

Bruno Zanardi: Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco ad Assisi. Introduzione di Federico Zeri, note storico-iconografiche di Chiara Frugoni, Mailand: Skira 1996, 416 S., 412 Farbabb. sowie eine Falttafel; ISBN 88-8118-037-5; Lit. 250.000

Auf den ersten Blick unterscheidet sich das hier angezeigte, den Franziskuszyklus der Oberkirche behandelnde Buch nicht viel von jenen, die regelmäßig zu S. Francesco in Assisi auf den Markt kommen. Dieser Eindruck täuscht aber schon allein deshalb, weil mit Bruno Zanardi zur Abwechslung nicht ein Kunsthistoriker, sondern ein Restaurator das Wort ergreift. Sodann stellt sich sehr schnell heraus, daß der einem „coffeetable-book“ alle Ehre machenden Ausstattung nicht allein die Aufgabe zufällt, dem Leser (oder Käufer) den wohl berühmtesten Freskenzyklus des italienischen Mittelalters in der Bibliothek (oder zuhause) zugänglich zu machen, sondern vor allem, jene Beobachtungen daran nachvollziehbar werden zu lassen, die Zanardi in mehr als 20 Jahren angestellt hat. Was dabei an Neuem und Interessantem zutage tritt, ist angesichts der Legionen an Titeln, die es zu diesem Thema bereits gibt, eindrucksvoll.

Am Anfang stand für Zanardi die Frage, ob mit der Untersuchung des materiellen Befundes nicht möglicherweise zu einer längst in Grabenkämpfen erstarrten, um die Person Giotto's einen Stellungskrieg ausfechtenden Stildiskussion beigetragen werden kann („se un'osservazione, per così dire 'materiale' non poteva produrre un ulteriore chiarimento della questione, dopo i numerosissimi già avvenuti per via di stile“, S. 13). Zu diesem Zweck richtete er seine Aufmerksamkeit nicht nur auf die Gesichter, deren unterschiedliche Ausführungsqualität ihm den eigentlichen Anstoß für sein Vorgehen gaben, sondern auch, um in möglichst sämtliche Entstehungsphasen des Franziskuszyklus Einblicke zu gewinnen, auf Sinopien, Ritzungen bzw. Vorzeichnungen jedweder Art. Der auf den Rauputz aufgetragene Feinputz, der, da er bemalt sein mußte, ehe er trocken war, nur in einzelnen Tagwerken („giornate“) voranschreiten konnte, ist ihm ein weiteres Hilfsmittel bei der Frage, wie die Werkstatt des Franziskuszyklus organisiert war („scopo del libro è di ricostruire l'organizzazione d'un grande cantiere di pittura murale nel Medioevo“, S. 17).

So erfährt man (abgesehen davon, daß Größe und Anzahl der insgesamt 546 Tagwerke auf Nord- und Südwand nicht unerheblich differieren), daß die Werkstatt den Franziskuszyklus nicht Bild für Bild fertiggestellt, sondern sich von links oben nach rechts unten vorgearbeitet hat. Begonnen wurde am oberen Rand, den perspektivisch wiedergegebenen Konsolen der zweiten und dritten Szene (die erste, die „Huldigung des einfachen Mannes“, ist bekanntlich ganz zum Schluß erst entstanden), um dann, nachdem zuvor noch der jochtrennende Pfeiler verkleidet wurde, zunächst die Szene der „Palastvision“ (III) auszuführen. Erst jetzt nahm sich die Werkstatt der links davon liegenden Szene II mit der „Mantelspende“ an, die jedoch ebenfalls an ihrem unteren Ende solange unvollendet blieb, bis die Werkstatt bereits bei der „Vision der Throne“ (IX) angekommen war. Erst jetzt kehrte sie zum Ausgangspunkt zurück und vollendete die zuerst begonnenen Bilder, wobei sie von

Szene IV ausgehend (die „Berufung in S. Damiano“, die somit als erste vollendet war) sich zuerst zur Vierung und dann zur Eingangswand vorarbeitete. Wahrscheinlich hat man sich die Entstehung des Franziskuszyklus also so vorzustellen, daß die am äußersten Teil arbeitende Werkstatt die oberen Bereiche, d. h. die Architekturkulissen oder die Landschaftshintergründe ausführte, während ein anderer Teil in den bereits begonnenen Szenen mit den Figuren befaßt war.

Die „giornate“ erlauben aber nicht nur Rückschlüsse in Bezug auf die Entstehungschronologie des Franziskuszyklus, sie fördern vielmehr auch Unsicherheiten im Entwurf bzw. spätere Korrekturen zutage, die sich dort als ganz besonders aufschlußreich erweisen, wo sie ikonographisch motiviert zu sein scheinen. So geben beispielsweise die Tagwerksgrenzen in der Szene der „Regelbestätigung“ Grund zur Annahme, daß der hl. Franziskus in einem ersten Moment möglicherweise vor dem Papst stehen sollte, der Ordensgründer sich also ursprünglich sehr viel selbstbewußter präsentiert hat, als es die demütig kniende Figur heute erwarten läßt. Dergleichen hat es den Anschein, als wäre der Heilige in der Szene der „Entrückung“ in einem ersten Entwurf ganzfigurig dargestellt gewesen und – möglicherweise mit Rücksicht darauf, bildformale Analogien mit dem verklärten Christus im Rahmen des theologisch Vertretbaren zu halten – erst nachträglich in eine Wolke „gehüllt“ worden. Schließlich sind auch die Füße des Seraphim in der Szene der „Stigmatisierung“ eine spätere Zutat, womit einer Entwicklung in den frühen Franziskusviten Rechnung getragen wird, in denen die Erscheinung vor dem Heiligen immer unmißverständlicher die Gestalt des Gekreuzigten annimmt. Wie kaum sonst wird hier deutlich, wieviel Brisanz die Franziskustheologie im ausgehenden 13. Jahrhundert barg, welche Bedeutung entsprechend dem Detail (besonders in den zentralen Szenen) beigemessen wurde und wieviel dem Orden letztlich an einer orthodoxen Selbstdarstellung gelegen hat.

Detailbeobachtungen gewähren zugleich aber auch Einblick in die Werkstattorganisation. Wenn z. B. der Farbauftrag der Gesichter innerhalb des Franziskuszyklus drei unterschiedliche Typen erkennen läßt, so könnte dies in der Tat ein Indiz dafür sein, daß die Werkstatt sich gelegentlich neu formierte. Eine solche Annahme hat um so mehr ihre Berechtigung, als jene Wechsel der „*modi d'esequazione*“, wie Zanardi sie nennt, nicht selten in jenen Szenen zu beobachten sind, in denen auch andere „*patroni*“ Verwendung fanden. Unter „*patroni*“ hat man sich wahrscheinlich durchsichtige, weil ölgetränkte Schablonen vorzustellen, die zur Anwendung kamen, um innerhalb eines straff organisierten Werkstattbetriebs eine gewisse Einheitlichkeit beispielsweise bei der Figurengröße zu gewährleisten. Im Franziskuszyklus glaubt Zanardi solche „*patroni*“ bei den Gesichtern feststellen zu können. Um seine Beobachtung anschaulich zu machen, wurden auf transparentem Papier gedruckte Durchzeichnungen so in das Buch eingebunden, daß sie unmittelbar übereinander zu liegen kommen. Das Ergebnis ist einmal mehr, einmal weniger überzeugend. Wenn man sich mit der Idee der „*patroni*“ am Ende dennoch anfreundet, dann nicht zuletzt auch deshalb, weil man sich eine so straff organisierte Werkstatt wie die des Franziskuszyklus in der Tat ohne Hilfsmittel dieser Art nicht so recht am Werk vor-

zustellen vermag, zumal auch in Traktaten, wie z.B. dem von Zanardi wiederholt herangezogenen, im Anhang des Buches auszugsweise abgedruckten und kommentierten Text des Cennino Cennini, von „patroni“ die Rede ist. Wünschenswert wäre, wenn, was Zanardi nicht leisten konnte und sicherlich auch nicht leisten wollte, das Problem der „patroni“ einmal systematisch, d.h. flächendeckend und epochenübergreifend, angegangen würde, damit man eine Vorstellung davon gewänne, wie selbstverständlich sie tatsächlich vorausgesetzt werden können.

Im Franziskuszyklus der Oberkirche scheint, es war bereits angeklungen, ein Wechsel der „patroni“ und ein veränderter „modo d'esequione“ bei den Gesichtern mehr oder weniger gleichzeitig aufzutreten. Der dem Buch beigelegten Falltabelle zufolge liegt die Zäsur an der Nordwand auf der Höhe von Szene VII („Regelbestätigung“) und VIII („Franziskus im Feuerwagen“), an der Südwand etwa bei Szene XVIII („Erscheinung des hl. Franziskus auf dem Generalkapitel in Arles“). Die daraus gefolgte Umstrukturierung der Werkstatt fand wohlgemerkt statt, ohne daß deswegen eine Unterbrechung nachweisbar wäre. Selbst auf die Kompositionen schlugen sich diese Veränderungen allein – auch dies war bereits zur Sprache gekommen – in den auf der Südwand deutlich kleiner und deshalb zahlreicher werdenden Tagwerken nieder.

Nach Abwägung aller Detailbeobachtungen könnte sich die Entstehung des Franziskuszyklus Zanardi zufolge so zugetragen haben: Der Teilbereich von der „Mantelspende“ (II) bis hin zur „Regelbestätigung“ (VII) ist allem Anschein nach in einem Zug entstanden. In der Szene, die Franziskus im Feuerwagen zeigt (VIII), scheint es zu Veränderungen in der Zusammensetzung der Werkstatt gekommen zu sein, die jedoch durch ein bis zur Höhe des „Quellwunders“ (XIV) auf der Innenseite der Eingangswand bereits errichtetes Gerüst und in ihren wesentlichen Zügen fixierten Entwürfen auf die schon existierenden Teile festgelegt war. Auf der gegenüberliegenden Südwand scheinen die ersten sieben Szenen (XVI-XXII) ebenfalls in einem Zug ausgeführt worden zu sein, möglicherweise zusammen mit der „Vogelpredigt“ (XV), die auf der Eingangswand angebracht, vom selben Gerüst aus zu erreichen war. Mehr oder weniger gleichzeitig könnten auch die letzten drei Szenen (XXVI-XXVIII) entstanden sein, die mit großer Wahrscheinlichkeit noch vor den sieben (bzw. acht, wenn man die Vogelpredigt dazuzählt) vollendet waren. Selbst die drei Begebenheiten in der Mitte (XXIII-XXV), die erst nach den letzten drei Szenen in Angriff genommen worden zu sein scheinen, könnten laut Zanardi noch vor den ersten sieben bzw. acht Bildern auf der Südwand abgeschlossen gewesen sein.

Deutlich wird also, daß in der Sockelzone der Oberkirche eine Werkstatt zum Einsatz kam, die sich aus bereits im Obergaden tätigen Wandmalern rekrutierte und die ihre am Anfang schon beachtliche Arbeitsökonomie im Verlauf der Arbeiten am Franziskuszyklus noch zu steigern vermochte. Deutlich wird ferner, daß schon zu Beginn ein Schema vorgelegen haben muß, auf dem nicht nur die Disposition, sondern auch die Komposition der einzelnen Stationen aus dem Leben des hl. Franziskus bereits mehr oder weniger verbindlich skizziert war, damit angesichts der zahlreichen und an unterschiedlichen Stellen gleichzeitig arbeitenden Werkstattmitglieder die stilistische und ikonographische Kohärenz des Franziskuszyklus gewährleistet blieb.

Mit diesem Ergebnis unterscheidet sich Zanardis Untersuchung von jener, die Tintori und Meiss bereits in den 60er Jahren vorgenommen und publiziert hatten (Leonetto Tintori u. Millard Meiss, *The Painting of The Life of St. Francis in Assisi*, New York 1967). Waren sie noch Bild für Bild vorgegangen und galt ihr Interesse lediglich der Abfolge der einzelnen „giornate“ innerhalb einer Szene, so hat sich Zanardi die Rekonstruktion des gesamten Zyklus zur Aufgabe gemacht. Indem er zusätzlich die alttestamentlichen Szenen mit „Jakob vor Isaak“ und „Esau vor Isaak“ sowie die „Beweinung Christi“ mit in seine Betrachtung aufnahm, gelingt es ihm materialtechnisch zu bestätigen, daß der Franziskuszyklus letztlich nichts anderes als die Fortsetzung der zuletzt entstandenen alttestamentlichen Szenen ist. Was in der Unterkerche längst als *opinio communis* gilt, scheint also, wen wundert es, auch auf die Oberkerche zuzutreffen.

Im Zusammenhang mit Tintori und Meiss muß aber auch ein Makel zur Sprache kommen, der Zanardis Buch anhaftet. Macht man sich nämlich die Mühe und stellt die Schemazeichnungen der Tagwerke beider Publikationen nebeneinander, so zeigt sich, daß es bei zahlreichen Szenen zu Abweichungen kommt. Wie ist es möglich, fragt man sich, daß Tintori bei der „Lossagung des hl. Franziskus von seinem Vater“ (Abb. 32, S. 93) beispielsweise die Köpfe hinter dem Vater des Heiligen in zwei Etappen und auch die beiden Kinder separat ausgeführt sah, Zanardi die entsprechenden Tagwerksgrenzen aber nicht vermerkte? Wie kann die Untersuchung desselben Bildes so unterschiedliche Resultate zeitigen, daß Zanardi den nackten Oberkörper des Heiligen, die Köpfe der hinter ihm stehenden Kleriker und den Freiraum, der ihn von seinem Vater trennt, für eine „giornata“ hält, während Tintori hinter, d. h. rechts des Nimbus' eine Zäsur einzeichnet und auch die Kleider auf dem Arm des Vaters als das Ergebnis eines eigenen Arbeitsschrittes annahm? Hier hätte man von Zanardi im einzelnen eine Erklärung erwarten dürfen, hier wäre es angebracht gewesen, derartig voneinander abweichende Beobachtungen kurz zu thematisieren und dem Leser so das Gefühl zu geben, daß sich der Autor der Diskrepanzen voll und ganz bewußt ist. So bleibt man leider verunsichert und voll Skepsis gegenüber den so professionell gezeichneten Grafiken zurück.

Für den kunsthistorischen Teil, auf den das Buch am Ende dann offensichtlich doch nicht ganz verzichten wollte, zeichnet Chiara Frugoni verantwortlich. Neben einer kurzen Einleitung begleiten ihre (durch einen Flattersatz auch optisch geschickt von den Erklärungen Zanardis abgehobenen) sehr ausgewogenen Kommentare jede der insgesamt 28 Franziskuszenen (einschließlich der drei alttestamentlichen Bilder im Obergaden). In ihr hat damit auch der am technischen Befund weniger interessierte Leser einen in jeder Hinsicht kompetenten „Cicerone“ bei der Hand, ja selbst der Kenner profitiert aus ihrem reichen, in zahlreichen Publikationen unter Beweis gestellten Wissensschatz zum hl. Franziskus insofern, als sie die einzelnen Begebenheiten aus einem historisch-ikonographischen Blickwinkel beleuchtet, man also nicht nur erfährt, was dargestellt ist, sondern nicht selten auch, welche Bedeutung einzelnen Bilddetails innerhalb der frühen Franziskustheologie zukommt. Um so souverän mit dem Stoff umgehen zu können, muß sie sehr viel mehr gelesen haben, als ihre

am Ende etwas arg bescheidenen Literaturverweise glauben machen wollen. Aber den Leser auf den neuesten Stand der Assisi-Forschung zu bringen, scheinen sich die Autoren ohnehin nicht zur Aufgabe gemacht zu haben, wird doch auch Bruno Zanardi darauf keinen Anspruch erheben wollen. Vielleicht erklärt sich vor diesem Hintergrund auch, daß das Buch ohne Register blieb.

Angesichts dessen, daß sich der Restaurator bei der Zuschreibung des Franziskuszyklus mit bewundernswertem Geschick einer Stellungnahme enthält und sich selbst der Titel des Buches, „Il cantiere di Giotto“, eigentlich eher wie ein Zugeständnis an den Buchhandel ausnimmt (wo sich „Giotto“ eigentlich immer ausgezahlt hat), anstatt sich aus dem Inhalt zu erklären, fragt man sich, ob es nicht angebracht gewesen wäre, wenn auch in Chiara Frugonis Kommentaren etwas weniger häufig von „Giotto“ die Rede gewesen wäre. Zanardis, von Richard Offner übernommenes „Giotto-non Giotto“ ist in diesem Zusammenhang zwar an und für sich absurd, seine Botschaft verfehlt es aber gerade deswegen nicht, bringt es doch die Ambiguität und Hilflosigkeit zum Ausdruck, in der die Forschung sich derzeit befindet. Gemessen daran liest sich Chiara Frugonis selbst in Anführungszeichen gesetztes „Giotto“ wie ein Bekenntnis, zumal wenn sie (wie beispielsweise auf S. 264) die Stigmatisation des hl. Franziskus in einem Atemzug mit Giottos Tafel im Louvre und Giottos gleichnamigem Fresko in der Bardi-Kapelle von S. Croce nennt und so letztlich keinen Zweifel daran läßt, daß sie auch tatsächlich Giotto meint. Am Ende dringt durch sie damit überhaupt erst ins Bewußtsein des Lesers, was er bis dahin eigentlich gar nicht vermißt hat: die Giotto-Frage. Eine kritische Stellungnahme, die man sich daraufhin gewünscht hätte, bleibt sie aber schuldig.

Federico Zeri, von dem man sich zu diesem Problem, wenn schon nicht eine kunsthistorische Auswertung des materialtechnischen Befundes, so doch wenigstens ein ausgewogenes Urteil auf der Basis der Sekundärliteratur erwartet hätte, gibt sich in seiner dreiseitigen Einleitung statt dessen kryptisch: vielleicht Giotto, vielleicht aber auch nicht, eventuell Pietro Cavallini, oder eher Rusuti? Kommentieren mag man das deshalb nicht, weil es viel zu vage ist, als daß man es ernst nehmen könnte. Bleibt also zu hoffen, daß in absehbarer Zeit ein Kenner des italienischen Due- und Trecento das Wort ergreift und sich mit dem von Zanardi präsentierten Material dieser Aufgabe erneut annimmt. Die Chancen jedenfalls, die Giotto-Frage ein für allemal zu entscheiden, stehen dank Zanardi so gut wie schon lange nicht mehr.

FRANK MARTIN

Bibliotheca Hertziana

Rom

Claudia Höhl: Ottonische Buchmalerei in Prüm (*Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 252*). Frankfurt u.a.: Peter Lang 1996; LXIV + 518 S., 149 Abb.; ISBN 3-631-49281-2; DM 148,-

Die von Reiner Hausherr betreute Berliner Dissertation widmet sich mit dem Tropar in der Bibliothèque Nationale in Paris (lat. 9448) und dem Perikopenbuch in der John