor das auch nicht anders. Eine Gliederung der Heilsgeschichte in Zeiten *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia*, so Roettgen p. 230, ist in diesem sonst klar disponierten Zyklus nicht zu erkennen. Das wohl vom Maestro di San Francesco gemalte Kreuz, das über dem Altare hängt (Roettgen ebenda), ist sicherlich der Ausgangspunkt für die Darstellungen, aber, wie mir scheint, in zwei verschiedene Richtungen der Auslegung, einmal räumlich hinauf und in die Zukunft gewendet zum Jüngsten Gerichte und einmal räumlich auf den Fond und in die Geschichte gerichtet, in die Geschichte eben dieses Holzes.

rechts des Fensters zwei Begebenheiten einander zur Seite, in denen Menschen das Kreuzesholz verbergen oder seine Verborgenheit beibehalten wollten, in denen sich jedoch erwies, daß jede Verbergung des Kreuzesholzes unfreiwillig oder durch Nötigung zu einer Enthüllung von Holz und Kreuz, zu einem Sieg des Kreuzes wurde. Und unter diesen beiden Bildern auf der Altarwand finden (pp. 526/527) sich weitere zwei, in deren linkem, vom Himmel gesandt, ein Engel kommt, die Ankunft des Erlösers Maria zu künden⁶⁶⁶, und in deren rechtem, zum zweiten Male vom Himmel gesandt, ein Engel kommt, die Wirkkraft des Erlösungszeichens Kaiser Konstantin zu künden. So ist der Ruhm des Kreuzes auf den Wänden des Chores, im Fond und zu Seiten des kreuzbestimmten Altares verkündet.

Erweist sich die Auswahl und die Anordnung der Szenen als stileinigem Denken entsprungen, dem hohen und erhabenen Stile entsprechend und triumphal auf Ruhm aus, so ist der zeremonielle Charakter der Bewegungen und Haltungen der Gestalten dabei besonders auffallend und immer hervorgehoben worden. Jetzt ist im Umkreis der hier behandelten Zyklen näher auszumachen, was dieses Zeremonielle Piero war.

Dabei können die Verehrungsszenen, die mit anderen Zyklen leichter zu vergleichen sind, zur Vororientierung hauptsächlich im Blicke bleiben.

Wenn man das höfische Element ins Auge faßte, könnte man meinen, daß das Thema des Piero dem Thema des Simone Martini nahe wäre und die Gestalten des einen sich nur feierlicher als die des anderen bewegten: doch bemerkte man dann, daß bei Simone Martini immer der Verkehr zwischen Menschen der Gegenstand war, bei Piero aber die Zeremonie immer an eine Sache gewendet wurde, zu der die Gestalten sich verhalten, über die sie sich verehrungsvoll neigen. So ist bei Martini das Anhalten, etwa in der Person des Kaisers, ein Stutzen, das ihn auf sich zurückgehen und darin markant er selbst

⁶⁶⁶ Den allgemeinen Zusammenhang von Verkündigung, Kreuzesholz, Erlösung und vorher Sündenfall hat, anlässlich dieses Zyklus, Rainer Kahsnitz, "Zur Verkündigung im Zyklus der Kreuzlegende bei Piero della Francesca", *Schülerfestgabe für Herbert von Einem*, Bonn 1965, pp. 112sq. erneut konstatiert. Einen zureichenden Grund für die Einfügung der Verkündigung vermag ich noch nicht zu erkennen, die bisherigen Erklärungsversuche scheinen mir nicht überzeugend. Wahrscheinlich hat Avraham Ronen, "L'annunziazione di Piero della Francesca e la tradizione aretina", *Atti e Memorie dell' Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, N.S. 47, 1987, pp. 229sq. recht, der sie nüchtern auf den Wunsch der Auftraggeber zurückführt, neben den Storie auch ein *affresco votivo* und nach aretinischer Art sehen zu wollen.

sein läßt; bei Piero aber ist das Anhalten, etwa in der Königin von Saba, der Endpunkt der Neigung, in welcher sie, aus sich heraus- und der Sache zugeneigt, verweilt, bis sie in die normale Haltung zurückgeht. Bei Simone geht der Verkehr, wie es scheint, vom Menschen aus, bei Piero geht die Zeremonie auf die Sache hin. (pp. 527/528)

Ebenso besteht zwischen Piero und Filippo Lippi keine Gleichheit im Grunde, auf welchem Grunde der eine zu einem natürlichen und der andere zu einem künstlichen und von der Etikette geregelten Verhalten ihrer Gestalten gekommen wäre: abermals verhalten sich die Menschen Lippi's um ihrer selbst willen natürlich, ging Lippi vom Menschen aus, und verhalten sich die Menschen Piero's um der Sache willen zeremoniell, ging Piero, wie es scheint, von der Sache aus.

Drittens besteht auch mit Agnolo Gaddi keine Gleichheit, in welcher der eine werk- und standesgerecht unterschiedene Tätigkeiten vieler Menschen und der andere die verfeinerten und stilisierten Zeremonien erlesener Höfe dargestellt hätte. Die der Richtigkeit werkgerechter Tätigkeiten bei Agnolo Gaddi entsprechende Richtigkeit des zeremonialen Vollzuges, wie, sie zu beachten, Aufgabe eines Zeremonienmeisters wäre, lag Piero nicht an: die Zeremonien werden um der Sache willen vollzogen, die Menschen dienen der Sache, nicht diese ihnen.

Mit Taddeo Gaddi's Befindlichkeit, der extremsten Weise vom Menschen her zu denken, kann demnach vollends keine Gleichheit bestehen; und der Kreis der in dieser Arbeit vorgekommenen Themen von Künstlern, die vom Menschen ausgingen, wäre durchschritten. So scheint es, daß Piero jenen Künstlern zuzurechnen wäre, die von den Vorgängen ausgingen. Aber auch hier findet sich zunächst keine wesentliche Ähnlichkeit.

Zufällige Begebenheiten, wie sie Gozzoli anlagen, wurden hier nicht erzählt: Piero's Menschen nehmen sich in Zucht, Bedeutendes und Wichtiges zu vollziehen.

Auch Vorkommnisse und Vorfälle, die ein öffentliches Interesse verdienten, wie sie Ghirlandaio beschäftigten, wurden hier nicht dargestellt: die Patriarchen, Könige und Kaiser wie ihre Leute handeln selbst, sie billigen und rühmen nicht durch bloße Anwesenheit etwas, das für sich bliebe, sondern sie dienen ihm und sie erfüllen sich in diesem Dienste. Bürger Arezzos wurden als solche ohnedies nicht dargestellt.

Auch eine Auffassung, wie sie Lorenzetti vertrat, indem er den normalen Fluß des Lebens darstellte, in dem plötzlich ein Ereignis

hervorbrach, das einen größeren Ernst hervortreten ließ, ein Besinnen, Bedenken, eine *Metanoia* hervorrief, ist auszuschließen. Piero's Gestalten erleben keine Umwandlungen, seine Vorgänge bezeugen keine außerordentlichen Brüche und Aufschwünge. (pp. 528/529)

Letztlich ist auch nichts von der Zurückhaltung der Einzelelemente zu bemerken, so daß sie für sich zwar tätig wären, ein Höheres aber, ein Geschehen sich aus ihnen zusammen ergäbe, wie es Giotto darstellte: Piero's Personen wenden ihre ganze Aufmerksamkeit dem zu, was sie tun.

Trotzdem: Piero ging zunächst von den Vorgängen aus, indem es ihm anlag zu zeigen, daß z.B. die Königin von Saba die Brücke verehrte. Sodann ging es Piero aber ebenso darum darzustellen, wer die Königin von Saba, indem sie verehrte, eigentlich war. Piero ging es darum, den Menschen, nicht wie Taddeo Gaddi als sich befindenden, nicht wie Agnolo Gaddi als tätigen, nicht wie Filippo Lippi als natürlich sich verhaltenden, nicht wie Simone Martini als verkehrenden zu zeigen, sondern als denjenigen, der eine Sache begehrt, wie man Fest und Ritual begehrt. Piero ging es zugleich aber darum, den Vorgang darzustellen, nicht als Geschehnis wie Giotto, nicht als Ereignis wie Lorenzetti, nicht als Begebenheit wie Gozzoli, nicht als Vorkommnis wie Ghirlandaio, sondern eben wiederum als Begängnis.

Unter den hier behandelten Künstlern nahm Piero bisher als einziger Vorgang und Person zusammen, als gleichen Ranges, gleicher Wichtigkeit. Nicht diente der Mensch ihm als Vehikel für die Vorgänge, nicht die Vorgänge als Vehikel für den Menschen: vielmehr war die Einigkeit beider sein Ziel. Piero gleicht in dieser Bindung von Person und Vorgang, wie zu sehen sein wird, Masaccio, dessen äußerster Gegensatz er in dieser Nähe zugleich ist.

Das Darstellungsfeld Piero's della Francesca ist mittels dieser Vororientierung soweit abgesteckt, daß es im Folgenden mit Hinweisen darauf sein Bewenden haben kann.

1.) Die Geschichte des Kreuzesholzes unter Adam.

Der Baum⁶⁶⁷ des Kreuzesholzes steht in der Mitte des Bildes, er wächst empor und entfaltet sich in Ästen und Zweigen majestätisch; kein Baum in (pp.

⁶⁶⁷ Man sieht einen Baum als Szenenteiler in der Mitte eines Bildes und die gleichen Personen rechts wie links desselben zum ersten Male in der christlichen Monumentalkunst im Mosaikzyklus in S. Maria Maggiore in Rom und zwar im Bilde 13, in der oberen Hälfte, Jakob mit zwei Hirten treibt seine Schafe zum Fluße und Jakob vor zwei Hirten spricht mit Jahwe; der Baum hat dort jedoch keine thematische Bedeutung. Joseph Wilpert, *Die*

529/530) diesem Zyklus kommt ihm gleich. Er trägt nicht Frucht, nicht Blätter; die Frucht, die er tragen wird, wird der Leib Christi sein.⁶⁶⁸

Adam sitzt rechts auf einem Felle, das um seinen Hals geknotet ist und den Rücken herabhängt, er sitzt mit dem Rücken an einen Baumstumpf gelehnt; er hat, in den Gelenken steif, müde das Gesäß vorgeschoben; sein Haupt aber ist aufrecht, die Gesten sind bestimmt; er hat das linke Bein leicht angezogen, seine linke Hand ruht auf dessen Schenkel, er hat das rechte Bein unter das linke geschlagen. Adam schaut genau vor sich und sagt, was er innerlich sieht; er hat die rechte Hand redend geöffnet und zur Seite gewendet, er weist mit dem Zeigefinger auf Set, den er meint, hält aber die Hand demjenigen offen, von dem er spricht. Piero plazierte ihn so, daß Adam in seinem Sprechen (nach links) rückwärts sinnt und zugleich dem Baume wie dem Begräbnisse zugewandt ist, den Korrelaten seines Sprechens. Set steht jenseits zu seinen Füßen, Adam ein wenig zugewandt; er trägt ein Tuch, vorne über die linke Schulter herabfallend, über den Rücken und um den Leib gezogen, und hält es mit der Linken; seine Rechte hängt herab, sie greift am Bein in die Falten, ist derart angelegt, in einer Gehorsamsgeste; selbst alt, schaut er in Güte und Liebe auf Adam.

Charakteristisch ist, daß Adam sich nicht unmittelbar zu Set hinwendet, sondern, wie unsere Sprache zu sagen erlaubt, vor sich hinspricht; und daß Set nicht unmittelbar seinem Vater gegenüber tritt oder sich ihm zuneigt, um die Weisung zu vernehmen, sondern im Gehorsam, wie die Sprache nicht minder zu sagen erlaubt, aufnimmt, was sein Vater vor sich hinspricht. So wurde ein unmittelbarer mitmenschlicher Verkehr, in der Art eines Simone Martini, unmöglich: vielmehr, indem der Vater etwas vor sich hinspricht, das der Sohn, wenn er tut, wie ihm und der Sache zukommt, aufnimmt, entsteht zwischen beiden diese Sache. Weisung und Gehorsam wurden derart entpersönlicht, versachlicht, auf der einen Seite; blieben auf der anderen Seite aber trotzdem persönlich, weil der Vater, ganz Ernst und Würde, und der Sohn, ganz Gehorsam und Liebe, sich in der beidseitigen Sachdienlichkeit erfüllen.

Eva steht rechts, sie ist hinter Adam getreten, alt wie er; sie stützt sich mit der Linken auf einen Krückstock und stützt mit der Rechten seitlich und leicht Adams Hinterhaupt; sie bedenkt leicht gesenkten Hauptes, eingezogener

Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis zum 13. Jh., Band 3, Freiburg 1916, Abb. 14.

⁶⁶⁸ S. Roettgen p. 228.

Mundwinkel und regungslosen Blickes; sie ist am ehesten von allen durch ihre Handhaltung Adam selbst zugewandt und seinem Tode. Eine Enkelin steht (pp. 530/531) jenseits Adams, rechts neben Set, sie trägt zwei Felle, über den Schultern zu einem Kleide geknotet, die Arme hängen, sie hat die Hände vor ihrem Leibe in einander gelegt, sie schaut aufrecht und schweigend vor sich; dann steht da ein Enkel, diesseits links und vom Rücken zu sehen, er hat die Beine überkreuzt, seine rechte Schulter über einen Stab gehängt, den er mit der Linken locker hält, er hat den Kopf gegen die Faust und die gestreckten Finger der gegen die Schulter zurückgenommenen Rechten gelegt⁶⁶⁹ und sinnt.

Diese vier Menschen umstehen Adam, in ernstem Schweigen, in nachdenklichem Sinnen, in stützendem Bedenken und in gütig-liebevollem Gehorsam sich selbst ausdrückend und zugleich der Sache angemessen.

Etwas weiter gegen die Mitte des Bildes zu sieht man in der Ferne den Engel, aus dem Paradiese gekommen, und Set, der ihm in die Ferne entgegenging, den Zweig des Lebensbaumes zu empfangen.

In der linken Szene des Bildes sieht man links zunächst⁶⁷⁰ einen Jüngling, er trägt ein Fell über dem Rücken, um Hals und Hüften geknotet, er zeigt nach rechts zur Bestattung Adams und schaut zu einem Mädchen, das ferner steht; das Mädchen trägt ein Kleid um die Taille gegürtet und über die halbe Brust gezogen und schaut ihn an, halb hinter ihm vorbei, solcherart wiederum nicht unmittelbar mit ihm verkehrend. Nach diesem Aufbruch zur Bestattung folgen zwei, die zur Bestattung eilen. Der nähere hat die Hände vor dem Leibe gefaltet, der fernere hält seine Rechte im Fell, das ihm über die Schulter hängt (beide sind ziemlich zerstört). Dann folgen drei, die schon bei der Bestattung anwesend sind, alle drei aufmerksam auf Sets Tun zu ihren Füßen, einer (pp. 531/532) achtsam die Hand hebend, einer der Jünglinge trägt

⁶⁶⁹ Lightbown, pp. 138sq:

*'Io, come dolente femminella
Tengo la guancia posata alla mano'*
Boiardo, I, ii, 25.

⁶⁷⁰ Es wäre ein Schulbeispiel, die ersten drei Figuren links nach Profilstellung, Enface- bzw. Ventral-Stellung, nach Ruhe und Bewegung als ein Stück *kontinuierender* Komposition mit den ersten drei Erwachsenen in Giotto's Lossagung in Assisi als einem Stück *kohärenter* Komposition zu vergleichen und dann mit den ersten drei Gestalten links oberhalb der Stufen in Raffael's Schule von Athen als einem Stück *spontan wendender* Komposition. S. hier die Einführung "Masaccio's Reform der Figurenfolge". Zu diesen drei Kompositionsweisen s. Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980.

Mantel und Kleid⁶⁷¹. Zu deren Füßen liegt Adam, nun nach rechts gewendet, jenseits kniet Set und senkt, wohl mit einer Person zusammen, die hinter ihm steht, den Zweig des Lebensbaumes Adam in den Mund (ziemlich zerstört). Weiter rechts und ferner steht eine Frau, sie streckt ihre beiden Arme in die Luft und Höhe in einem Schrei über den Tod des Vaters der Menschen. Von rechts endlich eilt ein Jüngling herzu mit einer staunend ausgestreckten und einer achtsam zur Seite gehobenen Hand.

Aufforderung, hinzuzueilen, Hineilen, Dastehen, Handeln, Schrei und abermals Herbeieilen, das sind die Weisen der Teilnahme der Familie, die zu Adams Bestattung zusammengekommen; dabei stellte Piero, wie zu sehen ist, auch das Auffordern, hinzuzueilen, und dieses selbst, indem er es nicht losgelöst irgendwoher aus der Ferne sich ereignen ließ, als Weise des faktischen Dabeiseins dar.

9.) *Die Kreuzerhöhung unter Kaiser Herakleios.*

Die Prozession⁶⁷², die das Kreuz nach Jerusalem bringt, kommt von links. Das Kreuz wird langsam gegen die Mitte zu getragen, wo es zwischen zwei Bäumen, welche die Seiten der Prozession und der Bürger markieren, ein wenig zu uns herausgewendet, erscheint. Die Ältesten der Stadt, die, mit hohen Mauern und hohen Türmen in die Ferne fluchtend, zurückbleibt, sind von rechts aus dem Bereiche der Mauern heraus bis zu dem ersten Baume im freien Felde gekommen und erwarten dort das Kreuz.

In der Prozession trägt ein Mann, barfuß und bis auf eine Binde barhäuptig, der gerade einen Schritt voran getan hat, das Kreuz; das Kreuz steht in seiner rechten Hand und wird von seiner linken Hand (zerstört) gehalten. Dann kommt der Kaiser⁶⁷³, er hat die Bahnen seines purpurnen

⁶⁷¹ Lavin (1994) p. 36: *The variety of costumes in which the multitude is dressed - animal skins, togas, and robes - represent societal changes that took place during the nine hundred years their father lived.*

⁶⁷² Bridgeman p. 220: *every figure wears Byzantine clothes.*

⁶⁷³ Ich möchte darauf insistieren, daß diese Figur der Kaiser sei. Diese Gestalt trägt Purpur und Mitra, sie ist samt Mitra die größte Gestalt und wird durch den Bezug auf einen der Bäume betont und erhöht. Diese Erhöhung wäre auch für einen Bischof, der den Kaiser begleitete, nicht angemessen. Meines Erachtens kommt es auch nicht in Frage anzunehmen, daß es sich um den ersten Versuch des Kaisers handele, Jerusalem zu betreten; es gibt bei Piero und im hohen Stile, so meine ich, nur diese eine Kreuzerhöhung. Piero hat die Legende insofern geändert. Piero läßt diesen Kaiser, entsprechend dem darin ausgedrückten, zeremoniellen Range des byzantinischen Kaisers, auch nicht selbst an der Schlacht von Ninive und nicht an der Hinrichtung des Chosrau teilnehmen, anders als Konstantin,

Mantels wie die Arme (pp. 532/533) vor seinem Leibe zusammengenommen, auf eigenen Auftritt, eigene Entfaltung verzichtend, er schreitet unter goldener Mitra aufrecht, ernst und würdig und sinnt mit klarem und mildem Blicke auf Jerusalem hin; er geht dem Träger des Kreuzes zur Seite, es zu begleiten, und einen halben Schritt nach, es zu ehren. Dann kommt, als Einzelfigur wie der Kaiser, darum wohl sein Sohn (Herakleios Neos Konstantinos, der spätere Konstantin III.), er hat den Arm vor den Leib genommen, eilt und sinnt mit großen Augen vor sich hin und gegen die Erde. Es folgen drei weitere, zusammen genommen, die Suite, in der Ferne ein Junger, der hochgestimmt, erfreut mit großen Augen den beiden Kaisern folgt, und links zwei letzte, deren einer, vom Rücken zu sehen, sich gegen seinen Nachbarn wendet, der sich bei ihm einhängt und geraden Hauptes zuhörend nach oben sinnt.

Gegenüber die Bürger. In einer ersten Reihe knien vier, alle bis auf die Kopfbinden barhäuptig; der erste nimmt ehrfurchtsvoll seine Arme zurück, streckt das Haupt, sich unterwerfend, ein wenig vor und schaut erwartend nach oben zum Kreuze; der zweite hält seinen Hut demütig in der Linken gesenkt, er hat die Rechte erhoben, innehaltend, Platz gewährend, und schaut ergeben empor zum Kreuze; der dritte hat die Hände vor der Brust gefaltet und betet fromm; der vierte hat die Arme über der Brust gekreuzt und schaut innig, in schwärmerischer Liebe zum Kreuze auf: so sind in den Personen vier Stufen der psychischen Näherung dargestellt, vom ehrfurchtsvollen Erwarten über das ergebene Schauen und fromme Beten bis zur schwärmerischen Liebe hin.⁶⁷⁴

In der zweiten Reihe knien drei weitere der Ältesten, von denen nur der erste zu erkennen ist, er wartet in Scheu und in Furcht. Dann tritt einer herzu, um niederzuknien, er hält seinen Mantel mit der Linken zusammen und lüftet seinen Hut mit der Rechten. Weiter rechts folgt ein Alter noch, der mit seinem Stocke herankommt, noch nicht zum Kreuze schaut, sondern auf den Boden achtet, damit er richtig vorankomme. (pp. 533/534)

Wir sehen abermals, wie bei der Bestattung Adams, Unterschiede in dem allen Gestalten auch gemeinsamen Dabeisein, von links das untergehakte sich auf den Weg Machen, das Folgen, das eilende und das würdige Begleiten, von rechts das Herankommen, das Begrüßen, die Scheu und jene Folge von

welcher selbst allerdings auch nicht 'kämpft'. Piero beachtet auch sonst '*societal changes*' im Laufe der Zeit, wie Lavin (1994) darlegt (s. hier Anmerkung zur Geschichte des Kreuzesholzes unter Adam).

⁶⁷⁴ Hans Werner Grohn, *Piero della Francesca, die Fresken in San Francesco zu Arezzo*, München 1961, p. 23, spricht von verschiedenen Temperamenten.

Erwarten, Schauen, Beten und Lieben; alle begehen solcher Art differenziert und insgesamt die Ankunft des Kreuzes. Man sieht ferner, daß, wie bei der Bestattung, die Anteilnahme zur Mitte hin konzentrierter wurde⁶⁷⁵ oder, umgekehrt gesagt, daß das Gefolge nach außen hin lockerer und weiter wurde: derart trat von der Magerkeit eines nach außen dünn werdenden, bloßen Zeremoniells nichts auf, sondern die Begehung weitete sich von ihrem innersten Zentrum aus natürlich, dabei lockerer, reicher werdend und voll ausklingend.

Man erkennt letztlich, daß, wie bei der Bestattung, auf der einen Seite die zu begehende Sache sich durch die Begehung, indem sie so und so erwartet, so und so begleitet wird, erst als das zeigt, was sie ist; und daß auf der anderen Seite die je eigene Sachzugewandtheit nach ihren Arten, in die Ferne oder gegen die Erde zu sinnen, etc., Ehrfurcht oder Liebe, etc. zu empfinden, erst auch die Menschen hervortreten läßt: sodaß beide in der Einheit von Person und Vorgang erst sind, was sie - sein können.

2.) *Die Königin von Saba verehrt die Brücke, die aus dem Baum des Kreuzesholzes gemacht ist. König Salomo begrüßt⁶⁷⁶ die Königin von Saba in seinem Palaste.*

Der Balken aus dem Baume des Kreuzesholzes, um den es bei der Verehrung links, wie in dem Gespräche rechts geht, liegt in der Mitte des Bildes, als Brücke über den Fluß Siloah. Links eine Landschaft, in der Ferne mit Bergen und näherzu mit zwei Bäumen geschmückt. Die Bäume heben wie bei der (pp. 534/535) Kreuzerhöhung zwei Personengruppen hervor und

⁶⁷⁵ Auch Grohn schreibt anlässlich von Adams Bestattung, p. 11: "nach links hin ebbt die Bewegung ab."

⁶⁷⁶ Es ist nicht auszuschließen, daß die Begegnung des Königs Salomo und der Königin von Saba auf die Hoffnung auf eine Einigung zwischen der lateinischen und der griechischen Kirche anspielen sollte, wie Ginzburg p. 35 meint, indem er diese eine Anspielung aus einer Serie sonst ganz anderer typologischer Referenzen, die Schneider an der von ihm herangezogenen Stelle aufführt, herausgreift. Erregten Zeiten, wie denen eines bevorstehenden oder eingetretenen Falles von Konstantinopel, wird man auch hypertrophen Allegorismus zutrauen; doch sollte man ihn so nennen. Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero, Il Battesimo, il Ciclo di Arezzo, La Flagellazione di Urbino*, Nuova Edizione, Turin 1994; Laurie Schneider, "The iconography of Piero della Francesca's frescoes illustrating the Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo", *Art Quarterly* 32, 1969, 22-48, bes. 27.

unterscheiden durch ihre Zweizahl von sich den majestätisch einen Solitär, der in der Mitte des ersten Bildes dasteht.

Rechts geht der Empfangssaal hart an der Brücke auf, der *Porticus columnarum* des Palastes des Königs Salomo, der *Domus saltus Libani*⁶⁷⁷, der Ort der zweiten Begebenheit; bei Piero ist er jedoch durch kannelierte Marmorsäulen mit kompositen Kapitellen, die ein kräftiges Gebälk tragen, links begrenzt und rechts geteilt und durch eine großflächig gemusterte Wand in der Ferne geschlossen.

In der linken Begebenheit ist die Königin von Saba von links angekommen; sie ist dicht vor und an dem Balken niedergekniet, schiebt die Schultern ein wenig vor, senkt Hals und Haupt ein wenig, hat die Hände über dem Balken erhoben, gefaltet und betet; ihr Schatten fällt dabei auf den Balken.

Ihr Gefolge steht in Stufen der Teilnahme links ihr zu Seiten und hinter ihr, insgesamt neun Personen. Zunächst zwei Hofdamen zu beiden Seiten, deren vordere aufrecht steht, auf die Königin achtet und im Bogen ihres rechten Armes, daraus sinkender Hand und sinkenden Fingers den Balken weist, deren fernere ebenso aufrecht steht, mit der Rechten ihren Mantel aufgreift und staunend die Linke erhebt. Dann weitere drei Hofdamen, die zwischen und hinter diesen zu sehen sind, die die Hände vor dem Leibe übereinanderlegen, sittsam dastehen oder in die Ferne zurück sinnen und sich freuen; zwischen ihnen ein Page⁶⁷⁸, der Nase und Mund unmerklich vorschiebt, um zwischen den Hofdamen hindurch und hinunter zu sehen, was es vorne und unten gebe. Dann, ein wenig abgesetzt, folgt die Zwergin, stumpf. Unter dem zweiten Baume sind die Herren des Hofes⁶⁷⁹ mit den Pferden der Damen zurückgeblieben: einer vornean, vom Rücken zu sehen, trägt im Gürtel einen Dolch, er hat seinen linken Arm über den weißen Zelter der Königin gelegt, den man ebenfalls von hinten sieht, und spricht zu dem Herren rechts, etwas ferner; dieser führt einen Braunen an der Trense und wendet sich, Reitstock und dessen Schnüre in der Rechten, zu dem Redenden zurück. Man erkennt oberhalb des Schimmels noch einen wiehernden (pp.

⁶⁷⁷ Lightbow p. 145 unter Verweis auf 1. Kg. 7,6 und 10,4.

⁶⁷⁸ Bridgeman p. 225, Anm. 25: *The gender of the figure is ambiguous. It has short (male) hair, but a female garment.* Er trägt auf der Reise ferner einen Sonnenhut aus Stroh (p. 219) im Unterschied zu den Herren bei den Pferden.

⁶⁷⁹ Bridgeman p. 219: *portrayed in the short riding-tunics and wide-brimmed winter hats usually by male travellers.*

535/536) Rappen und einen Grauen. Dieser Teil, mit dem die Komposition anhebt, charakterisiert die Szene gleich anfangs als höfische.

Die beiden ersten Damen geben Ergänzungen zu der Haltung der Königin, zu ihrem Beten das Staunen und das Hinweisen auf das Holz, dann folgt ein Kranz äußerlicherer Haltungen des Anwesendseins und rückwärts gewandten sich Freuens, auch der Neugier; dann als drittes Moment Ahnungslosigkeit; dann gegen das Zentrum geöffnetes, aber gleichgültiges miteinander Umgehen: sie alle aber sind dabei. Sie begehen, zuerst aufeinander gewendet, dann im Gefolge und dann mit gesteigerter Anteilnahme bis zum Gebete der Königin hin, die Verehrung des Holzes.

Salomo⁶⁸⁰ hatte die Königin von Saba im Palaste mit kleinem Gefolge erwartet, einem königlichen Rat und einem Höfling links, insgesamt sechs Personen; er ist aus der Ferne, an seinem Gefolge vorbei, in den vorderen Teil des Saales gekommen und begrüßt, die Linke mit dem Daumen vorne in den Gürtel gehängt, die Königin in seinem Hause, ergreift deren Rechte⁶⁸¹ und schaut ernst und wartend vor sich. Die Königin ist von rechts herantreten, hat ihren weiten Mantel vor sich gerafft, neigt sich, Kopf, Hals und Rücken gegeneinander gerade haltend, und gibt Salomo ihre Rechte. Die 'Sache' liegt wiederum zwischen ihnen, beide sind darauf gewendet. Zu Seiten der Königin und rechts hinter ihr ihr Gefolge, protokollgemäß ebenfalls sechs Personen; die erste Hofdame vornean blickt, den linken Arm mit dem Handrücken in die Seite gestützt, aufrecht und stolz auf Salomo, die zweite in der Ferne blickt unnahbar und aufrecht auf die Königin, beide ergänzen wiederum die Haltung der Königin; dann folgen die weiteren, eine darunter, die hinter der Königin voransteht und, selbst unbeweglich, die Neigung der Königin verfolgt, weitere auch sinnend. Diese vollendet erzogenen Damen lassen es jedermann unzweifelhaft klar werden, daß die Königin sich an Gesinnung und Unnahbarkeit, auch wenn sie sich neigt, nichts vergibt; und, trotz der gewechselten Garderobe, könnte man die einzelnen Damen der Suite wiedererkennen und aus ihrer Stellung die Hofrangordnung errechnen wie den wechselnden Tagesdienst. (pp. 536/537)

⁶⁸⁰ Bridgeman p. 219: Salomo trägt als Mantel und die Königin von Saba, jetzt nicht mehr im Reisegewande, als Kleid die *purpura bianca* aus Seide, dem traditionellen Stoff byzantinischen Ursprungs für Herrscher.

⁶⁸¹ Die Eindringlichkeit dieses Tuns wird anschaulich, abstrakt herausgehoben, wenn man die Rekonstruktion des Spolvero dieser Hände und die Darstellung dieser Hände bei Battisti ansieht, Abb. 19 auf p. 54 und Abb. 89 auf p. 138.

In Salomos Gefolge⁶⁸² ist demjenigen, der von hinten auf Salomo schaut, der Blick starr geworden, der andere schaut, aufmerken lassend, zu dem königlichen Rate. Und dieser⁶⁸³ wiederum schaut, der Gürtel mit der Rechten umfaßt, kaum gesenkten Kopfes, geschlossenen Mundes und aufmerksamen Auges auf Salomo und jede seiner Reaktionen; während der junge Hofmann endlich, den Mantel über die Schulter zurückgeworfen, noch lässig dasteht, die Rechte am Beine und dem König zugewandt.

Bemerkenswert ist, daß Piero die Begrüßung so darstellte, daß Salomo aus der Ferne kommt, hervorkommt und die Königin begrüßt, nicht sie ihn; und daß die Königin nach links gewendet ist, nicht ankommt, sondern empfangen wird. Während die Hofdamen der Königin auf diesen Empfang gestimmt wurden, diesen Teil begehen, entsteht auf Seiten des Königs, um ihn herum, gespannte, sich verständigende Aufmerksamkeit, in der die Prophezeiung realisiert wird.

7.) *Die Auffindung und die Probe des Kreuzes unter der Kaiserinmutter Helena.*

In der linken Hälfte des Bildes sieht man im Hintergrunde eine Landschaft, die rasch in zwei Bergen ansteigt, in deren Sattel eine Stadt sitzt und sich aufbaut, mit Mauern und Türmen befestigt. Die Kreuze werden in der Ebene davor aufgefunden.

In der rechten Hälfte des Bildes sieht man den flach geschlossenen Chor einer Kapelle, der mit Bogen, Tondi etc. inkrustiert ist; rechts dann eine Gasse, die in die Ferne und weiter in die Stadt hinein führt, mit Bürgerhäusern, über deren Dächern Geschlechtertürme, Kuppel und Campanile einer Kirche zu erkennen sind.

Piero stellte die beiden Städte auf diesem Bilde weder als erkennbar identisch dar, noch als identisch mit jener Stadt, auf welche die Prozession der Kreuzerhöhung zugeht; er bildete vielmehr jeweils charakteristische Szenen, auf denen die einzelnen Episoden der Geschichte stattfinden. So fanden wir bei den Adamsbegebenheiten: in einer Landschaft unter dem Kreuzesholzbaum; bei der Verehrung der Brücke: in einer Landschaft vor der Brücke; bei der Kreuzerhöhung: Weg hin zu einer Stadt, Platz vor einer Stadt; bei der Kreuzauffindung (pp. 537/538) nun: vor einer Stadt; bei der Kreuzesprobe: in

⁶⁸² Vgl. Grohns Charakterisierung des Gefolges des Salomo p.14.

⁶⁸³ Vgl. auch Bridgeman p. 219: mit einer *berretta* auf dem Kopfe als Promovierter und, in Rot gewandet, wahrscheinlich ein Jurist.

einer Stadt; bei der Begegnung der Königin von Saba und König Salomos: in einem Palaste.

Links also findet vor einer Stadt die Auffindung des Kreuzes statt⁶⁸⁴. Helena ist von links an die Grube herangetreten, von ihrer Begleitung gefolgt. Die nächste Hofdame (Kopf zerstört) hält den Daumen der Rechten im Mantelkragen und ihre Linke vor dem Leibe; von den ferneren zwei Hofdamen sieht man nur die Köpfe. Helena ist an die Grube herangetreten, sie hat den Kopf leicht vorgeschoben und weist mit der rechten Hand, den Unterarm im Ellenbogen halb angehoben, Daumen und Zeigefinger auseinander gerichtet, die anderen Finger niederhängend, zweifelnd und fragend auf das gefundene Kreuz, sie schaut ratlos und zupft ratlos mit den Fingern ihrer Linken an ihrem Mantel. Weiter rechts und jenseits steht der Vorsteher der Arbeit, breitbeinig, die Linke gehorsam am Oberschenkel; er sieht Helena an und bietet ihr mit seiner gegen den angehobenen Unterarm fallenden Rechten das unklare Ergebnis zur Entscheidung dar. Diesseits links, unmittelbar neben der Kaiserinmutter, steht ihr Zwerg, vom Rücken zu sehen, er stemmt den rechten Arm in die Seite und betrachtet sich die Sache, was denn da zu machen sei. Während dessen hebt ein Mann jenseits der Grube das Kreuz achtsam vorsichtig aus der Grube empor, er faßt es mit beiden Händen und lehnt es gegen die rechte Schulter; und ein zweiter Mann in der Grube, vom Rücken zu sehen, trägt das Kreuz in seinen Händen und achtet nach rechts auf den Grubenrand, um die Last auf die rechte Höhe zu heben. Drei weitere Arbeiter endlich stehen rechts. Der mittlere hält mit beiden Händen vor sich ein anderes, schon gefundenes Kreuz; der fernere Arbeiter hat zur bequemeren Tätigkeit einen Teil seines Rockes in seinen Gürtel aufgesteckt, er steht da und schultert mit der Rechten ein Beil; und der nähere schließlich hat sein längeres Gewand offensichtlich zuhause gelassen, er ist auffällig kurz gekleidet, hat die Hände vor sich auf seinem Spaten übereinander gelegt und stützt sich mit seiner Brust dagegen, er steht, den rechten Fuß auf die Zehen und locker hinter den linken Fuß gestellt. Der fernere Arbeiter schaut wohl auf die Hände Helenas, der nähere sinnend auf die des Vorstehers. Piero erwies uns das gerade jetzt gefundene Kreuz als das rechte dadurch, daß das andere unbeachtet bleibt, dieses Kreuz aber das Zentrum vieler Aufmerksamkeit, das Zentrum der Teilnahme, des Zweifels, Suchens, Darbietens, Arbeitens ist und

⁶⁸⁴ Über die italienische Kleidung der Damen und die byzantinische Kleidung der Herren s. Bridgeman p. 220 (einschließlich der Ausnahmen).

als (pp. 538/539) solches die Probe fordert. Zugleich ist dieses Kreuz dasjenige, das Piero ausgebreitet darbot.

Rechts findet die Kreuzesprobe statt: Helena, von links gekommen, ist mitten vor dem Chore der Kapelle auf den Boden nieder gekniet, ihr Gefolge zu ihren Seiten und hinter ihr. Das Bett des Toten wurde schräg vor ihr abgesetzt und hingestellt. Ein Mann steht ferner; er hält den Stamm des Kreuzes auf der flachen Linken hoch und drückt ihn mit der Rechten nieder, so hält er das Kreuz in der Schwebe und führt es feierlich über Bett und Jüngling, auf den Jüngling blickend. Der Jüngling hat sich, die Arme gegen die Erde gesenkt und wie das Kreuz ausgebreitet, ins Sitzen erhoben, sich darbietend und zum Himmel aufschauend. Eine Frau kniet diesseits und ein Mann jenseits des Bettes, vielleicht des Jünglings Eltern: die Frau schaut nach dem Jüngling aus, der Mann hat die Hände gefaltet zur Brust erhoben, er betet, den Blick zum Himmel gewendet, ein Beten, in dem Bitte, Dank, Verherrlichung beisammen sind.

Helena kniet dicht am Fußende des Bettes, sie hat ihre Hände in die Bahn des Kreuzes gehoben und zum Gebet gefaltet, daß das Kreuz sich erweisen möge; sie hat die Schultern und den Kopf vorgeschoben und den Kopf fragend ein wenig nach links geneigt, auf das Geschehen wartend. Die erste der Hofdamen hat die Arme und Hände herab und vorgestreckt, daß das Wunder doch geschehen möge, und sinnt; zwei weitere sind ernst und sinnend, und die allerletzte hat die Arme in ersehnder Frömmigkeit über ihrer Brust gekreuzt. Rechts stehen drei Männer am Rande, die auf den Jüngling schauen, der erste als Träger zwischen den Holmen des Bettes, der zweite nimmt seinen Mantel beiläufig auf.

3.) Der Balken des Kreuzesholzes wird zu einem Erdloch getragen, in welches er versenkt werden soll.

Eine Landschaft steigt in der Ferne nach rechts in einem Hügel und nach links steil in einem Berge an. Vornean links auf dem Boden erkennt man das Erdloch⁶⁸⁵. Drei Männer bringen das Brett, in das der Brückenbalken umgeformt wurde, von rechts herbei. Sie haben es gegen den Rand des

⁶⁸⁵ *Legenda aurea* (Jacobi a Voragine *Legenda aurea*, ed. Th. Graesse, Breslau ³1890) p.304: *Salomon igitur praedictum lignum inde sustulit et in profundissimis terrae visceribus illud demergi fecit. Was hat Piero aus dem sustulit gemacht und wie zeigt er die viscera terrae!*

Erdloches bereits sinken lassen. Der erste hält das Brett mit seiner vorne um es herum fassenden Linken auf seiner Schulter und seiner Jacke als Polster, der zweite, dicht hinter (pp. 539/540) ihm, stemmt es mit seinem Stabe, den er unten mit beiden Händen fest gefaßt, empor und der dritte, dicht hinter dem zweiten, drückt es mit beiden Händen, so gut es geht, empor, damit es dem ersten möglich und erleichtert werde, das Brett in das Erdloch heran und hinein zu ziehen⁶⁸⁶. Diese anstrengende und mühevoll Arbeit hat ihnen Jacken, Hemden, Strümpfe, Unterhosen verrutschen lassen,⁶⁸⁷ und sie hebt das Brett, senkrecht den Bergkontur kreuzend, nur immer höher hinaus, sodaß sich das Brett mit seiner reichen, schönen, kontinuierlichen und symmetrischen Maserung entfaltet.⁶⁸⁸

6.) *Ein Bürger Judas, der das Geheimnis, wo die Kreuze vergraben liegen, preiszugeben jetzt bereit ist, wird aus dem Brunnen herausgezogen, in den er zur Beugung gesteckt worden war.*

Ein Hof ist zu sehen, gegen die Ferne durch eine zinnenbekrönte Mauer geschlossen und links durch ein Haus begrenzt, in ihm ist vornean im Boden der Brunnen, über dem Brunnen steht ein hölzernes Dreibein⁶⁸⁹ mit einer Seilrolle. Zwei Jünglinge links ziehen im Wechsel an dem Seile; der ferner

⁶⁸⁶ Auch Janhsen Anm. 195 sagt klar, daß es sich nicht um einen Transport und Weitertransport, sondern, der Körperhaltung des zweiten und des dritten Mannes nach, um eine Aufrichtung handelt.

⁶⁸⁷ Lavin (1994) p. 20: *In their sweat struggle the first shameless exposes his genitals, the second bites his lower lip. The third pushes forward and down with his bare hands; he wears a wreath of leaves and berries suggesting pagan drunkenness and lack of wit... However, the reference is ironic, demonstrating as it does the innocence of those who are truly ignorant.*

⁶⁸⁸ Longhi p. 34 sieht hier eine Anspielung auf die Kreuztragung Christi; inzwischen z.B. auch Lightbow p. 148. Das wird oft wiederholt, so daß ich anmerke: Die Maserung beim Kopf des ersten Trägers hat nicht die Form eines Heiligenscheines, der bekanntlich kreisrund ist; es ist auch nicht einzusehen, warum dieser als gemein charakterisierte Mann auf Christus alludieren solle. Erzählerisch geht es um etwas anderes und um eine Wendung: das Holz zeigt sich und sogar in gemeiner Behandlung, die auf seine Vernichtung bedacht ist, als herrlich, erlesen und schön.

⁶⁸⁹ Martone zeigt, daß das Dreibein holzfarben war - heute sieht man den bloßen Intonaco - und daß das mittlere Bein die Figuren, auch sachlich notwendig, überschnitt und vor den Figuren zu sehen war; zusätzlich läßt dies ein ebenfalls blankes Stück Intonaco am Brunnenrande erschließen. Thomas Martone, Diskussionsbeitrag in: *Piero della Francesca ad Arezzo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo 1990*, ed. Giuseppe Centauro u.a., Venedig 1993 pp. 273sq., Zeichnungen pp. 276sq.

Stehende, der gerade wechselte, schaut zum Brunnen, weil das Seil sich erleichtert. Der Bursche Judas, auf den sich das Geheimnis, wo die drei Kreuze vergraben liegen, von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt hatte, wurde mit einem um die Brust gegürteten Seile aus dem Brunnen soweit wieder herausgezogen, daß (pp. 540/541) er sich mit beiden Händen auf die Zinnen des Brunnens stützen und mit dem linken Fuß auf dessen Rand heraus steigen kann; der Bursche schaut ängstlich, erwartend auf den Beamten rechts. Dieser stützt mit der Linken lässig seinen Amtsstab auf den Brunnenrand und zieht den Burschen an seinen Locken empor. Die Atmosphäre ist freundlich. Der Herr erwartet den Burschen mit Schmunzeln wie ein Magister den brav gewordenen Zögling⁶⁹⁰.

4.) *Ein Engel zeigt Kaiser Konstantin im Traume das Kreuz als Zeichen des Sieges.*

Das Bild⁶⁹¹ wird beherrscht von dem Zelte des Konstantin, einem Rundzelt mit einem Pyramidendach, wie man nach rechts deren noch mehrere sieht. Das Lager des Kaisers wurde unter seinem Eingange⁶⁹², unter seinen geöffneten Bahnen und vor dem Zeltbaume aufgeschlagen. Der Kaiser liegt im Bette und schläft; sein Gesicht ist gegen oben links gewendet, und von dort fällt das Licht des Engels auf ihn nieder. Der Engel fliegt mit gebreiteten Flügeln auf den Kaiser zu herab, streckt die Rechte auf ihn hin aus, zeigt ein dünnes Kreuz und bildet dem Kaiser vor, was er tun solle. Ein Diener sitzt auf der Bettruhe, er hat den rechten Arm quer über die Beine gelegt, seinen linken Ellenbogen auf das Bett des Kaisers und den Kopf müde in seine Hand gestützt, im Einschlafen schon, stutzt er nun, was da sei. Links am Rande steht anhebend ein Lanzenträger, vom Rücken zu sehen, der aufmerksam Haltung annimmt und den Soldaten rechts anschaut, wie dieser ihn. Der Soldat rechts

⁶⁹⁰ Ähnlich Grohn p. 19.

⁶⁹¹ Longhi schreibt am Ende seiner Darlegung anlässlich dieses Bildes rühmend und in seiner Weise das Epische wie das Hohe des Erzählstiles dabei nennend:

Un tale composto di mistica bellezza favoleggiata, di calmo epos e di storica gravità, di miracolo e di naturale, di ritmo perspicuo e di bella sintesi di forma e di colore non si vede altrove nell'arte nostrana né di certo nella forestiera, giammai. (p. 37).

⁶⁹² Über Perspektive und optische Täuschung s. Thomas Martone, "Spatial games in the art of Piero della Francesca and Jan van Eyck", *Piero della Francesca tra Arte e Scienza, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo e Sansepolcro 1992*, ed. Marisa Dalai Emiliani u.a., Venedig 1996, 95-109, bes. 97sq.

hat die Linke auf dem Schilde liegen und in der Rechten den Streitkolben erhoben, bereit und angespannt horchend. (pp. 541/542)

5.) *Der Sieg des Kaisers Konstantin über Maxentius.*⁶⁹³

Das Fresko ist in der rechten Hälfte auf der Seite des Maxentius sehr zerstört. Zu sehen ist noch:

Links die Reiterei des Konstantin, rechts die des Maxentius. Zunächst bricht links ein Reiter auf feurigem Grauen, im Angriffsschrei und die Waffe erhoben, aus der Kavalkade nach vorne aus; hinter ihm, links, sieht man einen Soldaten die Fanfare zum Angriff blasen, sieht Reiter mit gesenkten Visieren und Reiter, unter hochgeschobenen Visieren, durch die schmalen Schlitze ihrer Helme⁶⁹⁴ schauen. Über allen steht ein Wald von Lanzen, leicht zum Feinde geneigt. Angriffskraft, Angriffslust der Truppe wurden dadurch dargestellt⁶⁹⁵. (pp. 542/543)

⁶⁹³ Büttner macht darauf aufmerksam, daß das Ertrinken des Maxentius und die Milvische Brücke auf dem Bilde nicht zu sehen sind, und schlägt darum vor, eine andere Episode dargestellt zu sehen, die in der *Legenda aurea* in demselben Kapitel über die Kreuzauffindung berichtet wird. Die Legende berichtet dort (p. 305) von einer Schlacht allerdings, wie Jacobus a Voragine nach einigen Überlegungen festhält, des Constantius Chlorus, des Vaters des Konstantin, gegen Barbaren an der Donau, die ebenfalls im Zeichen des Kreuzes gewonnen worden sei. Wenn man Piero's Traumdarstellung hinzu nimmt, dann gibt es allerdings drei Punkte, die besser mit der Begebenheit um Konstantin an der milvischen Brücke zusammenstimmen (p. 306), a) der Engel weckt Constantius Chlorus und läßt ihn nach oben schauen, wo er das Kreuz erblickt; Konstantin dagegen sieht das Kreuz und bei dem Kreuz waren Engel (*angelosque adstare*); b) Constantius Chlorus läßt das Kreuz, das er dann herstellen läßt, vor dem Heere her tragen; Konstantin dagegen nahm selbst ein goldenes Kreuz in seine Hand (*in manu dextra auream crucem portat*); und c) Konstantin fleht Gott an, seine Hand, die das Kreuz führe, möge nicht von gutem römischem Blute befleckt und ein unblutiger Sieg möchte ihm gewährt werden (*Post hoc dominum exoravit, ne dexteram suam, quam signo crucis munierat, salutari cruore Romani sanguinis cruentari vel maculari permitteret, sed sine sanguinis effusione victoriam sibi de tyranno praestaret*), und genau das wurde von Piero dargestellt. Frank Büttner, "Das Thema der Konstantinsschlacht des Piero della Francesca", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36, 1992, 23-39. Auch Cole p. 97 deutet die Begebenheit als Schlacht an der Donau.

⁶⁹⁴ Zu den Rüstungen: Marcello Terenzi, "Le armature di Piero della Francesca", *Commentari* NS 21, 1970, 219-223.

⁶⁹⁵ Torquato Tasso schilderte gut hundert Jahre später die Menge der Speere wie Wälder:
Der Speere Fülle läßt die Heere Wäldern
Mit hohen, dichten Baumbeständen gleichen.

Im zweiten Stücke, nach rechts, ein Reiter voran, zur Führung zählend. Von ihm nach links und in die Ferne zurück folgt Pferd auf Pferd, weitere Soldaten und Reiter mit wehenden Helmbüschchen, über ihnen setzt der Lanzenwald sich fort, beidseits der im Winde stehenden, den Adler entfaltenden, kaiserlichen Fahne⁶⁹⁶. Der genannte Reiter begleitet diesseits, wie ein zweiter jenseits, den Kaiser. Der Kaiser reitet in der Führung seiner Truppe und dieser einen Schritt voran, während die Lanzen zu seinen Seiten tiefer sich gegen die Feinde neigen: so ist der Kaiser zum Ufer des Tiber gekommen, der mit Enten darauf in Schleifen in die Ferne fließt und Bäume, Häuser und Menschen auf seinem Ufer widerspiegelt. Der Kaiser⁶⁹⁷ hält weit vor sich, über

Gespannt die Bogen, eingelegt die Lanzen,
Die Schleudern sind im Schwung, die Pfeile zittern.
Die Pferde sind zum Kampf bereit und teilen
Den Ingrim und das Wüten ihrer Reiter.
Sie drehen sich und wiehern, schlagen, stampfen,
Und Glut und Dampf entströmt geblähten Nüstern.

Die Befreiung Jerusalems XX, 29 (übers. Emil Staiger, *Torquato Tasso, Werke und Briefe*, München 1978).

⁶⁹⁶ Auf beiden Schlachtendarstellungen entfalten sich die Fahnen der Sieger herrlicher als die Fahnen der Unterliegenden. Tasso schilderte ähnlich, daß die Waffen des künftigen Siegers heller leuchten:

Schön in so schöner Schau ist auch das Schrecknis,
Und aus dem Grund der Angst erwächst Entzücken.
Nicht minder klingen herrlich und begeisternd
Dem Ohr die Schreckenstöne der Trompeten.
Doch wunderbarer scheint das Heer der Christen
Für Ohr und Auge, ob es gleich geringer.
Da klingen kriegerischer die Trompeten
Und lauter, und die Waffen leuchten heller.

Die Befreiung Jerusalems XX, 30 (übers. Staiger).

⁶⁹⁷ Konstantin trägt, wie bekannt, die Gesichtszüge und den vorne zugespitzten Hut seines damaligen (bis 1448 regierenden) Nachfolgers, des Johannes VIII. Palaiologos, der angesichts der Türkengefahr 1439 zu Unionsverhandlungen zwischen der griechischen und der lateinischen Kirche nach Florenz gekommen war, um also ebenfalls einen Reichsfeind im Zeichen des Kreuzes zu vertreiben. S. heute besonders Ginzburg. Daß Kardinal Bessarion, der Protektor des Franziskanerordens, allerdings persönlich empfohlen habe, dieses Porträt hier aufzunehmen, ist bislang der Traum eines Historikers (p. 40).

dem Kopfe seines Pferdes, ein kleines Kreuz, wie der Engel es gewiesen und wie wir es schon von Simone Martini kennen, klein als bloßes Zeichen⁶⁹⁸.

Rechts die Truppen des Maxentius, sie sind über den Tiber geflohen und jagen weiter nach rechts, Maxentius flieht, auf dem letzten Pferde und kaum aus dem Wasser heraus, ihnen nach, er hält die Zügel mit beiden Fäusten und wendet sich zur Seite, was hinter ihm geschehe. Seine Truppen jagen davon, (pp. 543/544) Lanzen und Fahnen, mit Mohren und Drachen geziert, rückwärts geneigt: sie fliehen mit sinkenden⁶⁹⁹ Fahnen und Lanzen. Auf den wenigen noch erhaltenen Resten des Freskos sieht man noch schreiende Gesichter.

8.) *Der Sieg der Truppen des Kaisers Herakleios über die des Großkönigs Chosrau bei Ninive. Die Exekution des Großkönigs.*

Im Unterschiede zum Siege des Konstantin wird dieser Sieg in einer blutigen Schlacht⁷⁰⁰ erfochten. So steht nur eingangs eine Lanze über den (pp.

⁶⁹⁸ Inzwischen so auch Lavin (1994) pp. 23sq: *There is no fighting, no conflict, only a quiet landscape. Aside from the inclusion of this scene, the novel element is depicting it not as a fight, but, for the first time in visual history, as a miracle.*

⁶⁹⁹ Die sinkenden Fahnen als Zeichen der Niederlage im Kontraste zu der kaiserlichen Fahne, auch schon Grohn p. 18.

Tasso schilderte die Helmzier bei verlorenen oder nicht gewonnenen Kämpfen als geknickt:

Noch während er so redete, gewahrte
Er nah ein Pferd, das ihm entgegen schweifte,
Griff mit der Hand sogleich den losen Zügel
Und schwang sich auf, obgleich erschöpft und gramvoll.
Die Zier, die greulich aufgeragt, war nieder
Und ließ den Helm gemein und ohne Ehre.
Zerrissen war das Oberkleid; es blieb ihm
Vom stolzen Ruhm des Königs keine Spur mehr.

Die Befreiung Jerusalems X, 1 (übers. Staiger).

⁷⁰⁰ Ginzburg, mit Aplomb, munter und forsch, hat, 'voll im aktuellen Trend', einer politischen Auslegung das Wort geredet. Dabei mag es sein, daß der gebildete Kaufmann Bacci, welcher der Auftraggeber, und der Humanist Traversari, sein Bekannter, ihre Freude daran hatten, sich und ihresgleichen an einen weiteren Kreuzzug erinnert und gemahnt zu sehen; Laien, erfahrungsgemäß bis in die Wissenschaft hinein, hängen immer wieder anlässlich von Kunstwerken anderen Dingen als diesen Werken selbst nach. Es wird aber ebenso stimmen, daß Piero und seinesgleichen ihre Freude daran hatten, daß es ihm gelungen war, das Chaos einer Schlacht in der Ordnung einer Komposition, ja, gerade durch diese Ordnung darzustellen. Piero muß mit dem genannten Politikum fertig geworden sein, ohne seine eigene Frage, wie mache ich auf der Ebene des *sensus litteralis* eine *Storia*, aus den Augen verloren zu haben. Diesem Aspekte folge ich hier.

544/545) Truppen, sonst wehen in der Luft Fahnen. Die anderen in der Luft sichtbaren Waffen sind gegeneinander gewendet, kurz und sperrig, Schwerter, Kurzschwerter, Streitkolben, auch Fanfaren, fliegende, zerbrochene Lanzen und Lanzenstücke, der Kaiserlichen links, der Persischen rechts.

Piero unterteilte die Schlacht.⁷⁰¹

Ginzburg übertreibt. Auch die Änderungen, die Piero gegenüber der Legende einführte, etwa diejenige, daß Konstantin die Gesichtszüge des letzten byzantinischen Kaisers trägt, halten sich als *Imitatio Constantini* durchaus im Rahmen der *Legenda aurea* und sprengen ihn nicht; Ginzburg sagt selbst: *Tutti questi elementi - tranne ovviamente l'ultimo* (jenes Porträt) - *sono giustificati dal testo della leggenda aurea. Tuttavia*, fährt er allerdings fort, *il loro inserimento non sembra* (ein Lieblingswort auch der inkriminierten Kunsthistoriker) *attribuibile alla volontà di aderire al racconto di Jacopo da Verrazze*. (p.35). Bei Ginzburgs Interpretation der Begegnung des Königs Salomo und der Königin von Saba heißt das Argument denn auch nur noch, daß seine Interpretation zur damaligen Interessenlage gut gepaßt hätte.

Der Historiker in Ginzburg vergaß im Fortgange seiner Darlegung dann, dem Leser darzulegen, was soviel politisches Tun in der Darstellung der Fresken politisch bewirkt habe, wieviele Personen das Kreuz angesichts von Piero's Zyklus genommen haben; wieviel Geld für den Kreuzzug unter der Wirkung dieser Wandgemälde gespendet wurde, etc. Bekanntlich erfüllen sich politische Taten in ihren Folgen, um derentwillen sie getan werden.

Piero Scapecchi, "Enea Silvio Piccolomini, Piero della Francesca e gli affreschi di Arezzo", *Prospettiva* 32, 1983, 71-76 führt statt Traversari's dann den Papst Pius II. Piccolomini selbst als Berater des Kreuzzugsprogrammes des Zyklus an, der sich bekanntlich in seinen Schriften intensiv mit einem Kreuzzug beschäftigt hat, nicht aber mit dem Zyklus in Arezzo.

Die politische Allegorese führt zu noch anderen Allegorien, etwa bei Marie Thanner, "Imperial themes in Piero della Francesca's True Cross Legend", *Città e Corte nell' Italia di Piero della Francesca, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Urbino 1992*, ed. Claudia Cieri Via, Venedig 1996, 183-203: es gehe, meint die Autorin, sowohl um lokale, aretinische Auseinandersetzungen alter ghibellinischer und guelfischer Fraktionen als auch um weltgeschichtliche, westkaiserliche Aspirationen, nach dem Falle Konstantinopels, das griechische und das lateinische Kaisertum in sich zu vereinigen.

Letztlich macht auch der Einsatz einer Mohrenfahne noch keine Kreuzzugsallegorie, wie Ginzburg meint; der Einsatz dient eher, vergangene Geschichte dem damaligen Publikum näher zu bringen, sie fühlbarer, empfindbarer zu machen. Piero's Zyklus fehlt alles Aufrufende, gar Agitatorische einer politischen Kreuzzugspredigt. Es geht um das Erzählen einer Vergangenheit, die heilsgeschichtlich gegenwärtig ist.

Auch Lavin (1994), p. 8, wendet sich gegen eine übertriebene politische Auslegung.

⁷⁰¹ Vgl. Longhi p. 44.

Piero stellte Gang und Ende der Schlacht vornean in vier Gruppen und Einzelfiguren von Fußsoldaten dar. Diese Fußsoldaten kämpfen und sterben vor dem Hintergrunde eines dichten und kompakten Gesamtkampfes. Links angeschnitten liegt ein Soldat am Boden, tot, sein abgeschlagener Kopf liegt zwischen seinen Beinen. Dieses äußerste Ende wurde so vorausgenommen. Weiter rechts geht ein Soldat mit dem gefällten Kurzschwert auf seinen Gegner zu, dieser Gegner sucht ihn mit dem Schilde zu parieren und holt seinerseits mit Kettenkugeln aus, gegen welche wieder der erste seinen Schild hebt: der Kampf des kaiserlichen und des persischen Soldaten ist hier noch unentschieden. Dann folgt die Hauptgruppe aus abermals zwei Soldaten, beide frontal, der eine links holt zum Stiche auf seinen Gegner aus, den er am Schopfe erfaßt hat, der Gegner rechts ist in die Knie gegangen, hat sich selbst von seinem Schilde entblößt und streckt seinen Arm aus, vergeblich sich ergebend. Dann folgt der vierte, er ist allein; er ist vornüber auf den Boden niedergestürzt, sein Kopf sinkt gegen (pp. 545/546) die Hände, auf die Erde, er ist im Genicke getroffen und stirbt, während Rosse über ihn hinweg setzen.

Dahinter wogt die Schlacht⁷⁰², die den Einzelkämpfen der Fußsoldaten nur in Buchten Platz läßt. Die Christlichen dringen vor, drängen die Persischen zurück und vernichten sie. Auch hier sind einzelne Reiter und Soldaten zu erkennen, die ihre Gegner schlagen, treffen und töten; sie wurden aber nicht zu Einzelkämpfen heraus isoliert, sondern im kompakten Ineinander der Schlacht als Artikulationen derselben belassen. Diese artikulierenden Kämpfe, zumeist im Zickzack gereiht, machen den sukzessiven Fortschritt der Christen sichtbar.

Links reitet zunächst ein christlicher Reiter, er holt mit dem Schwerte über dem Helme aus, er reitet gegen seinen Gegner in der Ferne an; im Winkel dazu und nach vorne, von einem Fanfarenbläser begleitet, ein zweiter kaiserlicher Reiter, das Schwert gefällt in der Hand; in die Ferne wiederum ein dritter, er trifft seinen Gegner, der vergeblich den Arm hebt, mit dem Schwert auf die Stirn. Dann folgt der vierte unter der im Winde entfaltet wehenden kaiserlichen Fahne, der Hauptkämpfer⁷⁰³, ein Alter; unter machtvолlem

⁷⁰² Vornean eine Sequenz von Fußsoldaten, ferner dann eine Sequenz von Reitern schon in Agnolo Gaddi's 'Großkönig Chosrau führt das Kreuz aus Jerusalem davon', in dessen Zyklus der Kreuzlegende, Florenz, Sta. Croce.

⁷⁰³ Einen Kämpfer zu Pferde, hoch erhoben und herrlich, gegen einen Mann zu Fuß, auf Distanz, sieht man zum ersten Male in der christlichen Monumentalkunst im Mosaikzyklus in S. Maria Maggiore in Rom, im Bilde 40, in der oberen Hälfte, Josua inmitten seiner Soldaten im Kampfe gegen die fünf Könige. Joseph Wilpert, Abb. 27.

Helmbusch hebt er den Arm und die Lanze hoch gegen einen Fußsoldaten, den Gegner dessen, der in seinem Rücken auf die Erde gesunken stirbt; dieser Fußsoldat holt jetzt aus und sucht mit spirrem Schilde sich zu retten, seinerseits vergeblich. Hier ist das Zentrum der Schlacht. Hier wurden der Kampf der Fußsoldaten und die Reiterschlacht verbunden.

Während, wiederum in die Ferne, ein Kaiserlicher seinem Gegner mit dem Streitkolben betäubend auf den Helm schlägt, sprengt und schreitet von rechts der letzte persische Entsatz heran, zu Pferde, das Schwert gefällt, zu Fuß, mit gefällter Lanze. Dessen erster Reiter, im Anblicke jenes Bildes eines Kriegsgotts in der Mitte, für einen Moment sein Pferd über dem Gefallenen zügelt. Ein Kaiserlicher ist den siegreich über die Schlacht vorwärts wehenden Fahnen schon voran und fängt den Letzten der Nachhut noch beim Einsprung in die Schlacht ab, trifft ihn mit dem Dolche in seinem Hals und sticht ihn ab, so (pp. 546/547) daß er rücklings auf sein eigenes Pferd stürzt, jenseits der gebrochenen und unter der sinkenden Fahne der Perser.⁷⁰⁴

Die Christen sind beim Kreuze angelangt, die Kaiserlichen am persischen Thron.

Der Hauptgedanke der Erfindung dieser Schlacht war, sie so anzulegen, daß die Truppen des Kaisers sich den Weg zum Kreuze und zum Throne des Chosrau frei kämpfen und zwar derart, daß dieses Kreuz, neben dem Throne des Großkönigs, über sie hinausgehoben und vor ihnen, als immer näher rückendes Ziele erscheint.

Rechts steht, unter einer lichten Laube, hoch erhoben, ein Faldistorium, der nun leere Thron des Großkönigs Chosrau, rechts daneben steht der Hahn auf einer Säule, links daneben das Kreuz. Und unten, unterhalb und vor seinem Throne, kniet, zugleich vor einem Kreis von Zeugen, der Großkönig auf der Erde; er hatte, wie Piero es darstellte, sich auch äußerlich das Aussehen von Gottvater⁷⁰⁵ gegeben; er kniet ergeben und wartend. Links zu seiner Seite hebt ein General den Kommandostab. Rechts holt ein Soldat, die Scheide in der Linken, hoch über seinem Haupte mit dem Schwerte aus. Die Zeugen der Exekution schauen vor sich.

Zusammenstellung

⁷⁰⁴ Das Stürzen unter den sinkenden Fahnen als ein Zeichen der Niederlage, schon Grohn p. 22.

⁷⁰⁵ Piero stellte in der Verkündigung nebenan auf der Altarwand Gottvater genauso dar.

1. Erfindung

a.) Personenerfindung.

Da ich in der Vororientierung und während der bildweisen Übersicht schon einiges über die Personenerfindung gesagt habe, beschränke ich mich darauf, das eine und andere zu wiederholen und das Zentrale hervorzuheben. Ich verzichte auch darauf, nochmals das Ständische etc., das Piero als Modifizierung benützte, zu charakterisieren.

Ich habe betont, daß es Piero um die Verbindung und Einheit von Vorgang und Personen ging, wie außer ihm unter den hier behandelten und zu behandelnden (pp. 547/548) Malern nur dem Masaccio. Diese Einheit von Vorgang und Personen bestand für Piero im Begehen einer Sache.

Die Personen, von denen jetzt die Rede ist, wurden so erfunden, daß sie die einzelnen Momente der Begehung vollziehen, als Menschen, die der zu begehenden Sache um derentwillen zugewandt sind; solcherart sind sie beisammen und werden sie beisammen gehalten.

Das unterscheidet von Giotto, bei dem das Geschehen sich über die tätigen Menschen hinaushebt. Das unterscheidet auch von Lorenzetti, Gozzoli und Ghirlandaio, den anderen Malern, die vom Vorgange ausgingen, bei denen das Ereignis, die Begebenheit oder das Vorkommnis sich von den Menschen unerstrebt, insofern beiläufig und zufällig, ereignet, begibt oder vorkommt.

Die Gestalten, wie anhand der obersten Bilder erinnert sei, fordern solcherart einander auf, eilen herbei, stehen dabei, handeln, sinnen, gehorsamen, weisen an und stützen; sie tragen solcherart, begleiten, folgen, schließen sich an, kommen herbei, begrüßen, erwarten, schauen, beten und lieben: immer der Sache zugewandt, die zwischen ihnen bleibt und um derentwillen sie da sind. Dieses um einer Sache willen und auf die Sache hingewendet Sein fiel dann besonders auf, wenn die Sache nur ein Wort war, das zwischen ihnen stand und auf das hin sie gewendet blieben, statt sich aneinander zu wenden, wie bei Simone Martini; so, wie erinnert sei, bei der Begrüßung der Königin von Saba durch den König Salomo und bei der Anweisung Adams an Set.

Als Begängnismomente wurden die Heraneilenden ganz eilend dargestellt, diejenigen, die dabei sind, als ganz dabei seiend, intensiv, was besonders daran sichtbar ist, wie Konstantin das Kreuz vor hält, wie dessen Leibwächter und sein Diener seinen Schlaf durch Aufmerken und Aufhorchen

wirklich bewachen und wie der Soldat, um dennoch den sich ergebenden, sich vom Schilde entblößenden Gegner mit dem Schwerte zu durchbohren, ihn am Schopfe faßt und weit ausholt. Ich habe dies für das Zeremoniell, das die Königin von Saba übt, in der Vororientierung schon betont; es ist nicht minder für den sich hoch hebenden Reiter zu betonen, der unter der aufgehenden Fahne gegen seinen Gegner die Lanze hebt, und ganz besonders für jenen Reiter, der, den Seinen voran, einem Perser, wie bei einem Sakralopfer, die Kehle durchsticht.

Die Personen bringen ein doppeltes, sowohl das Ständische, etwa das Höfische, in die Verehrung, auch in den Zweifel und in das Suchen etc., als auch ihr individuelles Leben in die Begehung der Sache ein und darin hervor. Die (pp. 548/549) sinnenden und ernsten Gestalten seien hervorgehoben, deren Sinnen und Ernst anderer Art ist als bei Simone Martini, keine Verkehrsweise, keine Art der Abgeschlossenheit oder sogar der Unzugänglichkeit. Die Schicht des Verkehres, bei dem das eigene Innerste unerschlossen bleibt, wenn es auch nicht ausdrücklich verborgen, sondern nur nicht erfragt ist, und in der Darstellung inexistent bleibt, wurde hier durchstoßen: hier fand Eröffnung statt, ich meine, hier fand Erschließung der Existenz statt, wie wir das unter den hier behandelten und zu behandelnden Malern nur bei Giotto und bei Masaccio finden.

Giotto, besonders von Padua an, Piero della Francesca, und auch der spätere Ghirlandaio (in Sta. Maria Novella) stellten Personen dar, die in Gesicht, Gesten und Haltungen und im Schwung ihrer Gewänder, in ihrem gesamten sich Geben rundum einig sind: doch, während Ghirlandaio das eigene Innerste der Menschen ebenfalls unerschlossen hielt und die Menschen nach ihren Sitten darstellte, stellten nur Giotto, um dieses Wort zu wiederholen, die Erschlossenheit der Existenz und zwar in der Gestimmtheit (Stimmung) und Piero della Francesca die Entschlossenheit der Existenz und zwar in der Gesinnung dar. Aus ihrer Gesinnung erwächst das Feierliche des Ernstes seiner Gestalten, die Sorge in Salomo, die erkennende Freude am Tiber in Konstantin, die Ratlosigkeit der Helena, ihr erwartendes Ausschauen, wie auch das Feierliche des Ernstes der Handwerker bei der Kreuzauffindung, der Träger bei der Kreuzesprobe, der Bürger von Jerusalem bei der Kreuzesbegrüßung.

Aus ihrer Gesinnung erwächst aber auch das Feierliche des Ernstes derjenigen, die auf dem Kriegspfade sind, was besonders heutzutage festzuhalten ist; auch Kampf, Schlacht und Krieg waren Piero noch

existenzerschließend. Es ist der gleiche feierliche Ernst, in welchem der Krieger auf seinem Pferde unter der Fahne sich und die Lanze hoch hebt und in welchem der andere Krieger seinen Gegner absticht: darin ist keine Stumpfheit, auch keine Trübung durch Leidenschaft, kein Affekt zu finden, sondern nur dieses existenzerschließende Sachhandeln. Dazu gehört der gleiche Ernst in den Verlierenden, die als Verlierende im Sehen des Überlegenen, im Erfahren der Niederlage, nicht in der Tat, erschlossen sind; man sehe die beiden Alten an, denjenigen, dessen Kopf rechts über dem Kopfe des noch einspringenden Pferdes steht, und denjenigen, dessen Kopf links über der Schulter des zweiten kaiserlichen Reiters erscheint. Daraus erklärt sich auch das Verbergen des Gesichtes dessen, der stirbt, der fällt. (pp. 549/550)

Ich möchte letztlich auf die Güte hinweisen, eine andere Gesinnung, die Piero in hoher Form Kaiser Herakleios mitgab und in einfacherer dem Manne, der den Schelm Judas aus dem Brunnen ziehen läßt, dann Set und manchem Namenlosen. Piero scheint in der Beobachtung und Darstellung solcher Güte einzig dazustehen.

b.) Erfindung des Übernatürlichen.

Das Übernatürliche bleibt in Gestalt des Engels, der Set begegnet, in der Ferne, begegnet nur ihm; es verbreitet in Gestalt des Engels, der Konstantin erscheint, Licht, wird auch gespürt, doch nicht gesehen, außer im Traum. Das Übernatürliche wurde in der Erzählung zurückhaltend eingesetzt; doch am Tiber seiner Wirkung nach in Kreuz und Landschaft dargestellt.

c.) Ortserfindung.

Piero ist in der Ortserfindung, dem Range nach, unter den hier behandelten und zu behandelnden Malern nur mit Giotto, Simone Martini und mit Masaccio zu vergleichen. Er unterscheidet sich zugleich prinzipiell von ihnen.

Ich habe gesagt, daß Piero die Orte Episode für Episode nach charakteristischen, unterschiedenen Gesamtmotiven, als Szenen erfand: die Anweisung und Bestattung Adams findet in einer Landschaft unter dem Baume statt; die Verehrung der Brücke durch die Königin von Saba, aus einer Landschaft bei der Brücke angekommen; die Prozession der Kreuzerhöhung, durch eine Landschaft zu einer Stadt hinziehend; das Kreuz wird gefunden vor einer Stadt; erprobt in einer Stadt; König Salomo begrüßt die Königin von Saba in seinem Palaste; der Balken wird getragen, bei einem Erdloch in einer

Landschaft; der Mann wird aus dem Brunnen gezogen, bei einem Brunnen in einem Hofe; der Engel erscheint Konstantin, in einem Kriegslager vor einem Zelte; die Feinde am Tiber sind geschieden durch einen Fluß; und endlich die Kämpfenden bei Ninive kämpfen sich durch zu Thron und Kreuz. Doch das ist nur das Eine.

Die Orte, sowohl Landschaften wie Architekturen, wurden je in sich zusammenhängend dargestellt; das gilt nicht minder für die Orte der Schlachten, in denen zwar wenig Erde, desto mehr Himmel, als atmosphärischer Himmel mit Wolken, zusammenhängend dargestellt wurde. (pp. 550/551)

Die Orte unterbrechen den Vorgang, das Begängnis nie; Piero machte sie niemals durch Unübersehbarkeit, Härte oder Nähe den Teilnehmern seiner Handlung vergleichlich, sondern immer der Handlung als Ganzer distant⁷⁰⁶.

Dem gegenüber sind die Orte aller anderen, hier behandelten und zu behandelnden Maler vorgangsnahen Orte.

Ob Agnolo Gaddi eine Szene durch einen Hintergrund bildete, in welcher Architekturen oder Landschaften durch Gliederungen oder Klüfte hartkantig und detailreich den Handlungsgestalten gleichen, ihnen derart nahe sind und mit ihnen zusammen in's Auge springen; ob Gozzoli dem Vorgange durch Architekturen, die wie Klötze hartkantig den Gestalten am Wege stehen, oder durch Landschaften mit Städten, die in sich gegensatzreich in's Auge springen, Platz gab; oder ob Taddeo Gaddi Orte ausbildete, die den Vorgang überhaupt sichtbar machen, indem sie die Befindlichkeit der Gestalten darstellen; ob Lorenzetti Orte ausbildete, die Stück um Stück, Straße um Stadttor um Mauer um Feldweg für je einzelne Vorgangsteile artikuliert wurden; ob Ghirlandaio dem Vorgange im Ganzen Raum gab und ihn rühmend mit Orten, die sich in eigener Festlichkeit anzeigen, erhöhte; oder ob Giotto den Vorgang durch Orte unmittelbar gliederte, sei es zunächst zusammenfassend, Teile stabilisierend, am Vorgange selbst teilnehmend, sei es als Ankunfts- und Herkunftsorte, als Aufenthalts- und Überhöhungsorte, sei es endlich das Beisammensein oder den Vorgang gliedernd. Sie alle stellten vorgangsnahen Orte dar.

⁷⁰⁶ Über den Sprung von Nah zu Fern ähnlich schon Herbert Siebenhüner, *Über den Kolorismus der Frührenaissance, vornehmlich dargestellt an dem Trattato della pittura des L. B. Alberti und an einem Werke des Piero della Francesca*, (Diss. phil. Leipzig 1935) Schramberg 1935, p 7.

Die Vorgangsnähe der Orte ermöglichte es Ghirlandaio auch erst, in der Ferne Welt zu zeigen, Vorgänge auf die Welt hin zu entwerfen, welche Ferne, auch durch den Kontrast, immer auf die Nähe bezogen blieb, Landschaft in der Ferne auf Felsen in der Nähe.

Die Vorgangsnähe der Orte ermöglichte es Lorenzetti und Giotto auch erst, weltlose Orte zu bilden, welche für Piero kaum einen Sinn gehabt hätten, Orte, in denen Ferne Nähe wird, in denen der Vorgang auf den heiligen Himmel projiziert wurde. (pp. 551/552)

Piero ließ diese Vorgangsnähe der Orte, wie ich sagte, hinter sich, indem er an die Stelle der Nähe die Weite setzte. Wie zur Nähe die Ferne gehören kann, so zur Weite die Enge.

Piero hat diese Weite dadurch erreicht, daß jenes Zusammenhängende, in welchem der Baum sich zum Walde, der Berg zum Gebirge, die Wolke zum Gewölk erweitert (beachtlich die Erfindung einer leichten Wolkendecke, über Masaccio's Wolkenmeer in der Tempelsteuer hinaus), im Gesamten gegenüber dem Dargestellten sonst distant bleibt: der Wald auf der Darstellung mit Adam, die Landschaft auf der Darstellung mit der Königin von Saba, etc., aber auch die Stadt im Sattel der Berge bei der Kreuzauffindung, die Mauern von Jerusalem bei der Kreuzerhöhung zu den Bürgern im Gesamten distant.

Piero stellte auch den Palast des Salomo in dieser Art dar, er entwarf ihn mit Säulen und plan gemusterten Wänden als in sich zusammenhängend, er verrechnete ihn nicht nach einzelnen Teilen, Bogen, Thronen oder Seitenwänden und Kanten gegen wiederum einzelne Gestalten; dieser Palast hält sich distant, erzeugt Weite, nicht nur nach rechts hin, wo er in einfachem Sinne sich weitet.

Bemerkenswert ist, wie Piero die Perspektive bei diesem Palaste der ihr landläufig beigemessenen Funktion entgegen einsetzte: die links in die Ferne fluchtende Säulenreihe wurde derart verkürzt, daß Säule Säule deckt und die Perspektive Wand und Meßbarkeit, Nähe und Ferne nach ihrer materiellen Erscheinung aufhebt⁷⁰⁷. Die Perspektive diente nicht dazu, den Raum und den in diesem Raume dargestellten Menschen berechenbar zu machen; sondern, durch Rechenkunst dieser Art Rechnung zu vernichten: die Welt wurde als Weite sichtbar.

⁷⁰⁷ Siebenhüner p. 8 sagt schon klar, daß für Piero die Zentralperspektive im üblichen Sinne nicht gilt, daß im Thronsaal eine seitliche Raumabriegelung stattfindet, der Saal dort verbaut sei.

Piero's Bilder sind, wenn nicht durch Weite, dann durch Enge, deren Korrelat, bestimmt, die Bilder mit dem Erdloch in der Landschaft, mit dem Brunnen im Hofe und mit dem Zelte des Konstantin.

Piero's konkrete Darstellung der Weite, deren nähere Artikulation ist noch anzusehen. Piero behandelte die Weite locker und schwebend, sodaß sie nicht nur das Gesamte stimmt, wie ich bisher ausgeführt habe, sondern Teile des Gesamten verschieden tönt; tönt, aber nicht gliedert. (pp. 552/553)

Alle Episoden von der Gründung des Baumes finden im näheren Bereiche dieses Baumes statt; Adam wurde in zwei Episoden auf ihn hin gewendet; Piero nuancierte feiner dahin und stellte dadurch die Episoden akzentuierter gegeneinander, daß der Schwerpunkt der einen eng am Baume, derjenige der anderen weiter weg und derjenige der dritten zwar dicht daran, aber ferner liegt. Der Hain hebt mit zweien seiner Bäume Set und Eva leicht ab und rahmt mit ihnen die Enkelin, läßt Neigungen und Geradheit dieser drei deutlicher spüren.

Bei der Verehrung des Balkens durch die Königin von Saba bildet der linke Baum ein Zentrum, bei dem die Höflinge weilen, wenn auch geöffnet auf die Damen hin; und markiert der zweite Baum leicht eine Stelle, bei der das Gefolge verharret, wenn die Königin selbst auch sich kontinuierlich vorneigt. Auf die fein gestimmten, teils umwendenden Umspielungen der Personen durch die Berge sei nur gewiesen.

Im Palaste des Salomo halten sich das Gefolge des Königes und das Gefolge der Königin an Architekturkanten zurück, das Gefolge des Königs an der mittleren Teilung der hinteren Wandtäfelung und das Gefolge der Königin an der fernerer Halbsäule; das linke Gefolge steht frei, das rechte Gefolge ist bei jener Marke zum Teil angekommen, zum Teil tritt es an der mittleren Säule vorbei herzu; die Gefolge haben die Haupthandlung der Begrüßung vor einer eigenen Wandtafel zwischen sich, in den Hauptfiguren Salomo und Königin von Saba; feiner stimmend, wurde aus dem Gefolge des Salomo einer hinter Salomo gestellt, damit Salomo, schon vor der Mitte der Wandtafel, auch zwischen Personen in die Mitte komme. Durch die Geradheit der anderen Personen, aber auch durch die Aufgerichtetheit der Architekturen wurde die Neigung des Salomo fühlbar gemacht und die Neigung der Königin präzisiert. Alles das aber nur als Nuancierungen in der vorherrschenden Weite und in der in ihr sichtbaren feierlichen Gelassenheit des Empfanges.

Die Mühe der Männer, die den Balken zum Erdloch tragen, wurde zunächst durch die Enge empfindbar gemacht, die Enge, in der sie zwischen

dem Bildrande rechts, der Erde und dem Balken, der sie fast erdrückt, arbeiten; dann aber auch durch die Berglinie, die nach links steigt, erst senkrecht zum Balken steht, dann nachgibt, dann wieder zurückkehrt und sich metaphorisch zähe hebt; zugleich wird der Balken nur in seinem freien Ende in's Lichte des Himmels gehoben: auch dies sind Nuancierungen in der vorherrschenden Enge. (pp. 553/554)

Im Traume des Konstantin wiederholte Piero den Kontur des Zeltdaches in kleinerer Form in der durch die Erscheinung des Engels belichteten Fläche des Zeltdaches und abermals in der Öffnung des Zelt; er bezog Schließung, Öffnung und Erleuchtung aufeinander, mit der Folge auch, daß man den Kaiser als im Zelte, unter dem Zelte, tief schlafend wahrnimmt und als zugleich für die Erleuchtung offen; während Kaiser Herakleios bei Agnolo Gaddi sich zwischen den halb bei Seite geräumten, halb aufgezogenen Zeltwänden luftig gebettet ausruhte.

Piero setzte Landschaft in der Schlacht des Konstantin nur mit Massen ein, doch nicht minder nuancierend. Maxentius jagt vor einem Landschaftshintergrunde seinen Truppen nach, zu und an einem Baume, der ihn leicht markiert, hinauf- und angekommen und dort sich umsehend. Wichtiger aber: Beide Truppen wurden durch den Tiber getrennt; Piero stellte den Tiber, ohne daß er sich zu einem anderen als dem hohen Stil, zu einem idyllischen, gewendet hätte, als friedevoll dar; der Tiber windet sich ruhig in die Ferne und spiegelt, was auf dem Wasser und an dem Ufer steht und schwimmt, wider, glasklar, Tiere, Häuser, Menschen, herb, aber friedlich; so fließt der Tiber unter dem Heil wirkenden Zeichen des Kreuzes in Konstantins Hand⁷⁰⁸: vor diesem friedlichen Tale hält die kriegsmutige Truppe an, sie bricht nicht ein; und aus diesem friedlichen Tale flieht Maxentius, flieht den Seinen nach, fliehen diese davon. Von der Landschaft her eine Nuance, andeutungsweise; doch für einen Moment taucht hier, an sich selbst kaum merklich, merklich aber stimmend, ein Bild des Friedens auf, als Zwischenstück⁷⁰⁹, - wie in Beethoven's Missa solemnis im Agnus Dei beim *dona nobis pacem* kurz und prägnant ein Kriegssignal -, und über diesem Frieden wacht das Auge des Konstantin.

An Weiterem sei noch kurz hervorgehoben: wie der Bergsattel bei der Kreuzauffindung links den Hut der Helena begleitet, sie in seinen Schatten

⁷⁰⁸ S.a. Battisti p. 201.

⁷⁰⁹ Vgl. Longhi p. 38, Cole p. 102.

nimmt; wie der Vorsteher der Arbeit unter einem Turme der Stadtmauer steht, wie dieser Turm doppelt gewendet; wie das wahre Kreuz, wie aus der Erde gehoben, so aus dem Bergschatten, dem Bergsattel herausgebrochen wird, vor das Lichte der Stadt, ihre offenen Tore gerät und wie das falsche Kreuz im Schatten der Berge steht. (pp. 554/555)

d.) Vorgangserfindung.

Ich hatte schon in der Vororientierung und in der bildweisen Übersicht einiges zur Personenerfindung gesagt, ebenso auch zur Vorgangserfindung, welche beide bei Piero, wie erinnerlich, enger als bei den bisher behandelten Malern verbunden waren.

Ich suchte den Vorgang, den Piero darstellte, als Begängnis zu charakterisieren, ein Begängnis, in dem die Personen, nach ihrer Gesinnung auf das Begehen des zu Begehenden gewendet, und das zu Begehende selbst einig sind. Das Begängnis ist zugleich von den Personen und von der Sache her bestimmt. Anweisen, Folgen, Verehren, Mitteilen, Suchen, Fragen, auch die Scheidung und die Schlacht, die Zeremonie und das Ritual bestimmten sich darnach.

Piero bildete keine für sich bestehenden Nebenszenen aus. Er ließ die Beteiligungen vielmehr von den Zentren jedes Begängnisses zu dessen Rändern hin lockerer werden und rechnete umgekehrt das Auffordern, hinzugehen, das Hingehen und Herankommen wohl schon zum Begängnis als unter- und verschiedene Weisen der Teilhabe. Das ist im Einzelnen nicht nochmals durchzugehen. Doch die Folge ist, daß es wenig Sinn machen würde, die Reitergruppe im Gefolge der Königin von Saba als Nebenszene zu bezeichnen, und fast keinen Sinn, den Alten, der seinen Mitbürgern zur Verehrung des Kreuzes nachgeht, und Eva, die Adam stützt, als Nebenmotive selbständigen Gewichtes anzusehen; man könnte alles zu jener Lockerung der Beteiligungen zu den Rändern hin rechnen. Um die Spannweite klar zu sehen, sei nochmals die Sequenz der inneren Zustände in den die Heimkehr des Kreuzes erwartenden Bürgern und die Folge der Entwicklungsmomente in der Schlacht der Byzantinern gegen die Persern in die Erinnerung gerufen.

Letztlich seien noch einmal die seelischen Zuspitzungen oft im Anhalten genannt, im sich Neigen in der Verehrung des Balkens und in der Begrüßung des Salomo, auch im Zweifeln bei der Findung des Kreuzes, im Warten bei der Probe des Kreuzes, aber auch im Töten der Gegner, im gespannten Wachen der Soldaten beim Zelte des Konstantin und im Einfliegen des Engels, präzise ob

der Lanzenspitze des wachsamsten Soldaten. In diesen Zuspitzungen wird, was sein kann, wirklich. (pp. 555/556)

2. Komposition

a.) Reinheit und Durchsichtigkeit.

Die Reinheit der Figuren-, der Architektur- und der Landschaftsdarstellung, die Durchsichtigkeit aller Gedanken bedarf keines Wortes.

b.) Disposition.

Piero verlieh den beiden Seitenwänden der Chorkapelle, trotz dreier Bilder übereinander, große Ruhe auch dadurch, daß er in allen drei Bildern jeweils an derselben Stelle rechts der Mitte eine Teilung oder eine Figur plazierte⁷¹⁰. Auf der rechten Seitenwand steht die Ecksäule des Palastes des Salomo genau über dem Tiber und der Baum des Kreuzes genau über dieser Ecksäule. Und auf der linken Wand wurde der linke Kontur des zweiten Baumes nahe Jerusalem in dem linken Konture der Kappelle bei der Kreuzesprobe und in dem linken Konture der Kreuzesfahne in der Schlacht von Ninive aufgenommen.

Wurden auf einem Bilde zwei Begängnisse dargestellt, dann variierte Piero deren Verhältnis zu einander. In der Geschichte von der Gründung des Baumes des Kreuzesholzes wurden sogar drei um den Baum herum geordnet und die zwei im Vordergrunde wie Anweisung und Erfüllung zu einander gestellt.

Bei der Kreuzauffindung und der Kreuzesprobe, bei der Verehrung des Balkens durch die Königin von Saba und ihrer Begrüßung durch König Salomo wurden die zwei Begängnisse, deren erstes beidemal in einer Landschaft und deren zweites in architektonischer Umgebung stattfindet, präzise getrennt, obwohl in der Erzählung einander unmittelbar folgend, beidemal unter scharfer, perspektivischer Verkürzung des am linken Rande der

⁷¹⁰ S. Roettgen p. 231. Auch Battisti p. 120 weist darauf hin, daß auf der rechten Seitenwand des Chores der Kreuzesbaum, die Kreuzesbrücke und das Kreuzeszeichen in der Hand des Kaisers (fast) stets in der Mitte der Komposition und damit übereinander stehen; genauer allerdings: Baum, Säule und Tiberlandschaft.

rechten Szene stehenden Gebäudes, sei es der Kapelle, sei es des Palastes. In dem einen Falle schleppen zur Verbindung beider Szenen die Gewänder des Gefolges ein wenig nach, in dem anderen könnte man einen uns nicht sichtbaren Zugang durch die Kolonnade vermuten. Die dritte Variante auf dem letzten Bilde mit zwei Szenen, dem Bilde der Schlacht von Ninive, fällt um so mehr auf: das Kreuz Christi, das gegenständlich zum Inventare der rechten Szene gehört, ist, (pp. 556/557) wie geschildert, von der linken Szene aus als Ziel der Schlacht und Siegespreis zu sehen und von der rechten Szene aus gerade nicht: die Blasphemie ist wirklich aufgehoben.

Sodann ist daran zu erinnern, daß Piero die Aufgabe, Zeichen und Holz des Kreuzes als Helden der Erzählung hervorzukehren, - im Unterschied zu Agnolo Gaddi - annahm und bewältigte. Im ersten Bilde steht der Baum des Holzes in der Mitte, die Begängnisse wurden auf ihn hin ausgerichtet und finden in seinem Schatten statt. Im zweiten Bilde liegt der Holzbalken in der Mitte, abermals, als Ziel der Verehrung der Königin, deren Schatten ihn kreuzt. In der Davontragung erscheint der Balken ausgebreitet, schön gemasert und triumphal gehoben. Der Engel dann weist das Kreuzeszeichen dünn präzise vor, welches selbst auf Zelt und Wachen, den Kaiser und den Engel Licht sendet. Auch Konstantin hält das Kreuzeszeichen dünn präzise vor, über die Friedenslandschaft des Tiber, wie Moses den Stab einst über das Meer⁷¹¹, Moses den Verfolgern Untergang, Konstantin den Fliehenden Frieden bietend. Bei der Findung des Kreuzes wird es aus der Grube herausgehoben, aus dem Schatten der Berge herausgebrochen, bei der Probe des Kreuzes zu seiner Erweisung feierlich in den öffentlichen Raum hinein gehalten. Bei der Schlacht von Ninive ist es der Siegespreis, bei der Rückkehr im Triumph endlich wird es getragen, in die Mitte des Bildes, auf Jerusalem und seine Bürger zu⁷¹².

⁷¹¹ Auch bei Lavin (1994), p. 24 der Vergleich mit Moses; Lavin begründet dies mit Eusebius von Caesarea, der in seiner Konstantinsbiographie Konstantin in dieser Situation mit Moses verglichen habe.

⁷¹² S. Gilbert pp. 74sq.: Dagegen scheint mir bemerkenswert, daß die dominierende Dimension zunächst Oben - Unten ist, das Kreuz wird hoch getragen, und dann Nah - Fern, auf der Erdoberfläche wird in die Ferne gereiht gekniet; und daß dieser Wechsel der dominierenden Dimension an einem Baume fest gemacht wurde. Keinem Biccì di Lorenzo könnten ein solcher Kontrast und eine solche Vermittlung eingefallen sein. Siehe hier die Einführung "Masaccio's Reform der Figurenfolge".

Letztlich sei die Disposition der Fahnen und Lanzen in den Kriegsbildern noch einmal hervorgehoben, durch deren senkrecht Stehen Stärke dargestellt wurde, durch ihr vorwärts Neigen Mut, ihr Sinken Flucht, durch entfaltetes Vorrücken Sieg und durch Stürzen und gebrochenes Hängen Niederlage. (pp. 557/558)

c.) Figurenschemata.

Es gibt unter den hier behandelten Künstlern keinen, der sich jedes Schmuckes der Erzählung durch Figurenschemata so sehr enthielt, wie Piero della Francesca. Reihen, wie die der Bürger von Jerusalem, Verdoppelungen, Figuren mit doppelseitiger Begleitung, wie in den höfischen Gefolgen, Haufen, wie in den Zeugen der Hinrichtung, treten nur dann auf, wenn die Sache, die darzustellen war, dies natürlicher Weise erforderte. Bürger, die das Kreuz erwarten und begrüßen, knien nun einmal nicht kunterbunt durcheinander, sondern ehrfürchtig in Reihen; und Hofdamen, die eine Königin begleiten, tun dieses nach den Regeln des Protokolles, usw. Piero verfuhr darin anders als z. B. Giotto, der pathetische Höhungen liebte, so wenn die Felsen unter Franzens Gebet auseinander treten und es gen Himmel tragen, oder wenn die Bürger bei des Lazarus Erweckung staunend zusammentreten, wie sie bei wirklichem Staunen nie zusammentreten würden, oder wenn die Frauen bei der Ermordung ihrer Kinder durch Jerusalems Straßen ziehen, wie die Frauen schwerlich tun würden: Giotto war immer vehement, Giotto reißt mit, auch durch dieses als pathetische Steigerung eingesetzte Kunstmittel. Das tat Piero nicht: er liebte in einer besonderen Art von Dezenz keine Überschreitung des Möglichen; die dicht erfaßte Wirklichkeit der Begängnisse war ihm eindringlich genug. Piero, so scheint es, störte schon die Möglichkeit des Aufkommens von hohem Pathos; er verhinderte es, z.B. durch die Sicht auf die Unterhose eines Arbeiters bei der Kreuzauffindung, durch die Sicht auf die sogar verrutschte Unterhose eines Arbeiters beim Transport des Kreuzholzbalkens.

d.) Rhythmus und Metrum.

Die Erzählweise⁷¹³ war wiederum geordnet, aufreihend und fortlaufend. (pp. 558/559)

⁷¹³ Bei Longhi findet man über die Erzählweise des Piero als einer epischen ein einziges charakterisierendes Wort (sc. Vielfältigkeit), doch er hat sie als epische erkannt, sie so benannt und sie durch einen Hinweis zu Recht, wie mir scheint, gegen die dramatische

Die Handlungen als Begehungen wurden aufgeteilt und so angeordnet, daß die einzelne Teile, nebeneinander zu erscheinen und sich auszubreiten, Platz haben. Man sehe sich Adams Anweisung vielleicht noch einmal an.

Ich habe anlässlich der Besprechung des Zyklus des Simone Martini schrittweise gezeigt, wie die Sachen und Dinge, die zu erzählen waren, nebeneinander ausgebreitet, in ihren Einheiten auf ein gleiches Maß gebracht, auch auf solche Maße hin gedehnt und um weitere Einheiten durch das Gesamte des Bildes hindurch vermehrt und vervollständigt wurden, kurz: wie ein Erzähler seine Erzählung metrisierte. Das möchte ich nicht abermals durchführen.

Ich beschränke mich auf die Angabe des - allerdings wesentlichen - Unterschiedes zu Martini's Art: Auch Piero benützte, nicht anders als Masaccio, von dem ich es eingangs des Zweiten Teiles der Behandlung der Zyklen unter dem Titel "Masaccio's Reform der Figurenfolge" zu zeigen versuchte, keine Spatialmensur mehr, sondern eine Axialmensur oder Axialmetrik.

Piero's Axialmensur unterschied sich dabei von derjenigen des Masaccio. Ich will versuchen, das zu erläutern; doch, die Materie bleibt schwierig.

Erstens, wenn ich richtig sehe, prononcierte Piero nicht die Körperachse der Gestalten bei seiner Figurenbildung; seine Gestalten schieben in der Regel ihre Köpfe vor; Piero machte die Körperachse entsprechend nicht zur Figurenachse, wie Masaccio. Die Figuren des Masaccio stehen, kernhaft fest, in ihrer Körperachse, sie bestehen auf sich selbst und handeln daraus. Piero

Erzählweise des Masaccio gestellt (pp. 29sq.). Kenneth Clark, *Piero della Francesca, complete Edition*, London (1951) ²1969, pp. 42sq. dagegen gab dieses preis, er sprach von Piero's *dramatic sense* und führte als Gründe für sein Urteil die Benützung von Variation und Gegensatz an, die jedoch mit solcher Unterscheidung nichts zu tun haben: *in the Arezzo frescoes, however, there are scenes and types in which dramatic power is evident at the first glance. Such in particular is the Death of Adam, with its range of feeling from resignation and incredulity to unrestrained misery.*

Lavin dagegen (p. 29) nimmt das Epische wieder auf: *The scenes seem to follow Horace's definition of the epic mode: they are conceived with gravity, dignity, and harmonious decorum; they show variety without clutter; they blend seriousness with humour and without disgrace. We might say that Piero bent the erratic serial fable of popular culture into a heroic myth. What he displayed with all the grandeur of the Iliad or the Aeneid were the founding facts of early Christendom ...;* und bezieht auch Momente der gewählten Stillage, des hohen Stiles, in ihre Charakterisierung mit ein.

dagegen figurierte die Gestalten nach der Fülle ihrer Körper, der Fülle ihrer Gewänder; er figurierte sie wie von außen her. Die Gestalten des Piero ruhen oft auf beiden Beinen und beiden Füßen gleichermaßen; doch halten sie ihre Köpfe frei, bewußt empor, tragen und neigen sie frei, bewegen oder strecken sie vor. Piero's Gestalten haben ihre Würde eher durch ihre Gegenwart als durch ihr Dastehen, auch dank ihrer Kleider; sie äußern ihre Würde fast stets im Erheben und leichten Vorstrecken des Hauptes. Die Achse der künstlerischen Figur, in der die Gestalt dargestellt wurde, war bei Piero eher die Mittellinie der aufgehenden Figuren - mitten zwischen links und rechts -, ungerechnet der oft (pp. 559/560) nachschleppenden Mäntel; diese Achse wurde den Figuren wie aufgeschrieben und häufig durch Gewandteilungen oder durch Falten förmlich markiert.

Zweitens: die Achsen der im Metrum stehenden (metrisierten) Figuren folgen einander bei Piero, wenn ich richtig sehe, zwar auch über die gesamte Breite des Bildes hin, geregelt, sie sind aber nicht nach nah und fern, als räumliche, fühlbar; man möchte sie eher der Bildfläche parallel skandieren. Die Figuren wurden auch eher der Bildfläche parallel aufgereiht; das paßt zu Piero's Benützung der Perspektive dahin, daß eine perspektivische Wirkung nicht erreicht, sondern gerade vernichtet wurde; man erinnere sich der linken Säulenreihe im Palaste des Salomo und der Längsseite der Kirche, vor welcher Helena bei der Kreuzesprobe kniet.

Drittens: die in einem Bilde gemessenen Abstände sind nicht immer gleich, Piero benützte Konzentrationen und Weitungen, dynamische Lockerungen und Verdichtungen.

Viertens: die Gegenstände des Hintergrundes, besonders Bäume, wurden immer wieder auf die Figurenachsen bezogen, es gibt immer wieder Koinzidenzen.

Ich will versuchen, in den Darstellungen der Königin von Saba bei der Verehrung des Kreuzesholzes und bei ihrem Besuche bei Salomo die metrisierten Figurenachsen zu benennen. Die erste Achse ist die des Hinterteiles des Schimmels, die zweite die des Hofmannes, der von hinten zu sehen ist, der Abstand beider ist ungefähr gleich dem Abstand der Achse des genannten Pferdes vom Bildrande, damit wurde zweimal das eine, weitere Maß (a) gesetzt; die dritte Achse ist die des Hofmannes, der halb von vorne zu sehen ist, die vierte die der Zwergin, die fünfte die der Hofdame in rotem Umhange, alle diese Achsen sind gleichen Abstandes (b) untereinander, doch gegenüber dem ersten Maße (a) um etwa ein Drittel verkürzt; nun folgen in

einem nochmals um etwa ein Drittel verkürzten Abstände (c): die sechste Achse die des fernerer Hofmannes in grünem Kleide, die siebte die der näheren Hofdame in weißem Umhange, die achte die der fernerer Hofdame in bläulichem Kleide, koinzidierend mit dem fernerer Baume, die neunte die der Königin von Saba und die zehnte die ihrer betenden Hände und des Holzes, welche dadurch hervorgehoben wurden; zum Abschluß folgt nun das erste, weitere Maß (a) bis zum Palaste des Salomo, wie am Anfange des Bildes auf der linken Seite der Achse des Schimmels voraus. In der zweiten Hälfte des Bildes ist die erste Achse die der Säule des Palastes, die (pp. 560/561) zweite die des Rechtsberaters, die dritte die des fernerer Ratgebers, der Abstand wurde dann wieder um etwa ein Fünftel verkürzt, damit der halben Säule gleich: die vierte Achse ist die des jungen Hofmanns, die fünfte die des Begleiters des Königs, dann folgt der ursprüngliche Abstand, um etwa ein Fünftel sogar verlängert und dadurch betont, die sechste Achse die des Königs, die siebte Achse die der Königin, nun abermals im verkürzten Abstände, und die achte Achse die der fernerer Hofdame, die neunte die der näheren Hofdame, die zehnte die der halb fernen Hofdame in rotem Kleide, usf.

Es sei noch eine zweite Metrisierung verfolgt, mit Koinzidenzen auf den Achsen. Adams Anweisung an Set: bei dieser Darstellung ist die erste Achse die Achse des Standbeines des Enkels; dessen Figur steigt rhythmisch reich durch das Überkreuzen der Beine, durch die Schwingung von Gesäß, Rücken und Kopf auf und sinkt dann in seinem Stocke wieder abwärts, der Stock führt überbrückend zum dritten Achsenfußpunkt, diese dritte Achse ist die des fernerer Baumes; die zweite Achse ist die des Set; die Abstände zwischen diesen drei Achsen sind die weiteren. Die Zehen des linken Fußes des Adam koinzidieren mit der ersten Achse, die Zehen des rechten Fußes mit der zweiten Achse. Die vierte Achse ist dann die der Enkelin, auf welcher Adam fest verankert sitzt; der Abstand bis zu ihr ist der kleinste. Die fünfte Achse ist die des nächsten Baumes; die sechste die der Eva; die Abstände zu diesen Achsen sind die mittleren, der gleiche Abstand folgt bis zum Rande des Bildes noch einmal.

Als ich den Zweiten Teil der Behandlung der Zyklen unter dem Titel "Masaccio's Reform der Figurenfolge" einleitete, habe ich die anhebende Figurenfolge aus Piero's Bestattung des Adam mit der ebenfalls anhebenden Figurenfolge aus Giotto's Lossagung in Assisi kontrastiert, um den Unterschied einer dehnfähigen, locker akzentuierenden, kohärenten Komposition bei Giotto und einer energisch gerückten, gelenkig-winklig

gegliederten, straff geordneten, kontinuierlichen Komposition bei Piero aufzuzeigen.

Ein zweiter Vergleich zum selben Ende bietet sich an, der Vergleich der linken Hälfte aus Giotto's Lossagung nun in Florenz und der abermals linken Hälfte aus Piero's Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Herakleios.

Giotto zeigte eine Sequenz näher und ferner stehender Figuren, in denen eine Stimmungsfolge dargestellt und variiert wurde, aus der sich Pietro Bernadone wütend losreißen will: näherzu Drängen, Stehen, sich losreißen Wollen; die Figuren und die Köpfe bald gerade, bald geneigt, bald vorkommend, (pp. 561/562) bald abermals geneigt; ausgesprochen dehnfähig, locker akzentuiert und kohärent.

Piero dagegen unterschied energisch, gliederte gegensätzlich und ordnete straff: ein Höfling im Profil, ein Höfling halb vom Rücken zu sehen, dem ersten Höfling im Gespräche zugewandt, ein dritter Höfling halb von vorne zu sehen, nun in größerer Distanz von den erst genannten und auf die Kaiser gewendet, alle drei Höflinge stehen; es folgen drei Gestalten, die gehen, die sich räumlich auch von den ersteren entfernen, zunächst Herakleios Neos Konstantinos, des Kaisers Sohn, wieder präzise im Profil, mit großem Schritte gehend, dann der Kaiser Herakleios, langsam schreitend, dann der Träger des Kreuzes, die Figur des Kronprinzen wiederholend; eine jede der sechs Figuren fest, klar und distinkt geschieden, gegensätzlich. Mit dieser Figurenfolge wurde der Preis von Holz und Baum in drei Schritten verbunden: der erste der Bäume, der den Kaiser überhöht, dann das Kreuzesholz, dann der zweite und kleinere der Bäume, der den Ort der Bürger markiert, sie und den Kaiser vergleichen und unterscheiden macht; das Kreuz wurde zugleich energisch aus der Bildparallelität der Bäume herausgedreht.

Abermals wurde hier ein Mannigfaltiges in ein durch Gegensatz und Wiederholung klar gegliedertes, wurde ein Gegensätzliches in ein vielfältig vermitteltes Kontinuum gebracht. (pp. 562/563)

3. Teil
Quattrocento
Episch, Lyrisch, Dramatisch
(pp. 563/565)

XV. Zyklus

Die Geschichten des hl. Stephan und des hl. Laurentius
von Fra' Angelico (Fra' Giovanni da Fiesole) (ca. 1400⁷¹⁴ - 1455)
in Rom, Pal. Vaticano, Capp. di Niccolò V., gemalt ca. 1448⁷¹⁵
Epische, metrisierte Erzählweise im mittleren Stil, festerer Variante

Fra' Angelico hat in der Kapelle des Papstes Nikolaus V. die Geschichten der Erzdiakone Stephanus und Laurentius in zwei Reihen untereinander erzählt, oben die Geschichte des Stephanus, unten die Geschichte des Laurentius, je in drei Bildern, auf denen meistens zwei gleich große Szenen dargestellt sind. Im Einzelnen ist dargestellt:

Oben, rechte Wand: Bild 1: links: Stephan wird zum Diakon ordiniert, rechts: Stephan verteilt Almosen. Eingangswand: Bild 2: links: Stephan predigt, (pp. 565/566) rechts: Stephan verteidigt sich vor dem Synhedrion;

⁷¹⁴ Für das umstrittene Geburtsdatum s. Orlandi: 1400/02; Gilbert: 1395/1400. Stefano Orlandi, *Beato Angelico, Monografia storica della vita e delle opere*, Florenz 1964; Creighton Gilbert, "The conversion of Fra Angelico", *Scritti di Storia dell' Arte in Onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, 281-287.

⁷¹⁵ Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, vol. I, München 1996, Tafeln 122sq., Historische Umstände pp. 204sq., Inschrift p. 455. Zu Fra Angelico überhaupt und ausgewogen: Giulio Carlo Argan, *Classico Anticlassico, Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Mailand 1984, 124-159. Zur Bezeichnung der Kapelle und zu ihrer Unterscheidung von anderen Räumen im Vatikan, die Fra' Angelico dekoriert hat und die untergegangen sind: Creighton Gilbert, "Fra Angelico's fresco cycles in Rome: their number and dates", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38, 1975, 245-265; dazu neuerdings: Renate L. Colella, "Die Kapelle Nikolaus V. Zu ihrer Geschichte und Funktion innerhalb des Vatikanischen Palastes", *Architectural Studies in memory of Richard Krautheimer*, ed. Cecil L. Striker, Mainz 1996, 37-41. Neuere Arbeiten zur Kapelle: Antonella Greco, *La Cappella di Niccolò V del Beato Angelico*, Rom 1980; Barbara Sabatine, *Pope Nicholas V's Chapel of Saint Stephen and Lawrence by Fra Angelico: an historical interpretation*. M.A. Thesis Univ. of Oregon 1982, Ann Arbor 1984; und sehr bemerkenswert: Kevin Salatino, *The Frescoes of Fra Angelico for the Chapel of Nicholas V: Art and Ideology in Renaissance Rome*, Ph.D. Thesis Univ. of Pennsylvania 1992, Ann Arbor 1993, mit eigenständigen und weiterführenden Gesichtspunkten zur Erzählkunst des Fra Angelico. Letztlich Liana Castelfranchi, "L'Angelico e il 'De pictura' dell' Alberti", *Paragone* 36, 1985, 419-423, 97-106.

linke Wand: Bild 3: links: Stephan wird aus der Stadt getrieben, rechts: Stephan wird gesteinigt.

Unten, rechte Wand: Bild 4, zwischen zwei Fenstern angebracht, darum nur eine Szene enthaltend: Laurentius wird zum Diakon ordiniert; Eingangswand: Bild 5: links: Laurentius empfängt von Papst Sixtus II. (257-258) den Kirchenschatz; rechts: Laurentius verteilt den Kirchenschatz unter die Armen; linke Wand: Bild 6: links: Laurentius wird vor Gericht geführt, rechts: zunächst die Nebenszene: Laurentius bekehrt im Gefängnis seinen Wächter Hippolytos, dann: Laurentius erleidet unter den Augen des kaiserlichen Hofes das Martyrium.

Die Bilder (z.B. Laurentius empfängt den Kirchenschatz und verteilt den Kirchenschatz je 2,71 x 2,05 groß) werden von Gebälken getragen, die auf den Spiegeln reich geschmückt sind; die oberen Bilder werden nach außen durch ein Schmuckband und ein Gesimse begrenzt. Die auf den Wänden übereinander stehenden Bilder sind zusätzlich und zusammen seitlich und oben durch ein Farbband und eine Blattguirlande geschmückt.

Man sieht an weiteren Darstellungen Propheten in der Leibung des linken Fensters und Heilige in der Leibung des rechten Fensters. Man sieht die vier Evangelisten in den Feldern des Kreuzrippengewölbes, sie thronen auf Wolken, die sich optisch zusammenschließen. Der durch Kreuzrippen überwölbte zentrale Teil der Kapelle ist in der Längsrichtung an beiden Enden durch einen tonnengewölbten Gurtbogen erweitert, der das Gewölbe wie auf Schultern trägt. Man sieht auf diesen Gurtbögen die Kirchenväter in gemalten Nischen, aber auch Thomas von Aquin.

Ich kehre nun zu den Heiligenviten zurück:

Auf dem sechsten Bilde wurden drei Begebenheiten dargestellt, dadurch enthält jede der beiden Geschichten, auch wenn auf dem vierten Bilde nur eine Begebenheit dargestellt wurde, insgesamt doch sechs Begebenheiten auf je drei Bildern: bei diesem Zyklus begegnet solcherart Ausgleich und variierende Verschiebung auf mehreren Ebenen.

Die Vita des Stephanus wurde über der Vita des Laurentius plaziert, sie wurde höher gestuft; jene Vita des Stephanus ist dem Betrachter und dessen Welt ferner, die des Laurentius näher. Die Viten der zwei Märtyrerdiacone wurden parallelisiert.⁷¹⁶ Auf der rechten Wand wurden die Ordinationen zu ihrem (pp. 566/567) Amte, über dem Eingange ihre Taten und auf der linken

⁷¹⁶ Vgl. dagegen Stephan Beissel, *Fra Giovanni Angelico da Fiesole*, Freiburg ²1905, p. 90.

Wand ihre Martyrien dargestellt. Dabei wurde das Almosengeben bei Stephanus zum Amte, bei Laurentius zu den Taten gerechnet und die Gerichtsszene bei Stephanus zu den Taten und bei Laurentius zu den Leiden gerechnet: so daß zwischen den festen Punkten Ordination und Martyrium parallele Begebenheiten wiederum leicht verschoben sind. Und es hat Sinn, das Gericht ist für Laurentius der Ort des Todesurteils, das Synhedrion für Stephanus der Ort wunderbarer Predigt; das Almosengeben ist bei Stephanus Aufgabe seines neuen Amtes, desjenigen eines Diakones, und die Verteilung des Kirchenschatzes, damit er nicht in die Hände verfolgender Behörden falle, ist bei Laurentius eine besondere Tat, Laurentius erfüllt in der Stunde der Verfolgung sein Amt in besonderer Weise.

Ich folge bei der Erläuterung der einzelnen Bilder dieses Zyklus der Parallelisation der beiden Viten. Ich achte nun besonders auf solche, von den anderen Zyklen her schon bekannte Züge des epischen Erzählens, die ermöglichen, dieses epische Erzählen von einem dramatischen und einem lyrischen Erzählen abzusetzen.

1.) Ordination und Almosenspende des Stephanus.

Links die Ordination des Stephanus. Die Ordination findet im Langhause einer Basilika statt. Petrus steht links, zwei Stufen erhöht und nach rechts gewendet, er hat den Kelch vom Altare genommen, hält ihn mit der Rechten am Knaufe, hält mit der Linken die Patene darauf und vertraut ihn Stephan an. Stephan kniet vor ihm und vor den Stufen, er empfängt den Kelch, stützt ihn leicht von unten mit den Fingern der Linken und greift mit der Rechten nach dessen *Cuppa*. Petrus schaut Stephan dabei in die Augen, wie dieser ihm.

Zur Themenbestimmung: Es ging darum, diese Handlung genau zu zeigen, aber nicht als fachmännisch richtig durchgeführt, sondern als genau und mit Hingabe gehandelt, so daß sichtbar wird, daß die Handlung bedeutsam ist und von den Beteiligten als bedeutsam empfunden wird. Andererseits ging es nicht darum darzustellen, daß die Gestalten sich die Sache übergeordnet haben, ihr, sie begehend, dienen, vielmehr bleibt sie in ihrer Mitte, eingehüllt und umgeben von den Blicken, mit denen sie sich anschauen. Wichtig war, daß die Personen sich etwas anvertrauen und dieses Anvertraute annehmen, im Kelch das Amt. So unterscheidet sich diese Handlung deutlich von den Tätigkeiten des Agnolo Gaddi und den Begehungen des Piero della Francesca; zu schweigen von den Befindlichkeiten des Taddeo Gaddi, dem natürlichen

Verhalten um (pp. 567/568) seiner selbst willen des Filippo Lippi und dem mitmenschlichen Verkehre des Simone Martini.

Zum Epischen: Dieses aber wurde mit Gelassenheit, Genauigkeit, Ausführlichkeit, ja Vollständigkeit erzählt und dabei sowohl das Faktische der Handreichungen wie das Seelische der inneren Beteiligungen offenbar gemacht.

Sechs Apostel⁷¹⁷ stehen jenseits des Stephanus, parallel zur Mittelschiffswand und säulengleich, sie sind der Handlung nahe, Zeugen der Ordination des Stephanus, der vor ihnen kniet und unter ihrer Gegenwart das Amt des Diakons erhält und annimmt. Die Apostel wurden in zwei Reihen nach rechts geordnet und auf Lücke gestellt, sie werden, der vordere und hintere, jeweils nacheinander aufgefaßt, bis deren Reihen rechts in den zwei letzten zum Stehen kommen. Sie wurden mit epischer Gelassenheit unterschieden und es wurde gezeigt, wie sie aus einem Buche beten, wie sie schauen, wie sie sinnen, wie sie aufmerken, was vor der Kirche, wo die Armen kommen, vorgeht, und dann, wie sie zeigen. Es bestand Zeit und Platz, sie genau, gegeneinander unterschieden und ausführlich zu schildern, wie sie gekleidet sind, die Haare tragen, sich halten und geben, wie sie bei der Handlung beschäftigt und an ihr beteiligt sind: es war Fra' Angelico wert, sie, wenn er episch erzählte, vielfältig zu bestimmen.

Fra' Angelico widmete die gleiche Muße und die gleiche Liebe in der Ausführung des Details der Basilika⁷¹⁸, ihrem Fußboden, ihrer Arkadenwand, der Art der Kapitelle, dem Wechsel der glatten Säulen und kannelierten Pilaster, dem Gebälk und seiner Auszierung, den Wandvorlagen der Gurtbögen, den Fenstern und Gesimsen der Hochwand, der Fensterordnung der Seitenschiffe; Fra' Angelico schaffte sich Gelegenheit, auch noch das Querschiff zu schildern, dort den Ort zu erweitern, die Gurtbögen und Kreuzgratgewölbe vorzuführen, die Eingänge zu der Reihe der Chorkapellen zu zeigen. Auch der Altar, von dem Petrus den Kelch genommen, und das Ziborium wurden geschildert, die verhüllenden Altartücher wurden unterschieden, das Altargerät wurde angegeben, das Sakramentar. Die

⁷¹⁷ Salatino p. 28 bemerkt zu Recht, was man leicht vergißt: die anderen fünf Apostel sind im Mittelschiff der Basilika diesseits stehend zu denken.

⁷¹⁸ Zu den drei Darstellungen eines Kircheninneren in diesem Zyklus s. Richard Krautheimer, "Fra Angelico and - perhaps - Alberti", *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, ed. Irving Lavin u.a., New York 1977, 290-296.

Begebenheit wurde in diesen Reichtum, zu dem der Erzähler sich Zeit ließ, hineingegeben, sie geht darin keineswegs unter, sie wurde vornean und deutlich dargestellt, deutlich, wie die Handlung vollzogen (pp. 568/569) wird, deutlich, was die Zeugenschaft eigentlich betrifft, indem die Apostel Zeugen des Annehmens sind, und deutlich, wie Petrus Kelch und Amt anvertraut, indem er so sich neigt, daß sein Kopf in eine Höhe mit den Köpfen der anderen Aposteln kommt und er derart als deren Erster handelt.

Der eine der Apostel sieht zum Eingange und Vorplatze der Kirche: dort steht Stephan, eine Stufe erhöht, vor und an der Fassade der Kirche, von ihr her handelnd. Er hält den Geldbeutel der Kirche in der Linken, er hat sich leicht vor- und herabgeneigt und ein Geldstück aus der rechten Hand in die ausgestreckte offene Rechte einer Frau fallen lassen, ohne deren Hand zu berühren. Die Frau steht vor ihm in Züchten, sie hat die Linke auf ihren Leib gelegt und schaut schamhaft an Stephan vorbei. Ein Kind in ärmlichem Kleide ist von vorne frei zwischen die beiden, unter die gewährende und die empfangende Hand, getreten, es schaut fragend zu Stephan auf, hebt dabei sein linkes Händchen, um seinerseits zu empfangen. Ein Mann steht jenseits frontal, er schaut auf Stephan, die Hände vor der Brust gefaltet, und betet, er steht wie schon die Apostel als Zeuge auf Seiten der Empfangenden, also in einem Dankgebete.

Rechts jenseits dieses Mannes ist die Ecke einer Parkmauer zu sehen, deren Ecke und Kante in der gewohnten Weise die Frau und ihre empfangende Hand von einander, beide akzentuierend, abhebt, zugleich in einer Fra' Angelico kennzeichnenden Weise dadurch gemildert, daß der Betende vor dieser Kante steht. Abgehoben von einander bleiben aber der Weg von und nach rechts, auf dem weitere Arme kommen und gehen, und die in die Ferne führenden Gasse, in deren Bereich Geben, Empfangen und Beten versammelt wurden.

Abermals klärte Fra' Angelico die Hauptbegebenheit eindeutig und vollständig, er stellte sie vornean ins Zentrum. Abermals aber ließ er sich Zeit und schuf sich Platz, die Gartenmauer mit Blendbogen, Gesimsen und verschiedenen, über sie hinausragenden Bäumen, dann die in die Ferne führende Gasse mit Häusern, Terrassen, Belvederen, mit großen und kleinen Türmen, reich und um ihrer selbst willen, zu schildern, nicht minder das Volk der Armen, der Kinder, der Frauen, bald beengt, bald ernst, bald munter, bald, leicht vergnügt, sich zugeneigt, mit Stock und Hut, mit Korbflaschen und Körben, und einen Kleriker als Begleiter des Stephanus, der ferner neben ihm

steht und mit kurzsichtigen Augen aus einer Liste die kirchlich registrierten Armen verliest. (pp. 569/570)

Fra' Angelico erzählte stetig und mit Gleichmaß ausbreitend, drang auf das Bedeutende, gab dem Reichtum des entfalten Lebens aber Platz, machte diesen Reichtum sichtbar, gegenständlich reich unterschieden, und rühmte ihn.

4.) *Ordination des Laurentius.*

Auch bei der Ordination des Laurentius befindet sich der Ordinierte links, so daß er der nach rechts Handelnde und der Ordinierte der von links Empfangende ist. Doch beachte man die Variationen gegenüber der Ordination des Stephanus, den Wechsel von Petrus zu einem Papste, den Wechsel von einer Basilika zu einer kleinen Kirche und vor allem den Wechsel der Stimmungen. Der Papst, Sixtus II. (256 - 258), sitzt auf einer Gondel vor dem Altare, der links am Rande steht, eine Stufe erhöht. Er hat den Kelch mit der Rechten leicht über den Knauf hin gefaßt, hält mit den Fingern der Linken die Patene darauf, er beugt sich vor, übergibt den Kelch an Laurentius und schaut im Gebete vor sich. Laurentius kniet rechts vor der Stufe des Thrones, er schaut dem Papst auf die Augen, hebt die Rechte zur Patene und die Linke zum Fuß des Kelches, ihn anzunehmen. Während Petrus Stephan den Kelch behutsam in dessen empfangende Hände hinunter setzte und so anvertraute, wird der Kelch hier vom einen zum anderen hinüber gegeben; und das seelische Verhältnis besonders des Ordinierten zu Kelch, Handlung und Ordiniertem ist, den veränderten geschichtlichen Verhältnissen in der Ursprünglichkeit der Autorität Rechnung tragend, ein anderes.

Diese zentrale Handlung wurde erweitert: Links stehen drei Geistliche in Pluvialen hinter dem Throne des Papstes; der vordere hat beide Arme in die Ärmel der Albe geschoben, er schaut seitlich auf die Tiara⁷¹⁹ des Papstes, der mittlere hält das Velum ausgebreitet in den Händen und wendet den Kopf zu seinem ferneren Nachbarn und dieser Nachbar hat sich aufmerksam ihm zugedreht, die Reihe so schließend. Die zwei Diakone stehen rechts jenseits der zentralen Handlung, der linke wird das Zeremoniale - die Stelle ist mit den Fingern eingemerkt - gleich für den Papst aufschlagen, er wendet sich noch, der Sache gewohnt, zu weiteren nach rechts, und der rechte hebt seine Hand und achtet auf den linken. Drei weitere Kleriker in Chorhemden, denen die

⁷¹⁹ Salatino p. 39 zur Tiara: "*Present, as well is the tiara ... although it has no sacral character and is therefore never worn at liturgical functions, when the pope always wears the mitre.*" Salatino's Versuch einer Erklärung in Anm. 23 ebendort.

Wendung des ersten Diakons gilt, stehen endlich rechts beisammen; dem ersten hängt (pp. 570/571) das Rauchfaß in der Linken, er trägt das Schiffchen in seiner Rechten und wendet sich den zwei anderen zu, die ihm ihre Aufmerksamkeit schenken, der nähere hat dabei die Hände in seine Ärmel gesteckt wie schon der erste ganz links.

So stellte Fra' Angelico um das Zentrum der feierlichen Ordination in drei Gruppen jeweils mit einander Vertraute dar, die mit einander umgehen, sich einander zu wenden, sich verständigen und hören, und in ihnen die Atmosphäre eines gemeinsamen, gewohnheitsmäßigen Umganges, wie er als Fond einer Erhebung innerhalb der päpstlichen Kapelle angemessen schien. Die feierliche Handlung wurde durch die Vertrautheit gestimmt. Dann wurde der Ton der Feierlichkeit nochmals in der Architektur aufgenommen, in der Architektur einer kleinen Kirche, deren Mittelschiff durch Säulen und durch Halbsäulen vor Pilastern geschmückt wurde, die in der Ferne eine durch Scheidbögen ausgeschiedene und kreuzgratgewölbte Vierung zeigt und die jenseits der Vierung noch ein Querschiff mit einer Apsis zwischen Halbsäulen erkennen läßt.

Die Geistlichen links stehen säulengleich, verbinden sich der Säulenreihe hinter ihnen. Laurentius hebt die Hände, nur sie, in den Bereich vor der Apsis, in welchen Bereich der Papst sich beugt und vor dessen Mitte der Kelch übergeben wird; gemildert wiederum dadurch, daß einer der Diakone dazwischen steht.

Abermals erzählte Fra' Angelico, unter Hervorkehrung des Bedeutenden, reich, gab den verschiedenen Gruppen der Kleriker, den individuellen Stimmungen und geistigen Haltungen Platz und entwickelte die Architektur, wie durch das Querschiff, ins Besondere. Er erzählte mit epischer Langsamkeit und Ausführlichkeit und musterte noch die Dalmatiken der drei Diakone verschieden, die blauen Dalmatiken der assistierenden Diakone mit Punkten oder Sternen und die purpurne des Laurentius, der ein geistlich Amt empfängt, mit Feuerzungen.

2.) Stephan predigt dem Volke und verteidigt sich vor dem Synhedrion.

Beide Begebenheiten nehmen je die Hälfte des Bildes ein, wie auch in anderen Bildern dieses Zyklus. Während auf dem ersten Bilde der Geschichte des Stephanus die Eingangswand jener Kirche, innerhalb derer die Ordination und vor welcher die Almosenspende stattfanden, die Begebenheiten trennte, sind hier die beiden Lokale verschieden, links wurde ein öffentlicher Platz und

rechts der Saal des Synhedrion dargestellt, und beide stehen keineswegs in architektonischer (pp. 571/572) Verbindung. Die Trennung ist vielmehr scharf und unvermittelt. Das Rednerpodest des Heiligen liegt schräg zum Gebäude des Synhedrion, so daß dessen Seitenwand nicht zu seiner Rückwand wird; Stephanus lehrt abweichend vom Synhedrion, er lehrt anderes. Fra' Angelico versuchte dennoch, beide Szenen architektonisch auch zusammenzufassen, indem er oberhalb des Synhedrion noch Häuser der Stadt darstellte, die, wie auch der Saal des Synhedrion, den Häusern links am Rande symmetrisch fluchten; Zusammenhänge, die jedoch rechnerischer Natur geblieben sind.

Links also die Predigt. Der Predigende steht rechts, eine Stufe erhöht, und zählt den links vor ihm sitzenden Hörern die Argumente her, gerade das erste Argument, das zweite ist vorbereitet. Seine Zuhörer sind zunächst Frauen. Die Frauen sitzen in zwei Reihen von je vier vor ihm auf dem Boden; die erste Reihe wird angeführt von einer Frau mit einem Kinde und abgeschlossen durch zwei zusätzliche Frauen, die senkrecht und halb senkrecht zu den anderen sitzen; deren rechte schaut in die Nähe, wo eine weitere Frau, vom Rücken zu sehen, ihr alleine gegenüber sitzt, mit welcher zusammen sie die Bahn der Rede des Redners absteckt; die zweite Viererreihe der Frauen weist nach der ersten Frau eine Lücke auf, in der andere Frauen zu sehen sind, geordnet nach dem Figurenschema einer *Figur mit doppelseitiger Begleitung*. So die Frauen.

Fra' Angelico gab jeder Frau Platz. Sie sind für sich, nebeneinander gereiht, die eine hat die Hände in ihrem Schoße übereinander gelegt, die andere die Hände vor der Brust gekreuzt, die dritte die Hände vor der Brust gefaltet, die vierte den Kopf hinein gestützt; die Frauen haben Platz, ihre Beine aufgestellt, untergezogen, den Kopf gerade, geneigt, gebeugt oder gewendet, die Augen geradeaus, gesenkt oder gehoben zu haben, usw., und der Erzähler schilderte den Reichtum ihrer Frömmigkeit, ihres Wartens, ihres Ernstes, ihrer Besinnlichkeit, ihrer Hingabe, ihres Träumens, jede wie ein Turm für sich.

Die Predigt geht nach links. Ein Gebäude, schräg und mitten auf dem Platze, hebt durch seine Kante in der gewohnten Weise bei Stephan die argumentierenden Finger, die Hände und die Person von einander ab: nicht als Person, sondern mit seinen Argumenten betritt Stephan den Raum der Hörenden, zu diesen Argumenten schauen die Frauen, tief am Boden sitzend, und zu ihnen horchen sie auf. Stephan predigt nach links: die Aktivität liegt nicht, wie bei Giotto's Franz, in seinem vorwärts dringenden Wort, das bei den auf sie rückgewendeten Hörern ankäme, die Aktivität liegt hier in deren

empfangendem (pp. 572/573) und aufnehmendem Hören, auf welches der Prediger sich besinnlich zurückwendet. Das ist eine andere Art der Predigt, ein beschauliches Predigen, bei welchem die Zuhörer aufnehmen, einem andringenden Wort nicht zunächst widerständig sind.

Unter den Zuhörern sind aber auch Männer. Denn ferner und jenseits der Frauen finden sich, dort durch ein Haus getrennt, zwei Gruppen von Männern, links vier, rechts zwei. Die Männer haben sich den Argumenten nicht ergeben, sie stehen. Von den vieren links hat der vorderste den linken Arm eingebunden, untätig hängend, und die Rechte im Mantel versteckt, er leiht seinem Nachbarn sein Ohr; der Nachbar hebt die Linke, bedenklich wägend, und die Rechte, den Fall zu umtasten. Von den zwei Männern rechts hat der eine den Mantel knapp um sich gezurrt, den linken Arm mit der Schriftrolle waagrecht an den Leib genommen und merkt mit dem rechten Zeigefinger dieses Argument des Stephanus spitz und genau auf, sein Nachbar hält sich an der Kante des schräg über den Platz laufenden Gebäudes und streckt, hinter dem Hause verborgen, lauernd nur das Gesicht, lauernd die Augen vor, derart seinem Nachbarn sekundierend. Man bemerkt, wie das über den Platz laufende Gebäude eigenartig benützt wurde: an seiner näheren Kante ist offen und klar die Predigt zu sehen, sind deutlich Person und Argument getrennt, und an der fernerer Kante lauern Verrat und Spitzelei.

Es ist zu sehen, wie in dieser Erzählung für den Prediger, für die Predigt, für das Hören, für die Bedenklichkeit und das Auflauern Platz da war, jedes ausführlich darzustellen.

Auch Giotto hatte in Padua bei der Tempelreinigung Personen dargestellt, die durch Aufmerken auf die folgende Begebenheit, den Judaspakt, vorauswiesen; nicht anders Fra' Angelico und schon zum zweiten Male in diesem Zyklus: ein Apostel schaute im ersten Bilde zum Eingange der Kirche, wo sich die Almosenempfänger einfanden, und hier lauert Spitzelei, die Stephan vor das Synhedrion bringen wird. Charakteristisch für Giotto's wie für Fra' Angelico's Erzählweise aber ist, daß gleichwohl keine schürzende und weitertreibende, eine Lösung verlangende dramatische Spannung entsteht, sondern eine epische Fesselung des Interesses, wie es weitergehe.

Rechts vor dem Synhedrion: In der Ferne thront der Priester mit finsterem Gesichte, er hat die Linke verhüllt auf dem Knie und fordert von Stephanus mit der geöffneten Rechten energisch Rechtfertigung. Links, im Profile, stehen (pp. 573/574) die zwei Ankläger, deren erster mit der Linken zweischneidig gefragt hat und aufrechten Hauptes mit der Rechten scharf die

Antwort bemerkt und deren zweiter, zum Richter gewendet, mit der Linken den Fall, wie er sich zeige, weist und stehen läßt und mit der Rechten scharf darüber sein Bedenken mitteilt.

Stephanus steht rechts, er hat die Finger jeder Hand beieinander, er hat im Unterschiede zu den Anklägern Daumen und Zeigefinger beider Hände in gleicher Art geöffnet und ausgestreckt, er erwirkt mit der Linken sich gegen die Ankläger Achtung, um zu antworten, und erhebt die Rechte zum und neben dem Richter, ihm zu sagen, was er wortgleich den Anklägern zu antworten hat; Stephan gewinnt mit seiner Rechten Höhe, seine Gestalt gewinnt im Antworten Ausdehnung.

Rechts endlich vier Zuschauer, Schriftgelehrte; der erste hat die Linke im Gewande verhüllt, er ergreift mit der Rechten abgewinkelt den Saum seines Mantels, bereit, ihn um sich zu schlagen, und beobachtet Stephan mit falschen Augen und schmalem Munde; der zweite reibt den Daumen seiner Rechten, bedenklich planend, zwischen dem Zeige- und dem Mittelfinger seiner Linken; die beiden anderen schauen bedenklich und mißmutig drein.

Stephan wendet sich zu dem Richter in der Ferne, der zwischen den Parteien thront, aber auf der Seite der Ankläger, und Stephan aus deren Richtung anschaut und dessen Hand, Darlegung fordert, mit ihren anklagenden Hände im Zusammenhange steht: man möge sich die Scheren dieser Hände und die Fixigkeit, mit der die Finger in jede Richtung ausschlagen, anschauen⁷²⁰.

Die Ankläger klagen nach rechts an, in die Ferne sich wendend, und auf sie hin und zurück verteidigt sich mächtig anhaltend Stephanus.

5.) Laurentius erhält den Schatz der Kirche und verteilt ihn an die Armen.

Beide Begebenheiten wurden neben einander dargestellt. Fra' Angelico unternahm auch in diesem Bilde keinen Versuch, die beiden Lokale irgendwie zusammenzuziehen, sie wurden einfach durch einen Streifen getrennt, hier der Palast des Papstes, dort die Kirche.

Links die Übergabe des Kirchenschatzes: Der Papst steht in der Mitte, nach rechts gewandt, und segnet mit der erhobenen Rechten langsam (pp. 574/575) Laurentius, Laurentius ist rechts vor ihm niedergekniet, um den

⁷²⁰ Man vergleiche und kontrastiere dieses Spiel der Hände mit dem in Albrecht Dürer's wahrscheinlich in Rom gemaltem Bilde Christus unter den Schriftgelehrten von 1506 (Sammlung Thyssen-Bornemisza)

Segen zu empfangen; der Papst faßt zugleich mit der Linken fest den schweren Geldsack und gibt ihn Laurentius; Laurentius hat seine rechte Hand von oben auf dessen pralle Rundung gelegt und greift mit der Linken nach, ihn zu stützen und anzunehmen. Jenseits der zentralen Handlung steht ein Diener, der dem Papste in das Gesicht schaut, er trägt auf kostbarem Kasten das ebenfalls kostbare, ineinandergesetzte Geschirr herbei. Links etwas ferner stehen zwei Begleiter hinter dem Papste, der fernere schaut den Papst an, der nähere hebt ängstlich die Rechte, schaut über die Schulter in einen Raum zurück und zeigt dahin. Dieser Raum links ist zugleich von außen zu sehen: und dort sieht man, womit die Komposition anhebt, zwei Soldaten an einer Türe, in deren Giebel die Büste Christi jedermanns Eintritt segnet, stehen, mit Schwert und Hellebarde bewaffnet, deren einer mit seinem Streitkolben gegen die Türe stößt und Einlaß begehrt.

Der Papst, der Kirchenschatz, Geldsack und Geschirr, und Laurentius befinden sich im Hofe des Palastes; die Begleiter stehen unter der seitlichen Doppelarkade links, abgehoben. Die Schätze, zu denen die Hauptpersonen unter dem Kommen der Soldaten dicht zusammen getreten sind, befinden sich zugleich vor der linken der ferneren Doppelarkade des Palasthofes; und obenüber sieht man noch Aufbauten und Bäume der päpstlichen Gärten.

Rechts die Verteilung des Kirchenschatzes an die Armen: Laurentius steht in der Mitte enface, er hält den Geldsack fest in der Linken und läßt die Münzen, sie durch die Finger schiebend, aus der Rechten in die Hände der Bettler fallen.

Die Armen, die Bettler, die Krüppel sind rechts und links daneben zu sehen; reich geschildert, die Schilderung bei der Almosenspende des Stephanus übertreffend. Links vornean ein Krüppel ohne seine Unterbeine, vom Rücken zu sehen, er hebt die Rechte zu Laurentius auf, um ein Geldstück zu empfangen, und stützt sich mit der Linken auf seinem Laufholze ab, das rechte Holz liegt neben ihm. Von links humpelt ein Mann herbei, er trägt das gelähmte Bein angewinkelt, hat sich mit der rechten Schulter über seine Krücke eingehängt und streckt die Linke aus, schaut zu Laurentius und bittet; ferner steht eine Frau, sie nestelt mit der Linken oben an ihrem Kleide, sie schaut bittend Laurentius an und führt mit der Rechten am Unterarme ihr Kind heran, um dessentwillen sie bittet und das zu Laurentius aufschaut; links am Rande noch eine jüngere Frau, (pp. 575/576) sie wiegt im Gehen selig ihr Kind auf dem Arm. Rechts wurden vier weitere Arme gereiht; der fernststehende streckt wartend die Hand aus; eine Alte hat die Hände betend vor der Brust

erhoben; ein Alter hat sich gichtig am tiefsten gebeugt und streckt die Hand weit aus; vornean kommt ein Blinder, er hebt die Linke um Achtung bittend und schiebt mit der Rechten seinen Stab sondierend vor. Und unter der Hand des gichtigen Alten sieht man zwei Kinder, die vergnügt mit einander umkehren, das eine will sehen, was das andere erhalten und jetzt in der Hand hat.

In diesem Bilde wurde jedes einzelne Motiv außergewöhnlich deutlich für sich durch und ausgestaltet, fast zu Bildern im Bilde; man sehe die beiden Kinder, wie sie zwischen Laurentius und Hand und Stab des Alten eingefügt wurden.

So steht Laurentius unter dem Portale der marmorinkrustierten Kirche, deren Schatz er verteilt und deren Portal, beidseits durch Pilaster reich geschmückt, weit offen steht; Laurentius steht mitten vor der Apsis wie unter deren ferner Kalotte, auf welche Apsis die Säulenreihen des Mittelschiffes zulaufen. Die Kirche ist nun kahl und leer geräumt - die Schätze sind verteilt - doch ruhig, schön und würdig. Laurentius waltet auch jetzt, zwischen der Bedrängnis im vorigen und dem Martyrium im folgenden Bilde, seines Amtes als Diakon, ungewöhnlich, und er handelt mit der Autorität der Kirche in seinem Rücken.

Dieser Autorität entsprechend wurden die Bettler nicht wie bei der Almosenverteilung des Stephanus zwischen links und rechts im Kommen und Gehen dargestellt, sonder symmetrisch um Laurentius herum angeordnet. Die Bettlergruppe auf der rechten Seite wurde durch das zentrale Motiv des Betens, die Bettlergruppe auf der linken Seite durch das Motiv der Mutterliebe unterschieden: Laurentius steht zwischen Frömmigkeit und Liebe.

3.) Stephanus wird aus der Stadt getrieben und gesteinigt.

Die Stadtmauer läuft mit vier Türmen in einem großen Bogen aus der Ferne links gegen die Mitte vorne, vornean markant durch einen halbrunden Turm abgeschlossen. Sie wurde nach ihren mehrstöckigen Türmen, ihren Blendbogen, Laufgängen, Zinnen ausführlich geschildert. Das häuserleere Terrain der Stadt links fällt gegen die Mauer und das Tor rechts ab. Stephanus ist links frontal zu sehen, nicht nach rechts gewendet, fliehend, nicht nach links gewendet, sich widersetzend, er ist ruhig und wird gestoßen. (pp. 576/577)

Von links eilen ihm vier Männer nach, einer rennt, stößt ihn mit der ausgestreckten Linken an die Schulter, gegen das Tor und holt mit der zurückgezogenen Rechten zu einem kräftigen, weiteren Stoße aus; der zweite,

ein Alter, hat sich den Mantel, damit er nicht hindere, unter den Schultern eng um den Leib gezogen und hält ihn mit der Linken vor dem Leibe in einem Bausche fest, er hat einen Stein in der Rechten; zwei weitere Männer folgen. Alle Männer wurden nach rechts gewendet, sie handeln. Und unter dem letzten Tore der konkaven, bergenden Mauer steht endlich einer, der Stephanus über den Oberarm um die Schultern faßt, ihn in den Arm nimmt, um ihn mit sich durch das Tor zu führen; doch nicht, ihn zu retten.

Rechts die Steinigung: Mehrere Männer stehen außerhalb des Tores an der Stadtmauer beisammen; deren erster, Saulus, trägt das Gewand eines anderen über dem Arme; ein Alter ferner rafft sein Gewand mit der Linken und hält einen Stein in der Rechten; ein Greis weiter rechts nimmt seinen Rock hoch und holt in hohem Schwunge mit einem Steine aus und ein Jüngerer, näherzu, hat gerade einen Stein geworfen. Ganz rechts kniet Stephanus und betet, der geworfene Stein hat ihn an der Schulter getroffen. Die Landschaft mit Bäumen, Städten und Kastellen fällt in einer Geländekurve, dank Projektion, genau auf die Schulter des Stephanus, die Kurve zeichnet den Bogen des Steinwurfes vor, der ihm droht; Haupt und Hände des Stephanus sind im Gebete über diese Geländestufe erhoben.

6.) *Laurentius wird vor Gericht geführt. Laurentius bekehrt im Gefängnis seinen Wächter Hippolytos. Laurentius erleidet sein Martyrium.*

Fra' Angelico verlegte das Martyrium, das 258 unter Kaiser Valerian stattfand (253 - 260), unter Kaiser Decius (249 - 251) zurück, den die Throninschrift als Herrscher bezeichnet.⁷²¹ Zur Darstellung nur dies:

Die Thronwand wurde mit Pilastern, eingelegten Marmortafeln reich geschmückt, obendrein mit Vorhängen verhängt, darüber ist der kaiserliche Park zu sehen. In dieser Wand sitzt die Thronnische, durch Pilaster und einen Architrav mit Lorbeerkranz und fliegender Adler geziert. Der Kaiser sitzt, er hat den Mantel über beide Knie geschlagen, das Zepter mit der Linken auf das Bein gestützt und weist mit der Rechten auf die Geißelschnüre, -ruten und Striegel, die vor den zwei Stufen seines Thrones liegen. Er sieht den Angeklagten (pp. 577/578) garnicht an. Zu beiden Seiten seines Thrones finden sich je zwei Ratgeber; der erste rechts lädt Laurentius mit der Rechten und der Linken vor des Kaisers Thron, der zweite mustert ihn mit spöttischem

⁷²¹ Allerdings auf das Jahr 253 datiert, welches Jahr wiederum in die Regierung des Valerian fällt.

Vergnügen; der erste links hält die Anklageschrift in beiden Händen, der zweite zeigt zum Throne.

Der Zug mit dem Angeklagten, dessen Hände gefesselt sind und den ein Soldat als Gerichtsherold dem Kaiser vorführt, kommt von links durch das Spalier der Hofleute, von einer militärischen Bedeckung gefolgt. Soldaten und Zivilisten stehen rechts, deren Jüngster⁷²² die Hände ringt und sich um und zum Himmel schaut, derart bindet er zugleich zu den nächsten Begebenheiten.

Von der Hinrichtung ist vor allem deutlich, daß und wie die Knechte mit Stangen unter dem Roste nachstochern, sich mit der Hand gegen die Hitze des Ofens schützen und mit Gabeln den Heiligen auf den Rost niederdrücken. Dies geschieht unter den Augen des Hofes, der von einer Dachterrasse aus herunter und zuschaut. Die rückwärtige Wand der Hinrichtungsstätte trägt Figuren in Nischen, in der mittleren Nische die Figur des Herkules.

Zum Gesamten der zwei Zyklen sei noch dieses gesagt, daß Fra' Angelico die einzelnen Szenen einer Vita gerne unterschiedlich stimmte. Im Leben des Stephanus kennzeichnet: die Ordination im Kreise der Apostel Vertrauen und Stille; die Almosenverteilung Güte und stille Sorge; die Predigt Sicherheit, Ruhe, Innigkeit und Bedenklichkeit neben einander; die Auseinandersetzung vor dem Synhedrion Schärfe der Argumentation; die Ausstoßung das Dahinjagen und Gejagtwerden; und das Martyrium Brutalität, Dulden und Beten: der epische Erzähler ging jeder Stimmung mit Gleichmut nach, hob sie klar gegeneinander ab und stellte sie sinnenfällig, vollständig dar, eine neben der anderen gereiht.

Betrachtet man den römischen Zyklus des Fra' Angelico, dann kann man erkennen, ein wie eminent epischer Erzähler Fra' Angelico war. Fra' Angelico kommt unter dem vorwaltenden Eindruck des Florentiner Zyklus als epischer Erzähler gerne zu kurz. Das tritt solange um so leichter ein, als man den Unterschied zwischen Epischem und Lyrischem als einen Gattungsunterschied nicht erkannt hat. Hat man diesen Unterschied aber erkannt, dann ist gerade Fra' Angelico geeignet, diesen Unterschied sich klar zu machen, weil Fra' Angelico unter den ähnlichen Bedingungen einer zyklischen Wandmalerei historischer Inhalte in Rom und Florenz diesen Unterschied getrennt hervortreten ließ. (pp. 578/579)

⁷²² Die Figur wurde von Restauratoren rekonstruiert, s. Roettgen p. 208.

Fra' Angelico gleicht - nach dem Epischen seines Erzählens - allen anderen bisher behandelten Künstlern, deren Zyklen, mit Ausnahme des Zwischenstückes in Giotto's Paduaner Zyklus, ihre Konzeption, ihre Erfindung und ihre Komposition einem epischen dichterischen Verhalten in der Welt verdanken, so sehr sie sich nach der Thematisierung ihrer Vorwürfe auch unterschieden. Damit das dramatische und das lyrische Verhalten im Folgenden sich deutlicher von dem epischen unterscheidet, möchte ich einige der wichtigeren Punkte, die mit der literaturwissenschaftlichen Bestimmung des Epischen (Staiger), von der in der Einführung in die Grundbegriffe der Erörterung der Zyklen die Rede war, zusammenfallen, noch einmal aufreihen.

Die bisher behandelten Maler erzählten mit Stetigkeit und Gleichmaß; die Maler gingen in dem Erzählten nicht auf, verfielen nicht dessen Stimmungen, sondern hielten mit Gleichmut und Gelassenheit ihre Gegenstände fest, stellten diese fest und dar. Sie achteten auf das Bezeichnende im Fall des Unterschiedes, auf die Selbigkeit beim Identischen.

Die Maler stellten, je nach ihrem Vermögen, in die Tiefe zu dringen, das Bedeutende als Bedeutendes heraus; fanden daneben aber Zeit und Platz, ein Reiches des menschlichen Lebens, ja oft einer noch weiteren Welt, unterschieden und entfaltet, auszubreiten, in welchem das Bedeutende ein Moment unter anderen war.

Die Tendenz in den Erzählungen ging zur Selbständigkeit des Einzelnen bis zu Einlagen, Abschweifungen, Exkursen und *Ekphrasen*. Das Epische sprach sich derart besonders in der mittleren Stillage aus, in einer lockeren und einer festeren Variante, immer wieder aber auch in der hohen Stillage, dann strenger, beschränkender, auswählender und erlesener.

Die Maler vermieden im Zusammenhange eines Zyklus jede weiter treibende Spannung, sie suchten bei der Reihung ihrer Bilder statt dessen eher für das Erzählerische äußerliche, ikonographische Entsprechungen und Parallelen; sie unterhielten oder ergriffen den Betrachter - je nach der gewählten Stillage - durch das einzelne Bild und Bild für Bild. Sie gaben das Einzelne im Zusammenhange nebeneinander, gereiht, aneinander angehängt, stets ausgebreitet. Darin suchten sie sich selbst und einander zu überbieten.

Den Malern waren insbesondere Entwicklungen des Helden von solcher Art, daß sie auf die Zukunft spannten, fremd; nicht unlieb aber, soweit sie fesselnd Fülle der Welt zu zeigen erlaubten. (pp. 579/580)

Das epische Verhalten, dem wir bislang gefolgt sind, galt vorzüglich Historien, den Historien Christi, des Kreuzes und der Heiligen; Historien also

im Doppelsinne des Wortes, nämlich Historien als Begebenheiten der Vergangenheit und als Erzählungen, als je neue Erzählungen von im Allgemeinen ohnedies Bekanntem. Das dramatische und das lyrische Verhalten, soweit es um die Erzählkunst und die Historienmalerei geht, war die seltene, darum schätzenswerte Ausnahme; ihm werden wir uns nun zuwenden. (pp. 580/581)

XVI. Zyklus⁷²³

Die Geschichte des hl. Petrus

von Masaccio (Tomaso di Ser Giovanni di Simone) (1401 - 1428), in
dramatischer, metrisierter Erzählweise im hohen Stil,
nebst Teilen derselben

von Masolino (Tomaso di Cristofano Fini da Panicale) (1383 - 1447?)
und von Filippino Lippi (ca. 1457 - 1504)
in epischer Erzählweise im mittleren Stil,

in Florenz, Sta. Maria del Carmine, Capp. Brancacci.

Gemalt 1424 - 1425 von Masolino, ca. 1425 - ca. 1428 von Masaccio, und
1481 - 1483 von Filippino Lippi.

Schon die Titulatur des Zyklus läßt ein Stück der bekannten Problematik, die auf jede Erörterung dieses Zyklus ihren Schatten wirft, erkennen: drei Maler haben an ihm gearbeitet, keiner ohne Bedeutung. Die Bilder sind infolge der divergenten Auffassungen der Maler vom Darstellungsziel sehr verschieden, (pp. 581/582) sowohl dem Thema als auch der Erzähltechnik nach. Es ist jedoch bemerkenswert, daß jeder der beiden später hinzugekommenen Maler, um der Einheit des Werkes willen, nach Charakter und Vermögen, die Arbeit seines Vorgängers geachtet hat. Filippino hat die angefangenen Teile eines

⁷²³ Gute Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, vol. I, München 1996, Tafeln 43sqq., Historische Umstände pp. 92sqq.
Inzwischen s. bes. die Dissertation Astrid Debold-von Ritter, *Studien zum Petruszyklus in der Brancaccikapelle*, Diss. phil. Freie Universität Berlin 1975; ferner Lisbeth Castelnuovo-Tedesco, *The Brancacci-Chapel in Florence*, Ph.D. Thesis Univ. of California, Los Angeles 1971, Ann Arbor 1991; Law Bradley Watkins, *The Brancacci Chapel Frescoes: Meaning and Use*. Ph.D. Thesis University of Michigan 1976, mit reichem Dokumentenanhang.
Meinem Verständnis des Zyklus kommt durch die Beschreibungen und die Beschränkung auf den *sensus litteralis*, nahe: Andrew Ladis, *The Brancacci Chapel, Florence*, New York 1993. Anthony Molho, "The Brancacci Chapel: Studies in its iconography and history", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40, 1977, 50-98, der erste Teil dieses Aufsatzes scheint ebenso weit hergeholt wie der zweite Teil nützlich. James Beck, *Masaccio, The Documents* (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), New York 1978.
Zur Restaurierung u.a.: *La Cappella Brancacci, La Scienza per Masaccio, Masolino e Filippino Lippi*, Mailand 1992 (Quaderni del Restauro 10) mit vielen Beiträgen; ferner: *La Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, ed. Luciano Berti, Florenz 1992, 205-276 mit drei Beiträgen; auch Keith Christiansen, "Some observations on the Brancacci frescoes after their cleaning", *The Burlington Magazine* 133, 1991, 4-20.

Freskos des Masaccio belassen und sich bei dessen Fertigstellung akkommodiert; Masaccio hat ein oder zwei Fresken oder eher Sinopien des Masolino durch wenige Eingriffe seinen eigenen Vorstellungen angenähert und dies vielleicht sogar mit Masolino's Duldung⁷²⁴.

Hinzu kommt, daß sich die leitende Absicht des Hauptmalers, Masaccio, um den es hier geht, zu dessen Kennzeichnung die anderen herangezogen werden, m.E. während der Arbeit geändert hat. Diese Änderung der leitenden Absicht ist an der unterschiedlichen Gestaltung des Titelhelden Petrus zu erkennen: der Petrus in der Taufe des Volkes von Masaccio, der sich von dem in der Predigt an das Volk von Masolino stilistisch deutlich unterscheidet, so daß er mit den anderen Figuren Petri von Masaccio zusammenrückt, als von derselben Hand, ist dennoch von dem Petrus der Schattenheilung und dem der Güterverteilung in der geistigen Auffassung meilenweit entfernt: bei der Taufe in seinem Tun ganz tätig, bei der Schattenheilung und der Güterverteilung weit darüber hinaus erhaben. Der taufende Petrus des Masaccio steht nach der geistigen Auffassung doch wieder in einer Nähe zu dem predigenden Petrus des Masolino, dessen, wie man sagen könnte, masacesk verbesserte Redaktion er ist. Die beiden anderen dagegen stehen, wie zu sehen sein wird, in der Nähe zu demjenigen Petrus, der bei der Frage nach der Tempelsteuer stolz auffährt, welcher Petrus ebenfalls ein anderer ist als der in der Taufe. Zwischen Taufe und Tribut, so würde ich sagen, hat sich eine Vertiefung der geistigen Auffassung, ein Niveausprung in der Konzeption des Masaccio ereignet, auf die noch einzugehen ist.

Doch zunächst, was ist, was war von wem dargestellt⁷²⁵: (pp. 582/583)

⁷²⁴ Über Masolino und Masaccio und ihr Verhältnis zu einander inzwischen: Paul Joannides, *Masaccio and Masolino, A Complete Catalogue*, London 1993. Ich sage "mit Masolino's Duldung", denn der Eingriff muß entsprechend der Reihenfolge der Tagewerke auf der Ebene der Entwürfe geschehen sein, wahrscheinlich in der Sinopia. Zu Masolino s. auch die Monographie: Perri Lee Roberts, *Masolino da Panicale*, Oxford 1993.

⁷²⁵ Die Forschung hat sich in der Frage der Zuschreibung nach langem Hin und Her inzwischen zumeist (Ausnahmen: Oertel 1933, Mather 1944 und weitere, in dieser Anmerkung genannte Autoren) auf die von Vasari ausgehende, von Rumohr 1827 beibehaltene, von Thausing (1876) stabilisierte, von Toesca akzeptierte Aufteilung geeinigt, mit der Ergänzung Longhi's (1940), daß der Hintergrund des Tabita-Freskos von der Hand des Masaccio sei. Robert Oertel, "Masaccios Frühwerke", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 7, 1933, 221sq., Frank Jewett Mather Jr., "The Problem of the Brancacci Chapel historically considered", *Art Bulletin* 26, 1944, 175sq., dazu ein Briefwechsel mit Millard Meiss, ebenda 274sq., Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische*

Die Malereien des obersten Registers (in den Lünetten) sind verloren. Dort waren nach Vasari dargestellt⁷²⁶: auf der rechten Wand: die Berufung des Petrus und des Andreas⁷²⁷; auf der linken Wand: der Sturm auf dem Meere; auf der Altarwand links: Petri Reue; auf der Altarwand rechts: Pasce oves meas, alles, nach Vasari, von Masolino gemalt⁷²⁸.

Im mittleren Register sind dargestellt: auf der linken Wand: Bild 1: in der Mitte: der Steuereinnehmer fordert von Jesus die Tempelsteuer, Jesus weist Petrus an, den Stater zu holen, links: Petrus entnimmt die Doppeldrachme an einem nahen See dem Maule eines Fisches, rechts: Petrus gibt die Münze dem Steuererheber am Eingang von Kapharnaum (Masaccio); auf der Altarwand, links: Bild 2: Petrus predigt der Menge (Masolino, Landschaft des Hintergrundes vielleicht von Masaccio); auf der Altarwand, rechts: Bild 3: Petrus tauft die Menge (Masaccio); auf der rechten Wand: Bild 4 links, Petrus heilt in Begleitung des Johannes einen bettelnden Lahmen am Eingang zum Tempel, rechts, Petrus auferweckt in Begleitung eines Mannes, der ihn zu

Forschungen, Berlin 1827-31, vol. II, 245sq., Moritz Thausing, "Masaccio und Masolino in der Brancacci-Kapelle", *Zeitschrift für Bildenden Kunst* 11, 1876, 225sq., Pietro Toesca, *Die Florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Florenz-München 1929, Roberto Longhi, "Fatti di Masolino e di Masaccio", *La Critica d'Arte*, 5, 1940, 145sq. S. aber auch Baldini/Casazza in meiner Anmerkung am Ende dieses Absatzes und Bellosi in meiner Anmerkung zum Hintergrunde von Predigt und Taufe Petri.

⁷²⁶ Vgl. August Schmarsow, *Masaccio Studien I-V*, Kassel 1895-1899, hier III, pp. 6sq.; Kurt Steinbart, *Masaccio*, Wien 1948, p. 45; u.a., auf Vasari basierend.

⁷²⁷ Kopie, Zeichnung in Feder und Aquarell, Wien, Graphische Sammlung Albertina SR9, abgebildet bei John T. Spike, *Masaccio*, Mailand 1995, p. 222; Joannides p. 323.

⁷²⁸ Bei der Restaurierung 1983/88 wurden die Sinopien für Petri Reue und Pasce oves meas, wenn auch sehr beschädigt, freigelegt und damit Vasari's ikonographische Angaben bestätigt. Abb: Umberto Baldini, Ornella Casazza, *La Cappella Brancacci*, Mailand 1990, p. 291 (engl. London 1992). Die beiden Autoren schreiben, abweichend von Vasari, die Sinopie für Petri Reue Masaccio zu; die Sinopie für das Pasce oves meas Masolino (p. 292): freilich bleibt die Frage, ob für diese Attribution genügend vom Stil zu erkennen ist. Christiansen p. 11 mit zusätzlichen Argumenten und Joannides z.B. bleiben bei der überlieferten Attribution (pp. 106, 113, 323). Roberts p. 61 scheint eher geneigt, Baldini und Casazza zu folgen. Die Folge dieser Zuschreibung, die angenommene Tatsache nämlich, Masolino und Masaccio hätten von Anfang an nebeneinander gearbeitet, wäre ungewöhnlich; doch für einzelne Aufträge auch wieder nicht ausgeschlossen, s. dazu Roberts p.54 mit weiterführender Literatur (ein weiteres Beispiel wären Donatello und Michelozzo); die Karmeliter, für die Masaccio schon gearbeitet hatte, könnten Masaccio herbeigebracht haben (s. dort).

holen geschickt war, (pp. 583/584) die Tabita in ihrem Hause (Masolino, Stadtprospekt des Hintergrundes von Masaccio).

In dem unteren Register sind dargestellt: auf dem Eingangspfeiler, links: Bild 5: Paulus, der zur Unterstützung der Brüder von Antiochien nach Jerusalem gekommen war, besucht und tröstet Petrus in dem Gefängnis, in das ihn König Herodes Agrippa I. geworfen hatte (Filippino); auf der linken Wand: Bild 6: Links und Mitte, Petrus auferweckt zusammen mit Paulus den Sohn des Gouverneurs Theophilus von Antiochien (Masaccio/Filippino), rechts, Petrus in Kathedra (Masaccio); auf der Altarwand, links: Bild 7: Petrus heilt, von Johannes begleitet, schon im Vorübergehen durch seinen Schatten Kranke und Krüppel (Masaccio); auf der Altarwand, rechts: Bild 8: Petrus, von Johannes begleitet, empfängt und verteilt den Besitz der Gläubigen nach Bedürftigkeit und Vermögen, während Ananias, der den Anschein brüderlichen Geistes gewinnen, doch einen Teil seines Vermögens bewahren wollte und Petrus täuschte, Petrus tot zu Füßen gestürzt ist (Masaccio); auf der rechten Wand: Bild 9: links, Petrus wird gekreuzigt, rechts, Petrus und Paulus vor Kaiser Nero (Filippino); auf dem Eingangspfeiler, rechts: Petrus wird von einem Engel aus dem Gefängnis entlassen, in welches ihn König Herodes Agrippa I. geworfen hatte (Filippino)⁷²⁹. Auch das ursprüngliche Altarbild, das zu Filippino's Zeiten bereits aufgegeben war, war ein Fresko und zeigte schon einmal die Kreuzigung Petri (Masaccio)⁷³⁰.

Auf dem Eingangspfeiler im mittleren Register sind ferner dargestellt, rechts: Adam und Eva im Paradiese (Masolino) und links: die Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradiese (Masaccio), Darstellungen, die ich, als nicht unmittelbar zum Petruszyklus gehörig, hier beiseite lasse. (pp. 584/585)

⁷²⁹ Spike p. 46 macht darauf aufmerksam, daß die Orte von oben nach unten schrittweise wechseln: man sah im Gewölbe die Evangelisten im Himmel; in den Lünetten See und Landschaft mit einem großem Anteil Himmel; im nächsten Register links von der Tempelsteuer bis rechts zur Auferweckung der Tabita einen schrittweisen Übergang von einer Landschaft mit einem See zu der weiten Piazza einer Stadt; im nächsten Register dann inmitten einer Stadt nähere und engere Architekturbereiche. Spike sucht im mittleren Register, weniger überzeugend, auch noch Sündenfall und Vertreibung einzubeziehen.

⁷³⁰ Bei der jüngsten Restaurierung wurden Fragmente gefunden, s. Ornella Casazza, "Il Ciclo delle storie di San Pietro e la 'Historia Salutis'. Nuova lettura della Cappella Brancacci", *Critica d'Arte* 51, 1986, Nr. 9, 69-84; aufgenommen von Spike p. 43; kritisch beurteilt (Bekehrung Pauli?) von Joannides p. 319.

Die Maße: Schattenheilung, Güterverteilung je 2,30 x 1,62;
Tempelsteuer 2,55 x 5,98.

Von der Rahmung ist noch dieses erhalten: In den Ecken der Kapelle wurden in jedem der Register umgebrochene kannelierte Pilaster fingiert, die perspektivisch in die Ferne fluchten und über sich ein Gebälk tragen. Die Bilder auf der Altarwand dagegen haben gegen die Fensterleibung und die Bilder auf den Eingangspfeilern auf beiden Seiten keine Rahmen. Die genannten Pilaster und die Gebälke in der Kapelle sind Teil einer fingierten Binnenarchitektur, die in den *Storie* selbst nicht aufgenommen und nicht beantwortet wurde⁷³¹.

Unter den oben mitgeteilten Zuschreibungen wäre die Reihenfolge der Ausführung der Malerei in der Kapelle am einfachsten so zu verstehen: Masolino hätte das Gewölbe und die Lünetten ausgemalt und angefangen, das mittlere Register zu malen; er hätte das Bild neben dem Altare links und die Bilder auf der rechten Wand wie auf dem Eingangspfeiler daneben (Adam und Eva im Paradiese) gemalt. Masaccio hätte in den Entwurf, wahrscheinlich in die Sinopie, vielleicht bei dem Bilde neben dem Altare links und sicherlich bei dem Bilde auf der rechten Wand, falls in die Sinopie, dann mit Masolino's Duldung, eingegriffen und das Bild neben dem Altare rechts und die Bilder auf der linken Wand wie dasjenige auf dem Eingangspfeilers daneben (Vertreibung aus dem Paradiese) alleine gemalt. Masaccio hätte schließlich, nun allein tätig, das untere Register zu malen begonnen; er hätte das Altarbild, die Bilder links und rechts des Altares und das Bild auf der linken Wand gemalt, letzteres jedoch unvollendet hinterlassen. Filippino hätte über 50 Jahre später, auch nach Aufgabe des bisherigen Altarbildes, den Zyklus zu Ende gebracht; er hätte in dem unteren Register das Bild auf der linken Wand vollendet und die Bilder auf der rechten Wand und beidseits auf den Eingangspfeilern hinzu gemalt.

Doch gibt es in der Forschung ein stilkritisches Urteil, Masaccio habe schon bei den Lünetten neben Masolino gearbeitet und die Reue Petri entworfen⁷³², und ein weiteres stilkritisches Urteil, Masolino und Masaccio hätten einander wechselweise bei der Predigt Petri und der Taufe Petri die

⁷³¹ Zur Rahmung s.a. Karl Stamm, *Probleme des Bildes und der Dekoration in Mittelitalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento*, Diss. phil. Bonn 1974, 77-85.

⁷³² S. Anmerkung zu Petri Reue bei meiner Liste der Bildtitel.

Hintergründe (pp. 585/586) gemalt, welches letztere Urteil ich in meiner Aufstellung, soweit es die Predigt Petri betrifft, berücksichtigt habe (s. aber noch zur Stelle).

Es ist jedenfalls nicht anzunehmen, daß Masolino, der nach Ungarn berufen wurde, die Arbeit später hätte wieder aufnehmen wollen oder sollen, da Masaccio die Arbeit sofort allein fortsetzte. Und es kann dahingestellt bleiben, ob Masaccio, der nach Rom berufen wurde und kurz darauf verstarb, die Arbeit jemals hätte vollenden sollen oder wollen.

Bevor ich nun vergleichend in die Erörterung der Interpretation des Petrus und in die Erörterung des Modus der Darstellung des Masaccio eintrete, möchte ich daran erinnern, daß in der vorliegenden Schrift schon an zwei Stellen von Masaccio die Rede war:

Bei der Darlegung der Lehre des Alberti über die Komposition als die Kunst in der Malerei habe ich Masaccio's *Storie* als das Exemplum immer wieder herangezogen, sowohl im Hinblick auf die Mannigfaltigkeit der Stellungen und Bewegungen des Körpers und der Seele, als auch im Hinblick auf den über Grundrichtungen und Grundhaltungen der Körper vorab gebildeten Zusammenhang der Figurenreihe, der durch weitere Ausdifferenzierung der Figuren dann das *Commercium* der miteinander handelnden Gestalten trägt, wie ferner im Hinblick auf die Figurenschemata und den *Ordo* und letztlich im Hinblick auf die durch Knappheit und Würde hohe Stillage.

In der Einführung zum Zweiten Teile der Erörterung der Zyklenreihen habe ich dann von Masaccio's Reform der Figurenfolge gehandelt. Dabei suchte ich zu zeigen, daß Masaccio a) die Figuration reformierte dahin, daß die Gestalten nun eine Körperachse haben, daß die Figuren vorab durch diese Körperachse bestimmt und Körper wie Volumina um diese Körperachsen organisiert und ponderiert sind; daß Masaccio b) auch die Folge der Figuren und Gruppen reformierte dahin, daß sie gelenkig-winklig gegliedert, energisch gerückt, straff geordnet und geregelt ist; daß Masaccio c), entsprechend der neuen Achsenfestigkeit der Figuren, die Spatialmessur Giotto's durch eine Axialmessur ersetzte; und viertens schließlich, daß Masaccio d), damit verbunden, ein neues Formalprinzip des Komponierens in die erzählende Malerei einführte, das ich - im Unterschiede zu der *kohärenten* Figuren- und Gruppenreihe des Giotto und der *diskontinuierlichen* Figuren- und Gruppenreihe der Leonardo, Michelangelo und Raffael - als eine *kontinuierliche* Figuren- und Gruppenreihe zu bestimmen versucht habe. Dies

sei in die Erinnerung (pp. 586/587) gerufen; es wird in den nachfolgenden Charakterisierungen gegenwärtig sein, ohne daß ich es abermals erörtere.

Masaccio's Rivalität zu Masolino.

2.) Petrus predigt der Menge (Masolino).

Petrus steht links im Profil. Er hat die rechte Bahn seines Mantels über den linken Unterarm und diesen Unterarm mit geschlossener Faust vor den Leib genommen. Er hat das Haupt leicht gesenkt, blickt ernst, hat die Rechte hoch erhoben, hoch in die Bahn seines Blickes, er predigt aufrufend ernst und würdig. Links hinter ihm, ferner, stehen drei Begleiter, sie wurden als *Figur mit doppelseitiger Begleitung* gebildet, solcherart abgesetzt. Sie heben Petrus durch ihre Begleitung hervor und schauen sinnend teils zu ihm, teils über die Hörer hin. Die Menge der Hörer, insgesamt zwölf, zieht sich in mehreren Reihen dicht vor Petrus von rechts nach links in die Ferne. In der ersten Reihe der Hörer sitzen eine Frau und ein Mann, er ist eingeschlafen, sie ist aufmerksam, er sinkt nieder, sie schaut auf, er sinkt nach links, sie neigt sich nach rechts; sie wurden in Variation figuriert. In der zweiten Reihe sitzen vier Personen, rechts zwei Männer, einer mit, einer ohne Kopfbedeckung, beide nur mit den Augen über ihre Vorderleute hinwegsehend, und links zwei Mädchen, eines ist wach, eines ist eingeschlafen und stützt die Backe gegen die geschlossene Hand - dieses Mädchen stützt sie gegen die nackte Hand, wie der Alte in der ersten Reihe gegen eine verhüllte -; auch sie wurden in Variation figuriert. Dahinter in einer dritten Reihe sitzen dann vier Männer, abermals anders variiert und soweit abgesetzt, daß sie mit den ganzen Köpfen über ihre Vorderleute hinwegschauen, sie wurden geordnet links drei, rechts einer, wurden nach ihrem Alter unterschieden und darnach, ob sie eine Kopfbedeckung tragen oder nicht. An die linken drei wurde in der Ferne, an beiden Enden ihrer Reihe, je noch einer angeschlossen, diese schauen, recken ihre Köpfe, abermals auf Petrus aufmerksam. Hinter dem rechten einen steht ein Karmeliter mit doppelseitiger Begleitung, welche zusammen auch den drei Begleitern Petri entsprechen, und steht rechts vornean noch ein letzter Karmeliter, die Komposition abschließend; alle Karmeliter sind auf Petrus aufmerksam.

Die leitende Absicht war: Petrus predigend, darin würdig und ernst, aufrufend und mahnend darzustellen; ihn durch drei Begleiter links hervorzuheben (pp. 587/588) und zu ehren; und die Menge der Hörer teils

aufmerksam, teils schlafend, nicht gerade alle durch die Predigt hingerissen, darzustellen, sie reich und interessant zu variieren, wie der mittleren Stillage zukömmlich. Der Haufe der Hörer wurde schräg angeordnet: es war nicht die Absicht, die Hörer Petrus strikt gegenüber zu stellen, so daß sein Wort wirkend gegen sie andränge, Entgegensetzungen darzustellen, wie es Giotto in Padua, auch in Assisi getan, bei dessen Predigt Franzens Papst Honorius sich deutlich dem Prediger ins Gegenüber bringt, um sich kein Wort entgehen zu lassen. Hier wird der Prediger viel eher von der Seite angeschaut, wie er sich gibt, wenn er predigt, eben als würdig und ernst, aufrufend und mahnend; nicht sein Wort, nicht seine Tat wirkt hier, sondern seine Person und diese ihrem Charakter nach.

3.) *Petrus tauft die Menge (Masaccio⁷³³).*

Der Predigt Petri folgt mit dem Bilde 'Petrus tauft die Menge' ein innerhalb ein und desselben Zyklus ungewöhnliches Bild. Masaccio wiederholte die Komposition des Masolino, indem die Handlung der Hauptperson fast identisch ist, indem sie wiederum links steht, mit ausgestrecktem Arme tätig ist und eine Menge vor sich hat, und Masaccio korrigierte sie doch, Zug um Zug, und verbesserte sie dadurch, wie ihm geschehen haben wird. Beide Bilder rivalisieren dicht beieinander, links und rechts des Altares⁷³⁴. (pp. 588/589)

⁷³³ In jüngerer Zeit kaum noch Masolino zugeschrieben; jedoch von Bruce Cole, *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence*, Bloomington 1980, pp. 145, 175sq., allerdings einem Masolino unter einem starken Einfluß des Masaccio, welchen Einfluß Cole ausführlich beschreibt, um fortzufahren: *The fresco does not exhibit Masaccio's brilliant ability to forge compositions of great economy containing a minimum of figures and architectural and landscape props*. Man beachte auch die Unterschiede in der Technik: Masaccio gab die Figurenachsen auf dem Intonaco mit Hilfe des Abdrucks einer Lotschnur an, so in der Taufe bei der Figur des Petrus, Masolino aber nicht, auch nicht in der Predigt: s. Werner Jacobsen, "Die Konstruktion der Perspektive bei Masaccio und Masolino in der Brancaccikapelle", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, 73-92, und beachte meine Anmerkung zu meiner "Einführung: Masaccio's Reform der Figurenfolge".

⁷³⁴Vgl. Jacques Mesnil, *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, Den Haag 1927, p. 68sq., sieht die Verbesserungen eher im Allgemeinen. Vgl. dagegen Schmarsow II, p. 24, der die Taufe und die Predigt dem Masaccio zuschreibt und den Unterschied derart harmonisiert, daß er sich aus dem unterschiedlichen Wesen von Taufe und Predigt ergebe; doch heißt es mehr schlecht als recht damit zurecht kommen, wenn er zur Predigt schreibt: "dem Prediger bleibt nichts anderes übrig, als diesen Rückschlag des eigenen Pathos (?) auszuhalten (?) und seine Ernte einzuheimsen, wo immer die Aussaat gesegnet ward." Schmarsow urteilt, Crowe und Cavalcaselle folgend, daß sowohl die Predigt (III, pp.

Petrus steht also wiederum links und im Profil. Er hat den rechten Arm ein wenig gesenkt und ausgestreckt und gießt über dem Täufling die Schale mit dem Wasser aus. Der Täufling kniet rechts im niedrigen Wasser, das seine Knie umspült, er hat die Hände vor der Brust gefaltet, den Kopf zur Taufe vorgestreckt und leicht geneigt. Er kniet im Profil, leicht von links zu sehen. Masaccio ließ Petrus, um ihn, anders als Masolino, dem Betroffenen genau gegenüber zu stellen, anders sehen, nämlich leicht von hinten. Masolino ließ die links stehende Figur den linken, fernerer Fuß vorstellen, in der normalen Weise einer Anhebungsfigur; Masaccio dagegen ließ Petrus den rechten Fuß vorstellen, dadurch, noch durch die Führung des Gewandes verstärkt, ist Petrus uns nicht offen und zugänglich, sondern geschlossen, und steht dem Täufling, worauf es ankam, gegenüber. Auch Masaccio gab Petrus dann links, ferner stehende Begleiter; verringerte deren Zahl aber auf zwei und figurierte sie nicht mehr als *Figur mit doppelseitiger Begleitung* eigengewichtig, eine Person frontal, sondern als Verdoppelung streng im Profil, leicht nur durch Variation belebt. Diese Begleiter halten sich aufrecht, sie steigern durch ihre Zurückhaltung und Assistenz Petrus in seiner Würde, der sich vor dieser Geradheit in seine Tätigkeit vorneigen kann. Masolino ehrte Petrus durch das Faktum dreier Begleiter und stellte ihn als würdig dar; Masaccio verlieh Petrus durch die Art und Haltung der Assistenten Würde und konnte Petrus sich frei und entschieden bewegen lassen: die Würde Petri gewann an Macht und dazu an Lebendigkeit, indem Petrus nicht mehr in sich ruht, zu sich aufruft, sondern lebendig und zielstrebig aus sich heraus handelt.⁷³⁵ Petrus handelt vor dem Fond der Würde ohne Sorge um diese Würde. Petrus hat den rechten Arm aus seinem Mantel, der weich geöffnet um seine Achsel hängt, einfach und weit ausgestreckt, die Hand leicht hängend, und leert die Taufschale, in die er statt mit dem Daumen mit den Fingern greift, über den Handrücken. Abermals eine bemerkenswerte Erfindung: Masaccio löste das Problem, wie eine links stehende Person mit ihrer rechten Hand vollständig einsichtig etwas ausschütten soll; er machte deutlich, daß die Aufmerksamkeit der handelnden Person nicht dem Schütten, vielmehr dem Täuflinge gilt; und in der Sache, daß es nicht wichtig ist, daß und wie Petrus eine Schale Wasser ausleert, sondern

50sq.) als auch die Lahmenheilung und die Tabitaerweckung (III, pp. 17sq., bes. pp. 25sq.) von Masaccio seien.

⁷³⁵ Dagegen Longhi, der diese Begleiter des taufenden Petrus nicht von den Begleitern des predigenden Petrus abhebt und sie allesamt dem Masaccio zuschreibt (pp. 155, 156).

daß dieses Wasser über den Kopf des Täuflings fließe: nicht das Schütten des Wassers, sondern das Fließen des Wassers über den (pp. 589/590) Täufling macht die Taufe aus. Der Täufling seinerseits neigt den Kopf, damit das Wasser über ihn fließe⁷³⁶. Schale und Kopf stehen genau in der Mitte des Bildes und wurden derart betont. Masolino stellte keineswegs die lehrende Hand des Petrus in der Mitte des Bildes dar, vielmehr eine der vielen Hörerinnen.

Man sieht, Masaccio suchte in den Begleitern, in der Haltung des Petrus, in dessen Tätigkeit Zug um Zug eine Schärfung, eine Akzentuierung, eine Rückung und immer in das Bedeutende hin und er erreichte dies.⁷³⁷

Bei der Darstellung der Menge war Masaccio in einer günstigeren Lage als Masolino: die Stufen des Ausziehens und Ablegens von Kleidern und der Vorbereitung auf die Taufe konnten entschiedener als die Grade des Zuhörens variiert werden. Es war Masaccio aber nicht genug, rechts hinter dem Täufling den berühmten "Frierenden" darzustellen, der die Arme verschränkt, auf der Brust kreuzt, sich die Schultern hält, in Knien und Rücken zittert und erregt gesammelt auf die Taufe wartet, und jenseits des Täuflings ferner einen dritten, der vor sich hinschaut, sich das Hemd vom zweiten Arme streift, also inhaltlich-motivisch zu erfinden; sondern auch angelegen, jene Reihen, mit denen Masolino vorzüglich komponierte, zu meiden, die Reihen durch das ihm eigentümliche Schema auf Winkel gesetzter Figuren zu brechen und eben gelenkig-winklig zu gliedern. Der Frierende, nackt, schaut nach links, er wurde durch einen bekleideten verstärkt, jener zur Taufe bereit, dieser noch grübelnd; der Frierende hat dann nach rechts in einer weiteren Person einen Rückhalt, die auf einen befremdlichen Mann schaut und ihn beachtet. Jenseits des Grübelnden folgt ferner einer, der den Frierenden wiederholt, doch den Kopf

⁷³⁶ Christiansen pp.13sq.: *One of the more remarkable details to emerge from the cleaning is Masaccio's depiction of water splashing off the head of the devout, kneeling neophyte into the river below in a way that must have astounded the artist's contemporaries ...*

⁷³⁷ S. inzwischen auch Roberts p. 66: *"Finally, what distinguishes Masaccio's fresco from Masolino's is an essentially different attitude towards the narrative. Masolino adopts a straightforward manner to illustrate his story of St Peter preaching the word of God. Here, it is some what to the left of centre that the saint, the most important figure in the composition, makes his powerful gesture of pointing to the heavens. In Masaccio's painting, on the other hand, the focal point of the composition is dead centre, where St Peter's hand holds a small round, metal bowl, glistening in the sunlight, from that bowl fall the baptismal waters that ensure redemption. Masaccio's mode of presentation, in contrast with Masolino's, is a dramatic one".* ('Dramatisch' nicht im Sinne vorliegender Schrift.)

erhebt und über seinen Vordermann abermals auf den befremdlichen Mann schaut. Und nun folgt, senkrecht zu diesem, auf Winkel gesetzt, der nächste; dann, ihn (pp. 590/591) wiederholend, ein dritter; und abermals, senkrecht, auf Winkel gesetzt, ein vierter: alle vier hinterfangen den, der sich auszieht.

Masaccio's Absicht, Petrus, vor dem Fond der Würde, lebendig tätig und die Taufe in der Mitte darzustellen, endete nicht damit, daß er die restlichen Personen würdig dastehen ließ oder im Ausziehen und "Frieren" inhaltliche Ergänzungen gab und die Taufe damit umstellte; sondern damit, daß er die restlichen Personen, die sich bereit machen, die bereit sind oder die grübeln, ob sie sich taufen lassen sollen, kurz: die sehr lebendig sind, nach Kraft und Bedeutung energisch zu einander setzte.

Zwischen der Gruppe des Petrus und der Gruppe der Täuflinge, genau jenseits des taufenden Armes des Petrus, erscheint ein höchst befremdlicher Mann, wohl Johannes der Täufer. Er führt die Hände zueinander und ist auf die Täuflinge gewendet, er ist anwesend, nachdenklich, sinnend: ihm galten die Blicke der aufgereckten Köpfe unter den Täuflingen. Wie Masolino Karmeliter bei Petri Predigt anwesend sein ließ, damit einen Schritt in die Zukunft tat; so Masaccio bei der Taufe Petri Johannes den Täufer, er tat damit einen Schritt in die vorbildhafte und als Vorbild bleibende Vergangenheit⁷³⁸, wiederum Masolino präzise an Tiefsinn übertreffend.

Die Hintergründe der Predigt und der Taufe Petri können nach der Restaurierung von 1983/88 besser und neu beurteilt werden. Der Hintergrund der Predigt Petri fällt dem Charakter nach in zwei Teile. Der Kontur eines nächsten Bergrückens umzieht die Figur Petri und dessen predigend erhobene Hand, dieser Bergrücken gehört sicherlich zum Entwurfe des Masolino; die anderen Berge und Hänge akzentuieren unterschiedlich Petrus samt Begleiter und einigen Hörern, Teile der Hörer, Begleiter und zeitgenössische Zeugen; sie stammen vielleicht von Masaccio⁷³⁹. Der Hintergrund der Taufe Petri ist dem Charakter nach einheitlich, ein erster Berg bekrönt Petrus, ein zweiter die Taufe, ein dritter fern den Täufling, ein vierter den, der zur Taufe bereit ist; und weitere Berge lassen die Ordnung der Menschen in die Ferne hin

⁷³⁸ Vgl. Luba Freedman, "Masaccio's St. Peter baptizing the neophytes: The quest for sources", *Acta* 18, 1991, 57-69 über die Johannestaufe des Andrea Pisano (Florenz, Baptisterium, Nordtür) als theologisches und künstlerisches Vorbild: *St. Peter continued the mission of St. John* (p. 66), allerdings ohne daß sie jene Figur in des Masaccio Darstellung als Johannes identifizierte.

⁷³⁹ Siehe die folgende Anmerkung.

nachklingen; sie sind (pp. 591/592) sicherlich von demjenigen, der Petri Taufe entwarf und malte, von Masaccio⁷⁴⁰. Die Berge bei der Predigt tragen Bäume, die Berge bei der Taufe sind kahl⁷⁴¹.

Bei diesem, seinem ersten Bilde im Zyklus war Masaccio damit beschäftigt, sich zu erweisen, und das hieß ihm, Masolino zu übertreffen. Und Masaccio durfte meinen, mit diesem Bilde Masolino in seinem Sinne übertroffen zu haben. Masaccio fand noch keine Zeit, näher über Petrus nachzudenken, wer Petrus sei, was dessen Heiligkeit.

Masaccio's drängendes Bemühen, die Komposition des Masolino zu verbessern, schließt meines Erachtens aus, daß beide Maler - auf die Dauer - nebeneinander im trauten Glück von Lukasbrüdern hätten arbeiten können. Masolino, Anfang vierzig, konnte es - auf Dauer - kaum dulden, daß dieser

⁷⁴⁰ Luciano Bellosi soll die Meinung geäußert haben, Masolino und Masaccio hätten in Predigt und Taufe Petri einander wechselweise die Hintergründe gemalt (s. Baldini und Casazza p. 102; ebenso Christiansen p. 15; aufgenommen z.B. von Spike p. 43). Seit dem auch m.E. richtigen Urteil Longhi's über den Hintergrund der Tabita-Darstellung und seinem auch m.E. falschen Urteil über den Kopf Christi in der Tempelsteuer (s. jeweils dort) besteht bei der Brancacci-Kapelle eine Tendenz zu solch scharfst-sichtiger Händescheidung (s. auch das Urteil Baldini/Casazza über die Sinopie von Petri Reue), über welche uns das Bild trauter Gefährten gezeichnet wird. Es gibt wohl in der Tat solche Eingriffe, zumindest von der Seite des Masaccio in die Entwürfe des Masolino, m.E. sicherlich in der Tabita-Darstellung und vielleicht in der Predigt (auch Joannides p. 329. folgt dieser Attribution). Es müßten Eingriffe schon in die Entwürfe gewesen sein, da die entsprechenden Partien in jeweils frühen *Giornate* ausgeführt wurden; die Berge in der Predigt wurden im ersten Tagwerk ausgeführt (s. Baldini und Casazza p. 352), der Stadtprospekt in der Tabita-Darstellung im dritten Tagwerk. Daß die Berge der Taufe nun umgekehrt von Masolino gemalt seien, kann ich mich nicht bereden zu meinen (vgl. z.B. Joannides p. 330); auch der Vergleich mit den Bergen in Masolino's Seelandschaft im Palazzo Branda in Castiglione stützt solche Zuschreibung m.E. nicht (Spike p. 223), die Berge dort erscheinen als isolierte, gestreute Pyramiden, in der Predigt aber in spürbar rhythmischer Folge. Würde man die Eingriffe auf diejenigen des Masaccio in die Tabita-Darstellung und vielleicht in die Predigt Petri begrenzen, so ergäbe sich, daß Masolino den jüngeren Maler ein- oder zweimal für seine Darstellungen einen Hintergrund entwerfen und malen ließ und man wäre von möglichen Werkstattgepflogenheiten damit wohl nicht allzuweit entfernt. Roberts pp. 64sq. beläßt die Hintergründe den Malern der *Storie*.

⁷⁴¹ Sollten die Berge in der Predigt Petri von Masaccio entworfen und gemalt sein, gäbe es den gleichen Unterschied wie zwischen den Häusern in der Güterverteilung, die 'kahl' sind, und den Häusern im Hintergrunde der Tabita-Darstellung, die mit Tüchern, Vogelbauern, Katzen usf. belebt sind; ein Versuch einer Erklärung dieses Unterschiedes s. hier bei der Tabita-Darstellung.

junge, vierundzwanzigjährige, tüchtige Maler im selben Zyklus seine eigenen Kompositionen, Bild für Bild, Zug um Zug, nicht ohne Erfolg, zu korrigieren, zu (pp. 592/593) verbessern anfang, über Entwürfe für Hintergründe hinaus. Und Masaccio wiederum konnte - auf Dauer - kaum an sich halten, wenn Masolino jeden Zug des Erhabenen, den er, Masaccio, dem Werke hinzugeben wollte und hinzugab, lind erweichte.⁷⁴² Die Darstellung des Masaccio hinwiederum war in den Augen des Masolino, bei möglicher Bewunderung, doch auch verfehlt, denn sie zeigte von demjenigen an Petrus nichts, das Masolino darzustellen wichtig war.

Masolino's Petrusauffassung.

4.) *Petrus heilt einen Lahmen in Jerusalem und auferweckt die Tabita in Jaffa (Masolino, Stadtprospekt von Masaccio).*

Wenn man die Figuren Petri in den Darstellungen des Masolino vergleicht, bemerkt man, daß Petrus nie wieder so würdig erscheint wie bei der Predigt. Einige Darstellungen freilich sind, wie erwähnt, verloren, doch, soweit es noch zu erkennen ist, kam es Masolino auf des Petrus Würde besonders in jenem Momente seiner Tätigkeit an, da er predigte und ermahmend aufrief.

Sodann hob Masolino Petrus eindeutig hervor, drängte alle anderen Personen zurück. Er wollte von Petrus erzählen, wie dieser gewesen war.

Auch in dieser Darstellung wurde der Lahme, der geheilt wird, links, eher am Rande, plaziert. Die Komposition hebt mit ihm an. Er hockt auf einem Höckerchen, hat das linke Bein untergeschlagen, das lahme rechte ausgestreckt, er hat die Linke auf dieses Bein gelegt, um auf sein Leiden aufmerksam zu machen, und hebt bittend die Rechte zu Petrus. Petrus, von Johannes begleitet, tritt auf dem Wege zum Tempel in Jerusalem von rechts heran, er hat abermals sein Gewand an sich genommen und streckt seine Hand schon im Gehen dem Armen ernst und hilfreich hin, sie ihm zu reichen. Eine Entgegensetzung, wie sie Giotto in der Auferweckung des Lazarus darstellte, findet wiederum nicht statt, auch wurde keine Begebenheit dargestellt: sondern Petrus steht im Mittelpunkte, charakterisiert, wie er nach Masolino war, ernst und würdig in der Predigt, hier ernst und hilfreich.

⁷⁴² Schon Longhi, p. 157 handelt von Masaccio als dem für Masolino unbequemen Genossen, er spricht sogar vom *terrore Masaccesco*.

Nicht anders rechts. Petrus ist mit einem Begleiter an das Haus der Tabita in Jaffa getreten, er hält abermals seinen linken Arm vor seinem Leibe, er hat, auf die Tote gewendet, den rechten Arm und die rechte Hand erhoben (pp. 593/594) und segnet sie gesammelt und ernst. Unter seinem Segen, der allein, wie die Kanten der Architektur in gewohnter Weise zeigen, die Schwelle des Hauses betritt, hat sich die Tote auf ihrem Bette aufgesetzt, den Blick auf Petrus gerichtet. Zwei Frauen knien rechts vorne an ihrem Lager, schauen auf Petrus und die rechte hebt jene Tücher hoch, die Tabita für die Armen gearbeitet. Drei Männer stehen jenseits des Bettes, der linke ist staunend zur Seite und der rechte zurück gefahren, der mittlere und fernere ist im Gebete geneigt.

Auch hier ist hauptsächlich von Petri gesammeltem Ernst die Rede, welchem dieser lange, erzählende Schluß angehängt ist. Tabita wurde so tief in das Innere des Hauses, durch den vorderen Pfosten abgetrennt, und in den Halbkreis der Ihren gerückt, daß auch hier keine Begegnung stattfindet; anders als in Giotto's Erweckung der Drusiana, welche in die Begegnung mit Johannes hinein auferweckt wurde.

Zwischen diese beiden Episoden, die zusammen zwei Phasen wunderbarer Heilung und Erweckung darstellen, wurden zwei Stutzer zum Kontraste gesetzt, vielleicht auch, um die zwei Orte Jerusalem und Jaffa auseinander zu halten und durch einen Spaziergang zu verbinden. Diese Stutzer gehen modisch und eitel miteinander um, sie wandeln einher, wechselseitig ihrer Eleganz bewußt, und machen im Kontraste Petri anspruchslosen, hilfreichen Ernst links und seine gesammelte Versenkung rechts, auch die stille, schattenhafte Art seiner Begleiter deutlich. Masaccio handelte solcher Auffassung Petri gegenüber vom tätigen Petrus, vom Vollzuge der Taufe.

Masaccio's Änderungen.

Es ist stylkritisch auch meines Erachtens überzeugend geklärt⁷⁴³, daß Masaccio dem Entwurfe des Masolino den Stadtprospekt einfügte. Dieser (pp.

⁷⁴³ Vgl. zuerst Longhi, p. 156; und unter den Neueren z.B. Joannides pp. 107, 331; Spike p. 43: ... *e mio parere Masaccio eseguì le architetture sul fondo della piazza di Masolino per assicurare un' unità spaziale che oltre passava la capacità dell' altro artista.* Da die Einfügung im Entwurf, also in der Sinopia gemacht sein mußte, könnten auch die Häuser äußerst rechts von Masaccio in der Sinopia entworfen und später eigentlich auch gemalt worden sein, wenn auch erst in der vierten *Giornata* ausgeführt. Unter den Neueren halten

594/595) Stadtprospekt wurde im dritten Tagwerk, nach dem rahmenden Pilaster links und dem Tempel links, ausgeführt⁷⁴⁴.

Wenn Masaccio diese Häuser und Gassen malte, dann ist zu begründen, warum und wozu. Warum, ist auch zu fragen, in dieser besonderen Weise, nach der in fast jedem der zahlreichen Fenster der Häuser ein Tuch, ein Vogelbauer oder andere Utensilien zu sehen sind, was Masaccio strikte bei den Häusern in seinen eigenen Bildern (in der Schattenheilung, der Güterverteilung und der Tempelsteuer) mied, als mit dem hohen Stile schwer verträglich.

Masaccio straffte durch die Architekturen des Hintergrundes die Komposition des Masolino energisch und artikulierte sie entschieden. Jeder der drei Zweiergruppen - des Petrus und seines Begleiters rechts, der beiden Stutzer in der Mitte, des Petrus und des Johannes links - entspricht nun im Hintergrunde ein besonderes Haus. Diese Häuser wurden gegeneinander vor- und zurückgesetzt, sie heben derart die Gruppen von einander ab; die Häuser wurden unterschiedlich gestaltet, sie werten derart die Gruppen gegeneinander neu; und letztlich straffte die Relation der Häuser zu je ihrer Gruppe deren schwanke Stellung. Das Haus für die rechte Gruppe aus Petrus und seinem Begleiter wiederholt, hoch aufgerichtet, die Proportion dieser Gruppe, gibt ihr in der Ferne, leicht hinter ihr, einen proportionalen Fond, vor welchem Fond sich die Gestalten in ihrer Stimmung befinden und aus welchem sie mit ihrem segnenden Tun herausragen. Das Haus für die mittlere Gruppe erweitert und hebt dagegen die Stutzer, die eitel aufeinander gewendet, nicht, weder durch ähnliche Proportion noch durch einen besonderen Bezug zu seinen Kanten. Masaccio setzte sie durch die Verweigerung von Hebung und Erweiterung zurück und steigerte dadurch zum anderen Male die Petrusgruppen. Der linke Rand des Hauses ist den Stutzern dank Projektion zwar nahe, doch,

Baldini und Casazza pp. 354sq. und dann Cole pp. 173sq. daran fest, daß der Stadtprospekt von Masolino sei, der nach Cole allerdings unter dem Einfluß des Masaccio gestanden habe. Ferner auch Jacobsen bes. pp. 80sq., mit dem einzigen Argumente, daß der Hintergrund nicht nachträglich eingefügt worden sei, und, obwohl er in der Perspektive konstruktionstechnische Unterschiede zu den anderen Perspektiven Masolino's beobachtet, welche er als Übernahmen von Masaccio deutet. Warum sollte die Konstruktion dann nicht von Masaccio in eigener Technik sein? Bei anderer Gelegenheit, der Einführung antikisierender Pilasterrahmen, urteilt Jacobsen durchaus entsprechend: "Masolino akzeptierte offenkundig die Einführung ... durch Masaccio, sie waren vielleicht auch ganz in seinem Sinn" (p. 89); letztlich auch Roberts pp. 70sq.

⁷⁴⁴ Baldini und Casazza pp. 354, 355.

aufeinander gewandt, kommen sie an dieser Kante nicht an, was die Personen betont hätte; die Kante des Hauses gibt ihnen aber aus der Ferne dezent einen Halt, und sie schreiten auf die linke Gruppe nicht einfach los. Masaccio schob zusätzlich, um die Stutzer und die linke Gruppe noch mehr zu trennen, ein zweites, schmalbrüstiges Haus ein, zugleich mit der (pp. 595/596) größten Hintergrundszene. Schließlich gestaltete Masaccio das Haus für die erste Gruppe links nun würdig und fest und stellte es so hin, daß Petrus und Johannes dank Projektion teils vor der Gasse gehen, teils bei und vor ihm angekommen sind, welche zwei Momente ihrer sonst nicht minder schwanken Stellung Masaccio dadurch artikulierte. Petrus und sein Begleiter rechts stehen und neigen sich aus dem Stehen vor, Petrus und Johannes links kommen an und beugen sich, wirkungsvoll gegen die Kante des Hauses, zu dem Lahmen hinab. Von der exemplarischen Wirkung des Hintergrundes kann man sich überzeugen, wenn man sich den Hintergrund mit den Händen abdeckt, man wird finden, daß Masaccio die Komposition straffte, entschieden artikulierte, ihr Festigkeit, Halt, höheren Sinn und Bedeutung verlieh.

Auf das Gesamte des Bildes bezogen, weitete Masaccio die Enge der Personengruppen vorne durch den Platz, lockerte und vertiefte sie durch die Gassen, lüftete und durchlichtete sie durch die Durchblicke zwischen den Gruppen. Er hob diese Weitung dann durch die gelockerte Monotonie ausgebreiteter Fassaden und die Monotonie der Fensterbogenreihen nach der Höhenlage des Stiles an und machte sie durch den Eckbau energisch.

Masaccio stimmte das Bild des Masolino aus dem Mittleren Stil anschaulich empor und näherte es seinen eigenen Zielen, sodaß dieses Wandbild im Gesamten des Zyklus nicht stört, vielmehr paßt⁷⁴⁵.

Nachdem im Zusammenhange der Kapelle die Anhebung in das Entschiedene, Energische, Artikulierte, ins Feierliche ihre Wirkung tat, milderte Masaccio den Abstand zwischen Masolino's und seiner Stillage innerbildlich wiederum durch eben jene über die Fensterbänke hängenden Tücher, die an den Stangen hängenden Vogelbauer, die über die Gesimse laufenden Katzen und die in der Sonne sitzenden Alten, etc.⁷⁴⁶, wie er es

⁷⁴⁵ Die Architekturen des Hintergrundes sind kleiner als die des Vordergrundes; sie sind dadurch so klein wie die auf der Schattenheilung und der Güterverteilung und ihnen derart verbunden. Die Architekturen auf dem Tributfresko dagegen sind wieder größer.

⁷⁴⁶ Vgl. dagegen die Verteilung der Steine auf dem Platze, über die Christiansen p. 13 schreibt: ... *he brilliantly highlighted rocks that lie scattered about the vast, unarticulated square, like so many semi-precious stones,...* .

vielleicht durch Bäume auf den Bergen in der Predigt Petri, gegenüber den kahlen Bergen in seiner Taufe Petri, nicht anders getan hatte. (pp. 596/597)

*Masaccio's Petrusauffassung*⁷⁴⁷, erstes Stück.

1.) *Petrus und die Tempelsteuer*⁷⁴⁸.

Die nächste Aufgabe, die Geschichte von der Tempelsteuer darzustellen, wurde Masaccio Anlaß, sein Verständnis des Petrus zu vertiefen.

Diese Geschichte wurde auf einem Bilde in drei Teilen dargestellt, die Masaccio zunächst so anordnete, daß Petrus, der Held des Zyklus, in allen drei Teilen vorkommt, in dem mittleren, in dem linken im Hintergrunde und in dem rechten im Vordergrunde, daß derjenige Teil, in dem Christus inmitten der Apostel zu sehen ist, sich in der Mitte des Bildes befindet. Petrus wurde in jeder der Teilgeschichten anders gestellt, und die je andere Stellung ist ein Moment der Charakterisierung.

In der Schlußszene rechts steht Petrus wie auf dem Bilde der Taufe da: im Profile nach rechts und etwas von hinten zu sehen; er hat abermals den rechten Fuß vorgestellt, sein Mantel hängt ähnlich offen um seine Achsel, er hat den rechten Arm ähnlich handelnd ausgestreckt.

Doch erscheint Petrus beträchtlich älter. Masaccio kam es offensichtlich sehr darauf an, Petrus alt darzustellen, auch wenn die Episode biographisch früher als jene stattfand, denn er nahm die erzählerische Inkonsequenz

⁷⁴⁷ Zur allgemeinen Auffassung der Menschen, s. bes. Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München 1927sq., I, p. 55sq., der sie auch von der Auffassung des Giotto abhebt; allerdings sind seine Aussagen über Giotto (ohne Assisi) m.E. zu eng und seine Aussagen über Masaccio zu wenig charakteristisch, sondern als über Zeitphänomene zu weit.

⁷⁴⁸ Ich finde den Gesichtspunkt, unter dem die Fresken zu betrachten sind, am klarsten bei Mario Salmi, *Masaccio*, Rom 1932, (2Mailand 1948), p. 54, ausgesprochen: "*Masaccio dipinse nel Carmine trasformando la storia dell'Apostolo da novellistica, come era nella pittura gotica, in un testo sacro, ma soprattutto mostrandosi nell'arte dell'affresco un miracoloso innovatore e precorritore.*"

Vgl. inzwischen die meiner Interpretation teilweise ähnliche bei Warman Welliver, "Narrative method and narrative form in Masaccio's Tribute Money", *The Art Quarterly* N.S. 1, 1977, 40-58; und Charles Carman, "Masaccio's Tribute Money: An early reflection of the dignity of man", *Source* 8, 1988, H. 1, 7-12, welcher Schattenheilung und Güterverteilung wie ich, aber auch Sündenfall und Vertreibung einbezieht; vgl. ferner Ladis pp. 26sq.; s.a. Cole pp. 160sq. im Hinblick auf die Charakterisierung des Petrus.

innerhalb des einen Zyklus in Kauf. Andere Änderungen ergänzten diese: Petrus streckt bei der Taufe den rechten Arm weit aus, er gießt mit weich geneigter Hand, sicher und locker, die Schale über dem Täufling aus und Schulter und Kopf gehen der (pp. 597/598) Bewegung seines Armes nach. Hier aber bleibt das Gesicht - die Profillinie von Nase und Stirn ist senkrecht und knorpelig - verschlossen, der Kopf sitzt gedrungen auf dem Körper, er bleibt zurück, nicht minder bleibt die Kurve des Gewandes zurück; nur der Arm wird im Schultergelenke nach vorne geschoben und stracks nach unten weggedrückt, der Arm geht schnurgerade in die Hand über, die Faust wird im Gelenke nach unten zurückgedrückt, der Daumen dadurch möglichst weit nach vorne geschoben und weggedrückt: so schiebt Petrus geschlossener Faust verschlossenen Gesichtes finster und widerwillig, doch faktisch gehorsam, nicht offen sichtlich, wie er die Schale leerte, sondern verborgen, aus den Fingern die Doppeldrachme dem Steuereinnehmer in die Hand.

Dieser Charakter des Petrus wurde kontrastiert durch den Charakter des Steuereinnehmers. Der Steuereinnehmer steht lässig da, auf einem Beine ruhend, das andere leicht abgewinkelt, und wartet; er hat seinen Stock kräftig ergriffen, hält offen die Hand hin und wartet mit offenem Munde, ob nun endlich gezahlt werde.

Man versteht die Haltung Petri, wenn man Petrus in der mittleren Begebenheit angeschaut hat. Dort steht Petrus hoch aufgerichtet, er trägt das Haupt auf dem Halse frei und hoch, er hat Falten des Zornes auf der Stirn, hat die Augenbrauen im Unmute zusammengezogen und sieht aus finsternen Augen, an Christus vorbei, den Steuereinnehmer an, er hat seinen Arm zum Wasser links ausgestreckt, er zeigt mit Hand und Finger, präzise ins Waagrechte gehoben, dahin, keineswegs schmiegt er sich folgsam in diese Richtung, keineswegs richtet er sich in die Weisung, vielmehr hat er sich aufgebaut und blitzt den Steuereinnehmer an.⁷⁴⁹ Christus weist Petrus mit leicht geschwungenem rechten Arme, hoheitsvoll und leicht zugleich, in die Ferne, in jene Richtung, die Petrus in seinen straff gestreckten und direkt zeigenden Arm und Hand aufnimmt, ohne sich dahin bringen zu lassen. Im Gegenteil, er hebt die Linke gegen den Steuereinnehmer zornig abwehrend, die Zumutung nicht an sich kommen zu lassen, er hebt sie bis gegen die Hand Christi, dessen souverän gleichmütiges Weisen nicht achtend. In der mittleren Szene steht der Steuereinnehmer rechts, Petrus gegenüber, uns den Rücken

⁷⁴⁹ Vgl. Schmarsow II, p.6.

kehrend, er ist herangetreten und hat die Linke fordernd zu Christus erhoben, er erwartet dessen Weisung an Petrus, und er zeigt mit der Rechten am gestreckten Arme, mit gehobener Hand und gesenktem Finger insistierend, jene Stelle rechts, an der er das Geld haben wolle. (pp. 598/599)

Hat man Petrus so dargestellt gesehen, dann versteht man ihn rechts, wo er der Schar der Seinen, auch wenn gehorsam, den Rücken kehrt und an der bezeichneten Stelle das Geld dem Steuereinnehmer gibt, der leicht federnd dasteht.

Die dritte Episode im Hintergrunde links stellt den Mittelteil der Geschichte dar. Petrus hockt abermals an genau der Stelle, von der er als einer Zumutung im Zorne sprach und zu der Christus ihn hoheitsvoll gleichmütig gewiesen hatte, am Boden, den Mantel neben sich auf der Erde, das rechte Bein aufgestellt, das linke abgestreckt, sein Schatten auf dem Wasser; er beugt sich mühsam über seine Beine vor und hält einem Fisch mit beiden Händen das Maul auseinander, um nach der Doppeldrachme zu tasten, einsam.

Masaccio stellte dar⁷⁵⁰, daß Petrus, stolz, lernen mußte, sich zu demütigen, sich zu fügen: sich herrlich in seinem Zorne aufrichtend, gebrochen, nach sperrigen Gliedmassen charakterisiert, am Boden hockend und schließlich widerwillig, aber doch, die Steuer gebend. Masaccio legte solcherart Petrus, den problematischsten und vielleicht interessantesten Charakter unter den Aposteln aus. Zunächst durchaus nicht in wörtlicher Übereinstimmung mit der Bibel: (pp. 599/600) nach Matthäus war es Christus, der die beiden Überlegungen nach einander anstellte, die erste, daß die Apostel und er die Tempelsteuer nicht zu zahlen hätten, und die zweite, daß sie, um kein Ärgernis zu geben, die Steuer aber doch zahlen sollten; Christus wendete sich mit beiden Überlegungen an Petrus, der ihm in der ersten Überlegung Recht gab und sich in die zweite fügte. Masaccio verteilte dieses Nacheinander in der Überlegung Christi auf Petrus und Christus. Und er teilte Petrus den einen Part zu, zunächst insofern zu Unrecht, als Petrus zu Anfang gar keinen Widerspruch erhob, sondern von Christus zum Widerspruch und zum Denken erst gebracht wurde. Masaccio verteilte dieses Nacheinander in der

⁷⁵⁰ Steinbart p. 17 unter anderem und von Einem ausschließlich halten für das Thema des Freskos, in der Formulierung von Einem's (p. 24): "Thema von Masaccios Fresko ist nicht die Freiheit der Gotteskinder, sondern der Gehorsam des Christen bzw. der Kirche gegenüber der Obrigkeit" (Steinbart rechnet dagegen auch die Kirche zur Obrigkeit). Herbert von Einem, *Masaccios Zinsgroschen*, Köln-Opladen 1967 (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 140). Diese Deutung wird durch ein Interpretation des Bildtitels erreicht. Es wird nicht versucht, Masaccio's Auslegung dieses Titels zu ermitteln: wie muß ein Christus aussehen, der die Obrigkeit unterstützt; wie solche Obrigkeit? So, wie sie hier auftritt? Von Einem sagt z.B. von dem dritten Petrus: "Mit einer Bewegung, in der noch Zorn und Verachtung nachzittern, erfüllt er das Gebot des Herrn" (p. 38). Wie ist eine solche Beobachtung in Masaccio's Auslegung einzubringen? meint von Einem, daß die Kirche, nach Masaccio, die staatliche Obrigkeit mit nachzitterndem Zorn und Verachtung unterstützen sollte, etc.? vgl. auch Charles de Tolnay, "Note sur l'iconographie des fresques de la Chapelle Brancacci", *Arte lombarda* 10, Sonderband, *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*, 1965, 69sq. Das gleiche gilt von der politischen Auslegung Mellers, p. 218sqq.: wodurch ist dargestellt, daß Christus sich vor dem Staate demütigt; was ist mit Petri Widerwillen in der Auslegung anzufangen? wie ist der Staat qualifiziert, wenn dieser Lümmel von Steuereinnahmer ihn vertritt: Die Würde des Kaisers ist in dem Ausspruche Christi, Mt. 22,21, der übrigens nicht in diesem Kontexte steht, nicht angetastet; das Diktum schließt mit *quae sunt Caesaris Caesari und quae sunt Dei Deo* feierlich und ist auf die unterschiedene Würde beider bedacht: jeder von beiden habe seinen Bereich. Peter Meller, "La Cappella Brancacci, problemi ritrattistici ed iconografici", *Acropoli* I, 1960/61, 186sqq., 273sqq.

Argumentation Christi auf Christus und Petrus und motivierte die Reaktionen zugleich aus unterschiedenen Charakteren. Man vergegenwärtige sich daraufhin die Stelle in der Schrift; dort steht geschrieben:

Als sie aber nach Kapharnaum gekommen waren, traten die Einnehmer der Doppeldrachme (Masaccio stellte einen Einnehmer dar) an Petrus heran (Masaccio ließ den Einnehmer sich an Christus wenden) und fragten: Zahlt euer Meister die Doppeldrachme nicht? Der sagte: Doch. Und als er in das Haus eintrat, kam ihm Jesus mit der Frage zuvor: Was meinst du, Simon? Von wem nehmen die Könige der Erde Zoll oder Steuer? Von ihren Söhnen oder von den Fremden? (Diese Überlegung Jesu übertrug Masaccio auf Petrus, weil dieser in der Schrift nun zustimmte:) Da er antwortete: Von den Fremden, sprach Jesus zu ihm: Also sind die Söhne doch frei. Doch damit wir ihnen keinen Anstoß geben, geh an den See, wirf die Angel aus und nimm den ersten Fisch, der herauskommt. Und wenn du sein Maul öffnest, wirst du einen Stater finden. Den nimm und gib ihn ihnen für mich und dich. (Diese Überlegung beließ Masaccio Jesus und zeigte Petrus im Gehorsam.) Mt. 17,24ff.

Erzähltechnisch sei noch angemerkt⁷⁵¹: (pp. 600/601)

⁷⁵¹ *Zentralperspektive*: Masolino in der Tabitaerweckung und Masaccio in der Tempelsteuer wendeten beide die Zentralperspektive an; bei Masolino liegt der Fluchtpunkt rechts der Köpfe der beiden Stutzer, bei Masaccio in der Stirn Christi (Casazza) oder der Schläfe bzw. dem Ohrläppchen Christi (Jacobsen). S. Casazza (1986), pp. 82sq., abgebildet z.B. auch bei Joannides p. 344, Spike p. 194; s. Jacobsen (mit genauer Untersuchung der Perspektivkonstruktion) pp. 78sq. Dabei ist zweierlei bemerkenswert: Erstens, daß die Perspektive auf der einen Seite in Masolino's Darstellung trotz ihrer Richtigkeit nicht wirkt und trägt, sondern die Teilorte separat hält, mit einem in dieser Hinsicht neutralen Häuserfond; vielleicht, weil zwei Orte in einer *Storia* zusammen erscheinen und auseinander gehalten werden sollten, links Jerusalem, rechts Jaffa; und daß die Perspektive auf der anderen Seite in Masaccio's Darstellung sehr wohl wirkt (vgl. Joannides p. 110), und zwar erfolgt vom Schluß der Komposition her - nur dort gibt es Architektur und Perspektive - eine perspektivische Rückbindung auf Christus hin. Und zweitens, daß Masolino's Fluchtpunkt in der Bildmitte sitzt, Masaccio's aber nach links verschoben ist. Nach Jacobsen sitzt der Fluchtpunkt bei beiden Malern in Augenhöhe der gemalten Figuren und auch der Augenhöhe eines ‚möglichen‘ Betrachters, nämlich 1.40 m über dem unteren Bildrande, und sitzt derjenige des Masaccio, zwar nicht in der Mitte des Bildes, aber in der Mitte der gesamten Wand (d.h. incl. der Vertreibung aus dem Paradiese). Letzteres betont, neben anderen Teilungen und gestischen Verweisungen, auch Eiko M. L. Wakayama, "Lettura iconografica degli affreschi della Cappella Brancacci: Analisi di geste e della composizione", *Commentari* 29, 1978, 72-80. Doch anderes scheint mir an diesem Zweiten bemerkenswerter: Masaccio hat die Schattenheilung links des Altares und die

Die Komposition des Gesamtbildes hebt mit dem Steuereinnehmer an⁷⁵², der rechts der Mitte nach links gewandt auftritt. Der Steuereinnehmer setzt die räumlichen Richtungen seiner Forderung auseinander und darin sofort die Schauplätze des weiteren Geschehens.

Christus schaut weder Petrus noch den Steuereinnehmer an; er hat, nach dem Figurenschema einer *Figur mit doppelseitiger Begleitung*, zwei Apostel zu Trabanten, welche in gewohnter Weise der eine zu Petrus, der andere zum Steuereinnehmer schauen, denen die Aufmerksamkeit Christi gilt. Christus wendet sich an Petrus mit seiner Weisung, er wendet sich mit seiner Haltung, wie sein linker Fuß zeigt, aber auch an den Steuereinnehmer und vermittelt zwischen Steuereinnehmer und Petrus, unter der Nuance, daß sein Mantel und seine Linke ihn gegen den Steuereinnehmer abschließen, welcher frech mit seiner Geste eindringt.

Masaccio machte die Forderung des Steuereinnehmers zu dem die Handlung vorwärtstreibenden Momente. Sein ausgestreckter, fordernder linker Arm wurde dem entsprechend wiederholt und weitergegeben und dabei verwandelt: er ist frech fordernd beim Steuereinnehmer; wurde im Bogen des Saumes des Mantels Christi vor dessen Leib wiederholt; dann in Christi Arm (pp. 601/602) aufgenommen, doppelt dabei umgewandelt, aus dem linken Arm in den rechten Arm übersetzt und ins Hoheitsvoll-Gleichmütige verändert; so verwandelt wurde er an Petrus weitergegeben, der dessen nicht Acht hat; und ihn statt dessen aufbrausend in's stracks Zeigende wandelt; diese Forderung und Weisung, die Petrus durchzuführen eine Zumutung findet, endet zunächst im Arme des links abschließenden Apostels, der Petri Arm- und Handhaltung wiederholt, doch zur Erde gesenkt, und die Weigerung so abschließt.⁷⁵³ Die Richtung des Zeigens wirkt trotzdem weiter, Masaccio erreichte das dadurch,

Güterverteilung rechts des Altares, räumlich disparate Bilder, im Gegensatz zu dieser Disparität durch eine einzige Perspektivkonstruktion miteinander verbunden, deren Fluchtpunkt möglicherweise im Haupte Petri im ursprünglichen, freskierten Altarbild seines Martyriums gelegen war (so Spike p. 134). Mir scheint nun bemerkenswert: Daß Masaccio den Fluchtpunkt dreimal außerhalb der faktischen Bildmitte plazierte, sodaß sich das Bild einem 'normal' vor dem Bilde stehenden Betrachter nicht 'richtig' erschließt, sondern eben auch verschlossen oder doch distanziert bleibt. (Vgl. Spike p. 71, Anm. 67). Zur perspektivisch-räumlichen Rekonstruktion s.a. Paolo Alberti Rossi, "Lettura del 'tributo di Masaccio", *Critica d'Arte* 54, 1989, 20, 39-42, und idem, "Il 'tributo' di Masaccio", *Critica d'Arte* 55, 1990, 1, 58-64.

⁷⁵² Vgl. Schmarsow II, p.12.

⁷⁵³ Vgl. Schmarsow II, p. 6; von Einem p. 37.

daß der Mantel dieses Apostels in seinem Bogen links oben zwar gegen die Hand Petri anläuft, im letzten Momente daran aber vorbeiläuft und das Zeigen der Hand Petri über den Arm des abschließenden Apostels hinaus wirkt; wie ja auch Petrus seine Linke nur bis gegen die Rechte Christi anhebt und die Hand Christi über der seinen noch sein läßt: das sind Mittel erzählerischer Spannung und Vorausdeutung.

Johannes steht zwischen Christus und Petrus; er ist von der Seite des Petrus herantreten und ist vorzüglich über dem weisenden Arme Christi zu sehen. Masaccio brachte Johannes in einen doppelten Gegensatz. Zunächst zu Petrus⁷⁵⁴, neben welchem er steht: Petrus ist auf den Steuereinnehmer, auf dessen Zumutung gerichtet, Johannes aber auf Christus und dessen Weisung; Petrus baut sich vor seinem Gegenüber auf, entfaltet sich weit, Johannes aber nimmt sich zurück, er ist für Christus offen, er verhüllt sich mit seinem Mantel, er hält inne, er ist nicht selbst entschieden, sondern fragend-zögernd wartet er auf die Entscheidung Christi. - Wie Johannes hier neben Petrus steht, auf Christus schaut, Christi Handeln an Petrus in sich aufnimmt, so wird er weiterhin neben Petrus stehen und diesen bei der Schattenheilung und der Güterverteilung begleiten⁷⁵⁵. - Sodann brachte Masaccio ihn in einen Gegensatz zum Steuereinnehmer, der ebenfalls zu Christus herantritt, ebenfalls auf dessen Entscheidung wartet, doch Petrus anschaut und nicht zögernd, verhalten, geschlossen ist, sondern breit geöffnet, lauernd frech und fordernd. (pp. 602/603)

Neben Petrus, Johannes und den Trabantenaposteln, die Christi Hoheit darstellen, wurden die anderen acht Apostel links und rechts, zusammenfassend und beschließend, aufgestellt, einander symmetrisch⁷⁵⁶. Sie wurden zweimal nach dem Figurenschema einer *Dreierreihe mit abgesetztem*

⁷⁵⁴ Vgl. Schmarsow II, pp. 6sq., inzwischen auch Debold-von Ritter p. 50.

⁷⁵⁵ Creighton Gilbert hat, nach Roberts p. 55, Anm. 11, in einem unveröffentlichten Vortrag auf die Wichtigkeit auch des Johannes schon hingewiesen und sogar ein zweites Patrozinium neben dem des Petrus vermutet. Allerdings wäre zu sagen, daß Petrus anfangs, in den nicht von Masaccio gemalten Teilen des Zyklus, auch neben Andreas und später jedenfalls neben Paulus auftrat oder auftritt.

⁷⁵⁶ Daß Gestalten rechts und links hoher Autoritäten zu einem Spaliere zusammentreten, hat Raffael beeindruckt, s. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura, Schule von Athen, Spalier von fünf bzw. sieben Gestalten links und rechts des Platon und des Aristoteles.

Schluß figuriert, deren vierte Figur, auf Winkel gesetzt, feststellt⁷⁵⁷. Anders als bei Agnolo Gaddi mindert hier dieses Schema nicht, nach der Rechnung, wovon es mehr gibt, das ist weniger wert, sondern es steigert die Macht und Würde der Darstellung durch die Achsenfestigkeit, die Lebendigkeit und die energische Wendung der Figuren. Die äußersten Apostel links und rechts schließen die Teilbegebenheit zugleich ab, der linke durch die Haltung seines Armes, der rechte durch den Schwung seines Mantels.

Die Berge im Hintergrunde wurden so gestaltet, daß ein Berg aus der linken Reihe der Apostel ansteigt, ein zweiter über Christus ansteigt, steiler als der andere, und bald über den Apostelberg hinweg zieht; ein dritter hinterfängt den See und die Nebenszene links; und ein Gebirge in der Ferne überhöht alle, schließlich aber vom Apostel- und vom Christusberg verdeckt.

Petrus hockt links an einer kleinen Bucht vor einer weiteren desselben Sees, ohne Zusammenhang mit der Mittelszene, doch kompositorisch, wie dargelegt, von dieser aus verbunden; er hat einzelne dürre Bäume in mäßiger Entfernung um sich.

Das Haus des Steuereinnehmers rechts wurde reicher differenziert: Bogen tragen einen Vorbau, Petrus steht, dank Projektion, unter einem dieser Bogen, gemäß der Schrift: und als er in das Haus eintrat; der Steuereinnehmer steht auf der Seite des Hauses, versperrt den Weg; beide Gestalten strecken und halten ihre Arme vor und Petrus gibt die Münze genau über dem Grenzpfahle, genau vor einer schon halb geöffneten Tür; und hinter dem Steuereinnehmer führen noch drei Stufen zu einer Brücke. Masaccio verstand die Schrift wohl dahin, daß es sich bei der Steuer um einen Wege- oder Brückenzoll gehandelt habe. Rechts des Zollhauses und oberhalb der Brücke sieht man abermals Berge.

Die erzählerische Bedeutung des Links und Rechts war inzwischen oft zu betonen: Petrus handelt rechts nach rechts hin, er ist bei dem (pp. 603/604) Steuereinnehmer angekommen und der Steuereinnehmer empfängt von links; man sieht aber auch, daß die Forderung des Steuereinnehmers nach links zurück ging und die weitergegebene Weisung darauf hinaus lief, Petrus bis in die Gebrochenheit an der Erde zurück zu treiben und seinen Stolz in Niedrigkeit zu kehren.

⁷⁵⁷ Die Apostelschar ist *nicht* halbkreisförmig angeordnet, wie es seit Jahrzehnten durch die Literatur geistert, Cole p. 161, Spike pp. 47, 106. Dagegen z.B. auch Welliver.

Masaccio faßte Petrus als einen Charakter auf⁷⁵⁸, einen Charakter, der auch aus anderen Begebenheiten hätte entwickelt werden können, so der Fußwaschung, der Gefangennahme in Getsemani, der Verleugnung, als Charakter eines Mannes, der sich zuerst aus guten, praktischen Gründen leicht in einen Gegensatz brachte, der dann dem Worte und der Belehrung Christi aber entsprach, sich fügte, auch, wenn sich selbst verleugnend, und der dadurch in den Auftrag des Fürsorgenden, in die Aufgabe des *inter pares primus* der Apostel hinein wuchs. Damit faßte Masaccio Petrus aber in einer Art auf, neben der jener Charakter des Masolino eines würdig predigenden, gütig helfenden und hingebungsvoll heilenden verblaßte und stiller rührt.

Masaccio, wie, die Erörterung dieses Bildes abschließend, noch besonders hervorzuheben ist, setzte in dieser einen unter seinen *Storie* in der Brancacci - Kapelle Figurenschemata mit Macht ein, nämlich in Christus und seinen Trabantenaposteln eine *Figur mit doppelseitiger Begleitung* und in den jeweils vier Aposteln links und rechts zwei *Reihen mit abgesetztem Schluß*⁷⁵⁹. Masaccio war in der Tat sonst, wie der Rhetor Cristoforo Landino schon geschrieben, eher *puro e senza ornato*.⁷⁶⁰ Masaccio setzte Figurenschemata in

⁷⁵⁸ Antal sieht "*a mere piece of secular reporting, as a rational sequence of cause and effect; it is simply the outcome of volitional actions, first of the tax-collector, and then of Christ*". Antal ergänzt seine Vorstellung, indem er zur Schattenheilung sagt: "*where the Saint passes calmly and gravely by and appears to perform the miracle without even casting a glance at the sick*". Antal schließt sie: "*and above all, the scene of St. Peter in Cathedra, giving an impression, as it were, of power politics, from the solemnly kneeling entourage of laymen and monks*". Frederick Antal, *Florentine painting and its social background*, London 1948.

Antal legt die Szene soziologisch aus als Niederschlag der Interessen der *upper-middle class*, durch einen demokratischen Einschub (in der Nacktheit der Täuflinge) kompliziert, als stoischem Denken entsprechend. (Alle Zitate, p. 308).

⁷⁵⁹ Man könnte weitere Figurenschemata in der Schattenheilung sehen, Petrus von Johannes und einem anderen doppelseitig begleitet, auch in der Güterverteilung, Petrus, von Johannes geführt, als Doppelfigur figuriert; beide Male ist dies aber eher Teil eines sachrichtigen Erzählens als rhetorischer Schmuck.

⁷⁶⁰ Cristoforo Landino, *Dante con l'espositione di Cristoforo Landino e di Alessandro Vellutello*, Venedig 1564, pp. 253sq.: "*Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono compositore et puro senza ornato, perche solo si decte all'imitatione del vero et al rilievo delle figure; fu certo buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi*". Zitiert bei Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm 1960, p. 21, Anmerkung 1; s. Ottaviano Morisani, "Art historians and art critics, III: Cristoforo Landino", *Burlington Magazine* 94, 1953, pp. 267sq.

dieser *Storia*, wie gesagt, mit Macht ein, es ist zugleich die (pp. 604/605) einzige *Storia* in Masaccio's Teil des Zyklus, in der Christus unter den Aposteln weilt: es gibt in Christi Gegenwart eine gestuftere, höhergradige Geordnetheit auch unter den Aposteln und die Erzählung ist von größerer Getragenheit.

Emil Maurer und Joseph Polzer haben gezeigt, daß die Komposition der rechten Hälfte des mittleren Teiles der Tempelsteuer, einschließlich der Figureschemata, wie ich sie nenne, ja einschließlich ihrer Verbindung, ein Zitat nach der Spätantike war, nach dem Mosaik-Zyklus von S. Paolo fuori le mura⁷⁶¹. Dort sah man in der Darstellung Josef kommt zu seinen Brüdern rechts der Mitte drei Brüder als *Figur mit doppelseitiger Begleitung*, unmittelbar daneben drei weitere Brüder als eine *Zweierreihe mit abgesetztem Schluß* und davor, wie hier den Steuereinnahmer, einen siebten Bruder als Rückenfigur figuriert und komponiert; und in der Darstellung Paulus predigt in Jerusalem rechts abermals die Rückenfigur, wie hier den Steuereinnahmer, und daneben sogar eine *Dreierreihe mit in der Ferne abgesetztem Schluß* wie bei Masaccio. Schon Giotto verwendete in seinem Paduaner Zyklus zwei Zitate von Figureschemata aus dem Mosaik-Zyklus von S. Maria Maggiore, in dem *Haufe* der Staunenden bei der Erweckung des Lazarus und in dem *Haufe* um Christus bei der Gefangennahme⁷⁶². Solche Zitate gaben den Zyklen der Gründerfiguren der Malereigeschichte Giotto und Masaccio eine historische Dimension und ihren Erzählungen eine Dignität und Autorität von fernher. Im Unterschiede zu Giotto's Einzelzitate zitierte Masaccio aber auch die Verbindung von Figureschemata und die Verbindung noch mit der Rückenfigur, sein Zitat betraf die überfigurale Komposition, ja jene Struktur der Komposition, die Masaccio zugleich ins (pp. 605/606) gelenkig-winklig

⁷⁶¹ Emil Maurer, "Masaccio: 'Vom Himmel gefallen'? Gedanken zu Masaccios Verhältnis zu Giotto und zur Spätantike", *15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, Basel 1982, 75-89, bes. pp. 80sq. (Bereinigter Text einer älteren Fassung in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 6. April 1969); ebenso idem, "Masaccio - Cavallini - Spätantike", *Ars auro prior. Studia Joanni Bialostocki Sexagenario dicata*, Warschau 1981, 155-160. Joseph Polzer, "Masaccio and the Late Antique", *The Art Bulletin* 53, 1971, 36-40. Die Kompositionen sind in Kopien des 17. Jahrhunderts erhalten, s. außer den genannten Aufsätzen: Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jh. nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 18), Wien 1964, Abb. 348 und 400.

⁷⁶² S. hier Teil B, die Exempla, 1. Teil, 4. Zyklus Giotto, Padua unter 'Figureschemata'.

Gegliederte, energisch Gerückte und straff Geordnete reformierte⁷⁶³. Das erinnert mich von Ferne an Alberti, der zwei Zitate aus Quintilian in seinen Traktat von der Malerei einfügte und sie nicht als gelehrten Zierat applizierte, sondern seinem Argument zentral inkorporierte⁷⁶⁴.

Auch Raffael stellte übrigens einhundert Jahre später in seinen Kartons für die Teppiche der Sixtinische Kapelle⁷⁶⁵ jene *Storie*, in denen Christus anwesend ist, sogar in einem anderen Modus dar als jene, welche die Taten der Apostel zeigen. Man sieht im 'Wunderbaren Fischfang' und in 'Weide meine Lämmer' eine Landschaft, beide Darstellungen sogar verbindend, sieht eine lichte Farbigkeit, natürlich leichte Bewegungen, einen milden Charakter der Aktionen; in den anderen *Storie* mächtige Architekturen, eine dunkle Farbigkeit, drangvolle Enge, angestrengte oder feierliche Bewegungen, einen heftigen Charakter der Aktionen. Der Unterschied der Modi⁷⁶⁶ in Raffael's Kartons entsprach dem Unterschiede von *Storie* des Evangeliums (*Ευαγγέλιον*) und *Storie* der *Acta Apostolorum*. Das Bewußtsein eines ähnlichen Unterschiedes hatte schon Giotto in Padua nun aber zu einer unterschiedlichen Rahmung der *Storie* des Evangeliums und der *Storie* des Protoevangeliums und in Florenz (in der Bardi- und der Peruzzi-Kapelle) zu einer unterschiedlichen Rahmung der *Storie* des Evangeliums und der *Storie* der Legenden⁷⁶⁷ geführt.

Filippino's Petrusauffassung.

5,9,10.) *Paulus besucht Petrus im Gefängnis. Kreuzigung Petri. Petrus und Paulus vor Nero. Ein Engel befreit Petrus aus dem Gefängnis.*⁷⁶⁸ (pp. 606/607)

⁷⁶³ S. hier Teil B die Exempla, 2. Teil, Einführung: Masaccio's Reform der Figurenfolge.

⁷⁶⁴ S. hier Teil A, Erstes Kapitel, I. Über die Kunst in der Malerei, gegen Ende.

⁷⁶⁵ London, Victoria and Albert Museum.

⁷⁶⁶ Auch der Unterschied des Anschaulichen Charakters der *Stanza della Segnatura* und der *Stanza d' Eliodoro* ist, im Lichte dieses Unterschiedes in den Teppichkartons, eher als ein modaler Unterschied zu verstehen, denn als Resultat einer stilistischen Entwicklung. S. Rudolf Kuhn, "Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance", *Über das Klassische*, hrsg. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, p. 152.

⁷⁶⁷ S. hier Teil B die Exempla, 1. Teil, 4. Zyklus Giotto, Padua, 2. Komposition, b) Disposition, eingangs, und 5./6. Zyklus Giotto, Florenz, Bildweise Übersicht eingangs.

⁷⁶⁸ Zur Zuschreibung, s. Baldini, in Luciano Berti und Umberto Baldini, *Filippino Lippi*, Florenz 1957, p. 76sq., neue Bearbeitung Florenz 1991, pp. 167sqq. Über den Ort des

Filippino stellte Petrus als einen sorgenvollen und leidenden, hörenden und fragenden Menschen dar, der kaum in eigener Kraft ruht. Petrus schaut aus dem Gefängnisfenster heraus, er legt die Rechte auf die Brust, öffnet fragend die Linke, hält das Haupt schräg, sorgenvoll und leidend, ist er des Paulus, seines Wortes, seiner Weisung zum Himmel, bedürftig und nimmt sie hörend auf.⁷⁶⁹ Petrus tritt aus dem Gefängnis heraus, er hat die Arme eng an den Oberleib genommen, die Linke fast am Kinn, und, eingezogen, zurück sich nehmend, spricht er zu dem Engel, auf Antwort wartend; während der Engel mit ihm hervortritt, mit der Rechten das Gelenk von Petri Rechter fest umfaßt, Petrus von oben geruhsam anschaut und ihm zuhört. Auch vor Nero steht Petrus nicht in sich ruhend da, sondern weist seinen Gegner ausladend heftig und nervös auf ihn hörend an den Kaiser. Wenn man diesen Charakter des Petrus aufgefaßt hat, dann könnte man auch einige Momente abheben, durch die Filippino den Petrus bei der Erweckung des Gouverneurssohnes veränderte, insbesondere wohl in der Arm- und Handhaltung.

Filippino hatte, was zum Kontraste anzudeuten war, abermals eine andere Auffassung von dem Heiligen, er konzipierte ihn als einen schwachen und leidenden, Schwäche und Leiden auch tragenden Menschen.

*Dramatische Erzählweise.*⁷⁷⁰

Auch in des Masaccio Erzählweise haben die Teile der Erzählung neben einander ausgebreitet Platz, wie in allen epischen Erzählungen, zuletzt in der

Gefängnisses, sei es Jerusalem oder Antiochien, s. die Anmerkung zur Auferweckung des Sohnes des Gouverneurs von Antiochien.

⁷⁶⁹ Vgl. I.B. Supino, *Les deux Lippi*, Florenz 1904, pp. 156sq.

⁷⁷⁰ Vgl. dagegen Dvořák, welcher p. 48 ausdrücklich sagt: "Masaccio stellt uns den Vorgang in drei aufeinander folgenden Episoden dar... So wickelt sich der Vorgang in epischer Folge ab. Der zeitlichen Vereinheitlichung und dramatischen Steigerung gegenüber, die wir bei Giotto beobachten können, bedeutet das sicher nicht einen Fortschritt in der inhaltlichen Wirkung der Darstellung." Auch wenn bei Dvořák Episch und Dramatisch nicht von grundlegender Bedeutung sind, ist das Urteil bemerkenswert. Dvořák scheint das Nebeneinander der Episoden und die aus einer Vereinheitlichung erwachsende Steigerung (s.o.) ausschlaggebend gewesen zu sein. Nicht uns.

Es wird noch klarer, was Dvořák meint, wenn er fortfährt: "... Die ganze Darstellung hat den Charakter einer fast profanen Berichterstattung angenommen; an dem wunderbaren Ereignis nimmt der Künstler wenig inneren Anteil." Als wenn es auf dieses Wunder ankommen müßte; Schmarsow lenkte zuerst die Fragestellung in die entsprechende Bahn.

Erzählung des Fra' Angelico in Rom: so in der Mittelszene der (pp. 607/608) Steuereinnehmer, dann Christus, dann Petrus, mit ihrer Forderung, ihrem Anweisen, ihrem Zorn; auch in der rechten Szene Petrus, dann das Zahlen und Empfangen, dann der Steuereinnehmer. Den epischen Erzählungen ist gleich: daß der Vorgang in seinen Teilen klar, vollständig und uns einsichtig dargelegt wurde.

Es weicht aber ab, daß in der Darlegung des Vorganges keine Erweiterung stattfand, kein Einschub Platz hatte, für keinen Exkurs Zeit war: diejenigen Apostel, die nicht unmittelbar am Vorgange teilnehmen, mußten, ohne daß Masaccio ihnen ein eigenes Interesse zugebilligt hätte wie Fra' Angelico in der Darstellung der Ordination des Stephanus, ein besonderes sich Drehen, Aufmerken, Schauen, beschäftigt und beteiligt Sein, mußten links und rechts des Vorganges, zügig in Reihen aufgestellt, den Vorgang zusammenfassen⁷⁷¹, jeder mit gleichem Interesse auf den Vorgang konzentriert.

Und der Vorgang selbst wurde zügig entwickelt; er bestand in Rede und Gegenrede; er nahm seinen Ausgang in der Forderung des Steuereinnehmers; dieser Anfang wurde in den Fortgang verflochten, war dessen erstes Stück; die Forderung, erhoben, wurde in den Bogen der Gewänder und Arme zügig weitergegeben, bis sie bei Petrus ankam, den sie meinte, sie wurde von ihm im Zorne aufgenommen und in dem Apostel links, in dessen gesenktem Arme, festgestellt und vorläufig abgeschlossen. Es gab keinen Aufenthalt, kein Teil des Vorganges konnte in gesonderter Betrachtung eigenständigen Sinn machen; wie anders war in des Fra' Angelico Darstellung der Predigt des Stephanus vor dem Synhedrion Abwechslung gegeben, hatte jeder, der an der Wechselrede teilnahm, für sich Reiz, waren Richter, Ankläger und Zuhörer,

⁷⁷¹ Vgl. dagegen Schmarsow II, p. 6: Schmarsow, richtiger Beobachtungen des Einzelnen voll, formt den Zusammenhang dagegen um und zwar, wie man an seiner Beschreibung, hier besonders deutlich, sieht, indem er seinem Bericht hinzufügt, was vorher gewesen sei und hinter her kommen könnte: durch diese scheinbare Verlebendigung verdirbt er für sein Verständnis Masaccio's Concetto: "Von Petrus auf der einen Seite zum Wächter auf der anderen Seite der Hauptperson (sc. Christi) umgibt den Meister (sc. Christus) ein weiter Bogen, der sich beim Wortwechsel sofort gebildet hatte (?!), während hinter Petrus eine enggedrängte Reihe aufschließt (?!), wie sie des Weges daher gewandelt kam (?!) und nun zurückstaut (?!)." Wo ist davon zu sehen? Die Figuren stehen, sie sind aufgestellt; ganz abgesehen davon, daß die rechten den linken symmetrisch aufgestellt sind, daß Christus doppelseitig begleitet ist und daß Johannes auch da ist. Die Pseudoverlebendigung zieht in diesem Falle obendrein das Bedeutende ins Episodenhafte.

Mann für Mann reich unterschieden, um ihrer selbst willen wichtig. (pp. 608/609) Bei Masaccio zählte jedes Element nur im Zusammenhange der Weitergabe der Forderung und deren Wandlung.

Die Funktionalität der Teile wurde so streng genommen, daß jeder Teil insoweit nur hervortrat, als er der Prägnanz des Hauptmomentes bedeutend diente: der Apostel links durch seinen gesenkten Arm die Weitergabe abschließend, der Apostel rechts den unverschämten würdig kontrastierend und Johannes, deutlich zurückbleibend, Petrus und den Steuereinnahmer, beide kontrastierend.

Besonders die Kontrastierung durch Johannes war bedeutend, indem sie an Petrus und dem Steuereinnahmer Züge hervorhob, die deren Charaktere waren. Es wurde klar, daß die Forderung nicht nur als Tatsache, sondern auch, wie sie vorgebracht, weitergegeben und aufgenommen wurde, der Vorgang war, als unverschämt vorgebracht, hoheitsvoll gleichmütig weitergegeben und als Zumutung voll Zorn empfunden.

Wir haben allerdings das Dramatische in diesem Nicht-Zulassen einer Ablenkung, in diesem zügigen Durchführen des Vorganges noch nicht getroffen, aber solches, welches das Dramatische erleichterte, ja es ermöglichte. Dramatisch ist, daß die innere Situation der mittleren Begebenheit dort nicht zu Ende gebracht wurde, in sich selbst nicht genügte, sondern präzipitierte. Die unverschämte Forderung auf der einen Seite und der Zorn über diese Zumutung auf der anderen Seite waren keine Lösung, sie waren äußere Pfeiler eines Problemes, welches durch das Dazwischentreten Christi⁷⁷²

⁷⁷² Christus ist, wie schon Schmarsow II, pp. 10sq., bemerkt, anders gebildet. Longhi p. 160, hat als erster demzufolge den Kopf Christi Masolino zugeschrieben. Ich schließe mich Salmi, Procacci an, die in Christus 'höheren Idealismus' dargestellt finden. Salmi p. 54, Ugo Procacci, "Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428", *Rivista d'Arte*, 28, 1954, pp. 3sq. Inzwischen auch Debold-von Ritter p. 51: "außerhalb der Individualität". Vgl. die Aufstellung bei Paolo Volponi und Luciano Berti, *L'opera completa di Masaccio*, Mailand 1968, p. 95.

Überraschender Weise folgen Joannides p. 107 (ohne Zweifel) und p. 327 (mit Reserve) und Spike p. 47 noch einmal Longhi, als wenn sie Masaccio für unfähig hielten, einen 'milden' Christus darzustellen. Folgt man dem Schema der Tagewerke (Baldini und Casazza pp. 350sq.), dann hätte Masolino das 19. von 31. Tagewerken plötzlich selbst ausgeführt. Ebenso: Mitsumasa Takanashi, "Some observations on the methods of painting taken by Masaccio and Masolino in the Brancacci Chapel in Florence", *Art History (Sendai)* 15, 1993, pp. 39-68.

wie durch einen (pp. 609/610) Bogen gespannt wurde, eines Christus, der nicht die Partei seines Petrus ergriff, sondern sich gleichmütig die Forderung des Steuereinnehmers zu eigen machte.⁷⁷³ Die mittlere Begebenheit stellte Situation und Problem dar, sie zeigte den Konflikt, der im Weitergeben der Forderung entstand und an der Stelle des Beieinanders der drei Hände des Petrus, des Christus und des Johannes anschaulich ist. Die Situation, die in der Mitte geschildert wurde, drängte weiter, bedurfte der Ergänzung, sie präzipitierte und spannte, sie ist dramatisch.

Das epische Erzählen kennt keine Präzipitation. So kannte Giotto in Padua auch keine Präzipitation: es gab symmetrische Entsprechungen, Gleichgewichte, auf die ich eingegangen bin, kein inhaltliches Weitertreiben aus einem Probleme heraus. Auch der Kindermord in Padua war nicht dramatisch, aus ihm heraus erfolgte nichts, nicht einmal die Sorge um das Leben des Helden, der schon auf dem Bilde davor als gerettet dargestellt worden war. Ebenso wenig war die Gefangennahme dramatisch, in der Jesus durch Judas vollkommen eingenommen wurde, es hoheitsvoll ernst zuließ und überwältigendem Nachschub der Gegner entgegensah.

Masaccio's dramatische Erzählung spannte. Masaccio's dramatische Erzählung fesselte nicht wie die Erzählung des Giotto. Sie spannte, trieb zum Nächsten.

Dagegen trefflich James H. Beck, "Fatti di Masaccio ...", *In memoriam Otto J. Brendel, Essays in Archeology and the Humanities*, ed. Larissa Bonfante, Helga von Heintze, Mainz 1976, pp. 211-214: *A final point might settle the matter and render unto Masaccio what properly belongs to him. The gentle, reposefull, self-contained image of Christ indeed does stand out apart from those 'Apostolic wolves' (Longhi's words) who accompany Him. But is this not one of the very lessons of the fresco rather than a shift in authorship? The Apostles react with consternation as Christ and Peter are approached by the tax collector; Peter especially, and quite in character, has a ferocious expression. Christ, in contrast, is completely composed, his legs wide apart, his demeanour restrained and omniscient; he instructs Peter and the rest as to their proper action. He is Christ the Teacher. His countenance is unlike any of the other figures in the fresco not because it was painted by a different artist but because this face is meant to express a contrasting concept ... The electrified expression of the Apostles surrounding the more peaceful, self-contained image of Christ in the 'Tribute Money' is paralleled in another still more famous wall painting from the quattrocento: Leonardo's 'Last Supper', although no one has, as yet at least, advocated that a more 'Gothic' master was called in to do the head" (p. 212).*

⁷⁷³ Vgl. Schmarsow II, p. 6.

In seinem Bilde ist außerordentlich, daß schon bei der Entwicklung des Problemes in den räumlichen Gesten der Personen die Richtungen der Lösung gewiesen und die Schauplätze, an denen sie stattfinden konnte, auseinandergesetzt wurden. (pp. 610/611)

Die zweite Begebenheit stellte Petrus im Gegensatz zu der ersten dar, statt stolz und hochfahrend, sperrig, ungenlenk, einsam hockend und sein hochgemutes Selbst verleugnend. Diese Ergänzung, reiner Kontrast und als Szene klein gehalten, genügte nochmals nicht, sie trieb wiederum weiter und spannte abermals: was sollte die Zurüstung, was die Dazwischenkunft Christi, was die Demütigung: was war die Lösung.

Aber auch die dritte Begebenheit hielt die Lösung hinten, sie brachte den Vorgang, das Materielle von Forderung und Erfüllung zu einem Ende, Petrus folgte gehorsam der Weisung Christi, doch widerwillig. Wozu widerwillig? Die Komposition des Bildes im Gesamten hob mit dem Steuereinnehmer an und schloß mit ihm: dem Frechen wurde der stolz hochfahrende Petrus und der widerwillig gehorsame Petrus dem Ungezogenen entgegengesetzt, inhaltlich dazwischen die Selbstverleugnung am Rande links: was bedurfte es dazu einer Dazwischenkunft Christi, warum wurden die Pfeiler des Problemes durch Christus zu einem Probleme gebunden, wozu die Weisung in die Selbstverleugnung? Die dritte Begebenheit auf diesem Bilde staute das Geschehen, sie war ein retardierendes Moment, in welchem das materiell Dingliche zu Ende gebracht wurde, die Frage aber blieb: wozu das Faktische des Gehorsams diene. Die dritte Begebenheit spannte abermals, wissen wollen lassend, wer Petrus sein würde.

Masaccio's Petrusauffassung, zweites Stück.

7.) *Die Schattenheilung* (Apg. 5,14-16).

Es steht geschrieben:

Man brachte sogar die Kranken auf die Straßen... damit, wenn Petrus vorübergehe, wenigstens sein Schatten den einen oder anderen von ihnen überschatte ... und alle wurden geheilt. Apg.5,15f.

Masaccio stellte einen solchen Vorübergang Petri dar. Petrus schreitet rechts eine Gasse herab, aus der Ferne zur Mitte nach vorne, er hat den Blick erhoben, auf uns zu, doch über uns hinaus, er besinnt ein fernes Ziel, er achtet

auch der Krüppel nicht, die zu seiner Seite⁷⁷⁴. Er schreitet unbeirrt mit seinem Gefolge: rechts ferner Johannes, ungerührt, links ferner ein weiterer Begleiter, unaufhaltsam und mit den Fingern seiner Hand über dem Knotenstock den ersten, der am Wege steht, milde bei Seite schiebend, damit der Zug seinen Weg (pp. 611/612) gehe, schließlich ein Letzter, zwischen Petrus und Johannes sichtbar, der erstaunt nach vorne auf denjenigen schaut, der dort am Wege steht. Der Tempel⁷⁷⁵, aus dem der Zug gekommen, rechts in der Ferne und geöffnet.

Die Häuserzeile der Gasse verstärkt das Unbeirrte, Unaufhaltsame des Petrus und der Seinen.

Links wiederholen drei Personen Richtung und Form der Gasse und bilden dem Zuge ein Spalier. Der erste links liegt auf den Oberschenkeln am Boden, er hat die verkrüppelten, fast bloßen Knochen der Beine, beidseits abgewinkelt, zur Seite liegen, er hat die Ellenbogen auf die Laufhölzer gestützt, die Arme übereinander gelehnt, die verkümmerte Hand herabhängen, er ist nach außen gewandt und lauert mit offenem Munde und blödem, stumpfem Sinn. Der zweite, ferner, darüber erhoben, kniet, er hat den linken Arm auf die Brust gelegt, den rechten zur Schulter geführt und das Kinn vorgestreckt, seine Haut ist knapp krank über den Schädel gespannt, er wartet, hört bei offenen Augen nach Innen, ob neues Leben sich rege. Es gehört zu Masaccio's besonderer Größe, wie er diese Menschen darstellte, nicht wegen treffender Kennzeichnung von Krankheiten, sondern des menschlichen Verständnisses wegen, das seine Auffassung trug. Daß der ins Tierähnliche gesunkenen, armseligen ersten Kreatur, auf die der Schatten Petri gerade fällt, erlaubt wurde, blödstumpf auf Heilung zu lauern; und dem zweiten, auf dem nun der Schatten des Johannes ruht, mit Härte und Egoismus nach Innen zu hören, ob der Schatten Petri gewirkt und das Heil sich rege; und daß erst der dritte Mann, an dem der Schatten vorüber ist, der geheilt mit einem Mal aufrecht dasteht, mit gehobenen, gefalteten Händen betet und Petrus staunend dankbar nachtritt; und daß an dieser Stelle des Zuges ein Begleiter des Petrus den Betenden vor jedem Zuviel bewahrt und bei Seite schiebt.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ So schon Schmarsow II, p. 40.

⁷⁷⁵ Der Tempel wurde teilweise auf die Fensterleibung gemalt.

⁷⁷⁶ Schon Schmarsow unterscheidet diese drei und nennt den dritten geheilt (II, p. 40); ebenso Mesnil p. 74; Salmi p. 48. Über die Motivfolge in dieser Reihe siehe auch Debold-von Ritter p. 62, Cole pp. 167sq.; über Vorbilder für solche Motivfolgen Debold-von Ritter p. 62, Anm. 129; ausführlicher, einschließlich theologischer Literatur, Luba

Die drei Kranken bilden dreifach Anhebung und ersten Teil der Komposition, der Begleiter leitet zu Petrus über, unter der geschilderten Artikulation der Fuge zwischen dem ersten und dem zweiten Teil, und das rechte Gefolge schließt die Figurenkomposition, der Hauszeile parallel, ab. (pp. 612/613)

Masaccio stellte Petrus bei der Tempelsteuer stolz auffahrend dar, dann, von Christus dazu gewiesen, sich selbst verleugnend, gebrochen, einsam, dann - die Erzählung retardierend - widerwillig gehorsam; er hielt die Lösung, wozu Christus eingriff, hintan: jetzt stellte Masaccio Petrus in Heiligkeit dar, aus dem Stolze über die Selbstverleugnung durch den Gehorsam über sich hinausgewachsen. Petrus, unaufhaltsam, unbeirrt vorwärts schreitend und sein Auge unabgelenkt auf ein fernes Ziel gerichtet, wirkt schon durch sein Vorbeischreiten Heil: das ist nach Masaccio seine Heiligkeit.

8.) *Die Güterverteilung.* (Apg. 4,32 - 5,11)

Kompositionell anhebend und vornean liegt Ananias am Boden, tot den Aposteln zu Füßen gestürzt. Rechts kommt Petrus, weiter rechts Johannes, der schon bei der Tempelsteuer neben ihm stand und ihn nun begleitet und am Arme führt. Ein Mann steht ferner, auf Winkel gesetzt, senkrecht zu ihnen und zwischen ihnen zu sehen, das feierliche und unbeirrte Schreiten der Apostel hervorhebend. Rechts folgen weitere zwei.

Petrus und Johannes nehmen, Masaccio's Konzepte der Heiligkeit entsprechend, um sich herum nichts wahr, auch den Toten zu ihren Füßen nicht, Johannes unbeirrt in die Ferne schauend, Petrus dieser Welt fast blind. Petrus trägt in der Linken einen offenen Geldbeutel und gibt, nicht sehend, was die Rechte tut, einer armen Frau an seinem Wege. Die Frau trägt ihr Kind auf dem Arme, sie schaut Petrus an. Petrus greift über ihre Hand und gibt ihr ein Geldstück, er läßt es nicht von oben fallen, sondern händigt es genau ein. Von links kommen weitere Arme der Gemeinde herzu, insbesondere ein Mann, der auf Krücken humpelt.

Ein Haus in der Mitte im Hintergrunde ist vorzüglich wichtig, es steht⁷⁷⁷ schräg und hebt durch seine Kante in gewohnter Weise Teile der Erzählung

Freedman, "Masaccio's St. Peter healing with the shadow: a study in iconography", *Notizie da Palazzo Albani* 19, 1990, H. 2, 13-30.

⁷⁷⁷ Man vergleiche das Haus über Eck als Trennung, Gliederung mit dem Palast in Giotto's Lossagung in Florenz und als kompositionelle Binnenspannung mit dem Altar in Michelangelo's Opfer des Noach an der Sixtinischen Decke.

von einander ab⁷⁷⁸. Petrus, an der Spitze der Gemeindevorsteher, steht rechts dieser Kante und hält die Geldbörse rechts dieser Kante, die Gemeinde steht links der Kante; Petrus greift aus seinem Bereiche, über diese Kante hin, in den Bereich der Armen hinein, der Frau das Geldstück einzuhändigen. An eben derselben Kante des Hauses kniet ferner ein Mann, Josef, ein Levit aus Zypern, er hebt (pp. 613/614) Hand und Blick zu Petri Gefolge und bringt seine Gabe dar, er kniet links der Kante des Hauses auf der Seite der Gemeinde, einer von ihr, und gibt, vor dieser Kante hinauf, in den Bereich Petri und der Gemeindevorsteher hinein.

Geben und Empfangen wurde an dieser Stelle, über dem Tode dessen, der einen Teil des Erlöses unterschlug, zusammen genommen; und dargestellt, daß nicht Petrus schenkt, sondern die Gemeinde in ihren reicheren Mitgliedern gibt, was sie in ihren ärmeren empfängt; daß Petrus in derselben Richtung hinab gibt, in der die Vorsteher hinauf empfangen; zugleich mit der Feinheit, die derjenigen in dem vorigen Bilde entspricht, daß stehend empfangen wird, kniend aber gegeben. Der Tote liegt horizontal, die Vorstände⁷⁷⁹ stehen senkrecht, dargebracht und gegeben wird schräg hinauf und hinab.

6.) *Die Auferweckung des Sohnes des Gouverneurs Theophilus von Antiochien. Petrus in Kathedra. (Masaccio und Filippino Lippi)*⁷⁸⁰. (pp. 614/615)

⁷⁷⁸ Inzwischen auch Debold-von Ritter p. 58.

⁷⁷⁹ Vgl. Joannides p. 175.

⁷⁸⁰ Masaccio's und Filippino's Anteil werden in der Fotomontage Spike p. 195 deutlich von einander abgehoben.

Ikongraphisches: In der gegenwärtigen Zusammenstellung der Begebenheiten wäre eine Gegenüberstellung einer "Gefangenschaft in Antiochien" und einer "Befreiung aus der Gefangenschaft" nun "in Jerusalem" befremdlich, so daß ich, da beide Darstellungen einander gegenüber stehen und sich aufeinander beziehen, beide Vorgänge auf die Gefangenschaft in Jerusalem beziehe.

Wo wäre die Gefangenschaft in Antiochien aber dargestellt zu denken?

Man wird der Einführung einer neuen Hypothese in dieses mit Hypothesen überladene Werk nicht gerade Dank wissen, dennoch ist vielleicht zu sagen, daß die Szene der Gefangenschaft in Antiochien, der Erzählweise des Masaccio entsprechend, links in den Palast des Gouverneurs von Antiochien gehören könnte, wo jetzt, von Filippino gemalt, reichlich viele Leute einziehen. Vergleicht man die Massenordnung in diesem Fresko und in dem des Tributes darüber, so entsprechen sich die mittlere wie die rechte Szene, jeweils genau übereinander und gleich ausgedehnt; dem entsprechend könnte sich unten links eine dritte befunden haben, unter dem Petrus am See. Es würde Masaccio (s. Tribut) entsprochen haben, auf einem einzigen Bilde den Gesamtzusammenhang eines Vorganges zu geben:

Dieses Fresko wurde von Filippino zu Ende gebracht, so wird es für unsere Zwecke genügen, festzustellen, daß Masaccio die Heiligkeit Petri in Kathedra der Heiligkeit bei der Schattenheilung und der Güterverteilung entsprechend darstellte: er thront, nicht zur Herrschaft, er hat das Gesicht empor gerichtet, in die Ferne schauend, nimmt nichts um sich herum wahr⁷⁸¹, er hat die Hände gefaltet und ist ins Gebet erhoben. Bürger und Karmeliter stehen zu seinen Seiten, knien zu seinen Füßen, die einen verehren ihn, andere beten zu ihm, dritte sind dabei. Die Vorstände⁷⁸² wenden sich an Petrus, und Petrus wendet sich an den Himmel.

Masaccio stellte dramatisch und präzipitierend den Weg Petri dar, von hochfahrendem Zorne über die Selbstverleugnung durch den, wenn auch widerwilligen, Gehorsam zu einer über das Ringsum erhabenen, auf ein fernes Ziel gerichteten Heiligkeit in der Verteilung der Güter, in der Heilung der

oben der Held nach links in die Demut zurückgetrieben, darunter nach rechts bis zur Erhöhung fortschreitend (vgl. Giotto's Auffassung und Darstellung Christi in Padua). Unter Filippino dagegen scheint es dann interessant geworden zu sein, die Befreiung aus dem Gefängnis durch einen Engel darzustellen; die Gefangenschaft wurde, so scheint es, dieser Befreiung korrespondierend gegenüber dargestellt; und der restliche Platz auf dem Gouverneursbild eher sinnlos mit Figuren aufgefüllt.

Was unter Masaccio auf die Eingangspfeiler gekommen wäre, wissen wir nicht.

Tolnay p. 69 hat sich aus anderen Gründen schon dafür ausgesprochen, daß die heutigen Gefangenschaftsszenen nicht in das ursprüngliche Programm gehören. Für seinen Vorschlag, daß dort die Arbeit Adams und Evas und das Opfer Kains und Abels zu denken seien, gibt es allerdings keine Evidenz.

Meller interpretiert, daß auf der linken Wand Szenen in Antiochien, auf der rechten Wand Szenen in Rom, auf der mittleren Altarwand Szenen in Jerusalem dargestellt seien. Ich würde das, so lapidar und komplett, mit der Gesamttendenz auf Rühmung verbinden. Es gibt aber keinen Grund dafür, die Befreiung Petri durch einen Engel nach Rom zu verlegen, wo sie, auch nach Meller, garnicht stattgefunden hat, Petrus vielmehr durch bekehrte Wächter freigelassen wurde. Entweder gibt man diese ortsgemäße Aufteilung auf; oder sie muß hypothetisch bleiben mit dem hypothetischen Zusatze, daß unter Filippino diese auf Rühmung hinauslaufende Aufteilung nicht mehr bekannt gewesen oder wichtig erschienen sei, daß die Befreiung aus dem Kerker in Jerusalem durch einen Engel aber unter allen Umständen dargestellt werden sollte, weswegen die Gefangenschaftsbegebenheiten beidseits dann auf den Eingangspfeiler herausgezogen wurden (Meller p. 211).

⁷⁸¹ Inzwischen so auch Joannides p. 319.

⁷⁸² Joannides p. 319 hält denjenigen Mann, der unmittelbar vor Petrus kniet, für den Gouverneur Theophilus, dessen Sohn auferweckt wurde.

Kranken und im Gebete in Kathedra, anfangs von Johannes kontrastiert, später begleitet⁷⁸³. In einer Zeit, in der das Selbstbewußtsein, die Selbsteinschätzung und Selbstsicherheit des Individuums, nach Jacob Burckhardt's nach wie vor überzeugender Interpretation, sprunghaft zunahm, wurde Masaccio fraglich, was Heiligkeit sei, welcher Art Durchgänge Selbstverleugnung und Gehorsam seien, ein Problem, das er in der hoheitsvoll gleichmütigen Weisung Christi an einen (pp. 615/616) im Zorne hochgemut die Zumutung eines frech Fordernden von sich haltenden Petrus geschürzt fand.⁷⁸⁴

Von diesem Ziele bestimmt, ging Masaccio die Entwicklung des Problemes als eine dramatische auf; er erzählte in den Einzelbildern zügig, eng, gestaut, - man vergleiche Masaccio's Schilderung der Armen bei der Güterverteilung mit Fra' Angelico's Schilderung der Armen bei der Verteilung des Kirchenschatzes und der Almosen; und ebenso war im Gesamten kein Durchgangspunkt sich selbst genug. Die Exposition des Problemes drängte auf eine Lösung, die Lösung war unzureichend, spannte auf eine zweite, die zweite Lösung war abermals unzureichend, hielt die Entwicklung retardierend an. Dann folgte, wie wir sahen, ein Sprung. Solcherart Sprung scheint durchaus ein mögliches Moment des Dramatischen, indem die Situation drängt, Ergänzung fordert; solcherart Sprung scheint durchaus eine mögliche und angemessene Schlußform religiöser Dramatik, in der ein Problem dann nicht in einer Katastrophe endet, sondern Kraft zu einem Absprunge gibt⁷⁸⁵.

Masaccio war, wie ich darzulegen suchte, in der Reform der Figurenfolge auf Gliederung, Wiederholung und Gegensatz, auf Artikulation, Gelenkigkeit und Fugung aus, so kam er wohl darauf, auch im Leben und

⁷⁸³ Vgl. Carman über Petri Weg zu einer nach dem Sündenfall wieder gewonnenen *Dignity of Man*.

⁷⁸⁴ Vgl. Mary Pittaluga, *Masaccio*, Florenz 1935, pp. 83sq., sieht als Aufgabe, daß es nötig sei, die Religiosität zu bestimmen, beläßt es dann aber dabei.

⁷⁸⁵ Vgl. für einen ähnlichen dramatischen Schluß: Rudolf Kuhn, "Rubens. Die Amazonenschlacht und der Betlehemitische Kindermord, ein episch und ein dramatisch erzählendes Bild", in: Annemarie Kuhn-Wengenmayr und Rudolf Kuhn, *Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten. Cranach, Dürer, Rubens, Ignaz Günther und Bernini, Schnorr von Carolsfeld, Manet, Marées, Liebermann, Picasso und Raffael*, Frankfurt 2001, 53 – 75 (früher in: *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, hg. Erich Hubala. Konstanz 1979, pp. 73-99).

Charakter des Petrus Gelenkstellen zu bemerken und sein Leben und seinen Charakter darnach darzustellen⁷⁸⁶. (pp. 616/617)

Im Gesamten ist nun zu sehen, daß Masaccio bei seiner Thematisierung von den Personen ausging und den Vorgang deren Entwicklung sein ließ; daß er beide, Person und Vorgang, eng zusammen nahm, wie später Piero della Francesca. Masaccio unterschied sich darin, mit Piero della Francesca zusammen, von Taddeo Gaddi, Simone Martini, Agnolo Gaddi, Fra' Angelico und Filippo Lippi auf der einen Seite und von Giotto, Pietro Lorenzetti, Benozzo Gozzoli und Domenico Ghirlandaio auf der anderen Seite. Dies sei in Stichworten kurz erinnert und zusammengestellt; derart freilich auch schematisiert:

Schema der Themata

	von der Person	vom Vorgang ausgehend
Taddeo	Befindlichkeit	
Filippo	natürliches Verhalten	
Simone	mitmenschlicher Verkehr	
Fra' Angelico	Handeln, vom Menschen bestimmt	
Agnolo	Tätigkeit, von der Sache bestimmt	
Benozzo		Begebenheit, zufällige
Domenico		Vorkommnis, öfftl. Interesses
Pietro		Ereignis, aufbrechend, wandelnd
Giotto		Geschehen, objektiv, d. Gesamte
Masaccio	Vorgang als Entwicklung der Person	
Piero	Begehung als Dienst an der Sache	

Innerhalb der Gemeinsamkeit mit Piero, in welcher beide sich von allen anderen abhoben, war Masaccio der äußerste Gegensatz zu Piero, indem die Personen des Piero in der Begehung der Sache, was sie sein konnten, waren, die Vorgänge bei Masaccio aber die Entwicklung der Person waren; so daß, in

⁷⁸⁶ Die Reform der Figurenbildung und der Figurenfolge lag Masaccio schon vor der Arbeit in der Brancaccikapelle an, so daß das hier Gesagte nicht umgekehrt gesagt werden kann oder muß. Eine ähnliche Beobachtung, daß die Methode der Komposition auch der Findung des Themas Wege weist, kann man z.B. anhand von Raffael's Kompositionsstudien für die Disputa machen, s. Rudolf Kuhn, "Raffaels Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508", *Intuition und Darstellung*, Erich Hubala zum 24. März 1985, hg. Frank Büttner und Christian Lenz, München 1985, 51-68.

der Bindung von Vorgang und Person, das eine Mal der Vorgang sich in der Person und das andere Mal die Person sich im Vorgange erfüllte.

Beide Maler scheinen auch darin hohen und gleichen Ranges, daß sie in ihrer Darstellung diejenige Schicht des Menschen durchstießen, unter welcher das Eigene und Innerste unter Verschuß bleibt: Piero eröffnete es in der Gesinnung seiner Menschen, Masaccio in deren Charakterentwicklung. Sie ragten dadurch unter den behandelten Künstlern des Quattrocento hervor; waren allein Giotto im vierzehnten Jahrhundert kommensurabel; diese drei standen (pp. 617/618) in diesen beiden Jahrhunderten unter den zyklischen Erzählern der Toskana und Mittelitaliens hoch heraus, der menschlichen Tiefe nach; einige wenige schlossen sich ihnen nach der Höhe ihrer Kunst an.

Masaccio wurde aus der Arbeit an diesem Zyklus ab- und nach Rom berufen. Er starb dort mit siebenundzwanzig Jahren. Er konnte keinen Zyklus mehr schaffen. Einem Historiker steht es nicht an zu mutmaßen, was hätte sein können; bei Masaccio liegt einer jener Fälle vor, in denen es mit Händen zu greifen ist: Auch Giotto stellte im Gesamten seines Zyklus eine Entwicklung dar, nicht minder Lorenzetti; Masaccio als einziger aber die gegensatzreiche Entwicklung eines Charakters. Ein Faktum, das, beschattet von der Problematik der Arbeit dreier Maler und des Wechsels der leitenden Absicht des Masaccio, in der Brancacci - Kapelle eher verborgen und, soweit ich sehe, ohne Nachahmung blieb: ein Faktum aber, das der zyklischen Malerei - vielleicht der Malerei überhaupt - unter den Künstlern ein bleibenderes Interesse hätte gewinnen können. (pp. 618/619)

XVII. Zyklus
Aus der Geschichte Jesu Christi und der Jungfrau Maria
von Fra' Angelico (Fra' Giovanni da Fiesole) (ca. 1400 - 1455)
in Florenz, Convento di S. Marco, Zellen, gemalt ca. 1439 - ca. 1445⁷⁸⁷ (pp.
619/620)

⁷⁸⁷ Abbildungen der berücksichtigten Werke in: John Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1952; der "Zyklus" ist umfassend reproduziert in: Giorgio Bonsanti, "Gli affreschi del Beato Angelico", *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, Florenz 1989sq., Vol. 2, 1990, pp. 123sqq. Zu einigen neueren Schriften: Über die Restaurierung 1967-1983: *Gli Affreschi del Beato Angelico nel Convento di San Marco a Firenze. Rilettura di un Capolavoro attraverso un memorabile Restauro*, ed. Daniela Dini, Turin 1996, darin auch Tagwerk-Einzeichnungen pp. 36sqq. Die Fresken haben in den letzten Jahren besondere Aufmerksamkeit erregt, dabei wurden auch hier interessierende Fragen berührt: Kunibert Bering, *Fra Angelico, ein Maler der Florentiner Frührenaissance*, Diss. phil. Bochum 1978, pp. 71sqq. Bering geht auf den jeweiligen Ort der Anbringung der Fresken in Gebäude und Zellen besonders ein und dessen Lenkung und Unterstützung der Meditation. Er führt den modalen Unterschied der Fresken in den Zellen von San Marco und derjenigen in der Kapelle Nikolaus V. auf den Unterschied der Aufgabe zu Recht zurück, dort der Meditation, hier der Erzählung von Geschichte dienend (bes. p. 105), doch ohne daß er diesen modalen Unterschied sachlich und begrifflich zu fassen suchte. Vgl. besonders seine Beschreibungen der hier herangezogenen Darstellungen p. 94sqq.: "schwindender Objektivitätsanspruch". Hervorzuheben ist: William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven 1993. Hood geht auf die Relation der Darstellungsmodi zur Topographie der verschiedenen Zellen für Laienbrüder, Novizen oder Priester etc. und deren erzieherische Bedeutung besonders ein (verschiedene *Modi orandi*). Er bezieht die Auswahl der Gegenstände auf Kirchenfeste, deren Ordnung jedoch zufällig sei. Die uns beschäftigenden Fresken nennt er gelegentlich nicht *narrational; illustration, a symbolic analysis of various episodes of the passion*, p. 212 so anläßlich der Verspottung; *images of thoughts* p. 220; ... *it might be claimed that ... the Chapel of Nicholas V. does not contain a single passage of such lyricism as the Coronation of the Virgin ...* p. 233. Nach Hood's Vorstellung erreichte Fra Angelico diesen Darstellungsmodus durch Verzicht auf Detail, durch Reinigung. Mir geht es darum, diesen anderen Modus positiv zu bestimmen und die Möglichkeit der Konzeption von Bildern in diesem Modus zu erläutern. Ferner sei erwähnt John. T. Spike, *Fra Angelico*, New York 1996. Spike folgt Hood, sucht die von Hood als zufällig beurteilte Ordnung jedoch durch eine theologisch anspruchsvolle zu ersetzen und bemüht dazu den Zweiten (Florentiner) Neuplatonismus. Aus- und Durchführung bleiben hinter der Ankündigung zurück. S.a. Miklós Boskovits, *Immagini da Meditare, Ricerche su Dipinti di tema Religioso nei Secoli XII-XV.*, Mailand 1994, 365-395. Für einen besonderen Aspekt sei erwähnt: Paul Julius Cardile, *Fra Angelico and his Workshop at San Domenico (1420-1435). The Development of his Style and the Formation of his Workshop*. Ph.D. Thesis Yale

Lyrische, metrisierte Darstellungsweise im mittleren Stil, festerer Variante

Fra' Angelico hat im Zellengang und, als Gegenstand je eigener Kontemplation⁷⁸⁸ ihrer Bewohner, in den Zellen des Dominikanerkonventes Fresken gemalt. Unter denjenigen, die von Fra' Angelico's eigener Hand sind, werden für den Zweck dieser Untersuchung die folgenden herangezogen:⁷⁸⁹ Zelle 1: Bild 1: Noli me tangere (1,80 x 1,46); Zelle 3: Bild 3: die Verkündigung, mit Petrus Martyr (1,90 x 1,64); Zelle 6: Bild 6: die Verklärung Christi, mit der Jungfrau Maria und Dominikus (1,93 x 1,64); Zelle 7: Bild 7: die Verspottung Christi, mit der Jungfrau Maria und Dominikus (1,88 x 1,64); Zelle 9: Bild 9: die Krönung Mariae, mit Thomas von Aquin, Benediktus, Dominikus und mit Franziskus, Petrus Martyr und dem Evangelisten Markus (?) (1,84 x 1,67). Ich schließe das ebenfalls von der Hand Fra' Angelico's stammende Fresko Zelle 39: Bild 39: Epiphanie als episch aus. Ich schließe von den Bildern, die sich auf dem Gange befinden und von Fra' Angelico's Hand sind, Korridor: Bild B: die Sacra Conversazione aus; ziehe aber Korridor: Bild A: die Verkündigung (2,30 x 3,21), obwohl episch, zur Kontrastierung heran.

Es sei vorweg bemerkt, daß die stilkritische Aussonderung der eigenhändigen Fresken des Fra' Angelico, die Pope-Hennessy vertreten hat⁷⁹⁰, sich auch von der besonderen Fragestellung dieser Untersuchung aus bewährt, mit Ausnahme von Zelle 10: Bild 10: die Darbringung im Tempel, welches Wandgemälde m.E. nicht von der Hand des Fra' Angelico ist.

Es geht darum, an den genannten Bildern die lyrische Darstellungsweise⁷⁹¹ aufzuweisen und sie in Übereinstimmung mit der (pp.

1976, mit dem bemerkenswerten Satz: *Fra Angelico emerges in a new light: as a pragmatic organizer rather than a mystic individual*; hier wäre noch vom klaren Kunstverstand (*iudicium*) des Fra Angelico zu handeln.

⁷⁸⁸ Nach Stefano Orlandi, *Beato Angelico, Monografia storica della vita e delle opere*, Florenz 1964, p. 80, läßt die Dominikanerkonstitution ein Bild des Gekreuzigten, der Jungfrau oder des Dominikus als Schmuck der Zellen zu. Das Programm hält sich in diesem Rahmen.

⁷⁸⁹ In der Benennung auch der zweifelhaften Heiligen bin ich Orlandi gefolgt.

⁷⁹⁰ S. die erste Anmerkung zu diesem Zyklus.

⁷⁹¹ Mario Salmi, *Il Beato Angelico*, Spoleto 1958, p. 41:

...un affresco (in jeder Zelle)... con una scena sacra che esalta quasi sempre l'amore per il Redentore... e per la Vergine. E un invito al fraticello che si raccoglieva nella sua angusta stanzetta a concentrarsi in se stesso, a pregare, contemplando la devota figurazione che gli

620/621) literaturwissenschaftlichen Bestimmung des Lyrischen (Staiger), über die ich in der Einführung unter dem Titel 'Einige Grundbegriffe der Erörterung der Zyklen' berichtet habe, von der epischen Darstellungsweise abzugrenzen. Ich verlasse mit diesem Zyklus allerdings das Gebiet der Erzählkunst, dem diese Darlegungen sonst gewidmet sind. Während Masaccio's dramatische Auffassungsweise sich innerhalb des Erzählens äußerte, so daß sein Zyklus der Gattung der Erzählungen, der Gattung der Historienmalerei zugehört, verband sich Fra' Angelico's lyrische Auffassungsweise in dieser Bilderfolge dem Erzählen nicht, so daß diese Bilderfolge einer anderen Gattung zugehört, die näher zu bestimmen nicht Ziel meiner Darlegung ist: es genüge, daß diese Gattung sich zur Lyrik verhält wie jene zur Epik. Ich erinnere daran, daß die Begriffe Episch, Lyrisch, Dramatisch, wie hier benützt, Grundbegriffe eines den Sachgattungen Epik, Lyrik, Dramatik entbundenen, dichterischen Verhaltens in und zur Welt sind, das sich in jeder Sachgattungen äußern kann, wenn auch jedes dieser Verhalten eine natürliche Inklinasion zur verwandten Sachgattung hat. Letzteres gilt, wie es scheint, vermehrt für das Lyrische.

Man erkennt den Unterschied des Epischen und des Lyrischen am leichtesten, wenn man die beiden Darstellungen der *Verkündigung*⁷⁹² (Bild A auf dem Korridor, episch; Bild 3⁷⁹³ in Zelle 3, lyrisch) mit einander vergleicht. Dann fällt auf, wieviel man von demjenigen, was man im epischen Umkreise in der bisherigen Erörterung zu sehen gewohnt war, auf dem Bilde in der Zelle nicht dargestellt findet; auf dem Bilde im Korridore aber sehr wohl. Auf dem Bilde im Korridore wurde das Gebäude geschildert, daneben der Garten, an dessen Grenze der Zaun und jenseits Bäume. Die genannten Teile wurden dabei (pp. 621/622) gegeneinander abgehoben; insbesondere wurde das

era posta dinnanzi. Non dunque un ciclo con un organico svolgimento narrativo di una pia leggenda che avrebbe presupposto una sistematica unità di lavoro; bensì una serie di "exempla", di opere staccate e nemmeno esposte nella luce più favorevole. Ma l'unità si precisa nel valore morale del complesso ideato con l'animo del religioso che vuol giovare spiritualmente ai suoi confratelli. Quindi distacco del mondo della natura, immagini raccolte in scena talora emblematiche, ovvero isolate, adatte a surcitare alti pensieri.

⁷⁹² Die Verkündigung auf dem Korridor erörtert auch: Samuel Y. Edgerton, Jr., "Mensurare temporalia facit geometria spiritualis: Some fifteenth-century Italian notions about When and Where the Annunciation happend", *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, ed. Irving Lavin, John Plummer, New York 1977, 115-130, bes. p. 122sq.

⁷⁹³ Vgl. Salmi p. 42.

Gebäude durch seine linke Bogenreihe gegen den Garten verrückt; da die Perspektive den Blick an ihm vorbei leitet, ist es wie geschlossen: beides, Gebäude und Garten, wurde um je ihrer selbst willen geschildert. Nicht so auf dem Zellenbilde.

Auf dem Bilde im Korridor wurden der Engel und Maria gegeneinander abgehoben, indem jeder durch eine eigene Arkade in eigenem Bereiche zu sehen ist: auch hier kommt es auf die Abtrennung der beiden Personen an, die für sich neben und gegeneinander geschildert wurden.

Auf dem Bilde in der Zelle sind der Engel und Maria dem gegenüber in einem eigenartigen, zunächst schwierig zu benennenden Zusammenhange, in den auch Petrus Martyr noch hereinschwebt: soviel aber ist zu bemerken, daß dieser Zusammenhang durch Bogen und Wölbung des Gewölbes gehalten wird.

Sieht man, auf dieses Phänomen aufmerksam geworden, die Figuren selbst an, so trifft man Gleiches auch an ihnen. Auf dem Bilde im Korridore wurde, in der vertraut gewordenen Weise epischen Erzählens, in dem Engel ein Heran - stehen, mittels seines rechten Beines, und ein Heran - knien, mittels seines linken Beines, als Momente neben- und nacheinander geschildert, neben- und nacheinander behauptet; in dem Engel auf dem Bilde in der Zelle nichts davon; in ihm gehören Kopfneigung und schleppender Saum sogar unmittelbar zusammen und dazu noch die obere Ausziehung der Flügel, im Gewicht wie schwebend zu einander. Auf dem Bilde im Korridor wurde auch Maria in epischer Breite geschildert, ihr Sitzen wurde in ihren Beinen ausgebreitet dargestellt und ihre Aufrichtung im Oberkörper dagegengewendet, in welcher sie in Händen und Haltung demutsvoll, im Gesichte zugleich mit Staunen dem Engel entgegensieht; während auf dem Bilde in der Zelle die Neigung ihres Kopfes figural in einer einzigen Kurve aus dem Schleppen ihres Gewandes herausgeführt wurde, und Maria, obendrein, darin genau dem Engel entspricht, sie, als in sich vergehend, gegenüber ihm, als aufgehend, dieses in einem kompositionellen Zusammenhange, in dem die Architektur sie beide überwölbt und beisammenhält. In dieser wie schwebend gewogenen Konstellation des Engels und der Maria, in welche Petrus Martyr noch hineingehalten ist, und in der Umfängenheit durch (pp. 622/623) die

Wölbung lag die sogenannte punktuelle Zündung der Welt im lyrischen Subjekt⁷⁹⁴.

Hat man sich den Unterschied dieser ikonographisch verwandten Bilder, in denen beiden die Verkündigung des Engels Gabriel an die Maria-Ancilla, das eine Mal auf einem Holzschemel kniend, das andere Mal auf einem Holzhocker sitzend, in einer Gartenloggia, dargestellt wurde, klar gemacht: als Einheit des Figuralen im Formalen gegenüber der Breitung des Formalen und der Selbständigkeit der figuralen Teile, so lassen sich entsprechende Beobachtungen in immer neuen Details durch das ganze Bild hindurch tätigen. Man vergleiche die Gewölbbildungen, auf dem Bilde in der Zelle unmittelbar stimmend, auf dem Bilde im Korridor aber durch Reichtum vermittelt stimmend; man vergleiche die unterschiedliche Betonung und Ausbildung der Kapitelle, die unterschiedliche Akzentuierung des Nebenraumes, usw.

Zuletzt ist noch hervorzuheben, daß der von einem gegenständlichen Interesse geleitete epische Sinn für reale Zusammenhänge sich im Lyrischen verdünnt und verschwindet: so wurde auf dem Bilde im Korridor, vom Garten ganz abgesehen, genau gezeigt, daß das linke Schiff der Loggia dreijochig, das rechte Schiff, wegen des Einbaues einer Zelle, aber einjochig sei und daß der Engel durch das erste Joch des linken Schiffes hereinkommt, wobei seine Flügel die beiden Säulen berühren und auseinander gestellt bleiben; auf dem Bilde in der Zelle blieb ein derart realer Zusammenhang unerfragt, die Stimmungsmacht des figuralen Sachverhaltes hob ihn auf.⁷⁹⁵

Vor dem Bilde der *Verspottung* (Bild 7)⁷⁹⁶ ist besonders deutlich zu erfahren, daß die Frage nach dem realen Zusammenhang im Lyrischen nicht

⁷⁹⁴ Die Formulierung: das "punktuelle Zünden der Welt im lyrischen Subjekt" stammt von Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik*, München²1923, vol. 6, p. 208, vgl. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, ⁴1959, p 15.

⁷⁹⁵ Sergio Frosali, *L'Angelico*, Florenz s.a. p. 80:

Ecco per esempio che l'Annunciazione del corridoio è vista da Germain Bazin e dal Muratoff come opera di aiuti, mentre Salmi e Pope-Hennessy la restituiscono al maestro. Lo stesso avviene per il Noli me tangere della cella uno, che van Marle, Muratoff e Bazin ritengono non autografo, mentre Pope-Hennessy e Salmi l'attribuiscono a un Angelico del secondo periodo.

Dieser Unterschied der Aufteilung dürfte sich daraus erklären, daß die einen, vom Gattungsempfinden geleitet, die 'Unvereinbarkeit' zweier Gattungen des Weltverhaltens als gravierender empfinden und abschreiben, die anderen stilkritisch urteilen und zuschreiben.

⁷⁹⁶ Vgl. Salmi p. 43.

(pp. 623/624) aufkommt. Das Bild zeigt Christus thronend zwischen und über Maria und Dominikus, die zu Füßen seines Thrones sitzen; und zu Christi Seiten nicht die Spottenden, sondern zwei Hände, als gehörten sie zweien, die ihn schlugen, eine Hand mit einem Stabe, als gehörte sie einem, der ihn mit diesem Stabe schlug, eine weitere Hand, als gehörte sie einem, der ihn an einer Locke zöge, und einen Kopf, als gehörte er einem, der ihn anspuckte und spottend den Hut lüftete. Dies alles ist vor einem Vorhange hinter dem Thronenden zu sehen. Zunächst, es entzieht sich keineswegs einer epischen Darstellung, Hoheit inmitten des Spottes zu zeigen, was aber nur in einer lyrischen Darstellung nicht befremdet, ist das Irreale dieser bloßen Hände und Köpfe.

Bei Fra' Angelico selbst ist uns ein Beispiel für die Artikulation von Händen und Köpfen, im Widerstreite gegen den Helden, in einer epischen Darstellung begegnet: in den fix und scherenartig schneidenden und ausschlagenden Händen der Ankläger und des Richters in der Darstellung des Stephan vor dem Synhedrion; hier war zu beobachten, wie Fra' Angelico diese Hände gegeneinander unterschied, sie von den Körpern sonst absetzte, sie hervorragen, sich dagegen behaupten und miteinander verbinden ließ. Darauf wurde in der Verspottung Christi verzichtet: die Träger der Hände sollten sich nicht als eigene behaupten; das Richtige und Gewohnte wurde in extremer Weise verlassen und wie ins Irreale überschritten.

Doch entstand kein Bilderrätsel. Das macht darauf aufmerksam, daß der Bruch zwischen Realem und Irrealem, der im Bilderrätsel fühlbar sein soll, hier nicht entsteht, nicht vorliegt; es wäre absurd, nun das Irreale als Gegensatz des Realen zu würdigen. Die unmittelbar überzeugende, uns fraglos lassende Einheit des Lyrischen wird nicht in Dingvermittlungen erwartet und nicht über sie gesucht. Die konstituierende Einheit ist die eines stimmungshaften Sachverhaltes.

Man wäge die an diesem stimmungshaften Sachverhalt besonders mitwirkenden, verschieden proportionierten Hintergründe, den Thron, die Stufen gegeneinander ab, um zu sehen, wie unverrückbar und diffizil diese Stimmungseinheit mit ihren Ausgliederungen ist.

In dieses Kräftefeld, das treffend und angemessen zu beschreiben, jede Voruntersuchung zu fehlen scheint, gehören auch Maria und Dominikus zu Füßen des Thrones; im Schmerze verhaltend und sinnend die eine, im Lesen innehaltend und sinnend der andere. Sie beide sind eine von Fra' Angelico gerne verwendete lyrische Exposition. Indem Fra' Angelico das im Schmerz

(pp. 624/625) verhaltende Sinnen Mariens und das im Lesen innehaltende Sinnen des Dominikus zeigte, stimmte er den Betrachter ein. Er setzte dabei das Folgende dann keineswegs, explizit und logisch stufend, etwa zum Inhalte und Gegenstände des Sinnens der Expositionsfiguren herab oder hinauf, sondern es geht im selben einigen Zusammenhange und in eigener Mächtigkeit auf: ein Übergang wurde nur darin gewonnen, daß die beiden als Expositionsfiguren benützten Gestalten an den Stufen seines Thrones sitzen und dort sinnen⁷⁹⁷.

In dem Bilde der *Krönung Mariae* (Bild 9)⁷⁹⁸ wurden Maria und Christus, auch ihr Sitzen und ihre Neigung nicht episch auseinander gesetzt; die Leiber der beiden Figuren wurden vielmehr aus der gleichfarbigen Himmelssphäre heraus geklärt, sie heben sich nach Dichte und Leuchtkraft hervor, doch sind sie mit dem Himmel so einig, wie der Himmel ihr Scheinen ist. Diese scheinbar flüchtige Verdichtung zu Figuren läßt aber kein Überfluten der Stimmung sichtbar werden, die Figuren sind innerhalb des Stimmungssachverhaltes leibhafte Konkretionen desselben: würde man darnach suchen, so würde man sehen, daß Maria und Christus genau umrissen wurden und nirgendwo verschweben. Die lyrische Stimmung bei Fra' Angelico war solcherart, daß das Schwebende der Stimmung und das Konkrete des Leibhaften im Sachverhalte einig, prägnant sind.

In diesem verklärten Scheinen des Himmels in den Krönungsgestalten lag die punktuelle Zündung im lyrischen Subjekt. Der Kranz der Heiligen antwortet und wiederholt den Bogenrand des Bildes. Man erinnere sich zum Vergleich der Apostelzeugen auf dem Bilde der Diakonsweihe des Stephanus von Fra' Angelico: jeder Apostel wurde für sich aufgestellt und sie zusammen wurden gezählt gereiht, allesamt dem Vorgange distant, durch Gegenwart Zeugen, eine Reihe um ihrer selbst und ihrer Zeugenschaft willen geschilderter Männer, zu denen Petrus, seinen Kopf neigend, die Verbindung herstellte, dargestellt zugleich als einer, der solche Verbindung herstellen kann. Die knienden Heiligen hier bezeugen selbständig nichts, nichts gewinnt durch ihr Anbeten Neues hinzu, sie sind ein Verherrlichungskreis. Sie sind dabei weder zu diesem Verherrlichungskreise selbst zusammengetreten, noch haben sie sich niederknien in ihn eingelassen, das wurde nicht dargestellt: ihr Kreis ist nur

⁷⁹⁷ Ähnliche Expositionsfiguren schon bei Jacopo di Cione (2. H. 14. Jh.s), Maria und Johannes unter dem Kreuz, Florenz, Accademia.

⁷⁹⁸ Vgl. Salmi pp. 43sq.

durch seine Mitte, er steht in einer Kräfte-Relation zu dieser Mitte; dazu wirkt die momentane Dunkelung und Bläuung des Himmels, die den Bogen ihrer Köpfe (pp. 625/626) beieinander und auf die Krönung hin geordnet hält. Eine thematische Stimmungsdichte liegt vor.

Man beachte in deren Zentrum noch die symmetrischen Wellen der Falten in den Gewändern Mariae und Christi, wie sie in den epischen Zyklen, die betrachtet wurden, nicht zu finden waren.

M.E. liegt in der starken Wirkung dieser thematischen Stimmungsdichte der Grund auch dafür, daß im modernen Bewußtsein der Epiker Fra' Angelico gegenüber dem Lyriker leicht zu kurz kommt.⁷⁹⁹ Vielleicht verwechselt dieses Bewußtsein dabei auch thematische Stimmungsdichte und Spontaneität. Hier genügt: die thematische Stimmungsdichte im Lyrischen abzuheben gegenüber der Vortragsstimmung im Epischen, meist Stufen der Gelassenheit.

Beim Bilde der *Verklärung Christi* (Bild 6)⁸⁰⁰ läßt sich auf die gleichen Phänomene weisen. Wiederum wurde das Reale örtlicher Dingvermittlung bei Seite gelassen bis auf die konkret gewordenen Stimmungsmomente des aufstehenden Felsenstumpfes und des säulengleich aufragenden Christus. Die Personen zu seinen Seiten, die Köpfe der Propheten, von Maria und Dominik, in seinem Lichte und in seinem Strahlen, sind Ausgliederungen dieser Stimmung, hier um deren Grenze zu sein. Man vergleiche Fra' Angelico's Bild

⁷⁹⁹ Max Dvořák, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, Band I, München 1927, p. 94:

"Diesem Zweck dient vor allem der geistige Inhalt seiner Darstellungen. Dieser Inhalt ist sehr einfach, weil entfernt von jener Mannigfaltigkeit dramatischer (RK: ich sage: epischer) Emotionen, wie sie Giotto zur Verfügung stand ... Es liegt viel Poesie darin, wie der Dominikus nachsinnend oder den Gekreuzigten anbetend, wie die Verkündigung als eine hoheitsvolle Zeremonie voll tiefster Empfindung vorgeführt wird. Diese Poesie liegt nicht nur in den Darstellungsstoffen, wie im Mittelalter, sondern nicht minder in der subjektiven Intensität, mit der sich der Künstler in sie versenkt, um auf diese Weise alles, was er malt, über den Alltag zu erheben. Darin liegt ein moderner Zug: jene Verankerung der Poesie im individuellen Seelenleben, die Petrarca hundert Jahre früher in der weltlichen Dichtung vollzogen hat, wird hier für das Gebiet der religiösen Darstellungen ... über alle älteren Ansätze hinaus in den Vordergrund gestellt ... Man müßte, wenn man von den Begründern der neuzeitlichen Lyrik spricht neben Petrarca auch den Mönch von S. Marco nennen." Neben diesem richtigen Urteil war der Epische Erzähler in Fra' Angelico noch hervorzuheben.

⁸⁰⁰ Vgl. Salmi p. 43 und Miklós Boskovits, "La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione", *Arte Cristiana* 71, 1983, Fasc. 694, p. 19.

Laurentius verteilt den Kirchenschatz, wie dort jeder Bettler um seiner selbst willen zu einem eigenen Motiv, zu eigener Figur ausgestaltet wurde. (pp. 626/627)

In dem Bilde der Verklärung wurden die drei anwesenden Apostel, fußnah, zur lyrischen Exposition benützt, nicht die hinzugenommenen Personen Maria und Dominik, wie auf der Verspottung und der Krönung Mariae. Das dichte Beieinander der Gestalten in lyrischen Stimmungen ließ diesen Austausch bruchlos möglich sein und kaum merklich werden; auf die Frage gebracht, bemerkt man vielleicht erst, daß Maria und Dominik nicht zur Erscheinung gehören. Die Nähe der Dinge zu einander für ein lyrisches Verhalten in der Welt, welches bei Fra' Angelico kein Verwischen duldet, wird an solchen Punkten besonders empfindbar.

Sieht man zuletzt das Bild *Noli me tangere* (Bild 1) an, dann bemerkt man, daß dieses Bild innerhalb dieser Sachgattung, welche für unsere Zwecke als der Lyrik analog gelten kann, die meisten epischen Elemente enthält. Christus als Gärtner war wohl lyrisch konzipiert, aber schon in Magdalena findet man das Bleiben und das Vorwärts im Unterschiede ihrer Beine und Gewandfalten auseinander gelegt und für sich dargestellt; ganz zu schweigen von den Blumen, dem Flechtwerk des Zaunes, den Stämmen, Ästen, Blättern der Bäume und dem sorgfältig geschilderten Felsen des Grabes, hartkantig und scharfbrüchig; man vergleiche den Felsen der Verklärung, in dem jedes Detail in der Gesamtstimmung zurückgehalten wurde.

Hat man sich in die Epische und in die Lyrische Kunst des Fra' Angelico und in deren Unterschied⁸⁰¹ eingesehen, dann wird man die *Darstellung im Tempel* (Bild 10) m.E. aus der Reihe der eigenhändigen Werke ausschließen wollen: es liegt, wie mir scheint, ein mißglücktes lyrisches Bild vor; lyrisch, wie die Bildung der Zusammenhänge lehrt; mißglückt, weil ohne tragende, die Abstände setzende Stimmung; ein glückloser Gehilfe hat sich auf den Spuren des Fra' Angelico betreten lassen. (pp. 627/629)

⁸⁰¹ Vgl. für den Unterschied einer epischen und einer dramatischen Erzählweise bei ein und demselben Künstler, Rubens s.a: Rudolf Kuhn, "Rubens. Die Amazonenschlacht und der Betlehemitische Kindermord, ein episch und ein dramatisch erzählendes Bild", in: Annemarie Kuhn-Wengenmayr und Rudolf Kuhn, *Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten. Cranach, Dürer, Rubens, Ignaz Günther und Bernini, Schnorr von Carolsfeld, Manet, Marées, Liebermann, Picasso und Raffael*, Frankfurt 2001, 53 – 75 (früher in: *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, hg. Erich Hubala. Konstanz 1979, S. 73-99).

Abschluß
(pp. 629/631)

Aus späteren Zyklen

Ich möchte mit einigen Bemerkungen zu vier weiteren Zyklen von Signorelli, Michelangelo, Pontormo und Andrea del Sarto schließen. Bei diesen Zyklen handelt es sich, wie man weiß, um außerordentliche Werke, Werke, wie ich hinzusetze, in denen auch die Krise der monumentalen zyklischen Historienmalerei enthalten, ja virulent ist und von jenen Momenten, die ihre Außerordentlichkeit ausmachen, nicht getrennt werden kann.

1. Die Geschichte von den Letzten Dingen von Luca Signorelli (ca. 1445 - 1523) in Orvieto, Dom, Cappella Nuova, gemalt 1499-1503⁸⁰²

Die Behörde des Domes von Orvieto, von neuen Stiftungen unterstützt, ließ die Cappella Nuova des Domes schließlich, nach mehreren Anläufen, zu denen auch der Beginn der endgültigen Ausmalung durch Fra Angelico (1447-1449) gehörte, von Luca Signorelli ausmalen (1499-1503). Es ging dabei um die Geschichte von den Letzten Dingen.

Die das rechte Querschiff verlängernde, große Cappella Nuova ist zweijochig. In den vier Gewölbekappen des eingangsnahen Joches sind die Chöre der Patriarchen, der Kirchenvätern, der Märtyrern und der Jungfrauen dargestellt; in den Gewölbekappen des eingangsfernen Joches dann die Chöre der Apostel, von Maria angeführt, und der Propheten, von Johannes dem Täufer angeführt, aber auch Engel mit den Leidenswerkzeugen und, der Altarwand nahe, Christus als Weltenrichter, der also zwischen Maria und Johannes Baptist, begleitet von den genannten Chören, Gericht hält. Die Anordnung ist so getroffen, daß sich inhaltlich vom Eingangsjoche zum Altarjoche eine Steigerung ergibt. Das (pp. 631/632) Gewölbe des Altarjoches ist es, das von Fra Angelico oder nach seinen Entwürfen ausgemalt worden ist.

⁸⁰² Gute Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, vol. II, München 1997, Tafeln 208sq., Maße (teilweise), Historische Umstände pp. 384sq., Inschriften p. 466. Zu Signorelli's Erzähltechnik: Götz Kraft, *Studien zur Erzähltechnik des Luca Signorelli*, Phil. Diss. München 1980, zum Zyklus in Orvieto, ebenda pp. 48 - 283.

Auf den Wandfeldern der Kapelle sind *Storie* dargestellt, jochweise Bild für Bild; auch dieser *Storie* - Zyklus geht in der Erzählung schrittweise von der Eingangsseite zur Altarseite vorwärts, wobei die Bilder auf der linken und auf der rechten Wand einander zugleich entsprechen⁸⁰³. Der Weltuntergang, von Sibyllen gewußt, von Propheten gewiesen, ist als Titelbild des Zyklus, zugleich als Anfang und Exposition der Erzählung auf der Eingangswand dargestellt, links und rechts des Eingangsbogens. Im ersten Joche auf den Längswänden links und rechts folgen die Taten des Antichrist (ca. 5,70 x 7m) und die Auferstehung der Toten; dann im Gerichtsjoche links und rechts die Seligen und die Verdammten und auf der Altarwand schließlich, links und rechts des Fensters, Paradies und Hölle.

Der ungewöhnlich hohe Sockel unter diesen Gemälden zeigt gerahmt die Figuren antiker und neuer Autoren, der Sallust, Dante, Statius, Vergil, Claudian, Ovid und Tibull⁸⁰⁴, jeweils von *Storie* aus ihren Schriften in Grisaille umgeben und inmitten von Grottesken.

Schon Vasari rühmte an der Darstellung des Signorelli die *bizzarra e capriciosa invenzione*⁸⁰⁵. Dazu mag man z.B. im Eingangs- und Titelbilde rechnen, daß sich die Erde auftut, Feuer speit, daß Feuerwände die Menschenmengen teilen und einschließen, daß der Himmel sich teilweise feuer- und blutrot färbt, daß Teufel in bizarren Wendungen am Himmel fliegen, Feuer- und Blutbahnen auf die Menschen hinab prusten, welche die Menschen treffen, niederwerfen, daß die Sterne in langer Bahn vom Himmel stürzen, Mond und Sonne wie Geschirre vom Himmel fallen, daß die Gebäude einstürzen, das Meer aber sich erhebt, Wellen wie Berge emporwirft, Schiffe weit über Häuserhöhe hinaufhebt, und daß die Menschen von Hinrichtung und Martyrien dennoch nicht ablassen. Dieses alles wird, wie ich sagte, von Sibyllen gewußt und von Propheten gezeigt.

Vasari rühmte in seiner abschließenden Würdigung des Gesamtœuvres des Signorelli zugleich die *grazia delle invenzione e disposizione delle storie*⁸⁰⁶. (pp. 632/633) Und er rühmte die Aktdarstellung; wie später Jacob Burckhardt. Burckhardt schrieb über diesen Zyklus: " Weit entfernt, die

⁸⁰³ Die Zueinandergehörigkeit jeweils zweier Bilder war häufig in Zyklen zu beobachten; es genüge, an das zu Giotto Ausgeführte zu erinnern.

⁸⁰⁴ S. Roettgen p. 396 und die dort genannte Forschung.

⁸⁰⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi, Mailand 1878, vol. 3, p. 690.

⁸⁰⁶ Vasari p. 696.

angemessensten oder die sachlich ergreifendsten Darstellungen dieses Inhalts zu sein, haben namentlich 'Paradies' und 'Hölle' [sc. 'die Seligen' und 'die Verdammten' auf den Längswänden] den hohen geschichtlichen Wert, daß sie die erste ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Formen sind. Letztere wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in großer jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellierung und Farbe vorgeführt."⁸⁰⁷ Dem ersten reservierten Urteil wird man auf die Sache hin, sofern man nicht den gesamten Urteilsrahmen Burckhardt's bedenkt, kaum zustimmen, der Ruhm des zweiten Urteils ist dem Werke geblieben.

Im Hinblick auf die Darstellungsart lag ein gewaltiger Sprung gegenüber den in diesem Buche behandelten Zyklen vor, ein Sprung im Darstellungsvermögen der Kunst, den es zu benennen gilt. Hätte ich die zyklische Malerei des Botticelli, hätte ich seinen Anteil an den *Vitae Parallelae* Christi und Mosis an den Wänden der Sixtinischen Kapelle berücksichtigt und würde ich dann Signorelli's Werk in Orvieto erläutern, dann könnte man auch sehen, welch' eminent verschiedene Vorbilder und solcherart Lehrer Botticelli und Signorelli, für Michelangelo etwa, sein konnten und waren; Botticelli, der in seinem Werke beispielhaft verantwortlich unterschiedene Traditionen integrierte, und Signorelli, der beispielhaft zur je eigenen Auffassung Mut machte; letzteres sagte schon Vasari: "Dadurch hat er allen denen, die nach ihm gekommen sind, Mut gemacht, und sie haben dann die Schwierigkeiten (das Schwierige) dieses Stils leicht gefunden."⁸⁰⁸

Der Sprung im Darstellungsvermögen bestand darin, daß Signorelli Mittel der Darstellung in Kategorien der Darstellung umwandelte oder Mittel der Komposition in Kategorien der Komposition. Er tat dies in einem bis dahin unvorstellbaren Umfange und Ausmaße. Er tat es durch Schärfung und Akzentuierung von Gegensätzen, und gleichzeitig wahrte er die Kommensurabilität, (pp. 633/634) welche die Gegensätze im Verhältnis zueinander hielt und damit zu lebendiger Wirkung brachte. Ich will versuchen, das für einige Punkte zu benennen.

⁸⁰⁷ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, (Gesammelte Werke vol. 10, Basel 1959), p. 187.

⁸⁰⁸ *Perlochè destò l'animo a tutti quelli che sono stati dopo di lui, onde hanno poi trovato agevoli le difficoltà di quella maniera.* Vasari p. 690, Übersetzung: Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, trad. u. ed. von A. Gottschewski und G. Gronau, Straßburg 1910, vol. 4, p. 90.

1. *Die Integrität der Gestaltfigur.* In der Darstellung der Auferstehung kommen die *Gestalten* der Auferstehenden mehr und mehr aus der Erde heraus, sie gewinnen nach und nach die Integrität ihrer *Gestalt* zurück und darin die Integrität der *Figur* ihrer natürlichen Bewegungsfähigkeit und ihres freien Dastehens. Dieses steigerte Signorelli in den nächsten Bildern in einen Gegensatz für die Seligen und die Verdammten. In der Darstellung der Seligen haben alle Seligen die Integrität ihrer *Gestalt* und die Integrität der *Figur* natürlicher Bewegungsfähigkeit und freien Dastehens gewonnen; auch die ferner stehenden, deren *Gestalten* wir nur teilweise sehen, wurden so *figuriert*, daß ihre natürliche Bewegungsfähigkeit und ihr freies Dastehen illusioniert und uns wahrscheinlich sind. In der Darstellung der Verdammten sind namentlich die ferner und oben über sichtbaren Gestalten ohne die Integrität der *Gestalt*, sie erscheinen zugleich *figural* eckig verspannt, überschritten, abgeschnitten, fragmentiert und zergliedert. So wurden Seligkeit und Qual einander gegenüber gesetzt.

2. *Gewand- und Aktfigur.* Alberti empfahl in seinem Traktat *De pictura libri tres* den Wechsel von Akt- und Gewandfigur unter dem Gesichtspunkte der *varietas*, der Abwechslung, durch den Gesichtspunkt der Angemessenheit begrenzt. Für Signorelli war dieser Unterschied mehr, er war *Figur* des Gegensatzes von Verhüllt und Unverhüllt und innerhalb dessen reich differenziert. Für die Spannweite sehe man sich in der Darstellung des Antichristen die *Gewandfigur* des Prahlers rechts des Antichristen und den Antichristen selbst an, mit zu reichen oder zu fülligen Gewändern *Figuren* des Prahlers oder des sich verborgen Haltens, man sehe in der Darstellung der Seligen aber auch die weiten Gewänder der Engel an, welche die Gliedmaßen zugleich verhüllen und erkennen lassen, ohne daß die Engel sich verbergen würden. Die Rüstungen der Engel oberhalb der Verdammten, die Kleider, Draperien, Fahnen, Bänder und Flügel der Engel oberhalb der Auferstehenden stellen Festigkeit, Glanz, Macht und Bewegung dar. Man sehe daneben und im Kontraste dazu die vielen zu engen Kleider. Zwischen zu engen und zu reichen, zu fülligen Kleidern mancher Irdischer und den weiten Gewändern, glänzenden Rüstungen der Himmlischen kommen die Auferstehenden zu ihrer unverhüllten menschlichen Natur und die Seligen und die Verdammten verbleiben in ihr. (pp. 634/635)

3. *Skelett- und Aktfigur.* Alberti erwähnte in seinem Traktate *De pictura* das Skelett und dessen Zeichnung als eine Substruktur für die richtige

Organisation eines muskulösen Körpers. Für Signorelli war das Skelett der Gegensatz eines solchen Körpers und das Skelett hatte als solches selbst Bedeutung. In der Darstellung der Auferstehung ist das Skelett der Kontrast- und zugleich Ausgangspunkt des Auferstehens. Die Auferstehung findet über Stufen statt, die leibhafte Natur und jugendliche Kräftigkeit, über jede Wirklichkeit hinaus, wird sukzessive erreicht, und, damit verbunden, die Verkörperung von Empfindungen. Der Weg vom Tode zum Leben führt vom Skelett zu Akten, die von Stimmungen durchdrungen sind, und innerhalb der Stimmungen von Benommenheit zu seliger Beweglichkeit und unseliger Qual; dabei stufenweise auch zu neuem, spezifisch menschlichem Verhalten, zur Kunst in Gestalt von Tanz, der links in der Ferne anhebt, zu Sozialität, Freundschaft, Zuneigung, Liebe, die wir halb links und halb rechts in der Ferne sehen, und vorab schon zu Witz, zum Lachen der Skelette, rechts in der Ferne, über einen, der sich gerade befleischt.

4. *Größe der Figuren.* Signorelli unterschied die Größe der Figuren. Die menschlichen Gestalten wurden lebensgroß *figuriert*, die Engel durch Wolken, Flügel, Kleider und Bänder in's Kolossale gesteigert und die Verdammten, in der Darstellung der Hölle auf der Altarwand, dank perspektivischer Verkleinerung, in die Winzigkeit reduziert.

5. *Figurenschemata.* Signorelli gebrauchte die *Figurenschemata* unterschiedlich und gegensätzlich. In der Darstellung des Antichrist sind die *Mengen* seiner Zuhörer von *Figurenschemata*, *Reihen*, *Figuren mit doppelseitiger Begleitung*, bloß durchwirkt, sie bleiben in schwebenden Zusammenhängen und verkörpern Ansätze zur Organisation, - bemerkenswert ist die *zweigestaltige Figur* aus dem Antichristen, der auf sich weist und auf den Satan hört, und dem Satan, der auf ihn einspricht und ihm den Rücken stärkt. In der Darstellung der Auferstehung treten dagegen die Auferstehenden zunehmend zu *Reihen*, *Verdoppelungen*, *Gruppen*, *Haufen* und *Kreisen* zusammen. In der Darstellung der Seligen wurde die gesamte Menge der Seligen vornean nach *Figurenschemata* förmlich durchgeordnet: zunächst eine *Gruppe* aus Mann und Frau, dann eine *Lateralfigur* eines Mannes, die zugleich als *Achsfigur* der Komposition fungiert, dann eine *Ventral-* und eine *Dorsalfigur* zweier Männer *im Wechsel*, dann abermals eine *Gruppe* aus Frau und Mann, wiederum zwei *Lateral-* und *Achsfiguren* von Männern näher und ferner, die den ersten Teil abschließen und zum zweiten (pp. 635/636) Teile überleiten, abermals folgt eine *Ventral-* und eine *Dorsalfigur* zweier kniender Männer *im Wechsel*, und schließlich nochmals eine *Gruppe* aus Frau und

Mann am rechten Rande. In der Darstellung der Verdammten ist die Menge der Verdammten vornean ebenso durchgängig – doch hart nun - durch eine Sequenz von *Zweiergruppen* aus stets stehenden Teufeln und geworfenen, knienden, liegenden, sitzenden Verdammten dominiert - beachtlich besonders die feste Fügung des Schlusses der Komposition durch einen *Komplex* aus zwei symmetrisch auseinander gerichteten *Zweiergruppen* mit einer Binnenfüllung⁸⁰⁹. Und zwischen und über diesen Gruppen vornean sieht man immer wieder Fügungen von Gestalten und Gestaltteilen zu unverrückbaren Einheiten.

Die Hörer des Antichristen fangen an, sich dort und da durchzuordnen, offen bleibt, wozu? Die Auferstehenden ordnen sich locker zur Ordnung der Seligen. Die Seligen stehen in einer durchgängigen, wechselnden Wohlordnung und in einem wie natürlichen Zusammenhange. Und die Verdammten sind - nach Signorelli - in strenger, fester Ordnung und durch ein beengendes in einander Gefügt- und Verkeiltsein, durch ein Zuviel, durch ein zu dichtes Gefüge in Qual. Damit bin ich beim nächsten Punkte, in den das hier Gesagte unmittelbar überleitet.

6. *Der anschauliche Charakter der Storie, die symbolische Komposition.* Signorelli komponierte symbolisch; er verlieh den einzelnen *Storie* seines Zyklus einen je eigenen anschaulichen Charakter. Die Einzelvorgänge sind in der Darstellung des Antichristen *gestreut*, Episoden und Gestaltmengen finden sich links und rechts vom Antichristen, und, nach einer Zäsur, halb rechts in der Ferne abermals falsche Predigt, falsches Martyrium, am Tempel Besetzung und Gewalttat, weiter links dann falsche Totenerweckung, abermals links und in den Lüften falsche Himmelfahrt; diese *Zerstreuung* ist anschaulicher Charakter der *Storia* und ein Symbol für die Welt des Antichristen. In der

⁸⁰⁹ Die Folge von *Zweiergruppen* und variierender Vierergruppe am Schluß läßt ein Studium des byzantinischen Reliefs Die Vierzig Martyrer aus dem 10./12. Jh. in Berlin vermuten. Dort auch vier Reihen von Figuren übereinander - hier die niederste Reihe als Reihe kniender Gestalten realistisch motiviert -, dort vor allem auch die massive Figurenfülle in der unteren Hälfte und die Leere mit einigen Einzelfiguren in der oberen Hälfte der Komposition, aus welchem Gegensatz Signorelli anschauliche Charaktere entwickelte. Das Relief befand sich noch im 18. Jh. in Florenz (s. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450*, Berlin 1968 ff., Zeichnung Nr. 1, Anm. 3, dort auch Abbildung des Reliefs). Signorelli dürfte durch sein Interesse am Akt zu diesem Relief gekommen sein. Es gibt Ähnlichkeiten, etwa der gelegentlich vorgeschobene Bauch, die reiche Draperie im Unterschied zum nackten Körper in der Hüftgegend.

Darstellung der Auferstehung, da *sammeln* sich die Auferstandenen, und weitere auferstehen in ihrem Kreise, einem Halbkreis mit zwei Zentren auch außerhalb links und ferner rechts; dieses sich *Sammeln* ist anschaulicher Charakter der *Storia* und ein Symbol für die Auferstehung. Die Seligen sind *locker* geordnet, *gereiht*, sie haben Platz und Luft; und die Verdammten endlich sind *gepfercht*; dieses wie jenes sind die anschaulichen Charaktere der *Storie* und Symbole für Seligkeit und Verdammnis. (pp. 636/637)

7. Auch die *Dimensionen* dienen Signorelli der Darstellung. Noch am Tage des Anbruchs der letzten Dinge und noch zur Zeit des Wirkens des Antichristen wird die Erde *weithin* bewohnt, die Auferstehenden sammeln sich dann in's *Nahe* und die im Gerichte geschiedenen Seligen wie Verdammten sind *ganz nahe*, die Seligen werden in das Paradies *hinauf* geleitet und die Verdammten - eigentümlicher Weise - in die Hölle *entfernt*. Das *Oben* der Engel, der Dämonen wirkt in Verbindung mit der 'kolossal' scheinenden Größe, das *Nah* in Verbindung mit dem Durchschreiten des Bilderrahmens gegen uns und das *Fern* der Verdammten in der Hölle in Verbindung mit deren Winzigkeit besonders stark.

8. *Symmetrie und Folge als Kompositionsform*⁸¹⁰. Signorelli akzentuierte den Gegensatz einer *dominanten Folge* zu einer *dominanten Symmetrie* als *Kompositionsform* und darin den Gegensatz von *Bewegung* zu *Ruhe*, er nützte die *Kompositionsform* als Darstellung. So beachte man, daß in der Darstellung der Auferstehung, in der Darstellung der Seligen, ja auch in der Darstellung der Verdammten in der Himmlischen Sphäre jeweils die *Symmetrie* dominiert und im Gegensatze dazu auf Erden jeweils die *Figuren- und Gruppenfolge*.

9. *Vergegenwärtigung und Realitätsbruch*. Alle *Storie* wurden seitlich und oben durch gemalte Bogen gerahmt, Bogen, die der Form des Bildfeldes und der Form der Schildwand folgen. Nur bei der Darstellung des Antichristen ist dieser Rahmen so stark verkürzt, daß man die Innenseite des Bogens nicht sieht; man hat einen direkten Ausblick auf das Wirken des Antichristen auf Erden; am linken Rande dieses Bildes stehen Signorelli und Fra Angelico in ganzer Figur, der eine schaut ernst auf uns, der andere weist sinnend auf jenes Antichristen Wirken. Bei allen anderen Darstellungen ist der Rahmen weniger verkürzt, sodaß wir dessen Innenseite sehen und auch wahrnehmen, daß Gestalten durch den Bogen näherzu gekommen sind und kommen, daß

⁸¹⁰ Vgl. das in dieser Schrift über Cimabue Gesagte, der m.E. diesen Unterschied auch macht.

Gestalten wie auf einer Vorbühne stehen und agieren, dann um so empfindlicher, wenn zunehmend im Fortgange der Erzählung von der Auferstehung zu den Seligen und den Verdammten keine Ferne mehr da ist, alles im Nahen stattfindet. Gegenüber jenem *Ausblick* in die Welt des Antichristen wird das *Hereinbrechen* sichtbar. Die Propheten und die Sibyllen, rechts des Eingangsbogens der Kapelle, stehen mit ihren Hörern auf einer solchen 'Vorbühne' und zeigen ihnen das ferne Gesicht, und (pp. 637/638) das Ende der Welt hat diejenigen, die symmetrisch links des Eingangsbogens stehen, überraschend schnell ereilt und zu Boden geworfen. Signorelli ließ darüber hinaus - ein blanker Realitätsbruch - zwei der Porträtfiguren, die im Sockel dargestellt wurden (Stattus und Jüngling), aufschauen, sich aus ihren Rahmen wie aus Fensterrahmen heraus lehnen, das Weltenende mit Schreck und den Aufstieg der Seligen ins Paradies mit Aufmerksamkeit wahrnehmen.

1.- 9. Es ist nicht so, als wenn nicht manches dieser hier aufgeführten Momente schon früher in der monumentalen Historienmalerei aufgetreten wäre. Ein thematisch veranlaßter Wechsel im Gebrauche von Figurenschemata war z.B. bei Masaccio zu beobachten, von Masaccio zu anderem Ende gewendet: Masaccio setzte *zwei Reihen mit abgesetztem Schluß* und eine *Figur mit doppelseitiger Begleitung* in der Darstellung der Tempelsteuer ein, solche Schemata und so gehäuft nur hier, um eine höhere Durchgeordnetheit der Personenverbindung in der Präsenz Christi darzustellen. Die unterschiedene Figurengröße ist unter dem Titel eines Bedeutungsmaßstabes jedermann bekannt. Den Kontrast von Symmetrie für die Himmlische Sphäre zu Figurenfolgen für die Irdische Sphäre hatte Cimabue in Assisi schon benützt; später tat dies Raffael in seiner Disputa in Rom. Figuren im Rahmenwerk, außerhalb des Bildgeschehens, die dennoch auf das Bildgeschehen reagieren, hatte z.B. Lorenzetti in Assisi dargestellt. Es ist also nicht so, als wenn nicht manches dieser Momente in der monumentalen Historienmalerei schon aufgetreten wäre, aber die Zahl der Mittel, sowie Umfang, Ausmaß und Durchgängigkeit ihrer Benützung als leistungskräftiger Darstellungskategorien, als *virtutes* des Darstellens, das war bis dahin, wie ich sagte, unvorstellbar; und Signorelli verkörperte diesen Sprung im Darstellungsvermögen der Kunst. Ich komme auf einen letzten und zehnten Punkt:

10. *Gegenbildpaar und Zyklus.*

Indem Signorelli in dieser Kapelle auf Register übereinander verzichtete und sehr große (7m breite), jeweils die gesamte Breite des Joches füllende *Storie* entwarf, stellte er sein Werk zugleich in eine andere Tradition als die Tradition der zyklischen Malerei, in eine andere Tradition, zu deren frühen Werken Bernardo Daddi's Gegenbildpaar der Martyrien der Erzdiakone Stephanus und Laurentius in der Capp. Pulci e Beraldi in S. Croce in Florenz (ca. 1330) gehört, zwei Bilder von großer Weite und Kraft zur Konzentration des Betrachters je auf sich. Das ist eine Tradition, in deren Werken die Figuren und Gruppen dennoch mehr oder minder von links nach rechts (pp. 638/639) nebeneinander gereiht erscheinen und folgerecht gelesen werden können. Diese Tradition ist von einer anderen Tradition mit ebenfalls wandfüllenden Darstellungen zu unterscheiden wie z.B. dem Finimondo des Nardo di Cione (ca. 1357) in der Capp. Strozzi in S. Maria Novella in Florenz, die von unten nach oben oder von oben nach unten gelesen werden sollen, oder von einer abermals anderen Tradition mit Darstellungen wie den Wandbildern von Andrea di Bonaiuto (ca. 1355) in der Spanischen Kapelle (Kapitelsaal), an derselben Kirche S. Maria Novella in Florenz, mit Reihen oder Inseln von Begebenheiten.

Der Typus, dem Signorelli bei seiner Darstellung der Letzten Dingen folgte, hatte bekanntlich und kaum ohne sein Vorbild eine große Zukunft, so in Raffael's Gegenbildpaaren in den Stanzen und, wenn man die Tradition von Bernardo Daddi her sieht, in Michelangelo's Fresken der Capp. Paolina, beide im Vatikan, später dann bei Caravaggio, Domenichino u.v.a.

Als Signorelli's Leistung ist nun zu nennen, daß er diese Tradition mit derjenigen der zyklischen Historienmalerei, wie in diesem Buche behandelt, verband, daß er beide Traditionen in diesem seinem Werke vereinigte. Denn es liegt *zugleich* eine fortschreitende Erzählung von den Letzten Dingen vor, motivisch greifbar auch darin, daß äußerst rechts in der Darstellung der Seligen einige Selige auf den Einzug in das Paradies vorbereitet werden, welche man in der Darstellung des Paradieses denn auch in das Paradies einziehen sieht. Auch im Gesamten folgen Bild auf Bild oder richtiger Gegenbildpaar auf Gegenbildpaar. Die Verbindung, die Vereinigung der beiden Traditionen führte zu einer außerordentlichen Steigerung sowohl des Bildhaften wie des Zyklischen. Sie führte zu einer Virulenz, die für das Zyklische der zyklischen Historienmalerei auch kritisch war. Um so mehr dann, wenn das nach Umfang und Ausmaß so sehr gesteigerte Darstellungsvermögen Bilder hervorbrachte, die aus sich heraus infolge ihrer Kategorienfülle ein Weiterschreiten im

Wahrnehmen von Bild zu Bild kaum mehr nahelegen; um im Vergleiche zu reden: man muß sich am Ende von einem Bilde eher losreißen, um ein nächstes anzusehen. (pp. 639/640)

2. Die Urgeschichte der Welt und des Menschen
von Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564)
in Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle (gemalt 1508-12)⁸¹¹.

Papst Julius II. Rovere (1503-1513) ließ mit Michelangelo 1508 einen Vertrag über die Ausmalung des Gewölbes der Sixtinischen Kapelle abschließen. Damit sollte die Ausmalung der Kapelle, die Sixtus IV. Rovere (1471-1484) hatte bauen (40 m lang, 13,60 m breit, 20,70 m hoch) und ausschmücken lassen, vollendet werden. Zu dieser Zeit schmückte die Kapelle ein Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens (wahrscheinlich ein Wandbild), in dem auch die Glaubensfestigkeit des Papstes⁸¹², gegenüber dem ungläubigen Thomas, thematisiert worden war, und ringsum Wandmalereien in drei Registern oder Stockwerken, unten gemalte Vorhänge, darüber die Parallelvitene Mosis und Christi, den Tituli nach als Gesetzgebern des Alten wie des Neuen Bundes, und darüber zu Seiten der Fenster die Bildnisfiguren der 30 ersten, der vorkonstantinischen Päpste, von den zwei Apostelfürsten angeführt; die Gesamtleitung dieser Ausmalung hatte wohl bei Perugino gelegen, beteiligt waren am *Agon* Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Rosselli und, zuletzt hinzugekommen, Signorelli.

Michelangelo sollte jetzt im Gewölbefuß die zwölf Apostel malen. Er hätte damit Sitzstatuen, wie sie für das Grab desselben Papstes vorgesehen waren, in Malerei ausführen sollen; er wollte aber auch *Storie*, wie er sie in der Schlacht von Cascina für den Palazzo della Signoria in Florenz mit Erfolg entworfen hatte, damit verbinden. Der Papst ließ sich überzeugen und einen neuen Vertrag abschließen.

Das Werk des Michelangelo, wie es 1512 vollendet wurde, zeigt im Muldengewölbe der Kapelle ein illusioniertes viertes Stockwerk, das hauptsächlich aus zwölf Thronen am Gewölbefuß besteht, ringsum verbunden und verkröpft. In den Thronen wohnen sieben Propheten und fünf Sibyllen, die suchen und forschen (1. Petr. 1,10f), die Delphica in Vision, Jesaja in Audition und Jona, der Propheten erster, in die Erfahrung Gottes hingerissen, Titelbild

⁸¹¹ Zur Sixtinischen Decke habe ich mich ausführlicher geäußert in: Rudolf Kuhn, *Michelangelo, Die sixtinische Decke, Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*, Berlin 1975.

⁸¹² Ein Thema, das Raffael in der Messe von Bolsena aufgriff, dort dem ungläubigen Priester gegenüber.

der (pp. 640/641) Deckenmalerei; die Propheten und Sibyllen thronen unter und zwischen den Ignudi-Kerubim, die auf den Thronwangen sitzen und die Throne mit Eichenlaubguirlanden und zehn Tondi schmücken, welche Tondi m.E. ihrer acht von den Zehn Geboten handeln und ihrer zwei, dem Altare nächst, Verheißungen auf Christus darstellen⁸¹³; die Propheten und Sibyllen sind zwischen diesen Kerubim und unter diesen Schilden Wortkünder Gottes.

Michelangelo malte aber auch das tiefer gelegene, dritte Stockwerk zu Ende aus, er malte nämlich in den Lünetten um die Fenster herum die Vorfahren Christi (Mt. 1,1ff) und auf den Stichkappen oberhalb der Fenster das Volk Israel.

Michelangelo charakterisierte die verschiedenen, übereinander gestuften Gestaltenreihen unterschiedlich⁸¹⁴: Die Vorfahren Christi sind auf umstehendes Gerät und auf Wände bezogen, nach denen sie ausgreifen, an die sie sich anlehnen, usf.; tätig und untätig verkörpern sie die *vita activa*. Die Gestalten des Volkes Israel sind auf einander zurückgekommen, sie ruhen beieinander, ruhen auf der Wanderung, sei es durch das Leben oder die Wüste, oder als Warten auf den Messias; sie verkörpern die *vita voluptuosa*. Die Propheten und Sibyllen sind bewegt und mächtig in ihrem Tun, sie sind über ihre leibhafte Natur hinausgewachsen, überschreiten sie in ihrem Tun, sie sind oft von den Rändern als den Grenzen ihres über sich hinausgewachsen Seins bestimmt; sie verkörpern die *vita contemplativa*. Und die Kerubim, Aktfiguren, lebendig, von ihren Mitten als Kraftquell bestimmt, oft fast kreisend, verwirklichen ihre leibhafte Natur; sie verkörpern die *vita angelica*. Diese Engel, so wie Michelangelo sie darstellte, sind nach ihren Stimmungen sehr verschieden, im Glücke wie kreisend, doch oft auch beschwert, wie leibgebunden; das erinnert daran, daß die Engel fallen, daß sie Menschenfrauen nachgehen können (Gn. 6,1f) und daß die Schöpfung durch die Sünde des ersten Menschen im Gesamten seufzt und in Wehen liegt (Röm. 8,18ff.). Bestimmend aber ist die Gegenwart der Propheten und Sibyllen als Wortkünder Gottes, denen die Kerubim zugeordnet und das Volk wie die Vorfahren untergestuft sind.

Die *vita divina* Gottes als die fünfte, höchste Stufe ist auch in der Gegenwart der Propheten und Sibyllen keine unmittelbare Erfahrung mehr, sie wurde nicht unmittelbar dargestellt; sie ist allein in der Erinnerung

⁸¹³ Näheres dazu in: Kuhn pp. 58-69.

⁸¹⁴ Über diesen Wesensstufenbau und seine Quelle ausführlicher: Kuhn pp. 91-138.

gegenwärtig. Dem entsprechend richtete Michelangelo den Ort der (pp. 641/642) Propheten und Sibyllen her; denn architektonische Bänder gehen von den Thronen der Propheten und Sibyllen querüber das Gewölbe der Kapelle, sie bilden zunächst das Gewölbe des Prophetenortes und dadurch erst das der Sixtinischen Kapelle, und zwischen diese architektonischen Bänder oder in das Gewölbe des Prophetenortes eingelassen finden sich die *Storie* von der Urgeschichte der Welt und des Menschen. Die Propheten und Sibyllen suchen und forschen an einem Ort solcher Erinnerung; und auch von Gott und von der *vita divina* wird in solcher Erinnerung, wird in erzählenden Bildern, *Storie*, gehandelt. Diese Unterscheidung einer unmittelbaren Gegenwart der Propheten und einer in Erzählungen erinnerten Gegenwart Gottes und der Anfänge der Welt und des Menschen entspricht der Struktur und wiederholt die Struktur des Alten Testaments, des *Tenach*, selbst.

Gott wurde an der Sixtinischen Decke dargestellt, aufs Äußerste sich bewegend und darin anderes außerhalb seiner erschaffend und es erhaltend; und, zugleich, sich immer neu offenbarend. In der ersten *Storia* in der ersten Epiphanie als Gott in der Wolke (Ex. 24,15f; Ex. 16,10), in der zweiten *Storia* in der zweiten Epiphanie als der Vorübergang der Herrlichkeit des Herrn (Ex. 33,18ff), in der dritten *Storia* in der dritten Epiphanie als schwebend über den (nun geordneten) Wassern (Gn. 1,2), in der vierten *Storia* in der vierten Epiphanie, in der Erschaffung des Menschen, Adam, als Jahwe-Elohim, vom Kerub getragen (Ps. 17,11), mit der Sophia an seiner Seite (Spr. 8,22ff), und in der fünften *Storia*, in welcher der Mensch in die Geschlechterdifferenz geteilt wird, auf daß Mann und Frau im Anblicke seiner nicht vergehen, verhüllt, doch sich auf der Erde ergehend (Gn. 3,8); ab der sechsten *Storia*, dem Sündenfalle, ist Gott unsichtbar; die Propheten und Sibyllen sind in dieser Zeit und für diese letzte Zeit als Wortkundler Gottes gegenwärtig. Den genannten Epiphanien wurde noch hinzugefügt, daß Gott sich in je anderer Selbstbewegung offenbart, welche je besondere Bewegung er dem jeweils Geschaffenen mitgibt.

Dieser Historienzyklus am Gewölbespiegel, dem die Epiphanien inkorporiert wurden, ist es, weswegen ich hier auf die Sixtinische Decke eingehe. Doch konnte ich das bisher Gesagte nicht bei Seite lassen, weil Michelangelo z.B. die Repräsentationen nicht auf das Gewölbe, die *Storie* aber auf die Wände verteilte, sondern sie eng mit einander verfügte, die *Storie* sind Gemälde am Prophetenort.

Der Deckenspiegel zeigt neun *Storie* (ca. 1,70 x ca. 2,60; bzw. 2,80 x 5,70), dreimal drei. Die ersten drei stellen die Erschaffung der Welt dar; auf der (pp. 642/643) ersten *Storia* erschafft Gott; Gott erschafft nicht irgend etwas, sondern die Urmaterie, eine Wolkenmasse bei Michelangelo, aus der dann alles andere geschaffen wird; Gott offenbart sich zugleich in einer sich um sich selbst drehenden Bewegung und er gibt der Urmaterie diese Bewegung als Wirbel mit; auf der zweiten *Storia* ordnet Gott; Gott ordnet Zeit und Raum, indem er Sonne und Mond da und dort erschafft, die als Zeichen für Festzeiten, Tage und Jahre dienen (Gn. 1,14), und die erste Pflanze auf der Erde aufgehen läßt, durch welche die Erde örtliche Bestimmtheit erhält; Gott offenbart sich zugleich in kreisender Bewegung, aus der Ferne aufkommend und in die Ferne schwebend, und er gibt den Gestirnen die Kreisbewegung mit; auf der dritten *Storia* segnet Gott, indem Gott durch sein Anwesen, durch sein blickloses, stilles Anwesen Himmel und Meer erhält; Gott offenbart sich zugleich in der Bewegung des Nahens und Anwesens und läßt Himmel und Erde in Ruhe in ihrem Bestande sein. Die nächsten drei *Storie* stellen die Erschaffung des Menschen und den Sündenfall dar; auf der vierten *Storia* erschafft Gott den Menschen Adam, *uomo* als *homo*, in das liebende, nicht berührende Anschauen Gottes hinein; Gott offenbart sich zugleich in einer Bewegung auf Adam zu, den er sich zum Bilde erschafft, und er gibt dem Menschen die Bewegung der Begegnung; auf der fünften *Storia* erschafft Gott, wie ich sagte, die Geschlechterdifferenz, Gott erschafft nämlich Eva, auf Adam beruhend, aus seiner Seite hervor, in das abermals nicht berührende Anbeten Gottes hinein; und Adam hat, mit seiner Erschaffung verglichen, an Schönheit, Mächtigkeit und Gewicht verloren⁸¹⁵; einer Frau bedürftig, hat er jene mit dieser geteilt, *uomo* als *vir*; auf der sechsten *Storia* ist der Sündenfall dargestellt: Adam und Eva, zu physischer Mächtigkeit und Pracht erwachsen, haben sich aus dem beieinander Sitzen, Lagern und, wenn richtig gesehen, aus wohl übermäßiger Begegnung mit männlicher Geschlechtlichkeit, worin die Ursünde Michelangelo gelegen haben mag, erhoben, zurückgewendet und begehren und berühren, ergreifen beide die verbotenen Früchte; und wie in Einem damit werden Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben und auch der Engel berührt, trifft und schlägt Adams Nacken mit Schwertes Spitze. Und

⁸¹⁵ Über Michelangelo's Fähigkeit Leiblichkeit unterschiedlich zu charakterisieren, vgl. Rudolf Kuhn, "Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance", *Über das Klassische*, hrsg. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, 137-203, bes. pp. 149sq.

die letzten drei *Storie* stellen dann die Menschheitsgeschichte unter Noach dar, das Opfer Noach's, die Sintflut und die Trunkenheit Noach's. Diese (pp. 643/644) drei Bilder sind in thematischer Hinsicht nicht so leicht zu erfassen, sich nicht mit so überwältigender Macht und Klarheit bekundend.

Genau diesen Unterschied gilt es noch aufzuklären. Ich möchte in dieser Schrift früher Behandeltes dazu aufgreifen und erweitern. Ältere wissenschaftliche Versuche, den Unterschied mit einer stilistischen Entwicklung Michelangelos, der an der Eingangsseite der Kapelle zu malen begonnen und sich in zwei Arbeitskampagnen der Altarwand genähert hatte, zu erklären, scheinen mir unnötig; es bedarf nicht der Unterstellung, Michelangelo sei mit der ersten Hälfte seiner Arbeit, als er die Gerüste abräumen ließ, schon unzufrieden gewesen und habe sich dennoch angeschickt, die zweite Hälfte des Werkes auszuführen.

Es war Giotto, der in seinem Paduaner Zyklus nach den ersten zwei Registern mit der Geschichte des Joachim und der Anna und mit der Jugendgeschichte der Maria die *epische* Darstellung unterbrach und ein *lyrisches* Zwischenstück einfügte, in dem er auf der Triumphbogenwand der Kapelle den Erlösungsratschluß und in eins damit die Verkündigung des Engels Gabriel an die Jungfrau Maria darstellte. Darnach fuhr er fort, die Geschichte Christi wieder im *epischen* Modus zu erzählen. Ich brauche meinen Versuch, diesen Vorgang zu beschreiben⁸¹⁶, nicht zu wiederholen.

Es gab auch andere Maler, die ein gleichmäßiges Weiter- und Weitererzählen zu meiden suchten, den Fortgang jedenfalls unterbrachen. Ein interessantes Beispiel war, wie mir scheint, der sg. Barna da Siena (Lippo Memmi?), der in seinen Zyklus des Lebens Christi an der rechten Seitenschiffswand der Collegiata von San Gimignano⁸¹⁷, ca. 1350/55, immer wieder Bilder einfügte, in denen Christus frontal in der Mitte dasteht und symmetrisch umgeben wurde, sodaß diese Bilder eher Andachtsbilder zu sein scheinen, nicht nur die Taufe, das Abendmahl, sondern auch der Zwölfjährige im Tempel, die Verklärung, die Geißelung und die Verspottung; immer wieder kann man, der Erzählung zu folgen, unterbrechen und sich in Betrachtungen

⁸¹⁶ S. hier Teil B die Exempla, 1. Teil, 4. Zyklus Giotto, Padua, 2. Komposition, e) Episch und Lyrisch.

⁸¹⁷ Einen größeren Teil der Bilder (17 von 26) findet man in Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford²1980, Tfl. 52ff. abgebildet.

ergehen. Ein Verfahren, das für einen Gebrauch besonders in der religiösen Malerei überzeugt.

Ich habe in dieser Schrift den *lyrischen* und den *epischen* Darstellungsmodus bei zwei entsprechenden Zyklen des Fra' Angelico genauer zu erläutern (pp. 644/645) gesucht⁸¹⁸. Barna's Zwölfjähriger im Tempel, auch seine Verspottung Christi laden unmittelbar zum Vergleich und zur Kontrastierung mit den Darstellungen des Fra' Angelico ein.

Diese Erinnerung diene, sehen zu lassen, daß der Unterschied von Michelangelo's ersten vier *Storie* an der Sixtinischen Decke zu den letzten drei - um die Extreme unter diesen *Storie* zu nennen - eben dieser Unterschied des *lyrischen* zum *epischen* Modus ist. Das Auseinanderlegende, neben- und gegeneinander Behauptende des epischen Stiles, der Sinn für reale örtliche Zusammenhänge, für Dingvermittlungen in einer epischen Erzählung fehlen in den ersten vier *Storie*, sie sind in den letzten drei *Storie* aber da. Doch die Darstellung in jenen ersten vier *Storie* überzeugt unmittelbar, das Figurale und das Formale, das Schwebende der Stimmung und das Konkrete des Leibhaften sind einig, die thematische Stimmungsdichte teilt sich unmittelbar mit. Und dieses fehlt wiederum den letzten drei *Storie*, in denen über viele Vermittlungen mit epischer Gelassenheit erzählt wurde.

Doch, der Gesamtzusammenhang der neun *Storie* nach den Unterschieden der Bildform ist damit noch nicht vollständig bestimmt. Es ist nötig, die Rolle der *symbolischen* Komposition, die schon bei Signorelli zu erörtern war, zu nennen und zu dem lyrischen und dem epischen Modus in ein Verhältnis zu bringen.

Die Kompositionsform des Sündenfalles ist sicherlich symbolisch, wenn man Adam und Eva links ausgreifen und rechts getroffen sieht, hin zum Baume und weg vom Baume. Schuld und Strafe wurden zueinander gewogen, das Ziel des Greifens ist der Ausgang der Strafe. Ich möchte nicht das *Bild* einer Waage gemeint sehen, nicht in's Allegorische geraten, es genügt zu sagen, daß Schuld und Strafe symmetrisch, zu einander gewogen sind.

Auch die Kompositionsform des Opfers des Noach ist symbolisch, in welchem Bilde die Personen durch ihr Handeln in je verschiedenem Mitwirken am Opfer mit einander in den ovalen, um den Altar gefügten und durch ihn gespannten Ring eines miteinander Bestehens geraten und darin Halt und Rettung haben. Das wird durch den Kontrast zur Sintflut um so deutlicher.

⁸¹⁸ S. hier Teil B die Exempla, 3. Teil, 15. und 17. Zyklus.

Denn auch die Kompositionsform der Sintflut⁸¹⁹ ist symbolisch, in welchem Bilde, im Gegensatz zu dem des Opfers, alle Gestalten und (pp. 645/646) Gestaltmengen auseinander streben, sich zerstreuen, die einen nach links aus der Flut auf den Berg hinauf, die anderen in die Ferne zum Boot und weiter noch zur Arche, die letzten sind rechts auf einer Insel. Wie der Ring als Kompositionsform das Symbol der Rettung der Familie des Noach ist, so die Zerstreung als Kompositionsform das Symbol des Unterganges aller in der Flut, außer des einen, der sich zum Himmel wendet, Noach. Die Kompositionsform der Sintflut des Michelangelo ist der Kompositionsform der Darstellung des Antichrist des Signorelli nächst verwandt; man vergleiche bei Signorelli die herausragend stehenden Figuren des Antichrist und des Teufels und bei Michelangelo die des Vaters mit seinem toten Sohne, und vergleiche, daß Gestaltmengen links und rechts neben diese Figuren gesetzt und weitere Gestaltmengen in zwei Schritten in die Ferne noch angehängt wurden, nach rechts bei Signorelli, nach links bei Michelangelo⁸²⁰. Auch bei Signorelli war diese Kompositionsform das Symbol der Zerstreung.

Im Verhältnis zu diesen Bildern an der Decke ist nun auch die Kompositionsform der Trunkenheit des Noach, in welchem Bilde die Figuren einander fast parataktisch folgen und der schlechte im Wechsel mit den guten Söhnen gereiht ist, symbolisch, ein Symbol dafür, daß die Scheidung des Ungerechten und der Gerechten nun ausgesetzt bleibt, sie mit- und nebeneinander leben, eine Folge des neuen Bundesschlusses Gottes mit Noach.

Zugleich wird man sagen können, daß das Symbolische der Kompositionsform in der Darstellung der Trunkenheit des Noach am

⁸¹⁹ Eine ausgeführte Kompositionsanalyse habe ich in: Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980, 141-157, mitgeteilt.

⁸²⁰ Der Vergleich dieser beiden Darstellungen wäre auch im Hinblick auf die von mir so genannte *Fundamentalüberraschung* in klassischen Kompositionen interessant, denn der Vater mit seinem toten Sohn ist die *Fundamentalüberraschung* rechts der Bildmitte in der Komposition der Sintflut. Man beachte dazu, daß von den Gestalten, die links den Berg hinauf ziehen, letzte sich ablösen und zum Boote schwimmen und (an der Gruppe von Vater und Sohn vorbei) den nächsten Zusammenhang herstellen und räumlich dann erst (nach Boot und Arche) die Gruppe aus Vater und Sohn mit dem einzigen Toten des Bildes überraschend auftritt. Antichrist und Teufel, auch rechts der Mitte, treten nicht überraschend auf, sie sind durch die Zweifigurengruppe aus Signorelli und Fra Angelico vorbereitet und werden über eine Gestaltenmenge in der linken Bildhälfte erwartet, die ihnen kompositionell vorangeht und inhaltlich zuhört.

wenigsten auffällt, am wenigsten hervor dringt, die Darstellung der Trunkenheit des Noach somit am ehesten – in dieser Hinsicht - ungesteigert, normal und beruhigt wirkt. (pp. 646/647)

Es mag sich empfehlen, ein weiteres Werk, das allerdings nicht der monumentalen Wandmalerei zugehört, zur Erläuterung heranzuziehen. Sandro Botticelli malte 1477/78 das Reich der Venus (den Frühling) (Holz, 2,03 x 3,14) und 1482 die Geburt der Venus (Leinwand, 1,72 x 2,78), beide Bilder für Lorenzo und Giovanni di Pierfrancesco de' Medici, später in deren Villa Castello auch vereint. Die Bilder stimmen in den Maßen nicht überein, sie sind, das eine auf Holz und das andere auf Leinwand gemalt, nicht Pendants im strengen Sinne. Beide Gemälde, selbst wären sie Pendants, sind nach ihrer Kompositionsform außerordentlich verschieden, gegensätzlich: Im Reiche der Venus wurden Einzelfigur, Dreiergruppe, Einzelfigur, Dreiergruppe neben einander gereiht, sie stellen miteinander eine Geschichte vom Erwachen der Liebe im Frühling dar; in der Geburt der Venus aber bilden alle drei Figuren mit einander eine außerordentlich geschlossene, höchst einprägsame Form; sie bilden die wohl bedeutendste, eine gesamte Komposition ausmachende Konfiguration vor Michelangelo's Darstellung des Sündenfalles, für welchen diese Konfiguration sicherlich ein Vorbild war. Der Unterschied der Kompositionsformen läßt uns sehen, daß das Thema das eine Mal die Epiphanie der Göttin in ihrer Geburt und das andere Mal das jährliche Gehen der Göttin und ihrer Begleiter über die Frühlingserde hin war; Epiphanie gegen Vorgang, auch lyrischer Modus gegen epischen Modus⁸²¹.

Und letztlich sei daran erinnert, daß Signorelli für die Himmlische Sphäre die symmetrische Form, für die Menschen auf der Erde aber die reihende Parataxe wählte, worin Raffael ihm bei der Disputa in den Stanzen folgte, zu der selben Zeit, als Michelangelo die Sixtinische Decke ausmalte, auch dort für die Himmlische Sphäre die symmetrische Form und für die Irdischen und deren Commercium die reihende Parataxe von Gruppen und Figuren wählend.

Ich fasse dahin zusammen: die Bildform der neun *Storie*, die das Gewölbe des Ortes der Propheten und Sibyllen schmücken, mit Erinnerungen

⁸²¹ Über die Bedeutung der modalen Komposition für Botticelli, namentlich auch in farbiger Hinsicht, siehe die vorzügliche Dissertation von Peter Zimmer, *Die Entstehung der modalen Farbkomposition im Werk Sando Botticellis*, Diss. phil. München 1989, auch wenn sie den hier herangezogenen zwei Gemälden gerade nicht gilt.

füllen und damit die Sixtinische Kapelle, ist außerordentlich unterschiedlich⁸²²: Michelangelo handelte von der Erschaffung der Welt, der Erschaffung des Menschen und den Epiphanien Gottes im lyrischen Modus (hymnisch); er wechselte ab der (pp. 647/648) Darstellung der Geschlechterdifferenz in der Erschaffung Evas in den epischen Modus. Michelangelo wählte im epischen Modus die symbolische Komposition und handelte so von Sünde und Strafe, von Sammlung und Zerstreung oder von Rettung und Untergang und von der Ungeschiedenheit des Gerechten und des Ungerechten. Er reduzierte dabei die sich abhebende Prägekraft der symbolischen Form der Komposition sukzessive, sodaß die Urgeschichte der Welt und des Menschen am Schlusse in jenes ruhige, gleich gültige Gleichmaß gebracht war, in welchem von den Irdischen und deren Commercium, gerecht und ungerecht, gehandelt werden konnte. Der Wechsel der *Modi* diene der Sache, der Darstellung der Urgeschichte der Welt und des Menschen.

Diese Konzeption des Michelangelo von demjenigen, was ein Zyklus sein kann, führte abermals, wie schon bei Signorelli, zu einer außerordentlichen Steigerung sowohl des Bildhaften wie des Zyklischen; dieses, vermehrt noch durch den ständigen Wechsel von einem kleinen zu einem großen und wieder zu einem kleinen Bildformate, führte zu einer Virulenz, die für das Zyklische der zyklischen Historienmalerei auch kritisch war. Um so mehr dann, wenn die Bildform als symbolische zu besonderer Bedeutung, zu eigener Geprägtheit und Prägekraft gebracht wurde. An der Sixtinischen Decke blieb das Zyklische auch dadurch erhalten, daß die Bilderfolge in den dominierenden, rings umschließenden und geschlossenen Ort der Propheten und Sibyllen eingebunden, dahinein gefügt wurde.

⁸²² Vgl. das in dieser Schrift zu Cavallini Gesagte.

3. Die Ersten und die Letzten Dinge
von Jacopo Carrucci, gen. Pontormo (1494 - 1557)
in Florenz, S. Lorenzo, Chorkapelle
(gemalt ca. 1546 - 1557, der unterste Bereich von Agnolo Bronzino 1558
vollendet, alles 1742 zerstört)

Dieser Zyklus, der nur beschränkt als Zyklus bezeichnet werden kann, d.h. als Folge untereinander auch vergleichbarer Bilder und Kompositionen, und der dann als letzter herangezogene Zyklus des Andrea del Sarto sind nach der Erzähl- und Darstellungsweise höchst verschieden. Beide Zyklen, die in je anderer Weise über die Tradition hinaus gingen, können helfen, die monumentale, zyklische Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts, wie (pp. 648/649) von außen her, von ihren Grenzen her, als zusammengehörig erscheinen und zwei Momente an ihr noch schärfer sehen zu lassen.

Pontormo erhielt den Auftrag, die Chorkapelle der Kirche S. Lorenzo in Florenz, die unter dem Patronate der Medici, damals des Herzogs Cosimo I., stand, auszumalen, ca. 1546. Pontormo arbeitete daran gut zehn Jahre bis zu seinem Tode 1557, und Bronzino vollendete die unteren Fresken in deren unterem Bereiche 1558.

Der Zyklus des Pontormo ist nicht erhalten. Es gibt einen Kupferstich, der die Dekoration der Kapelle anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für König Philipp II. von Spanien (1598) wiedergibt, die Wände unterhalb des Gebälkes mit Trauertüchern verhängt, darüber aber die Fresken Pontormo's, und eine Reihe von Zeichnungen des Pontormo zu einzelnen Darstellungen; mehrere dieser Zeichnungen wurden quadriert, waren zu ihrer Zeit für eine Übertragung vorbereitet und demnach für endgültig erachtet. Ich folge im Hinblick auf die Anordnung der Darstellungen der Rekonstruktion von Charles de Tolnay (1950) und deren Verbesserung durch Janet Cox Rearick (1964)⁸²³, die diese Zeugnisse und die Beschreibungen durch Vasari u.a. ausgewertet haben⁸²⁴.

⁸²³ Janet Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Cambridge 1964, vol. 1, pp. 318sq; dort auch der Nachweis des Aufsatzes von Tolnay. S. vor allem die Abb. in vol. 2, 336-371. Gute Abbildungen auch in Salvatore S. Nigro, *Pontormo, Zeichnungen*, München 1991, Abb. 68-77.

⁸²⁴ In Kurt W. Forster, *Pontormo*, München 1966, pp. 91sq. liegt eine Interpretation vor, die nahe an den Punkt kommt, um den es hier geht, mehr durch ihre Beschreibungen als durch den Begriff einer 'religiösen Metapher'.

Alle drei Wände (jede gut 10 m breit) hatten im Obergaden oberhalb des Hauptgebälkes je zwei Fenster. Zu Seiten dieser Fenster waren Darstellungen zu sehen. Auf den Seitenwänden waren die drei Wandfelder untereinander gleich groß, auf der Altarwand war das mittlere Feld größer als die äußeren.

Auf dem mittleren Felde der Altarwand sah man Seltsames: Christus in der Glorie, von Engeln mit Büchern, Tafeln und obenüber mit Leidenswerkzeugen begleitet, und zu Füßen Christi seitlich Gottvater, der Eva aus Adams Seite erschafft. Die Darstellungen auf dem rechten und auf dem linken Wandfelde der Altarwand stellten den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese dar. Auf den Seitenwänden folgten anschließend links Mose, der die Gesetzestafeln von Jahwe empfängt, und rechts die vier Evangelisten mit den Büchern der (pp. 649/650) Evangelien; mitten auf den Seitenwänden folgten links Noach⁸²⁵ und rechts Abraham, der Isaak opfert, und schließlich zu äußerst rechts und links Adam und Eva bei der Arbeit und Kain und Abel bei Opfer und Mord. Diese Darstellungen im Obergaden sind es, derentwegen ich den Zyklus heranziehe.

Die Wände unterhalb des Hauptgebälkes besaßen nur auf der Altarseite zwei Fenster, demnach drei Wandfelder und -bilder, die Seitenwände dagegen waren einheitlich bemalt. Die Seitenwände zeigten links die Sintflut, auch Noach im Gespräche mit Gott oder Engeln, und rechts die Auferstehung des Fleisches mit, wie eine Kopie erkennen läßt, Engeln, die Posaunen blasen und zur Hilfe herabstürzen. Die Altarwand ließ links und rechts je ein Skelett und in der Mitte abermals Seltsames sehen, nämlich das Martyrium des Laurentius mit Engeln, die Kelch und Märtyrerkrone tragen, und zugleich die Himmelfahrt der Seligen⁸²⁶.

⁸²⁵ Es fehlt an visuellen Zeugnissen für die Darstellung der Noachszene. Vasari spricht in einem Satze, der auch sonst nicht eben genau ist, nämlich "*il sacrificio d'Abel, la morte di Caino*" als einen Bildtitel nennt, von "*la benedizione del seme di Noè, e quando egli disegna la pianta e misure dell'Arca*" ed. Milanesi VI, pp. 285sq. Ein Entwurf für die Arche scheint nicht recht zu passen, eher könnte das Opfer Noach's gegenüber dem Opfer Abraham's gestanden haben, welches von Vasari auch als Segnung der Familie des Noach verstanden werden konnte. Das Opfer Noach's war es jedenfalls, um dessentwillen Gott mit Noach einen Bund schloß und das Gericht (bis zum Jüngsten Tage, vor dem hier gehandelt) aussetzte (Gn. 8,21).

⁸²⁶ Wenn dort, wie Cox Rearick Vasari versteht (p. 324b), zwei Figurensäulen dargestellt waren, dann wohl kaum zwei von aufsteigenden Seligen (*ascending into paradise*); eine Figurensäule sollte dann eher aus Verdammten bestanden haben, die vergeblich

Das Konzept des Zyklus war sehr ungewöhnlich. Christus in Gloria, in einer Mandorla von Engeln mit Büchern und Tafeln und obenüber mit Leidenswerkzeugen: das ist die Wiederkunft des Herrn, am Jüngsten Tage zum Gerichte. Gottvater zu seinen Seiten und Füßen aber, wie Besonderung und Teil der Mandorla des Sohnes figuriert und in die Darstellung der Wiederkunft eingeformt, das Seltsame konnte nur ein Mann konzipieren, der sich - vielleicht vor des Michelangelo Jüngstem Gerichte - gefragt hatte, wo der Vater bei der Wiederkunft Christi sei, welches sein Ort an diesem Tage, was seine Funktion sei, und zu dem eigenartigen Urteile kam, daß die Verherrlichung des Sohnes, des gestorbenen, auferstandenen Sohnes, ein beiseite Treten des Vaters bedeute, an (pp. 650/651) der Verherrlichung des Sohnes teilnehmend und doch gesondert⁸²⁷; und zu dem Urteile kam, daß diese neue Relation von Vater und Sohn eingetreten sei, als der Vater dem Menschen um seiner Schwäche willen das Weib zur Entsprechung erschuf, die beide, Mann und Frau, gemeinsam, wie Pontormo es darstellte, Ansatz, Fußpunkt einer zweiten, umfassenden Mandorla waren, die aber Sünde taten und Vertreibung litten, wie die nächsten Darstellungen gegenwärtig setzten: die Erschaffung der Geschlechterdifferenz in Adam und Eva, deren Schwäche, führte, so mochte Pontormo urteilen, zur Gewährung des Erlösungswerkes, führte zum Opfer des Sohnes, und die Opferbereitschaft wie das Opfer des

aufzusteigen suchen. Doch vgl. die drittnächste Anmerkung zur Rolle der Märtyrer bei Pontormo und Michelangelo.

⁸²⁷ Das *Symbolum apostolicum* läßt den Sohn zur Rechten des Vaters sitzen: *ascendit ad coelos: sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis*; beruhend auf Mk. 16,19 (dieses bezogen auf Ps. 110, 1).

Auch Rubens (z.B.) hatte sich diese Frage gestellt - vielleicht angesichts der Darstellungen des Michelangelo und des Pontormo; Rubens war zu einem anderen Urteile, zu einer anderen Darstellung gekommen, der antiken apollinischen Lösung näher. Vgl. meinen Versuch einer Interpretation in: Rudolf Kuhn, "Rubens, Das große 'Jüngste Gericht', ein Altarbild, nebst Überlegungen zur Funktion eines Werkes der Kunst als Tat der Politik und als Denkmal der Geschichte", jetzt in: Annemarie Kuhn-Wengenmayr und Rudolf Kuhn, *Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten. Cranach, Dürer, Rubens, Ignaz Günther und Bernini, Schnorr von Carolsfeld, Manet, Marées, Liebermann, Picasso und Raffael*, Frankfurt 2001, 77 – 91 (früher in: *Land und Reich, Stamm und Nation ... Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag*, ed. Andreas Kraus, vol. 2 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte Band 79), München 1984, 91-105, bes. p. 97.

Sohnes führten zu dessen Verherrlichung in der Wiederkunft am Jüngsten Tage. Die *dottrina di questa storia* war schon Vasari unverständlich⁸²⁸.

In der Verbindung dieser beiden Begebenheiten ist am Jüngsten Tage Vergangenheit Gegenwart, sind im Jüngsten Gerichte die ursprünglichen Geschehnisse und Vorgänge wieder da, endgültig an ihren Ort gebracht, gerichtet, sind die Ersten Dinge in den Letzten. Der Jüngste Tag und das Gericht ist die Fülle, nicht das Ende, der Zeit.

Auch der Sündenfall ist wieder da, das sukzessive höher hinauf Greifen Adams und Evas in der Verführung, die Vertreibung ist da, das Abriegeln des Oberen durch den Engel mit Schwert und das hinunter Laufen Evas und Adams, wie eine Treppe hinunter, und die anderen Geschehnisse sind da, die ich aufgezählt habe, der Empfang des Gesetzes des Alten Bundes auf das Geheiß Jahwe's durch Mose, das Beieinander der Autoren des *Ευαγγέλιον* samt ihren Schriften, das Opfer Abrahams und Isaak's, usf..

Wie der erwähnte Kupferstich zeigt, malte Pontormo unterhalb der Fenster Putten, die sich umarmen. Der Kupferstich und die quadrierten Zeichnungen lassen dann erkennen, daß Pontormo die einzelnen *Storie* gegeneinander nicht rahmte, so daß die *Storie* miteinander in einem, den ganzen Obergaden umfassenden Bildfelde erschienen und in der Tat miteinander da waren. Pontormo hatte (pp. 651/652) früher schon in der Cappella Capponi in Santa Felicita zu Florenz, bei der Darstellung der Verkündigung das ganze Wandfeld benützt und das Fenster in dieser Wand nur als optischen Halt für die Figurendarstellung, so nun auch und weit darüber hinaus in San Lorenzo.

Damit komme ich zu dem entscheidenden Punkt. Wenn man die quadrierten, zu ihrer Zeit als abschließend angesehenen Zeichnungen des Pontormo anschaut, dann wurden kaum Orte ausgebildet und charakterisiert. Bei der Arbeit Evas und Adams minimal und nicht in einem Zusammenhange, der nachgerechnet werden könnte, bei der Vertreibung Adams und Evas überhaupt nicht; beide Darstellungen bestehen aus bloßen Figurenrelationen, in denen sich die Gestalten bald beieinander, bald miteinander befinden. In der Vertreibung laufen Adam und Eva unter dem nach oben sperrenden Engel nach links herab; ihre Körper wurden hinter und übereinander dargestellt, sie sind Teil für Teil symmetrisch zu einander, Adams rechtes Bein und Evas linkes Bein, Adams linkes Bein und Evas rechtes Bein, die Beugung der

⁸²⁸ "*Ma io non ho mai potuto intendere la dottrina di questa storia*", Vasari p. 286.

Rücken beider, das Vor- und Zurückbeugen der Schultern, das Verschließen und Öffnen der Gesichter und Blicke, alles sind Teilmomente des miteinander herab Laufens, Momente des einen Stimmungssachverhaltes zwischen Höhe und Tiefe, Rechts und Links, als welcher die Vertreibung unter dem Engel aufgefaßt wurde.

Die vier Evangelisten samt dem Putto, der sie zu tragen scheint, wurden mit Überschneidungen und Verschränkungen zu einer einzigen vielgestaltigen Konfiguration verbunden, die als ganze auch ein Aufwärts verkörpert. Sieht man näher zu, so wurde jede Figur genau durchgeführt, es gibt keine Unklarheit, kein Überfluten der Stimmung, das Schwebende der Stimmung und das Konkrete des Leibhaften sind im Sachverhalt einig, prägnant, wie ich es bei den Zellenbildern des Fra Angelico erörtert habe.

Moses und Gott mit den Engeln übereinander wurden in einer Konfiguration von Frage und Antwort, Offenheit und Erfüllung, Empfangen und Gewähren dargestellt.

Welche auch leibliche Präsenz haben Kain und Abel, da es um Leben und Tod geht. Wie erscheint die Macht Kain's, die Ohnmacht Abel's, die Gewalt Kain's, die Qual Abel's in dieser, abermals durch eine Reihe von Korrespondenzen dicht durchstimmten Gruppe. Man sieht die beiden Brüder obenüber zu den Seiten des Opferaltars noch einmal, wie Flügel und Krönung der unteren Gruppe, auch sie sind samt Altar Teil des einen stimmungshaften Sachverhaltes. (pp. 652/653) Zugleich wurde durch den Charakter der Figuren und durch den wechselnden Platz unten und oben dargestellt, daß Kain im Morde auf den Platz des Abel treten, wie Abel auftreten, den Abel aber zum Kaine schlagen will. Angesichts dieser Darstellung fragt man nicht nach einer realen, räumlichen Dingvermittlung; der Stimmungssachverhalt überzeugt unmittelbar.

Hoch bedeutend ist endlich das Opfer des Abraham. In dieser Zeichnung wurde nun der Ort dargestellt und mit der Präzision einer Architekturzeichnung ausgeführt; aber: Welch ein Ort! ein Altar, auf dem der Sohn Isaak auf Reisigbündeln sitzt und auf dem der Vater Abraham steht, als wären beide Opfer. Die Beziehung von Vater und Sohn zueinander war schon in der zentralen Darstellung der Wiederkunft Christi thematisiert. Abraham hält den Sohn zwischen den eigenen Schenkeln, dessen Oberarm nahe seinem Geschlechte, sein eigenes Knie nahe dem Geschlechte des Knaben, nun, da er bereit ist, den Sohn, den erhofften Vater erhoffter Söhne, zu opfern. Abrahams Linke liegt auf dem zur Seite gebogenen Kopfe Isaak's, hält ihn, und ein Engel

umringt den erhobenen Arm des Vaters, dessen Messer mit beiden Armen, hält sie an. So die Teile der Konfiguration, die Teile eines stimmungshaften Sachverhaltes.

Zur größeren Klarheit könnte man Adam, Eva und den Engel in Pontormo's Bilde der Vertreibung mit den gleichen Gestalten in der Darstellung des Michelangelo, auch des Masaccio, vergleichen und würde sehen, daß Michelangelo und Masaccio auf der Selbständigkeit jeder der Gestalten und des Baumes oder des Tores insistierten, sie nebeneinander behaupteten, trotz der Figurierung Adams und Evas zu einer Gruppe; daß die Gestalten bei Pontormo aber Teil einer einzigen, wechselbezüglichen Konfiguration sind und diese Konfiguration zugleich die Bildform ist. Man könnte auch die Erschaffung Evas des Pontormo mit der Erschaffung Evas des Michelangelo vergleichen. Michelangelo stellte Adam, Eva und Gott neben einander, Pontormo schmiegte Adam und Eva zueinander, schmiegte sie in den Verherrlichungskranz der Engel und bildete sie wie eine Schleife desselben, und er stellte Gottvater beiseite dar, schmiegte auch ihn, besonders dank der folgenden Figur des nächst höheren Engels, in den Kranz der Verherrlichung des Sohnes.

Man sieht, ich könnte die formale Charakterisierung, die ich für Fra Angelico's lyrische Erzählweise gewählt habe, wiederholen, um die Darstellungsweise des Pontormo als lyrisch zu erläutern. Auch die besonderen (pp. 653/654) thematischen Wendungen in diesem Zyklus wurden von Pontormo als lyrische konzipiert und durchgearbeitet. Ja, die Absicht, im lyrischen Modus eine Konfiguration zu schaffen, könnte das Konfigurieren miteinander von Wiederkehr, Verherrlichung Christi und Erschaffung der Menschen erleichtert und die Konzeption, Abraham mit Isaak zusammen auf den Altar zu stellen, überhaupt hervorgerufen haben.

Der Bestand an Studien zu einzelnen Figuren, dem schlafenden Adam, der fliehenden Eva und zu Isaak zeigen, wieviel Arbeit Pontormo dann Figur und Figurierungen widmete, wieviel er laborierte, bis der ursprünglich konzipierte Stimmungssachverhalt ungestört, stimmig, rein herauskam. Diese Zeichnungen helfen, thematische Stimmungsdichte nicht mit Spontaneität zu verwechseln.

Die großformatigen Darstellungen an den unteren Wänden endlich müssen erstaunlich gewirkt haben. In deren Zentrum war, ebenso ungewöhnlich, das Martyrium des Laurentius mit der Himmelfahrt seliger Auferstandener (und eventuell dem Himmelfahrtsversuch verdampter

Auferstandener) verbunden, wie obenüber die Erschaffung von Mann und Frau mit der Verherrlichung Christi. Michelangelo schon hatte in seinem Jüngsten Gerichte den Märtyrern eine exzeptionelle Rolle gegeben⁸²⁹. Besonders erstaunlich waren aber die Darstellungen auf den Seitenwänden des Chores, in denen in der Fülle der Zeit des Jüngsten Gerichtes als Untergang die Sintflut und als Aufgang die Auferstehung der Toten einander entgegengesetzt waren. Eine erhaltene Nachzeichnung nach der Auferstehung der Toten läßt erkennen, daß Pontormo die klare (pp. 654/655) Schichtung übereinander geordneter Zonen, die auf der Selbständigkeit der Teile insistierende Ordnung, die Michelangelo's Jüngstes Gericht kennzeichnete, vermied und eine Fülle gleitender, rhythmischer Übergänge über Figurenfolgen und assoziierende Figurenähnlichkeiten schuf. Und die Studien zu einigen Gruppenkomplexen von Gestalten, die in der Sintflut untergehen und übereinander fluten⁸³⁰, sind Zeugen der Fähigkeit des Pontormo, auch den Stimmungssachverhalt qualvollen bei- und ineinander verlegt Seins als Verdammnis darzustellen. Vergleicht man diese Studien mit Signorelli's Darstellung der Verdammten in Orvieto, seiner Ausbreitung und Herzählung variiertes Motive, dann bemerkt man die Steigerung, Intensivierung und Verschmelzung der Motive, dann

⁸²⁹ Michelangelo (s. die Figur des Bartholomäus und die Figuren der Martyrer auf der Wolkenbank) wohl im Sinne von Apk. 6,9sq. "Und als es das fünfte Siegel öffnete, sah ich ... die Seelen derer, die hingeschlachtet worden waren um des Wortes Gottes und des Zeugnisses willen, das sie festhielten. Und sie schrien mit lauter Stimme: 'Wie lange, Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, [soll es noch dauern] bis du Gericht hältst und unser Blut rächst an den Bewohnern der Erde?'. Siehe Rudolf Kuhn, "Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance", *Über das Klassische*, ed. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, p. 158. Wenn Pontormo tatsächlich nur zum Himmel Auffahrende dargestellt haben sollte (vgl. drei Anmerkungen zuvor), dann wären wohl die Sibyllinischen Weissagungen II, 330sq, heranzuziehen, nach denen Gott den Frommen gewähren wird, daß die Verdammten um ihretwillen, falls sie darum bitten, aus der Verdammung befreit werden. "Und der allherrsche, ewige Gott wird noch etwas andres / jenen Frommen (ευσεβέστων) verleih'n, wenn sie flehen zum ewigen Gotte: / Aus dem schrecklichen Feuer und unvergänglichen Leiden / wird er die Menschen zu retten verleih'n: Dies wird er vollführen." Das würde helfen, die enge Verbindung des Martyriums des Laurentius und der zum Himmel Auffahrenden zu erklären. Pontormo hätte Michelangelo dann entgegengesetzt geantwortet. Jörg-Dieter Gauger (ed.), *Sibyllinische Weissagungen*, Düsseldorf/Zürich 1998, p. 59 (Sammlung Tusculum).

⁸³⁰ Forster p. 95: "Ineinander verschränkte und übereinander gehäufte Leiber bilden selbst die Wellen der verschlingenden Flut: Pontormo stellt nicht mehr religiöse Historie dar, er schmilzt sie zum Sinnbild um."

bemerkt man, was Pontormo umwandeln mußte, um die thematische Stimmungsdichte im Lyrischen gegenüber jener Vortragsstimmung des Epischen zu erzeugen.

Für den Gesamteindruck, den der Chor von San Lorenzo gemacht haben muß, wäre noch zu betonen, daß alle Bilder reine Aktdarstellungen gewesen zu sein scheinen, daß alle Figuren, Gruppen, Komplexe und Darstellungen aus ein und demselben Material figuriert und geformt waren, einem bei Pontormo in seinem Grundzustande geschmeidigen, beweglichen und bewegbaren, auf den nächsten bezogenen, weich-festen Leib. Auch diese Einheitlichkeit des 'Materials' kam jener Stimmungsdichte entgegen.

Schon Vasari war das Ungewöhnliche des Modus der Darstellungen des Pontormo im Chor von S. Lorenzo aufgefallen. Pontormo habe hier ohne die üblichen *ordine di storia, misura, tempo, varietà di teste, cangiamenti di colori di carni*, ja ohne *regola, proporzione, ordine di prospettiva* gearbeitet. Sicherlich hat Vasari recht. Pontormo habe zwar alles voll von *ignudi*, aber *con un ordine, disegno, invenzione, componimento, colorito e pittura fatta a suo modo*⁸³¹ gemalt, welchen *modus suus* ich als lyrisch bezeichnen und damit doch in eine Tradition stellen möchte.

In diesem Zyklus des Pontormo gab es nicht mehr ein Zwischenstück im lyrischen Modus, wie in Giotto's Paduaner Zyklus, auch war nicht mehr ein Teil des Zyklus im lyrischen Modus gemalt, wie an Michelangelo's Sixtinischer (pp. 655/656) Decke, sondern der Zyklus wurde durchgängig und ganz im lyrischen Modus dargestellt. Das strapazierte das Erzählen und Weitererzählen noch mehr, da die Sukzession innerhalb der Bilder mit der Sukzession der Bilderreihe nicht mehr gleich geartet und gleich gerichtet war, ja im Obergaden der Chorkapelle übermächtigte es das Erzählen und Weitererzählen. Dort gab es eher Entgegensetzungen, nach rechts und links, rahmenlos, innerhalb des einen Bildfeldes. Dieser für das Erzählen kritische Punkt war zugleich ein Moment der Außerordentlichkeit des Zyklus von Jacopo Pontormo.

⁸³¹ Alle Zitate Vasari pp. 286sq.

4. Die Geschichte Johannes des Täufers
von Andrea del Sarto (1486 - 1530)
in Florenz, Chioostro dello Scalzo (gemalt ca. 1510 - 1526).

Abschließend kehre ich mit der Geschichte des Johannes des Täufers von Andrea del Sarto⁵⁶⁸ zum epischen Modus zurück. Ich suche auch an dieser Erzählung eine Weiterung aufzuzeigen, welche die zyklische Historienmalerei des Tre- und Quattrocento als ein Zusammengehöriges distanziert.

Andrea del Sarto war selbst Mitglied jener Bruderschaft, der *Disciplinati di San Giovanni Battista* oder *Disciplinati della Passione di Cristo* oder der *Compagnia dello Scalzo*, deren Kapellenatrium hauptsächlich er ausschmückte⁵⁶⁹. Im 18. Jh. wurde dieses Atrium verändert, durch Bogen über den Säulen und durch Gewölben bereichert und architektonisch angehoben; dadurch wurde die Erscheinungsweise der Fresken verändert. Ursprünglich umzogen Sitzbänke die Wände, auf denen die gemalte Rahmenarchitektur aufruhte. Diese gemalte Architektur besteht zunächst aus Pilastern den Säulen des Atriums gegenüber und an den Enden der Wände, die dann ihrerseits ein umlaufendes Gebälk und darüber eine Attika mit Festons tragen; oberhalb der Sitzbänke und innerhalb der Pilaster sind zuunterst gemalte Paneele zu sehen, als Rücklehnen jener Sitzbänke, und darüber unter dem Gebälke und zwischen den Pilastern die *Storie*. Pultdächer senkten sich von der gemalten Attika auf die realen Säulen des Atriums (pp. 656/657) - damals auch in den Ecken nur je eine- herab. Der Raum⁵⁷⁰ wirkte schlichter, niedriger und ruhiger, er war vor allem von den Horizontalen der gemalten Architektur bestimmt, gegen welche Horizontalen die Pilaster und die Figuren in den *Storie* aufstanden. Die *Storie* in den Ecken sind 1,96 x 2,11, die *Storie* inmitten der Langseiten 1,94 x 3,08 groß.

Die Ausführung der Malerei zog sich von 1509 oder 1511 bis 1526 hin. Die Reihenfolge der *Storie* ist an der (ehem.) Eingangswand des Atriums, an welcher Andrea del Sarto zu malen begann, wie man meint, gestört (denn die Taufe Christi wurde der Predigt vor dem Volke und der

⁵⁶⁸ Abbildungen in S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge Mass. 1963, vol. 1 und in John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, vol. 1. Es ist bedauerlich, daß das später erschienene Buch alle Werke abermals chronologisch gereiht abbildet und der Zyklus damit nun in beiden Büchern über den Tafelteil ausgestreut ist.

⁵⁶⁹ Shearman vol. 1, p.52.

⁵⁷⁰ Zur Rekonstruktion und zu dieser Wirkung s. Shearman p.52sq.

Taufe des Volkes vorangestellt), sodaß nicht ausgeschlossen werden kann, daß zunächst kein so umfangreiches oder ein teilweise anderes Programm zur Ausführung anstand. Der Zyklus läuft jetzt von der linken Wand neben dem Ausgange des Atriums zur Kapelle gegen den Uhrzeigersinn zum Eingang des Atriums und wieder zurück zur rechten Wand neben jenem Ausgang; es wurden, wie erwähnt, die *Storie* auf der (ehem. Stadtseitigen) Eingangswand des Atriums jedoch zuerst gemalt, dann die zwei anschließenden *Storie* auf der rechten Wand, dann die zwei anschließenden *Storie* auf der linken Wand, letztere, während der Abwesenheit des Andrea del Sarto, der in Frankreich (1518/19) weilte, von Franciabigio; Andrea del Sarto fuhr dann auf seiner, rechten Wand fort zu malen und malte ringsum bis zum Anschluß an die Fresken des Franciabigio auf der linken Wand. Das Leben des Johannes wurde in insgesamt zwölf *Storie* dargestellt. Unmittelbar zu Seiten des Ein- und des Ausganges des Atriums finden sich weiterhin noch Figuren von vier Tugenden dargestellt, von Glaube, Hoffnung, Liebe und Gerechtigkeit. Um die zehn *Storie* des Andrea del Sarto geht es hier.

Andrea war nicht der Mann, der die darzustellende Geschichte durch bedeutende Erfindungen wie Pontormo und Michelangelo interpretiert und gehoben hätte; doch gibt es Erfindungen, welche die Geschichte und deren Darstellung bereichern und sie färben.

Man könnte die heutige Disposition des Zyklus, sei es die ursprüngliche, sei es eine endlich erreichte, auch günstiger beurteilen. Der Zyklus läuft, wie ich sagte, gegen den Uhrzeigersinn von der Kapellenseite links über die Längs-, die Stadt- und die andere Längsseite zur Kapellenseite rechts zurück. Auf der Kapellenseite erscheinen die Ankündigung der Geburt des Täufers links und die Übergabe des Hauptes des Täufers rechts des Ausganges zur Kapelle, Anfang und Ende seiner Geschichte wurden einander entgegengesetzt. Es gibt dann vier (pp. 657/658) *Storie*, in denen Christus anwesend oder zu sehen ist; zwei *Storie* aus dessen öffentlichem Leben, Johannes tauft Christus und Johannes predigt von Christus, der nach ihm kommen werde: diese beiden *Storie* erscheinen auf der Stadtseite links und rechts des Einganges zum Atrium, sie sind die Mitte des Zyklus und die Mitte des Lebens des Johannes, sie wurden einander parallel gesetzt; zwei weitere *Storie* aus der Vor- und Jugendgeschichte des Johannes und des Christus zumal, die Heimsuchung und das Treffen der Kinder in der Wüste, erscheinen auf der linken Längswand, die der Jugendgeschichte des Johannes gewidmet wurde, rechts und links außen, sie sind rahmend gesetzt. Weiters: dadurch, daß die Predigt des Johannes vor dem Volke und die Taufe dieses Volkes der Taufe Christi

ungewöhnlicher Weise nachfolgen, nach der Zäsur des Eingangs von der Stadt, und dadurch, daß sie der Verurteilung des Johannes unmittelbar vorausgehen, erscheint diese Verurteilung zur Kerkerstrafe als unmittelbare Folge jenes Tuns, Folge der großen Wirkung des Predigers und des Täufers auf das Volk⁵⁷¹. Und die Schlußsequenz des Martyriums des Johannes zeigt in vier *Storie* einen markanten Wechsel: Johannes wird verurteilt, Salome tanzt, Johannes wird enthauptet, Salome präsentiert den Kopf.

Von den Einzelerfindungen Andrea's del Sarto seien nur einige erwähnt: so, daß es Herodes selbst ist, der über Johannes zu Gericht sitzt und ihn in den Kerker abführen läßt; daß beim Tanze der Salome ein Soldat mit einer Schale in der Hand angewiesen wird, das Haupt des Johannes zu holen, daß es Salome sich jedoch nicht nehmen läßt, das Haupt selbst in Empfang zu nehmen, wobei sie offenen Mundes den Heiligenschein des Johannes wahrnimmt, um es dann eifrig lässig herbeizubringen; daß Salome beim Tanzen schon die Richtungen weist, aus der und in die sie das Haupt bringen will, daß sie so tanzend ihren Willen bekundet; daß jener Soldat, der die Weisung erhält, später jenseits des Tisches des Herodes und der Herodias steht, staunend und entsetzt Herodes zugewandt; auch daß bei der Taufe des Volkes und bei der Enthauptung kleinfigurige Nebenszenen im Mittelgrunde eingefügt wurden, diese *Storie* abermals miteinander verbindend; schließlich sei aus der Heimsuchung noch erwähnt, daß die Bürde der Schwangeren dreifach durch das Tragen von Lasten variiert und in der Schlußfigur gerühmt wurde und daß in der Geburt die Erwartung der Frauen auf das Geben des Namens gesteigert wurde. (pp. 658/659)

Doch jene Weiterung, derentwegen ich Andrea's Zyklus hier anführe, ist unter anderen Titeln zu nennen: Die Komposition der einzelnen Figuren- und Gruppenfolge war nun nicht mehr bloß ein *Gesamt*, sondern ein *Ganzes*,; ihr eignete der Charakter der Notwendigkeit; keine Figur oder Gruppe ließ sich hinzufügen oder wegnehmen; und diese Ganzheit war in einer überfiguralen *Bildform* anschaulich.

Bei einer Betrachtung der *Storie* sieht und empfindet man beides unmittelbar; und man kann es sich durch einen Vergleich mit den entsprechenden *Storie* des Ghirlandaio in der Chorkapelle von Sta. Maria Novella demonstrieren.

Dieses Besondere, Außerordentliche gilt schon von den zuerst gemalten *Storie* des Zyklus, so von der Predigt des Johannes. Die auf dem Boden sitzenden Gestalten wurden geschlossener, dichter um die

⁵⁷¹ Abweichend von Lk. 3,19f.; doch für die Wichtigkeit des Volkes im Urteil des Herodes s. Mt. 14,5.

Felserhebung geordnet, auf der Johannes steht, die beiden Gruppen am linken und rechten Rande dichter gebildet, spürbar zueinander und dank einer dominierenden Figur auch zu Johannes gewogen und Johannes zu Christus. Wie auseinandergezogen, aufgereiht und hergezählt sind die Figuren und Gruppen in Ghirlandaio's Predigt, in welcher nur die Relation des Johannes zu Christus ähnlich unmittelbar spricht und sicherlich für Andrea del Sarto vorbildlich war. Gleiches erfährt man, wenn man die Taufe des Volkes von Andrea und die Taufe Christi von Ghirlandaio vergleicht.

In der Taufe Christi von Andrea del Sarto wirkt dann die einfache und klare Relation zweier Zweifigurengruppen zueinander, von denen die der Engel dem Gewichte nach noch auf den Hügel in deren Rücken bezogen wurde, beide Gruppen wurden durch die erscheinende Taube zu einem Ganzen geeint: man verdecke die Taube mit der Hand und gebe sie frei und man wird die Stimmigkeit, die kaum nachrechenbare, erfahren.

In den späteren *Storie* war es die Symmetrie unter partieller Asymmetrie der Verteilung und Gewichtung *und* die räumliche Aufstellung der Figuren und Gruppen nach fern und nah, welche die Ganzheit miteinander hervorbrachten. So in der Heimsuchung: Maria, die gekommen, und Elisabeth, die ihr entgegengetreten, stehen in der Mitte des Bildes, sie stehen in halber Ferne vor und auf den Stufen des Hauses, die eine auf das Türblatt, die andere auf die Öffnung der Türe projiziert; Josef und Joachim, Dienerin und Diener wurden näher und ferner auf die Ecken eines Trapezes oder die Ecken eines perspektivischen (pp. 659/660) Gevierts plaziert⁵⁷², in dessen Mitte diejenigen stehen, die sich begrüßen; die partielle Asymmetrie in der Aufstellung des Josef und des Dieners wurde durch des Dieners eiliges Gehen und Josefs Stehenbleiben motiviert. Es entstand ein Gefüge aller Figuren, es entstand eine Figurenkonstellation.

Ähnlich die Verkündigung der Geburt an Zacharias: Gruppen stehen links und rechts nahe und eine Figur rechts ferne, die näherzu schaut, sie wurden auf die Ecken eines Dreiecks plaziert, in welches Dreieck und in welchem Dreieck Engel, Altar und Zacharias hereinkommen, stehen oder weilen; die partielle Asymmetrie durch die nähere Gruppe plus einer fernerer Einzelfigur auf Seiten des Zacharias, verbunden mit dem Blicke

⁵⁷² Schon Shearman würdigt diese sehr eigentümliche räumliche Anordnung in stilistischer und ästhetischer Hinsicht. Shearman pp. 52sq. passim. Shearman behandelt darüber hinaus auf p. 65 die Wirkung einer Einbeziehung des realen Raumes, in dem der Betrachter steht.

der fernerer Figur zu der näheren Gruppe hin, verursacht im Rücken des Zacharias und an ihm vorbei eine Stimmung der Irritation.

Das Vermögen des Andrea del Sarto, stimmige Asymmetrien zu bilden und dadurch eine Ganzheit zu beleben, ist auch in der Geburt des Johannes wahrzunehmen: die Figur des Wartens in der Profilfigur links wurde in der Mitte in der Profilfigur der Amme in der Figur des Aufmerkens gesteigert, durch die Figur des ähnlich gerichteten Vorhanges erhöht, dessen Gestalt zugleich als Vergleich für die Geburt gelten kann, und durch die Profilfigur rechts des Zacharias endlich beantwortet⁵⁷³; und zwischen diesen Figuren finden sich, nicht im Profile und wendungsreich, partiell asymmetrisch, die Figur der Hebamme/Magd, deren Geschäft getan, und die Figur der Elisabeth, die geboren hat.

Die Darstellungen des Ghirlandaio, die Ankündigung an Zacharias, könnte dagegen mit weiteren Figuren bereichert oder um einige Figuren verarmt werden, auch der Heimsuchung könnten Figuren hinzugefügt werden; die Komposition der Geburt des Johannes des Ghirlandaio ist ein Gesamt, kein Ganzes, ohne den Charakter der Notwendigkeit.

Ein Meisterwerk im Hinblick auf die Ganzheit und die gewogene Asymmetrie ist die Verurteilung des Johannes: Andrea del Sarto gliederte sie in dreimal drei Gestalten, welche drei Gestalten rechts, zu einer Gruppe figuriert, am dichtesten (pp. 660/661) beisammen und links am weitesten auseinander sind, zweimal fern und einmal nahe; beachtenswert ist dabei die Folge der jeweils mittleren Figur, links der Figur des alten Soldaten, der herzukommt, das Schwert zieht, in der Mitte der Figur des alten Vierfürsten, der gegen Johannes schaut und befiehlt, in welcher Richtung dann des nächsten Soldaten Schwert am Boden liegt, und rechts der Figur des Johannes, der in kräftigem Schritt, doch gebunden ist und auf Herodes schaut.

Die Konstellation und den Wechsel der Konstellation aller Figuren, die Bewegung der Hauptfiguren beim Tanze der Salome und bei der Präsentation des Hauptes des Johannes möchte man endlich einer Tanzkonfiguration vergleichen. Auch hier wurden die Figuren wie auf Fluchtlinien angeordnet.

Ganzheit, von der die Rede ist, eignete den *Storie* - Kompositionen des Quattrocento nicht, mit wenigen Ausnahmen wie der Geburt der Venus

⁵⁷³ Vgl. Raffael, Schule von Athen, Zweiten Teil der Komposition, oberhalb der Stufen des Schulgebäudes links, ebenfalls zweifach mit Profilfiguren lateral nach rechts, dem Hereinlaufenden und Alkibiades, anhebend, und mit einer Profilfigur lateral nach links, Sokrates, schließend.

des Botticelli. Auch Alberti ließ in seinem Malereitraktate, wie im ersten Teile dieser Schrift ausgeführt, nicht erkennen, daß für ihn eine Komposition in der Malerei eine Ganzheit sei oder sein sollte, eher ein Figuren- und Gruppengesamt - anders, wie erwähnt, als eine Architekturkomposition später in seinem Architekturtraktate.

Ganzheit aber eignete den Darstellungen des Leonardo, des Michelangelo und des Raffael. Während die Ganzheit bei Leonardo, Michelangelo und Raffael sich aus deren Intention, eine Sache vollständig dar zu stellen, wie aus der Sache selbst ergab oder über die Verwirklichung dieser Intention angestrebt wurde, wurde bei Andrea del Sarto die Ganzheit durch Disposition, über Proportion und Gewichtung hinzugefügt, sie war eine - von der thematischen Durchdringung der Sache her müßte man sagen: bloß - ästhetische Qualität.

Die *Ganzheit* der Figuren- und Gruppenordnung erschien, wie zu sehen war, als überfigurale besondere Qualität, als *Bildform*⁵⁷⁴.

An diesem Orte sei nur angemerkt, daß man für diese überfigurale, formale Qualität auch erst in der Theorie des Cinquecento einen Begriff findet, eben den Begriff der *Forma*. Ich nenne Lodovico Dolce's *Dialogo della pittura*⁵⁷⁵ von 1557. (pp. 661/662)

Für Dolce, anders als für Alberti, war das erzählende Bild kein bloßes *Gesamt*, sondern eben ein *Ganzes*, ja ein organisches *Ganzes*, ein Körper: "das zeigt," schrieb er, "daß man aus dem Ganzen, das eine *Storia*, die viele Figuren umfaßt, beinhaltet, einen Körper machen soll, der nicht discordiert (*dinota, che in tutto il contenimento della Storia, la quale abbracci molte figure, si faccia un corpo che non discordi*)⁵⁷⁶."

Und dieses *Ganze*, nicht mehr bloß *Gesamte*, hatte eine eigene *Form*. Während Leonardo für das *Ganze* eines Bildes nur Begriffe wie *componimento* kannte, Komposition, aber, soweit ich sehe, noch keinen, der das *Ganze* des Bildes als *anschauliche Einheit von eigener Qualität* genannt hätte, war dies bei Dolce der Fall. Dolce nannte die anschauliche Einheit eben '*Form*'. "Die Zeichnung," schrieb Dolce, "ist die *Form*, mit welcher er (sc. der Maler) sie (sc. die *favola* oder *Storia*) darstellt: *il disegno è la forma...*"⁵⁷⁷. Oder an einer anderen Stelle: "Die Erfindung stellt sich durch

⁵⁷⁴ Vgl. dagegen das in dieser Schrift über die *Gesamtform* bei Cimabue und Cavallini Gesagte, welcher *Ganzheit* und *Notwendigkeit* mangeln. S. auch das zu Alberti II, *Inventio* und *Ordo*, unter Punkt 2 Ausgeführte.

⁵⁷⁵ Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, vol. 1, 141-206, Bari 1960 (Scrittori d'Italia).

⁵⁷⁶ Barocchi p. 168.

⁵⁷⁷ Barocchi p. 164.

die *Form* dar, und die *Form* ist nichts anderes als die Zeichnung: *la invenzione si appresenta per la forma*"⁵⁷⁸. Es reichte Dolce offensichtlich nicht zu sagen: Die Erfindung stellt sich durch die Zeichnung dar, es bedurfte eines eigenen Begriffes, um an dieser Zeichnung der Erfindung etwas Formales zu benennen, das sich auch nicht mehr angemessen als 'die Komposition' oder 'die Figuren' bezeichnen ließ wie noch von Leonardo.

Ich habe nicht mehr von der Wichtigkeit der überfiguralen *Form* einer Komposition in der Malerei der Hochrenaissance, wie bei Andrea del Sarto, und in derjenigen des Manierismus zu handeln. Auch nicht davon, daß, wann und wie diese *Form* im Übergange von der Studienkunst der Renaissance zur Phantasiekunst des Barock, vom studierenden Erforschen der Wirklichkeit zum phantasierenden Konzipieren, dann in Ureinfällen (*la première pensée*) ursprünglich hervorgebracht wurde und keine bloß *ästhetische* Qualität mehr war.

Es geht nur darum zu sagen, daß die *Ganzheit* und die *Bildform*, zu denen Andrea jede *Storia* innerhalb des Zyklus in Einheit durchgestaltete, die Bilder auf sich selbst konzentrierte und gegen andere *Storie* abschloß und daß damit abermals genau in dem Außerordentlichen dieses Zyklus zugleich eine Krise der monumentalen zyklischen Historienmalerei lag. (pp. 662/663)

Andrea wirkte der Isolation der einzelnen Bilder da und dort auch entgegen, indem in nebeneinander stehenden Bildern bisweilen Randfiguren korrespondieren, wie die Figur ganz rechts in der Taufe des Volkes und die Figur ganz links in der Predigt zum Volke, auch indem die Landschaft des einen Bildes in der des nächsten Bildes wie fortgesetzt scheint⁵⁷⁹ oder indem Figurenanordnungen und Raumbildungen einzelner Bilder über Abstände hinweg einander immer wieder ähnlich sind⁵⁸⁰.

Pontormo komponierte seinen Zyklus von den Ersten und den Letzten Dingen im *lyrischen* Modus; Andrea del Sarto komponierte seinen Zyklus der Geschichte des Johannes im *epischen* Modus, er verlieh jeder *Storia Ganzheit* und vor allem überfigurale *Form*. Beide Maler wurden inspiriert durch die aus der besonderen Thematik begründeten und in ein größeres Ganzes, den Ort der Sibyllen und Propheten, eingefügten Darstellungen des Michelangelo, in denen *Storie* im *lyrischen* Modus und

⁵⁷⁸ Barocchi pp. 171sq.

⁵⁷⁹ Shearman beobachtet schon beides und beurteilt es als den Zusammenhang bildend, p. 67.

⁵⁸⁰ Shearman p. 70 weist schon auf die Mittelgruppen in der Taufe Christi und der Enthauptung des Johannes als einander ähnlich hin.

solche im *epischen* Modus einander folgten und letztere von *überfiguraler, symbolischer Form* waren.

Beide Zyklen, der des Pontormo und der des Andrea del Sarto, die in je anderer Weise über die Tradition der monumentalen zyklischen Historienmalerei hinausgingen, können, wie ich meine, helfen, die zyklische Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts, wie von Grenzen her, als zusammengehörig erscheinen zu lassen. (pp. 663/665

Nachwort

Im Nachworte möchte ich kurz über die Entstehung dieser Schrift Auskunft geben.

Die Erläuterung der siebzehn Zyklen, die den Hauptteil dieses Buches bildet, stammt aus den Jahren 1968/1970⁵⁸¹, sie war damals Teil meiner Habilitationsschrift; sie wurde in Vorlesungen seither immer wieder benützt und lag in fotokopierter Form in einigen Bibliotheken, namentlich in Bibliotheken kunsthistorischer Forschungsinstitute⁵⁸², seit 1984 vor.

Ich habe diesen Text, wie ich hoffe, geklärt, ihn sachlich ergänzt, terminologisch vereinfacht und vor allem sprachlich überarbeitet. Die Passagen über Metrum und Rhythmus habe ich gründlicher überarbeitet; in dieser, wie bekannt, schwierigen Frage waren auch meine weiteren Versuche, die in meinem Buche *Komposition und Rhythmus* vorliegen, zu berücksichtigen. Ich habe mich ferner bemüht, neuere Literatur zu den behandelten Werken, soweit für meine Fragen einschlägig, in Anmerkungen zu berücksichtigen, allerdings nur zu diesem Hauptteile der vorliegenden Schrift.

Die Erläuterungen einiger weiterer Zyklen, älterer wie jüngerer, die sich in der 'Einführungen' und in dem 'Abschluß' des Teiles *Exempla* finden, habe ich ebenfalls in Vorlesungen und Seminaren vorab mitgeteilt und dann zu verschiedenen Zeiten ab Mitte der achtziger Jahre niedergeschrieben.

Die Kapitel über die Lehren des Alberti und des Cennini im Teil *Doctrina* dieses Buches sind kürzere Versionen zweier Abhandlungen, die 1984 bzw. 1991 in Zeitschriften veröffentlicht wurden; eingangs dieser Kapitel sind die Orte der Veröffentlichung nachgewiesen. (pp. 665/666)

Ich hoffe, daß trotz der längeren Entstehungsgeschichte und trotz einiger Planänderungen etwas Zusammengehöriges entstanden ist⁵⁸³.

⁵⁸¹ Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit der zyklischen monumentalen Historienmalerei Italiens war ein Referat über die Brancacci-Kapelle in einem Seminar von Kurt Bauch an der Universität Freiburg im Wintersemester 1961/62, in dem ich die hier vertretene Interpretation der Ausmalung der Brancacci-Kapelle vorgelegt habe.

⁵⁸² Z.B. in der Bibliotheca Hertziana in Rom, der Kunstbibliothek in Berlin (SMPK), dem Kunsthistorischen Institut in Florenz und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, unter dem Titel: *Mittelitalienische Freskenzyklen 1300 - 1500. Zur erzählenden Malerei*.

⁵⁸³ In meinem Buche *Michelangelo. Die Sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*, Berlin 1975, habe ich meine Zuordnung der hier behandelten Zyklen zu den Stillagen, auf p. 131 in einer Anmerkung, vorab tabellarisch mitgeteilt. Diese Tabelle wäre zu verbessern insofern, als ich den Zyklus des Taddeo Gaddi und

Inzwischen (1999 und 2005) liegen in Joachim Poeschke's Band über *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien* (seit 1985), seinem Bande *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400* (seit 2003) und in Steffi Roettgen's zwei Bänden über die *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien* (seit 1996), alle drei Bücher von Hirmer in München verlegt, vorzügliche Handbücher und vorzügliche Abbildungen vor, so daß schon die älteren beiden Bücher auch mir zur Drucklegung meiner Schrift Auftrieb gegeben haben, indem es die bei einer Publikation wie der vorliegenden schwierige Abbildungsfrage aufhoben: nahezu alle von mir behandelten Zyklen sind in diesen drei Büchern abgebildet. Ich verweise auf sie – und erinnere mich, daß Literaturhistoriker ihren Schriften über literarische Werke deren Abdruck auch nicht hinzuzufügen pflegen.

Angesichts des kurzen Zeitraumes seit dem Erscheinen der genannten Bücher, namentlich desjenigen von Steffi Roettgen und des jüngeren von Joachim Poeschke, habe ich im Kompilieren einer Bibliographie keine eigenständige Aufgabe gesehen; benützte Literatur ist zyklenweise in den Anmerkungen nachgewiesen.

Abschließend bleibt mir zu danken; insbesondere danke ich der Volkswagen-Stiftung für die Gewährung eines Akademie-Stipendiums im Sommersemester 1991; der Bibliotheca Hertziana und dem Kunsthistorischen Institut in Florenz für Herberge. Ich danke Annemarie Kuhn-Wengenmayr für die wiederholte, sorgfältige Durchsicht des gesamten Manuskriptes; danke ihr und Avinoam Shalem für Kritik, Anregung und Ermunterung. Ich danke meinen geduldigen Hörern, namentlich an der Universität München; und weiß schon heute Dank - geduldigen - Lesern.

München, im Frühjahr 2000.

Die spätere Revision führte zur Hinzufügung einiger und zur Erweiterung anderer Anmerkungen und einiger Stellen des Textes und galt nochmals der sprachlichen Überarbeitung.

München, Januar 2005.

denjenigen des Gozzoli in Montefalco in der vorliegenden Schrift auch dem Mittleren Stile, in einer lockereren Variante, zuordne.