

boeck', the posthumously popular collection of his study drawings brought into print and published by his son Cornelis in 1650.

Following the landscape section where the sketches of tree trunks from the Metropolitan Museum and the Rijksmuseum (both under cat. 74) were the unrivaled stars, the exhibition ended with a room full of genre pieces and one still life with a skull. Here, the highlight was a wall with three paintings of life size, half figures, the most striking of which was the *Shepherdess with grapes* from Karlsruhe (cat. 60). For once, Bloemaert seems to have been looking at an actual human face when making a painting. Portrait or not, it unwittingly makes the viewer aware of Bloemaert's least

appealing trait, the formulaic rendering of almost all of his other faces, looking up in ecstasy or down in modesty. Having said that, a feeling of gratitude remains after a fascinating encounter with a protean artist who is as hard to pin down as he is unforgettable.

PROF. DR. XANDER VAN ECK
 Izmir University of Economics, Faculty of Fine
 Arts and Design, Dept. of Fashion Design,
 Sakarya Cd. 156, TR-35330 Balçova/Izmir,
 alexander.eck@izmirekonomi.edu.tr

Nicht in jedem Detail muss gleich der Teufel stecken: Ein neuer Blick in Giotto's Wolken

Zu den schönsten und manchmal nicht unwichtigen Entdeckungen der Kunstgeschichte gehören jene, die das bloße Resultat eines neuen Blicks auf ein längst bekanntes und allgemein zugängliches Werk sind. Diese Entdeckungen sind meist vom Staunen begleitet, dass man das ‚Offensichtliche‘ nicht immer schon gesehen hat. Verwiesen werden kann auf die Felsgesichter in Dürers Arco-Aquarell (Louvre), die auffallend spät – erst 1932 – nach Jahrzehnten intensiver Dürerforschung erstmals gesehen oder zumindest erstmals beschrie-

ben worden sind. (Die Entdeckung der Gesichter durch den aus Arco stammenden Maler Silvio Clerico ist referiert bei H. E. Pappenheim, Dürer im Etschland, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3, 1936, 50.) Der jüngste Seh-Neufund betrifft ein anderes häufig untersuchtes Werk, das in seiner kunsthistorischen Schlüsselstellung dadurch noch facettenreicher wird: den Franziskus-Zyklus in der Oberkirche von San Francesco in Assisi (*Abb. 1*).

PATRONODITALIA.IT

Es war die italienische Historikerin Chiara Frugoni, die mittels einer fotografischen Detailaufnahme der 20. Szene mit dem Tod des Franziskus in einer Wolke ein deutlich wahrnehmbares Gesicht im Profil entdeckte: einen Dämon mit Hörnern (*Abb. 2*). Frugoni überließ es den Nachfolgern des Heiligen, den Fund auf ihrer Website, www.san-



Abb. 1 Giotto, Tod des Franziskus, um 1300. Assisi, San Francesco, Oberkirche

francescopatronoditalia.it, am 5. November 2011 als Primeur bekannt zu machen, jedoch nicht ohne die Fratres vorher darauf hinzuweisen, dass es im Mittelalter den Glauben gegeben habe, dass in den Wolken Dämonen wohnten, die versuchten, die Seelen am Aufstieg ins Paradies zu hindern. So lautete die Schlagzeile der Franziskaner denn auch: „Un demone negli affreschi di Giotto“.

Die Meldung war von einer kleinen Detailaufnahme der Wolke und einer Videobotschaft begleitet, in der Padre Enzo Fortunato, der Pressesprecher der Franziskaner, zuerst den Forschern gegenüber das Wohlwollen seiner Gemeinschaft

(Hl. Sebastian im Kunsthistorischen Museum, Wien), war um mehr als 150 Jahre überboten worden.

Es war jedoch nicht der Internet-Auftritt der Franziskaner, sondern die Meldung, die die Agentur *Reuters* am nachfolgenden Tag zusammen mit Detailaufnahmen in hoher Auflösung verbreitete, die in der gedruckten Presse ein weltweites Echo auslöste: „Devil found in detail of Giotto fresco in Italy’s Assisi“. Durch das im Englischen und Deutschen beliebte Wortspiel wurde Frugonis Deutung weiter verankert. Damit steckte nun aber nicht mehr *ein*, sondern *der* Teufel im Detail. Und da

Abb. 2 Giotto, Tod des Franziskus, Detail, um 1300. Assisi, San Francesco, Oberkirche



ausdrückte, um dann aus der Entdeckung die Moral abzuleiten, wie wichtig es im Leben doch sei, das Gute und das Böse zu „objektivieren“. Der Weg von Frugonis Identifikation und Deutung der Figur zur theologisch untermauerten Exegese war kurz. Dabei ging fast der Kommentar des für die Fresken verantwortlichen Chefrestaurators Sergio Fusetti unter, der im Gesicht das Porträt eines Malerkollegen vermutete, dem Giotto zum Scherz Hörner aufgesetzt habe. Eines aber war für alle klar: Andrea Mantegna, dem die Kunsthistoriker bislang die früheste Wolkenfigur nach dem Prinzip der doppelten Mimesis zugeschrieben hatten

dieser bekanntlich hinterhältig ist, wird der Gesichtsausdruck der Figur seither auch stereotyp als „smirking“ beschrieben. Ist das optische Phänomen einmal benannt, sieht man, was man sehen will: „Die Fratze mit der spitzen Nase, dem strengen Kinn, dem bösen Grinsen – und den Hörnern“ (*Spiegel-Online* vom 8. November 2011).

WAS ZU SEHEN IST

Doch schauen wir noch einmal genauer hin (*Abb. 2*). Am rechten Rand der Wolke zeichnet sich ein Kopf im Profil ab, sehr stark zurückgelehnt, parallel zur Körperachse des weiß gekleideten Engels

daneben ausgerichtet. Die leicht gebogene Haken-nase ist perfekt ausgemalt, das Auge jedoch auf einen langen feinen Spalt reduziert, ganz ähnlich wie der Mund, der am Ende etwas nach oben gezogen ist. Am Kinn scheinen Barthaare zu wachsen, ein rundliches Ohr, wenn überhaupt nur vage angedeutet, wäre auffallend weit hinten platziert. Unsicherheiten über Anfang und Ende der Figuration scheinen bewusst geschürt: Der Hinterkopf bleibt unausgeführt, so dass sich die Gestalt im ebenfalls nur malerisch fingierten Quellen der Wolke verliert. Man erkennt die Spuren der Pinselstriche, mit denen das helle Bleiweiß nachträglich in unterschiedlicher Dichte auf das offenbar bereits stark angetrocknete Azurblau des Grundes schnell und virtuos aufgetragen wurde. Das Gesicht ist Teil der in einer einzigen *giornata* gemalten Wolke, mit ihr verwachsen, aus ihr geformt. Über der Stirn ist eine auffallend dunkle Stelle auszumachen, die im Internet bereits mehrfach als die Form eines nach hinten hochgezogenen Horns interpretiert wurde.

Folgt man dieser Deutung, muss man nochmals die außerordentliche malerische Leistung einer solch allusiven Figurenbildung unterstreichen. Anders als die Weichteile des Gesichts, die durch einen variierend dichten Auftrag von weißer Farbe entstanden sind, wäre das Horn eine Negativform, Resultat einer fast gänzlichen Aussparung eben dieser Farbe. Also positive und negative Figurenbildung gleichzeitig. Es ist angebracht, die Meisterfrage – als Frage nach der Qualität des Gemalten – neu zu stellen, auch wenn sie natürlich nicht gleich mit dem Namen „Giotto“ beantwortet werden muss. Chiara Frugoni hat gerade bei diesem Fresko (Abb. 1) im Band *Il cantiere di Giotto. Le Storie di San Francesco ad Assisi*, Mailand 1996, den Namen Giotto noch in Anführungszeichen gesetzt. Nun kursiert die Entdeckung jedoch ganz selbstverständlich unter dem großen und bekannten Namen, obwohl die Zuschreibung gerade bei den Fresken der Evangelienseite höchst umstritten ist.

HIMMELSTRANSPORT

Freilich gibt es für die Sterbeszene interessante Verbindungen zu Giotto, selbst wenn dieser nicht

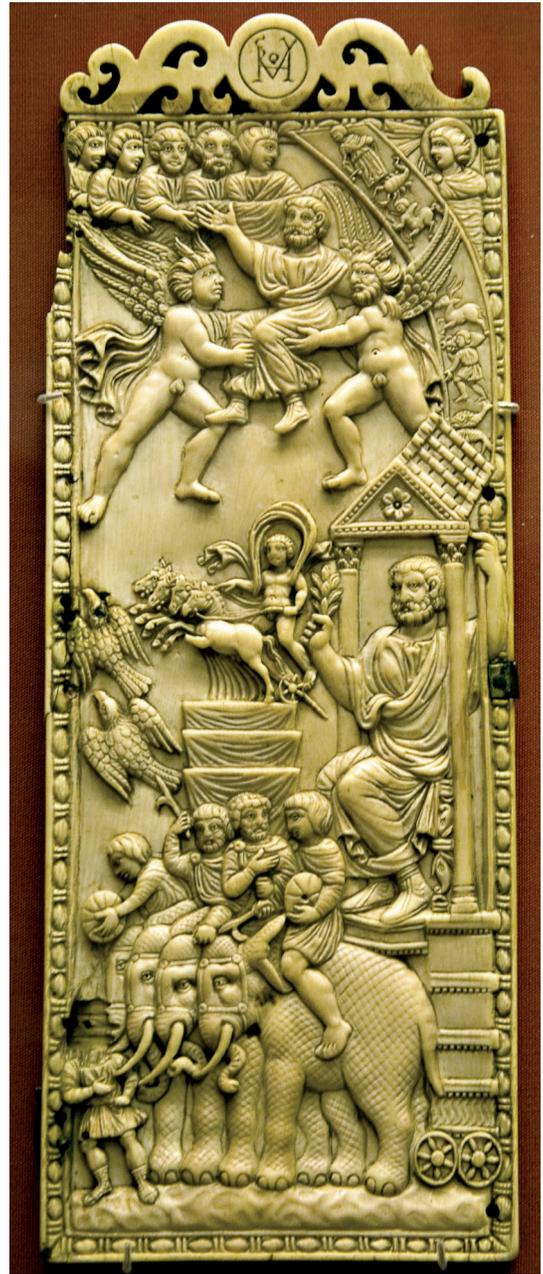


Abb. 3 Apotheose eines Herrschers, 5. Jh. Elfenbeintafel. London, British Museum

der (einzige) Maler des Freskos in Assisi gewesen sein sollte. Die Lösung, die Aufnahme der Seele in den Himmel als Hochtragen einer *imago clipeata* durch Engel zu gestalten, findet sich im Werkkomplex ‚Giotto‘ ein weiteres Mal, in der Sterbeszene der Bardi-Kapelle in Florenz. Hier freilich scheint keine Figur in der Wolke versteckt zu sein.

Die Darstellung des Hochtragens der Seele in den Himmel in der 20. Szene des Franziskuslebens (*Abb. 1*) bezieht sich zwar deutlich auf die Schilderung in Bonaventuras *Legenda maior*, setzt aber zudem spezifische, aus der Tradition der Malerei bezogene Gestaltungsmittel ein. Was der Betrachter im oberen Teil des Freskos sieht, ist die Doppelvision, die – im nachfolgenden Fresko geschildert – einem Mitbruder von Franziskus fern von Assisi und dem Bischof von Assisi zuteil geworden ist: Der Bruder sah, als er selber im Sterben lag, „jene glückliche Seele in der Form eines hell leuchtenden Sterns, die von einer kleinen weißen Wolke unterstützt über ausgedehnte Wasser auf direktem Weg in den Himmel hoch getragen wurde ...“ (*vidit animam illam beatam, sub specie stellae praefulgidae a candida subvectam nubecula super aquas multas in caelum recto tramite sursum ferri*). Im Vitentext ist von Engeln nicht die Rede, und an die Stelle des hell leuchtenden Sterns, der in der *Legenda maior* die Seele des Heiligen für den sterbenden Mitbruder sichtbar markiert, hat der Maler für uns ein von Engeln getragenes Portrait gesetzt, das den Heiligen in einem Gestus des Wundenweizens und mit Himmelsblick zeigt. In Bonaventuras Text hingegen ist es ausschließlich die kleine Wolke, die den Transport bewerkstelligt und die Seele in den Himmel trägt.

Wie Giotto die Bewirtschafter der Hölle, die Teufel (im Plural), und wie er ihren Anführer, Satan, visualisiert hat, wissen wir dank der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Paduaner Arena-Kapelle sehr genau. Zahllose Teufel agieren dort als mit allen Torturen vertraute Peiniger im Dienste Satans, der riesengroß dem Betrachter gegenüber sitzt und gerade einen Verdammten verschlingt. Die zahlreichen Diener sind alle nach dem gleichen Figurenschema gestaltet: Es sind graue, dicht behaarte Tiermensen, meist mit Flügeln und Schwanz versehen. Ihre Köpfe aber tragen *nie* Hörner. Charakteristisch sind vielmehr ihre überlangen, spitzen Ohren; das Kinn ist meist mit einem ebenfalls spitz zulaufenden, langen Bart ausgestattet. Nur Satan hat Hörner, doch sein

rundum behaartes Gesicht wirkt eher wie ein gehörntes Haarbüschel. Weder mit dem in Padua realisierten Figurenschema ‚Satan‘ noch mit jenem für die ‚Teufel‘ lässt sich die Wolkenfigur in Assisi in Übereinstimmung bringen.

EIN ALTERNATIVER VORSCHLAG

Nicht jeder gehörnte Kopf in der Kunst um 1300 muss als Teufel identifiziert werden. Gerade im Kontext des meteorologischen Phänomens ‚Wolke‘ bietet sich eine andere Deutung an: die einer Figuration des Windes oder eines bestimmten Windes. Spätestens seit der ottonischen Malerei sind uns Darstellungen des Sturmwunders auf dem See Genezareth bekannt, bei denen Christus meist zwei gehörnten Figuren, die ihm entgegenstehen, Einhalt gebietet (etwa Wunderzyklus in Reichenau St. Georg oder Evangeliar Ottos III., fol. 103v^r). Weit verbreitet sind diese Darstellungen dann in den um 1300 entstandenen Winddiagrammen, die alle auf eine gemeinsame, vermutlich spätantike Vorlage zurückgehen. Die vier Nebenwinde finden sich hier meist als freundlich lächelnde, gehörnte menschliche Köpfe dargestellt. Man hat bereits vermutet, dass es sich bei den Hörnern der Windpersonifikationen um eine Fehldeutung einer antiken Vorlage handelt, in der den Windgöttern zusätzlich zu den Flügeln am Rücken bisweilen kleine Flügelchen ins Haupthaar über die Stirn gesetzt waren.

Genau so sind auf einer heute im British Museum aufbewahrten Elfenbeintafel des 5. Jh.s n. Chr. die beiden Figuren dargestellt, die den Herrscher in die Höhe tragen (*Abb. 3*). Diese Figuren werden heute allgemein als Darstellungen von Zephir (ohne Bart links) und von Boreas (mit Bart und gebogener Nase rechts) interpretiert. (Zur Deutung der Elfenbeintafel zusammenfassend: Alessandro Nova, *Das Buch des Windes. Das Unsichtbare sichtbar machen*, Berlin 2007, 34; zu den Windtafeln: Thomas Raff, Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen, in: *Aachener Kunstblätter* 48, 1978/79, 71-218, hier 150ff.).

Der Verweis auf die Elfenbeintafel des British Museum ist nicht nur deshalb von Interesse, weil diese es nahelegt, die in der Wolke der Franziskus-

Szene versteckte Figur als Boreas bzw. allgemein als eine Personifikation des Windes zu deuten. Die beiden Winde spielen im spätantiken Relief jene Rolle, die nach der *Legenda maior* die Wolke spielt, und die der Maler zusätzlich den Engelsfiguren überantwortet. Man hat den Eindruck, der Maler der Sterbeszene in Assisi habe eine auf die Antike zurückgehende Darstellung in der Art der hier abgebildeten Elfenbeintafel gekannt und habe sich – weil er in seiner Darstellung die Tragefunktion auf Wolke und Engel verteilte – doppelt an der Vorlage orientiert: bei der Darstellung der unteren beiden Engel und bei dem in die Wolke eingeschriebenen Kopf. Die Elemente scheinen sogar verknüpft zu werden: In Assisi trägt der Engel neben der Wolkenfigur im Unterschied zu seinem symmetrischen Pendant auf der anderen Seite einen weißen Mantel, dessen Zipfel in die Luft zurück geblasen wird.

Es gibt im Giotto-Corpus noch eine andere, wohl etwas ältere Darstellung mit Windpersonifikationen. In dem auf das Jahr 1298 zu datierenden Navicella-Mosaik von St. Peter waren links und rechts auf mittlerer Höhe zwei Winde dargestellt: geflügelte nackte Männer, die auf Wolken stehen und in ein langes Horn blasen. Beide tragen in den zuverlässigen Kopien Hörner. Dass auch für dieses Werk eine antike Darstellung Pate stand, hat Wilhelm Paeseler mit Nachdruck betont (Giotto's Navicella und ihr spätantikes Vorbild, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 5, 1941, 49-162).

VERDECKTE IKONOGRAPHIE

Rekapitulieren wir: Der malerische Wunderdiskurs – die Engel tragen die Seele des Franziskus als *clipeus* in den Himmel – wird von einer gleichsam alternativen Darstellung unterlaufen, in der das Wunder meteorologisch motiviert erscheint. Die Engel werden von einem blasenden Wind unterstützt. Für himmlische Flugwesen wirkt diese Unterstützung reichlich deplatziert – und vielleicht hat man deshalb im kontextlos mehrdeutigen Gesicht sofort (im Zusammenhang durchaus richtig) etwas Maliziöses gesehen. Der Kopf stört den ge-

malten Wunderdiskurs durch eine eigentlich unnötige Parallelversion.

Etwas Weiteres gilt es zu bedenken: Das Gesicht des Windes ist anders als in den angeführten Vergleichsbeispielen nicht Teil der ‚offiziellen‘ Ikonographie, sondern trotz seiner gelehrten Herkunft als Teil eines gleichsam ‚inoffiziellen‘ Projektionsspiels unter Eingeweihten eingefügt. Es ist in der Malweise der Figur angelegt, dass erst nach Jahrhunderten wieder über sie gesprochen wird. Die überbordenden User-Kommentare auf *Reuters* zeugen davon, dass mit einem solch allusiven Darstellungsverfahren dem suchenden Blick des Betrachters Tür und Tor geöffnet werden und schnell die ganze Wolke zum Tummelplatz weiterer Chimären avancieren kann. Fühlt man sich nur zufällig an die bereits in der Antike belegbare Idee des Figurensehens in Wolken erinnert, das mit Leonardo zu einer Urszene künstlerischer Inspiration wurde? (Horst W. Janson, *The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought*, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, I, 254-266.) Die Wolke wirkt geradezu wie eine kleine gemalte Abhandlung dazu. Dies ist bei der Deutung zu berücksichtigen, vielleicht sogar das Entscheidende, wenn wir die Oberkirche als Schlüssel zu einem neuen Bildkonzept verstehen wollen.

Offensichtlich ist das Bild als ein Diskurs zu verstehen, in dem sich mehrere Stimmen und Blicke verweben. Denkbar wäre es, dass sich hier ein genuin malerischer Blick vom Blick der Programmgestalter absetzt. Die Programmgestalter hätten im Bild eine möglichst überzeugende Veranschaulichung der schriftlich fixierten Vision mit Bezug auf Bildmuster der christlichen Ikonographie verlangt. Diesen Auftrag erfüllte der Maler, fügte aber eine Glosse hinzu, die subversiven Charakter hat. Der Maler ist im Wolkengesicht ganz mit seinem eigenen Metier beschäftigt, stellt das Auftauchen einer Gestalt aus dem Putz der Wand aus – nicht nur als Ergebnis, sondern als Prozess. Er macht uns das Wunder der Malerei bewusst, die ja nicht nur in der Wolke, sondern an jeder an-

deren Stelle des Franziskuszyklus, wo wir Gesichter sehen, etwas erscheinen lässt, was nicht da ist. Wenn man dieses parergonale Spiel der Wolke auf das Ergon der zum Himmel getragenen Seele zurückbezieht, wird daraus ein Flächenbrand der Bildreflexion: Auch die gemalte Himmelfahrt, die der Betrachter mit den Visionären der nachfolgenden Szene teilt, ist, selbst wenn eine christliche Ikonographie bemüht wird, ein Bild von Gnaden der Malerei, nicht anders als die pagane Figur eines blasenden Windgottes.

METAPHYSIK ODER POLITIK?

Vielleicht haben daher diejenigen Recht, die den Bildgrund schon immer für einen metaphysischen Schauplatz hielten. Sie wären wahrscheinlich geneigt, in den weißen Farbnebeln, die uns zuerst zu „Wolken“ werden müssen, bevor sie ein „Gesicht“ offenbaren können, die Aufhellung des Malgrunds zu sehen. Wie ein Gott für das verbildlichte Geschehen die Letztinstanz wäre, so wäre für die Malerei das Bildfeld und die „Primärstofflichkeit“ der Wandfarbe der Ermöglichungsgrund des daraus erscheinenden Bildes. Aus ihr verdichtet sich die Vision einer Gegenstandswelt, in der die Seele des Franziskus in den Himmel fährt – und in ihr löste sich die Figuration auch wieder auf. Zuallererst käme in der Wolke eine „Transfiguration“ zur Gestaltprägung zum Tragen und erst zuletzt nähmen in ihr das Weltliche und das Göttliche Gestalt an.

Aber vielleicht haben ja auch jene Recht, die das Metaphysische ins Politische wenden wollen und für Assisi keine Spaltung zwischen Malern und Auftraggebern annehmen. Just in der Nebenszene, die nach der offiziellen Lesart die zugehörigen Schauplätze der Doppelvision darstellt, hat einer der Mitverfasser dieser Miscelle bereits 2001 ein anderes projektives Spiel erlebt und beschrieben. Die Szene zeigt demnach nicht nur die Doppelvision von der Seele des Franziskus, die in den Himmel getragen wird, sondern lässt sich auch als eine kaschierte Wiederholung der Traumvision verstehen, die Franziskus als Stütze der Kirche zeigt (Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen*.

Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300, München 2001, 362). Folgt man dieser Lesart, wird mit der Wolkengestalt nicht nur das malerische Produktionswissen gegen einen naiven Blick gewendet, der in den Bildern das Leben des Franziskus bewundert. Es ist auch das Produktionswissen der Programmgestalter, einer fest mit der Amtskirche verbundenen Fraktion des Franziskanerordens, die weiß, dass in den Bildern zwar nicht das Leben des Franziskus gezeigt, wohl aber eine Vorstellung von diesem Leben für die weitere Zukunft geprägt werden kann (vgl. Hans Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977).

In wessen Absicht und mit wessen Kenntnis auch immer: Möglicherweise wurde die Anspielung auf ein antikes Bildmuster der Apotheose als Geheimnis in das Bild gebracht, um die Erhebung des Franziskus als vordergründige Bildebene für eher naive Betrachter zu markieren. In der nachfolgenden 21. Szene wäre verschlüsselt, um was es eigentlich geht: den Orden des charismatischen Heiligen durch Ämter zu kontrollieren, die fest in die Hierarchie der Amtskirche eingebunden sind.

PD DR. STEFFEN BOGEN
DR. MARIUS RIMMELE
PD DR. JÜRGEN STÖHR
PROF. DR. FELIX THÜRLEMANN
Fachbereich Literaturwissenschaft,
Studiengang Literatur – Kunst – Medien,
Universität Konstanz, 78457 Konstanz,
steffen.bogen@uni-konstanz.de;
marius.rimmele@uni-konstanz.de;
juergen.stoehr@uni-konstanz.de;
felix.thuerlemann@uni-konstanz.de