

**Hayden B. J. Maginnis: *Painting in the age of Giotto.*** A historical reevaluation; University Park: The Pennsylvania State University 1997, 217 S., 16 Farbtaf., 112 Abb.; ISBN 0-89073-812-5

Schon von außen betrachtet, gibt sich das Buch provokant. Der Titel „*Painting in the Age of Giotto*“ sieht sich mit Duccios „*Madonna Rucellai*“ konfrontiert und wird damit ironisch konterkariert. Zugleich – immer noch von außen betrachtet – fragt sich der in puncto Trecento einigermaßen bewanderte Kunsthistoriker, vertraut immerhin mit wichtigen Einzelstudien der letzten zwanzig Jahre um und in Verbindung mit dem renommierten Offner-Corpus ebenso wie mit akribischen Untersuchungen innerhalb des seit 1974 laufenden Siena-Projekts am Kunsthistorischen Institut in Florenz, wer denn heute noch in der aktuellen Forschung das Trecento schlichtweg als „Jahrhundert Giottos“ bezeichnen würde?

Absicht der vorliegenden Publikation, die laut Untertitel eine „reevaluation“ des Trecento darstellt, ist es nicht, einen vollständigen Überblick über die Malerei dieses Jahrhunderts zu vermitteln, vielmehr will sie als eine Art provozierende Aufforderung verstanden werden, sich die Geschichtlichkeit der Kunstgeschichte klarzumachen, die Abhängigkeit der Kunsturteile von jeweils ihrer Zeit und die damit verbundene einseitige Blickrichtung. Der in den Augen des Autors einseitigen Gewichtung Giottos als Erfinder eines neuen „Naturalismus“ – eine von Vasari herrührende Auffassung, der Generationen von Kunsthistorikern blind gefolgt seien – stellt er Duccio gegenüber, in dessen „*Madonna Rucellai*“ Vasari ganz richtig eine hohe Form von „naturalism“ erkannt habe, nur hätte er dieses Bild fälschlicherweise Cimabue, Giottos genialem Vorgänger, zugeschrieben.

Folgt man Maginnis' Ausführungen durch die neun großen Kapitel: Vasari's Vision; Vasari Revisited, Reformed and Redeemed; Duccio's Rucellai Madonna; The Problem with Giotto; The New Art; Crosscurrents; über The Mid-Century and the Mannered Style (jenes Kapitel, in dem sich Maginnis bravourös mit seinem Lehrer MILLARD MEISS über die Bedeutung des „Black Death“ auseinandersetzt<sup>1</sup>) bis hin zu der Eröffnung, um nicht zu sagen der Prophezeiung einer „New History“ in Sachen Kunstgeschichte, so glaubt man sich über weite Strecken zurückversetzt in Forschungszeiten, die vor den fünfziger Jahren liegen. Der Eindruck entsteht, es gälte Fronten aufzubrechen, die so gar nicht mehr existieren. Dazu genügt es, JOHN WHITES Publikation über Duccio von 1979 zu zitieren<sup>2</sup>, die bereits hinsichtlich der Wertschätzung des großen Sienesen einen komprimierten Überblick über die damals vorhandene Literatur enthält, wobei White treffend vermerkt, daß es in erster Linie das Dante-Zitat gewesen sei, welches die Fama Giottos in Gang gesetzt habe, sie weitertrag über Villani und Boccaccio bis zu Vasari, während das Werk Duccios nur am Rande wahrgenommen wurde. White ist es aber auch, der innerhalb der jüngeren

1 MILLARD MEISS: *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The arts. Religion and society in the mid-fourteenth-century*; Princeton 1951.

2 JOHN WHITE: *Duccio. Tuscan art and the medieval workshop*; London 1979.

Forschung „fortschreitend“ mehr Verständnis für das Trecento überhaupt und speziell für Duccio feststellt, wozu er ausdrücklich die Untersuchungen des 1981 verstorbenen Kunsthistorikers ROBERT OERTEL zählt, den die Rezensentin in Maginnis' Betrachtung dieses Jahrhunderts vermisst. In Oertels 1953 erschienener Publikation „Die Frühzeit der italienischen Malerei“ (2., neubearb. Aufl. 1966) erhält gerade Duccio und mit ihm die frühe sienesisische Malerei eine hervorragende Rolle<sup>3</sup>. Das differenzierte Einführungskapitel bringt ebenso eine gezielte Kritik an Vasari (die entscheidende Quelle für Oertel ist Ghiberti) wie überhaupt an dem vorangegangenen Geschichtsbild der Kunstgeschichte. Auch die wie eine Neuentdeckung klingende Formulierung Maginnis', Giottos Malerei habe ihre tiefen Wurzeln im Dugento, findet sich bei Oertel schon in der 1. Auflage: „Giotto steht für uns nicht mehr schlechthin 'am Anfang'. Wohl war sein Werk der erste entscheidende Schritt auf dem Wege zur Renaissance, ... aber es war auch die Krönung und Zusammenfassung von weit in die Vergangenheit zurückreichenden Entwicklungslinien“ (1966, S. 12). Und noch weiter zurück, in seiner Besprechung des *Catalogo della Mostra Giottesca* von 19374, heißt es im Hinblick auf den „Meister von Figline“ nachdrücklich: „Das letzte Wort über den 'Meister von Figline' dürfte noch nicht gesprochen worden sein, wie überhaupt eine gerechte Würdigung der auf Giotto folgenden Florentiner Malergeneration noch aussteht“ (S. 129). Und weiter: „Die unmittelbaren, von Ghiberti so hochgerühmten Giotto-Schüler verdienen unsere Aufmerksamkeit nicht weniger als ihre großen sienesischen Zeitgenossen“.

Selbst wenn man zugute hält, daß es Maginnis in seinem Buch eher darum geht, Diskussionen auszulösen, Vorurteile ins Wanken zu bringen, Akzente zu verschieben – und viele Einzelbeobachtungen sind reizvoll und können zum Weiterdenken anstiften – so krankt doch das Ganze allein schon daran, daß sich die Publikation aus verschiedenen, teilweise zwanzig Jahre zurückliegenden Studien zusammensetzt. Anders ist es nicht zu erklären, daß in der Gegenüberstellung der „Madonna Rucellai“ mit ihren angeblich „naturalistischen“ Zügen und der „Ognissanti Madonna“, der „dekorative“ Züge nachgesagt werden, nur sehr oberflächlich auf die Rahmung eingegangen wird<sup>5</sup>, während dieser im Kap. VIII, im Zusammenhang mit Daddis Gambier-Parry-Polyptychon, breite Aufmerksamkeit gewidmet ist. Dasselbe gilt für den Strozzi-Altar Andrea Orcagnas.

Wenn nun trotzdem von Anfang bis Ende ein gewisser Faden durchgehalten wird, so orientiert sich dieser an zunehmendem, abnehmendem oder gänzlich abwesendem „naturalism“ und Formen von „narrative“. Vor allem die Bezeichnung „naturalism“ (im Gegensatz zu „non-naturalism“?) als Charakteristikum für sehr unterschiedliche Ausformungen der bildenden Kunst in dem hier behandelten Jahr-

<sup>3</sup> Die englische Übersetzung erschien in London 1968.

<sup>4</sup> In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 12, 1949, S. 125-129.

<sup>5</sup> Maginnis geht im Zusammenhang mit den Rahmenmedaillons auf deren byzantinische Vorläufer ein. Eine genaue Ableitung von solchen Schmuckformen hat die Rezensentin in ihrer Dissertation vorgenommen: MONIKA CÄMMERER-GEORGE: *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*; Straßburg 1966 (S. 30, Anm. 64). Noch ausführlicher behandelt in: MONIKA CÄMMERER: *La cornice della 'Madonna Rucellai'*, in: *Gli Uffizi. Studi e Ricerche* 6, 1990, S. 47-57.

hundert, in sich schon ein ausufernder, beliebig dehnbarer Begriff, und dann noch mit ebenso unscharfen Epitheta wie „high“, „pure“, „mere“ und „new“ kombiniert, durchzieht sämtliche Kapitel des Buches, um schließlich auf Seite 201, als noch einmal auf Giovanni Villanis und Boccaccios Zeugnisse für Giotto's Art, „al naturale“ zu malen, angespielt wird, in der Bemerkung zu gipfeln: „But naturalism is a relative thing“.

Hier muß nun, da es sich ursprünglich um einen fächerübergreifenden geisteswissenschaftlichen Begriff handelt, den der Autor sogar an einer Stelle philosophisch, nämlich scholastisch verankert, ein kurzer Exkurs zur Begriffsklärung erlaubt sein. Tatsächlich versucht Maginnis, „naturalism“ aus dem Nominalismus abzuleiten, welchem im mittelalterlichen Denken der Realismus, die Lehre nämlich von den reinen Begriffen als eigentlicher Realität (vertreten von Thomas von Aquin) gegenüberzustellen wäre. Der Nominalismus Abaelards jedoch, für den „real“ nur der sinnlich wahrnehmbare Einzelgegenstand ist – und allein dieser ist erkennbar! – hat nichts zu tun mit einer Vorstellung von Naturalismus, der alle Zeitalter übergreift und besagt, daß es schlechthin nichts anderes gibt als Natur, den Geist inbegriffen (s. Stoa, Epikur, Giordano Bruno ...). Weder die Begriffspaare der Scholastik noch der bei Maginnis immer wieder beschworene „naturalism“ lassen sich aber gerade auf die bildende Kunst des Trecento anwenden. Kunst ist Form, in die selbstredend Wirklichkeit einfließt. Sie ist und bleibt sinnliche Erscheinung, die Un-Sinnliches im Sinnlichen aufscheinen läßt, die aber selbst niemals aus reinen Begriffen bestehen kann, nicht einmal, wenn sie sich „allegorisch“ gibt. Die Umsetzung eines Begriffes wie „Tugend“ in die darstellende Kunst wird ja zu einer von Sinn durchdrungenen Gestalt. Schon deshalb trifft es absolut daneben, Giotto als „realist“ zu bezeichnen, etwa im Hinblick auf seine Gestaltung der Tugenden und Laster in der Paduaner Kapelle, und ihn so – nach Maginnis – in Gegensatz zu setzen zu den so eminent „naturalistic“ eingestellten Malern der Franz-Legende in Assisi.

Überhaupt macht man in puncto „naturalism“, nimmt man diesen Schwammbe-griff einmal ernst und versteht ihn als eine neue, zupackende Wirklichkeitserfassung, als ein Einbringen von Wirklichkeit in die Form, seine Rechnung ohne Giotto. Sie geht nämlich nicht auf. Die Beispiele bei ihm für eine geradezu schroffe Wirklichkeitserfassung – seien sie auch wunderbar integriert in das Gesamtprogramm der Paduaner Kapelle – sind zahlreich. Die – auch von Maginnis zentral ins Blickfeld gerückten Allegorien erhalten ja gerade ihre Schlagkraft von der Lebendigkeit, die ihr steinfarbenes Dasein erfüllt. Bestürzend in der Unmittelbarkeit ihrer Erscheinung die „Desperatio“, in der Grisaille-Malerei fast noch unheimlicher als die Gehängten des „Jüngsten Gerichts“, auf jeden Fall ihnen an Aussagekraft ebenbürtig. Und während „Justitia“ und „Iniustitia“ natürlich als Figurationen von Herrschermacht statuarisch thronend wiedergegeben sind, lassen die Szenen eines humanen bzw. inhumanen Regiments am Sockel der Figuren an Eindringlichkeit und Drastik nichts zu wünschen übrig. Nicht umsonst bilden diese Szenen den Nukleus für die großausgebreiteten Darstellungen des „Guten und Schlechten Regiments“ von Ambrogio Lorenzetti. Wobei man denn am springenden Punkt ist: „naturalism“ bis hin zu Burleske und schwarzem Humor

(die auf sehr unterschiedliche Weise abgeführten Verdammten) wird von Giotto immer zur radikalen Verlebendigung eines ganz bestimmten Themas, eines so und so als Aufgabe vor Augen stehenden Sujets angewandt. Im Zusammenhang mit der Bestimmung der Paduaner Kapelle als Sühnekapelle scheut er sich keineswegs, zu beiden Seiten des Triumphbogens die Wand illusionistisch aufzureißen. Bis heute hat die Erklärung Ursula Schlegels, es handle sich dabei um leere Grabkapellen für die Stifter, viel für sich<sup>6</sup>. Die Rahmenteile auf den Wänden und am Tonnengewölbe der Paduaner Kapelle enthalten noch andere, erstaunlich veristische Elemente: So wird die Steinrahmung der obersten Bildreihe durchaus perspektivisch, von dem unten stehenden Betrachter her gesehen. Das Rahmenprofil erscheint „überschnitten, als sähen wir von unten her in das hochangebrachte Bild“, wie Kurt Bauch schon 1959 richtig beobachtet hat<sup>7</sup>. Noch interessanter sind die schmalen grün-roten, zunächst wie Streifen wirkenden Umrandungen der sich darunter ausbreitenden Bildfelder. Der innere, grüne Streifen ist in Wahrheit eine intarsienartig gemusterte Leiste, die den sich auf der Wand öffnenden Bühnenraum umreißt und in der ihr eigenen festen Materialität unübersehbar begrenzt und isoliert. Wie „materiell“ diese Leiste gemeint ist, wird beispielsweise an der Szene mit dem „Bethlehemitischen Kindermord“ erkennbar: Von den Füßen der hingemetzelten, aufgehäuften kindlichen Leichname verschwinden einzelne hinter der Leiste<sup>8</sup>. Blickt man nun von hier aus zur „Ognissanti-Madonna“ und vergleicht sie mit dem sehr viel größeren Kultbild der „Madonna Rucellai“, der Maginnis eine ebenso feinsinnige wie einseitig gezielte Beschreibung widmet, so ist auch hier zunächst hervorzuheben, daß beide Tafelbilder mitsamt ihrer unterschiedlichen Dimensionierung nicht ohne den Auftragsaspekt, was ja vor allem ihre Platzierung einschließt, zu erfassen sind, und erst recht nicht ohne eine Einbeziehung ihrer Rahmung in die Gesamtwirkung. Zwar wird Irene Huecks interessante These, die „Rucellai-Madonna“ habe in S. Maria Novella hoch oben an der Südwand, links von der sogenannten Cappella Rucellai ihren ursprünglichen Platz gehabt, zitiert, richtig ausgewertet wird sie nicht<sup>9</sup>. Handelt es sich auch bei beiden Tafeln um das alte, in einem Giebel gipfelnde Ducento-Format<sup>10</sup>, so ist doch Duccios „Madonna“ der Giottotafel in ihren Maßen weit überlegen. Es ist aber gerade ihre Anbringung an der Wand, ohne Altar darunter, ihre Funktion als Kultbild speziell für die „canti serali“ der sich vor ihr, unter ihr versammelnden Laudesi-Bruderschaft, die eine solche machtvolle Ausformung von Rahmung und Bild stimuliert hat. Bei Maginnis fehlen diese Überlegungen. Das Bild selbst, die Madonna, deren anmutvolle Haltung doch auch etwas Gleitendes hat, die übereinan-

<sup>6</sup> URSULA SCHLEGEL: Zum Bildprogramm der Arenakapelle, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1957, S. 135-146.

<sup>7</sup> KURT BAUCH: Giotto (*Die Kunstreihe in Farbe*); Berlin, Darmstadt, Wien 1959, S. 22.

<sup>8</sup> MONIKA CÄMMERER: Giottos Polyptychon in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce. Nachträge und neue Beobachtungen, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 39, 1995, S. 392, Anm. 39.

<sup>9</sup> IRENE HUECK: La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella, in: *Gli Uffizi. Studi e Ricerche* 6, 1990, S. 33-46.

<sup>10</sup> KLAUS KRÜGER: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien; Berlin 1992, S. 25 ff., leitet die Form überzeugend von vorangehenden skulptierten Altarschreinen ab.

der angeordneten Engel, deren keiner sich wirklich mit dem Fuß gegen die Rahmung stemmt, der wundersame Thron, der trotz seiner perspektivischen Andeutungen eine Art Innenrahmung um die Madonna schafft, das alles wird ja in ein regelrechtes Rahmgehäuse gefaßt und durch den hochliegenden bemalten Rahmen mittels seines steif abfallenden Profils eingetieft und distanziert<sup>11</sup>.

Ganz anders verhält es sich bei der „Ognissanti-Madonna“. Die Tafel ist nicht nur kleiner, gedrungener, sie wirkt auch kompakter durch das strenge, farbig gefaßte Rahmenprofil, das einem gotischen Gewändeprofil gleichkommt (auf keinen Fall wirkt die tiefe, rot gefaßte Kehle als ein „Band“, vielmehr ist sie Teil eines eigenen plastischen Gebildes!). Das nun absolut Neue an der „Maestà“ Giotto ist die fast drastische Auseinandersetzung zwischen Rahmen und Bild: Engel und Heilige drängen hinter dem Rahmen hervor, stufen sich hintereinander in den Goldgrund hinein, wobei von den letzten, hintersten, nur noch die Heiligenscheine, zart eingeritzt in den Grund, sichtbar sind. Gewiß hat der jüngere Maler zum älteren hingeblickt, gewiß sind bei Duccio Züge neuer Wirklichkeitseroberung eingearbeitet (jedoch, wer sieht schon als erstes auf die „clawlike hand“, so White, mit der der unterste Engel links von hinten den Thron umfaßt, mit einem viel zu langen unsichtbaren Arm), aber nicht das ist das Schlagende an diesem riesigen Bild, sondern seine feine, sinnliche Ausstrahlung, die neue Menschlichkeit, die es vermittelt, als letztes großes Kultbild des Dugento und erstes des folgenden Jahrhunderts. Verglichen mit Duccios „Madonna“ wirkt die „Ognissanti-Madonna“ geradezu ernüchternd.

Und wenn denn Giotto das Sitzmotiv der „Madonna Rucellai“ zum Vorbild genommen haben soll, so verblüfft doch an seiner Madonna die selbstbewußte Breite, mit der sie den Thron ausfüllt. Da mag man Antike und Mittelalter zitieren, die römischen Matronen wie Skulpturen der Pisani, zunächst hat diese Madonna – und hatte es damals –, weit vor Vasaris Meinung von Giotto als Innovatore einer verschütteten Kunst, etwas Schockierendes. Wie sie sich blockhaft zurechtgerückt hat, die Direktheit, mit der sie sich dem Betrachter darbietet, das hat auf den ersten Blick so gar nichts von Grazie. Und genau das ist eben doch das Neue, und die wunderbar delikate raffinierte Farbigkeit, der Maginnis so akribisch nachspürt, durchdringt soviel Direktheit, soviel Nüchternheit und beinahe Profanität (woran sonst hat sich denn seinerzeit Rumohr gestossen!) mit einer Lindheit, die dem Bild einen Teil seiner Rigidität nimmt. Dies „dekorativ“ zu nennen, geht nicht an, denn auch hier haben wir es mit einem Kultbild zu tun, das zu strahlen hat, aus sich selbst heraus, ohne prachtvolles Rahmgehäuse um sich herum; aufgestellt einstmals auf dem Lettner<sup>12</sup> der Humiliaten-Kirche Ognissanti und von dort sich leicht vorneigend, zu den Andächtigen hin. Und falsch ist es, von einem solchen Bild zu verlangen, es

<sup>11</sup> MONIKA CÄMMERER: La cornice (wie Anm. 5), S. 47 ff. Bereits in ihrer Dissertation 1966 hat die Rezensentin darauf hingewiesen, daß schon von der Rahmung her die Cimabue zugeschriebene sogenannte „Louvre-Madonna“ zeitlich nach der „Madonna Rucellai“ einzuordnen sei. Die Rahmung mit ihren Medaillons ist ein unbeholfener Abklatsch des großen Vorbildes; MONIKA CÄMMERER-GEORGE: Die Rahmung (wie Anm. 5), S. 32.

<sup>12</sup> IRENE HUECK: Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti, in: *Gli Uffizi. Studi e Ricerche* 8, 1992, S. 37-50.

möge zurückhaltender in seinem „Dekor“ und sein Thron möge so schmucklos sein wie Giotto ihn für die „Iustitia“ gestaltet hat.

Fern sei es der Rezensentin, dem endlosen Kapitel der Franz-Legende in Assisi neue Vermutungen hinzuzufügen. Genannt werden muß aber an dieser Stelle die für die Ikonographie des Zyklus' samt seiner Vorstufen äußerst wichtige Publikation von Klaus Krüger, die, 1992 erschienen, bei Maginnis fehlt<sup>13</sup>. Die von Maginnis betonte „naturalistische“ Erzählweise des Maler-Teams, das mit der Gestaltung der Legende beschäftigt war, ihr „new style“, hat ganz entschieden seine Wurzeln in der seit dem Tode des Heiligen vorangetriebenen Verbreitung einer neuen Form von Heiligenlegende<sup>14</sup>. Das von vornherein als heilig angesehene Leben des Franziskus verlangte – da jeder Abschnitt seines Daseins wichtig war – nach einer akkuraten Wiedergabe der einzelnen Stationen seiner Vita. Da dieser Gedanke mit einer eigentümlich ikonenhaften Vorstellung der Heiligengestalt verschmilzt, entsteht nicht nur ein neuer Bildtypus (der in jeder franziskanischen Kirche vertreten sein mußte), vielmehr erhalten die einzelnen Momente und Höhepunkte im Leben des Heiligen Züge akribischer Dokumentation. Auf der sogenannten „Bardi-Tafel“ in S. Croce (1250-60 entstanden) vollzieht sich die „Loslösung vom Vater“ durchaus vor einer bestimmten Architektur, die, wenn auch als eine Art ducentesker 'Kürzel' wiedergegeben, den bischöflichen Palast meint. Ebenso findet die „Selbstgeißelung“ des Heiligen deutlich auf dem Domplatz statt, vor S. Rufino. Damit soll keineswegs behauptet werden, dieses Dokumentationsbedürfnis der franziskanischen Ordenspropaganda sei allein verantwortlich für das, was Maginnis den „new style“ nennt; der Begierde aber, Wirklichkeit in ganz neuer Weise in die Kunst hineinzuholen, kam diese Forderung von seiten der Auftraggeber entgegen.

Die römische Tradition ist im Hinblick auf die Ausmalung der Oberkirche immer betont worden. Dahinein gehört auch die Scheinarchitektur mit der von Cavallini herrührenden gedrehten Säule (S. Cecilia) als Rahmung der Franz-Legende. Daß dort vor Ort innerhalb der verschiedenen Arbeitsgruppen Maler unterschiedlicher Schulung und Herkunft neben- und nacheinander tätig waren (jeweils unter einer leitenden Hand zu denken) und mittendrin auch Giotto selbst, wird in der Forschung kaum noch angezweifelt. Die Frage bleibt nur, wo, innerhalb der Franzlegende etwa, seine Hand zu finden wäre. Selbst bei einer speziellen Betrachtung dieses Zyklus' unter der von Maginnis forcierten Vorstellung eines ganz neuen „naturalism“ müßten doch wohl ebenso die Unterschiede und Unterschiedlichkeiten, kompositorisch wie stilistisch, genauer ins Blickfeld gerückt werden. Nicht nur die verschiedenartigen „Handschriften“, die sich zunehmend manierterter gebärden, auch die fortschreitend absinkende Qualität wären zu beachten. Eine „Experimentierküche“ ist diese Szenenfolge gewiß gewesen, nur muß dabei die Frage erlaubt sein, wer denn eigentlich der „Kopf“ dieser Gruppe war, wie es der hierarchische Aufbau einer solchen mittelalterlichen Malergemeinschaft ja schon technisch verlangte. Auch da lohnt es sich, bei Robert Oertel nachzulesen.

<sup>13</sup> KLAUS KRÜGER (wie Anm. 10), S. 30 ff.

<sup>14</sup> KLAUS KRÜGER (wie Anm. 10), S. 30 ff.

Es gibt außerdem doch bestimmte Stellen innerhalb des Zyklus', die sich mit den Paduaner Fresken in Verbindung bringen lassen, so etwa die Architektur in der „Bestätigung der Ordensregel“ mit der Architektur in der „Hochzeit zu Kana“. Die präziöser wirkende Bogenarchitektur der franziskanischen Szene erscheint gotischer, weniger klassisch als die der Paduaner Szene, was eine Datierung der Franz-Legende nach Padua möglich erscheinen läßt. Eine Figur aber, wie der sich über den Quell werfende durstige Bauer, zeigt keinen fortgeschritteneren Verismus als etwa der von hinten gesehene Mann, der, sich bückend, in der „Auferweckung des Lazarus“ die Grabplatte wegräumt.

Robert Oertel hat im Zusammenhang mit dem Giotto-„Problem“ in seiner erweiterten und ergänzten Publikation der „Frühzeit der italienischen Malerei“ darauf beharrt, daß, angesichts mangelhafter und widersprüchlicher Quellenlage und der seinerzeit ganz anderen Auffassung von Eigenhändigkeit „unsere wichtigsten Quellen ... die Kunstwerke selbst“ sind.

Inzwischen sind unsere Kenntnisse über den damaligen Werkstattbetrieb, über Bottegen und deren Hierarchie, über den Austausch nicht nur von Punzen, sondern ebenso von Mitarbeitern verschiedener Arbeitsgruppen durch Einzelstudien wie durch Überblicke<sup>15</sup> so sehr erweitert und berichtigt worden, daß es doch etwas kühn erscheint, die Bardi-Kapelle mit ihrer Freskierung schlichtweg als „Giotto“ hinzustellen, während die Fresken der Peruzzi-Kapelle das Epitheton „und Werkstatt“ erhalten. Spätestens seit den sechziger Jahren kennt man sich – nicht zuletzt dank Oertels Untersuchungen über die Sinopien – mit dem technischen Prozeß der Freskomalerei aus (Maginnis widmet diesem Aspekt eine halbe Seite). Eve Borsook bringt darüber hinaus 1965 angesichts der zu beobachtenden Größenunterschiede des Figurenarsenals in der Peruzzi-Kapelle die höchst interessante These ins Spiel, ob nicht kleine Zeichnungen für den Werkstattbetrieb vorlagen, die sogar, unkontrolliert von dem „Großunternehmer“ der „fabbrica“, in dessen Abwesenheit benutzt worden seien<sup>16</sup>. Eine Frage, die auch ein Licht auf den Bilderzyklus in Assisi werfen könnte, der doch offensichtlich, während der Ausmalung der Bardi-Kapelle, in weiten Teilen dem dort tätigen Team zur Verfügung stand<sup>17</sup>.

Wie man nun aber den Maler der großen, kraftvollen und zugleich naiven Bilder der Paduaner Kapelle mit ihren dramatisch-bohrenden Szenen und zuweilen burlesken Details<sup>18</sup>, mit ihren kompakten Bildbühnen und ebensolchen Figuren, die sie bis zu einer begrenzten Tiefe hin rund und dicht ausfüllen, als Autor der Bardi-Kapelle ansehen kann, bleibt unerfindlich. Allerdings ist es treffend zu sagen, „the Age of Giotto“ reiche nicht weit; schon der „Meister der Bardi-Kapelle“ (wie Oertel

<sup>15</sup> Vgl. z. B. die Einführung von GIOVANNI PREVITALI im Katalog der hervorragenden Ausstellung *Simone Martini e compagni*; Siena 1985.

<sup>16</sup> LEONETTO TINTORI und EVE BORSOOK: Giotto. La Cappella Peruzzi; Turin 1965, S. 23.

<sup>17</sup> Als neueste Literatur ist in diesem Zusammenhang äußerst wichtig: BRUNO ZANARDI: Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi; Mailand 1996; vgl. dieses Journal, 2, 1998, S. 25 ff.

<sup>18</sup> ANDREW LADIS: The legend of Giotto's wit and the Arena Chapel, in: *The Art Bulletin* 68, 1986, S. 581-596.

ihn nennt), mit Sicherheit aus der zu jenem Zeitpunkt riesigen Giotto-Bottega hervorgegangen, mit höchst eigenem Profil, eigener Handschrift, die sich nicht mehr, wie zum Zeitpunkt der Entstehung der Paduaner Kapelle auf eine Hand, die von Giotto selbst, trimmen ließ, war ein anderer, jüngerer Geist.

Tatsächlich ist gerade die „Loslösung vom Vater“ symptomatisch für den neuen Stil dieses kühlen, eleganten Malers, an dessen Kompositionen vor allem die betonte Frontalität und Symmetrie auffallen. Mag auch die Ausführung desselben Themas in der Franz-Legende in Assisi nur werkstattmäßig sein, die Komposition dort zeigt ein wichtiges Detail, das sich an zwei Stellen in Padua aufspüren läßt und sich später in der Peruzzi-Kapelle wiederfindet, nicht aber in der vergleichbaren Szene in der Bardi-Kapelle vorkommt. Die Mitte des Bildes in Assisi ist eigentümlich leer gelassen; in die blaue Folie hinein ragt das bittend zum Himmel erhobene Händepaar des halb entblößten Franziskus, von oben aber kommt ihm die Hand Gottes entgegen, womit auf die Christusähnlichkeit des Heiligen angespielt wird. Ähnlich leer bleibt in der „Auferweckung des Lazarus“ die Stelle zwischen der erhobenen Hand Christi und der abwehrenden Rechten des jungen Mannes, der fassungslos den aufgerichteten Lazarus anstarrt. Und noch dramatischer, der Situation entsprechend, vollzieht sich ein verdreifachter Gestus ebenso exponiert im „Bethlehemitischen Kindermord“: dort ragen gleich drei Hände und Arme unüberschnitten in das nackte Blau hinein. Interessant nun, daß in der Bardikapelle die Figur des Franziskus mitsamt dem Bischof genau vor die Kante des Palastes gerückt wird: die emporgereckte Geste des linken Armes bekommt vor dem großformatigen Quaderwerk etwas Hilflöses, eine von oben entgegenkommende göttliche Geste gibt es nicht. Die zu beiden Seiten auftretenden Figurengruppen verstellen außerdem den mächtigen Baukubus und nehmen ihm seine dreidimensionale Wirkung. Es entsteht so ein imponierendes, lebhaft akzentuiertes, aber im Ganzen reliefartiges Bild. Auf eine kunstreiche Weise werden in dieser Malerei aber auch Fläche und Tiefe zueinander in Spannung gebracht. In diese Richtung geht Taddeo Gaddi ebenso wie Maso di Banco, dem Maginnis eine seiner eindringlichsten Charakterisierungen widmet (wenn auch nicht jeder, der in der Szene mit dem Drachen in den Hintergrundkulissen eine römische Ruinenlandschaft wahrnimmt, „in the relentless Vasarian pursuit of naturalism“ einzureihen ist; vielmehr hat diese Beobachtung durchaus ihre Richtigkeit, nur wird diese Realität von dem Künstler verfremdet). Daß die Johannes-Geschichten der Peruzzi-Kapelle in der Art, wie sie erzählt werden, weniger Intensität besäßen, das ihnen dramatische Kraft fehle bzw. daß diese erlahmt sei, vor allem, daß die Konzentration des Künstlers auf das Wesentliche einer Form von Zerstreutheit gewichen sei, kann so wenig akzeptiert werden wie die Behauptung, die „Ognissanti-Madonna“ sei in einem Moment der „*stilistic volatility*“ (d. i. Flatterhaftigkeit) entstanden.

Angeblich wird in der Peruzzi-Kapelle die Aufmerksamkeit des Betrachters durch Architekturen wie durch Randfiguren abgelenkt, alles Züge, die nach Maginnis nicht zu Giotto paßten. Wieso aber in der weiträumigen Architekturszene der „Auferweckung der Drusiana“ der Blick abgezogen werden soll ausgerechnet von der durch die Mitte des Bildes senkrecht verlaufenden Kante, in der zwei gewaltige



Mauerstücke aufeinanderstoßen, so daß vor ihren kahlen Flächen die beschwörend erhobene Hand des Johannes ebenso großartig zur Geltung kommt wie die Hände der sich aufrichtenden Drusiana, bleibt unverständlich. Beim „Gastmahl des Herodes“ könnte man eher behaupten, die Figur des Violinspielers sei zu dominant geraten, was jedoch allein schon von der Komposition her ein unangemessener Vorwurf wäre: In ihrer imposanten Größe bildet die Figur ein Gegengewicht zu der rechten Randszene, zugleich aber spielt sie auf das an, was innerhalb des Geschehens nicht dargestellt und bereits vorüber ist: nämlich der von Musik begleitete Tanz der Salome. Erst recht kann in der „Himmelfahrt des Johannes Ev.“ nicht von „Beiwerk“ geredet werden, durch das die zentrale Szene an Gewicht verlore. Es gibt in der Paduaner Freskenfolge auf dem Bild der „Beweinung“ die wunderbar ausdrucksstarke Gestalt des jungen Johannes, wie er, mit nach hinten geworfenen Armen, abknickend in der Taille und den Oberkörper waagrecht vorreckend, dem toten Christus ins Gesicht starrt. Dort hat das in seiner Leidenschaftlichkeit etwas fast Empörendes. In der „Himmelfahrt des Johannes“ bückt sich links ein alter Mann, ein Weggenosse des Apostels, verblüfft über die leere Grube, gebannt von dem schwarzen Loch und darum den Auffahrenden gar nicht wahrnehmend. Das ist, für den Betrachter, in unerhörte Spannung gesetzt zu dem schweren, schräg sich aufwärts reckenden Körper des Johannes, dem Christus nicht einfach die Hände entgegenstreckt, vielmehr packt seine Linke in einem festen, unauflöslichen Griff das Handgelenk seines Jüngers. Gleichzeitig hüllen ihn von oben her Goldstrahlen ein, die den ungefügten Körper sanfter, schwebender erscheinen lassen, ihm eine gewisse 'Entstofflichung' verleihen. Das eine – der alte Mann – gehört aber notwendig zum anderen: zum himmelwärts Gezogenen! Es gibt keine Nebenfiguren in diesem Bild. Überhöht von den großen Architekturkuben, flankieren die Figurengruppen das wunderbare Geschehen, kommentieren es, wie es zu einer richtigen Geschichte gehört. Die Wirklichkeit, der Wirklichkeitsgehalt hat sich verdichtet, der Atem, der durch alles geht, ist weiter geworden, auch die Stimmung ist eine andere. Aber die großen, runden Körper (was für Schultern die Frauen haben!), auch die gewisse Naivität, die in der Gebärde des Gebückten eingefangen ist, und ebenso ein Detail wie der hängende Leuchter mit den Öllampen weisen zurück auf die Paduaner Fresken, nur bilden die Bilder der Peruzzi-Kapelle den Endpunkt im Schaffen Giotto's.

Es ist das Verdienst von Maginnis, in den Kapiteln VI-VIII bestimmten, seit den dreißiger Jahren des Trecento auftretenden Stilströmungen nachzugehen, die vom „naturalism“ wegführen, abstrakt Flächenhaftes in die Komposition einbinden, irritierende Räumlichkeiten vermitteln oder diese sogar verneinen. Überzeugend wird dargelegt, daß sich diese Tendenzen (nimmt man etwa den großen Zyklus im Camposanto zu Pisa) schon vor dem von Millard Meiss seinerzeit (1951) so leidenschaftlich in den Mittelpunkt der Stil-Diskussion gerückten Datum 1348 aufspüren lassen. Die These von Meiss, nach den Erschütterungen durch den 'Black Death' habe sich die künstlerische Auffassung radikal geändert, bedeutete in den fünfziger Jahren allerdings zunächst einen neuen, faszinierenden Zugriff auf das Phänomen der Stiländerung. Bei Maginnis finden aber auch neuere, vielleicht engere Sichtweisen in

der Forschung keine Gnade<sup>19</sup>. Stilwandel hat gewiß seinen Grund zu allererst in dem Bedürfnis einer jüngeren Künstlergeneration, es anders zu machen als die vorangehende, der sie, lernend, zunächst verbunden fühlte. Stiländerungen sind also jeweils Ablösungsprozesse, aus denen Neues hervorgeht. Gleichzeitig ist aber ein Künstler kein der Umwelt und ihren Gegebenheiten enthobener ‚Geist‘, und wenn dann nach extremen mimetischen Tendenzen in der Kunst das Pendel wieder zur anderen Seite, zum Lineament wie zur schönen Fläche und damit mehr zum „Dekorativen“ hin ausschlägt, so könnten doch auch existenzielle Bedingtheiten eines veränderten Lebens ihren Anteil an solchen Stil-Umschlägen haben.

Daß es neben konservativen Malern, beispielsweise in der Nachfolge Duccios, neben verblüffenden, sich in Siena ereignenden „Vereinheitlichungen der Bildfläche“ auch „Crosscurrents“ gab, neben Pietro Lorenzettis „Geburt der Maria“, deren Komposition allerdings ihren Ursprung in der Triptychon-Tradition hat (s. die dreifache Spitzbogenbekrönung) ebenso Simone Martinis sehr andersartige „Verkündigung“ gibt wie die rund zehn Jahre später zu datierende Darstellung desselben Themas von Ambrogio Lorenzetti, ist nicht ganz so unbekannt, wie Maginnis solche gegenläufigen Stilbewegungen hinstellt. Zu Pietro Lorenzettis „Mariengeburt“ sei immerhin angemerkt, daß es um 1320, sogar firmiert, aus der Giotto-Werkstatt das Beispiel des Baroncelli-Altars gibt<sup>20</sup>, das die erstaunliche Bewältigung eines nach Vereinheitlichung verlangenden Themas – nämlich, einer Marienkrönung – bei beibehaltenem, traditionellem, mehrteiligem Altaraufbau zeigt: Die Heiligen werden nicht mehr gruppenweise von den Bilderrahmen der einzelnen Polyptychon-Kompartimente eingeschlossen, sondern ziehen hinter den Rahmenteil hindurch. Das ist wieder einmal innerhalb der Giotto-Werkstatt ein ungemein kühner Einfall: ein doch wohl vom Auftraggeber gefordertes Bildformat, das dem Thema direkt entgegensteht, wird auf diese Weise ‚hintergangen‘. Pietro Lorenzettis großartig perspektivisch vereinheitlichte Szene hat hier ihren Vorgänger.

Mit „naturalism“ und „spiritualism“ mag man Akzente setzen können, letzteres trägt dies Gegensatzpaar innerhalb der Vielfalt der Trecento-Malerei nicht weit. Manch erhellendes Licht wird von Maginnis auf die verschiedenen Zeitabschnitte des Jahrhunderts geworfen, mit vielem rennt er jedoch offene Türen ein. Was etwa die Kritik an Vasari betrifft, so kennt man sie seit Julius von Schlosser, wobei die Studien von Wolfgang Kallab (die von Schlosser 1908 herausgibt) nicht ungenannt bleiben dürfen<sup>21</sup>. So verkrustet, so einseitig, so hinterwäldlerisch ist die europäische Kunstgeschichte in puncto Giotto, Giotto-Nachfolge sowie ihrer Bewertung der sienesischen Malerei (man kann die Reihe der Siena-Kenner bei Previtali<sup>22</sup> nachlesen) seit mindestens vier Jahrzehnten nicht mehr, und – um das noch hinzuzufügen – auch

<sup>19</sup> Zum Beispiel S. K. COHN JR: *Death and Property in Siena, 1205 – 1800*; Baltimore 1988.

<sup>20</sup> MONIKA CÄMMERER: *Giottos Polyptychon in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce. Nachträge und neue Beobachtungen in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20, 1995, S. 374-393.

<sup>21</sup> WOLFGANG KALLAB: *Vasari-Studien*, hrsg. von Julius v. Schlosser; Wien, Leipzig 1908.

<sup>22</sup> GIOVANNI PREVITALI (wie Anm. 15).

mit der Nichtbeachtung früher, andere Kunstlandschaften ins Blickfeld nehmender Autoren hat es nicht seine Richtigkeit: Guglielmo Della Valle war schon in den sechziger Jahren für sienesisische Studien eine selbstverständliche Lektüre<sup>23</sup>. Die Begierde, Wirklichkeit in künstlerische Darstellung umzusetzen, sie zu verarbeiten, gerade auch unter dem „Deckmantel“ sakraler Thematik, findet sich hüben wie drüben, in Florenz wie in Siena, wie in anderen Kunstlandschaften, bald unmittelbarer, bald milder, bald verhohlener, bald unverhohlener gestaltet; die Behauptung aber, der „naturalism“ (der ja, wie oben ausgeführt, ein sehr fragwürdiger Begriff ist) sei in Siena zur Welt gekommen, ist einfach überzogen.

Abgesehen von der oft umständlichen Diktion des Autors ausgerechnet in solchen Textpartien, die seine neue kunsthistorische Sicht plausibel machen sollen, muß das Buch mitsamt seinem suggestiven Titel auch ein größeres interessiertes Publikum enttäuschen, da die hier vorgestellten (vom Verlag ausdrücklich angepriesenen) „Quintessenzen“ der Maginnis'schen Studien gerade in ihrer bisweilen groben Verkürzung selbst dem begierigsten Leser unverständlich bleiben müssen.

Die in der Publikation enthaltenen Farbtafeln sind von recht guter Qualität, die aner kennenswert zahlreichen Schwarz-Weiss-Abbildungen lassen dagegen sehr zu wünschen übrig; die vielerlei Details, auf die der Autor gern hinweist, sind kaum zu erkennen.

MONIKA CÄMMERER  
Heidelberg

<sup>23</sup> P. GUGLIELMO DELLA VALLE: Lettere sanesi; 3 Bde. Venedig 1782-1786.

**Rivista di storia della miniatura**, hrsg. von der Società internazionale di studi di storia della miniatura; Jahrgänge 1-2 (1996-1997), Florenz: Centro Di 1998; 271 S., zahlr. Abb.; ISSN 1126-4772, ISBN 88-7038-315-6

Mit dem vorliegenden ersten Jahrgang gilt es, eine neue kunsthistorische Zeitschrift vorzustellen, die sich nun erstmals in Gestalt einer Doppelnummer und zugleich als erster Band einer in Abständen erscheinenden Reihe präsentiert. Als Herausgeberin fungiert die 1978 ins Leben gerufene *Società internazionale di studi di storia della miniatura*, die verlegerische Betreuung übernimmt das überaus renommierte *Centro Di* in Florenz. Dieser verlegerisch und wissenschaftlich bedeutsame Akt der Gründung eines Periodikums verdient besondere Aufmerksamkeit und eine ausführlichere Besprechung, welche sich im ersten Teil mit den selbst vorgegebenen Zielsetzungen der Zeitschrift und im zweiten Teil mit dem ersten Band auseinandersetzt.

Der bereits erschienenen Doppelnummer vorangestellt ist ein Manifesto programmatico della rivista, in welchem die verantwortliche Direktorin MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO (Florenz) die Ziele der Zeitschrift erörtert, an denen die nachfolgenden Jahrgänge zu messen sein werden. Das Manifest stellt zunächst heraus, in welchem hohem Maße die Miniaturmalerei und die Buchillustration mit dem gesamten menschlichen Wissen und seinen vielfältigen, beispielhaft aufgezählten