

licher Weise. Wenn man auch bei der Deutung der Bilder gelegentlich anderer Ansicht sein kann, so tut dies dem Wert dieser bahnbrechenden Forschungen zur *Consolatio* des Boethius keinen Eintrag, die zum ersten Mal die Wirkungsgeschichte dieses Grundbuchs mittelalterlicher Bildung in der Vielfalt ihrer Aspekte erschlossen und als ein zusammenhängendes Ganzes behandelt haben.

Wolfgang Hörmann

DECIO GIOSEFFI, *Giotto Architetto*. Milano, Edizione di Comunità 1963, 143 Seiten, 87 Tafeln.

Das Buch liegt seit Jahren vor und ist in der neueren Giottoforschung keineswegs unbeachtet geblieben, so daß die späte Besprechung hier nicht Exhumation bedeutet. Doch teilt es Anregung aus nach so verschiedenen Seiten, daß die eindringlichere Antwort, die es erwarten durfte und kaum nach dem ersten Lesen erhalten konnte, zu einem Zeitpunkt, da die um das Giottojubiläum von 1967 gruppierten Veröffentlichungen ins Feld der Diskussion treten, besonders lohnen dürfte. Den Titel teilt das Buch des Triestiner Ordinarius mit einer Darstellung Salvinis, des Vorgängers auf seiner Cathedra, aus dem Jahre 1937, und das Interesse an der Analyse der Raumgestaltung mit den nicht wenigen Untersuchungen, die seit Longhis „Giotto spazioso“ von 1952 erschienen sind und Giottos Bildraumkonstruktion innerhalb einer größeren Geschichte der Perspektive zum Gegenstand haben. Dem Buch J. White's „The Birth and Rebirth of Pictorial Space“ (London 1957) war im Giottofeld M. Sperlachs Hamburger Dissertation von 1955 über die Stellung der Franzlegende in der Geschichte der Perspektive vorausgegangen, auf welche nun W. Euler in seinem thematisch etwas anders orientierten, feinempfindlichen Buch „Die Architekturdarstellung in der Arenakapelle“ (Bern 1967) mehrfach hingewiesen hat. Gioseffi selber hatte zu dem schon vielfach behandelten Thema der Geschichte der Perspektive – man denke an die durch die Namen Kern und Panofsky bezeichneten Standorte innerhalb dieses Gebiets – einen wichtigen Beitrag geleistet (*Perspectiva Artificialis*, Trieste 1957).

Im Buch über Giotto aber ist der Horizont der Fragen ein viel weiterer, wenn immer die „Geschichte der Perspektive“ die gewisse Rolle mitspielt, die sie im Vorfeld vor Brunelleschi und der Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts beanspruchen darf, ohne damit eo ipso den Einwänden Kurt Bads gegen Transcendentalisierung des Raumbegriffs in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung des XX. Jahrhunderts zu verfallen. Seiner Grundannahme, das Architektonische gehöre zu Giottos Kunst so wesentlich, daß deren Unteilbar-Ganzes über diesen Aspekt zu erschließen wäre, entspräche als gleichgewichtig nur die komplementäre, an Giottos Kunst als einer Geschehensbilder hervorbringenden zähle im wesentlichen nur die Figur. „Una capacità d'osservazione che trascende tuttavia gli aspetti per toccare all'essenza“ – solche Begabung Giottos ist auch die des Autors selber, der wir hier alles andere als ein spezialistisches Buch verdanken, ein Buch, das ganz in den konkreten Stoff führt und somit viele Spezialisten angehen wird und das zugleich das vielseitigste ist, das in letzter Zeit über den großen Florentiner geschrieben wurde.

Etwas an diesem Buch kann die deutsche Rezension gerade nur erwähnen: die Brillanz des Gedankens, wie sie eigentlich bloß der originalen Sprache zu entnehmen ist. Den energischen Vorstößen und den eleganten Zurücknahmen, den Plänkeleien, Umspielungen, blitzschnellen Ausfällen dieses sicher treffenden Floretts zuzusehen, Disziplin des Esprit gepaart mit Anmut, gibt als solches schon reinsten Genuß. Dabei bewegt sich der Gedanke in allen Feldern mit gleicher Sicherheit, ob bei der philologischen Exegese von Quellen, ob bei mehr philosophischen Grundsatzertörungen, ob bei Durchmessung des geometrischen Raumes oder bei der Wiedererweckung dessen, was hervorzubringen der Musen Sache gewesen war. Mathematik und die Musen, diese Einheit nimmt sogleich gefangen, und ein sehr gegenwärtiges Denken, das doch in der ganzen Geschichte des abendländischen Geistes zu Hause ist und mithin klassisch zu heißen verdient. Man merkt es schon auf den ersten Seiten, da definiert wird, inwiefern Beherrschung des Raumes bei Giotto mit gestalterischer Erfindungskraft – Kunst als „*linguaggio*“ – identisch ist. Kein bloß beschreibender Kunsthistoriker ist am Werk, eher einer jener lateinischen Geister, die uns durch Benedetto Croce so bedeutend vertreten sind, über dessen Nachleben in der heutigen Kunstwissenschaft der Autor im übrigen Kompetentes beigebracht hat (*La critica delle arti figurative*, in: *Pagine Istriane*, Trieste 1953).

Unmittelbares Motiv, das Buch zu schreiben, gab die Verwunderung über Früchte spezialistischen Giottoverständnisses, wie sie u. a. bei Beurteilung des Pergaments mit dem Entwurf für den Campanile des Florentiner Doms gezeitigt worden waren. Gioseffi verkennt an Nardini-Despotti-Mospignotti nicht Entdeckerleistung noch Philologie. Doch er findet bei ihm auch den Anfang des heute bald hundert Jahre zurückliegenden roten Fadens der Fehlerhaftigkeit, daß nämlich ein „Maler“ diesen Campanile entworfen habe und damit außerhalb der Gesetze der Architektur geblieben sei. Unser Autor dreht den Spieß um und erklärt, der vermeintliche Nur- oder Zuvielmaler habe schon beim Schaffen seiner Bilder mehr vom Architekten in sich bewährt, als daß den endlich von ihm herrührenden Bauwerken gegenüber Mißtrauen angebracht sei. Und, so könnten wir fortfahren, stimmt das nicht mit all unserer kunstgeschichtlichen Erfahrung überein, daß die großen Künstler auf mehr als einem Gebiet Bedeutendes aufzuweisen haben, weshalb es sich nicht lohnen könnte, ob des allzu „Plastischen“ in Michelangelos Architektur bedenklich zu werden, oder aber andersherum mit Vöge und manchen Nachfolgern den „Baumeister-Bildhauern“ in Chartres über dem Architektonischen das Bildende abzuerkennen? Sicherlich ist hier erfordert, daß künstlerischer Rang schon im Ausgang erkannt werde, wo immer er auftrete, aber es wäre dann auch nur der nächste Schritt, die Unhaltbarkeit eines dem Neueren naheliegenden Spezialitätendenkens vor der Wirklichkeit der Geschichte einzusehen. Nur scheinbar präzise ist es, an der Campanilezeichnung das „Malerhafte“ herauszupräparieren; in Wahrheit ist damit der Tatbestand eines Pseudo-Concetto erfüllt worden. Man merkt jetzt, in welche Dimensionen des Kunst-Bedenkens Gioseffis Buch hineinführt. Aber der Gedankengang durchdringt viel historischen Stoff, und man möchte sich seine Richtung erst einmal klarmachen.

Gioseffi handelt von architektonischen Gehäusen in Bildern, die Raum in sich bergen und selber innerhalb des größeren Bildraums geborgen sind. Rintelen, Toesca, Hetzer und neuerdings auch Walter Euler haben Gehäuse und Getümmel in Einheit mit dem figürlichen Geschehen der Bilder mehr oder weniger bewußt interpretiert. Um diese Einheit wissend und sie durch seine Analyse nicht ausschließend macht Gioseffi sie sich doch nicht ausdrücklich zum Thema. Aber deshalb verharret er wiederum auch nicht vor dem „rein Spatialen“. Der Vergleich mit J. Whites Ansatz mag dazu dienen, die Tragweite des seinigen anzuzeigen. White war an Cavallini aufgefallen, daß die Körperlichkeit der Dinge durch Schrägstellung im Raum – oblique setting – stärker betont worden war. Ab nun beobachtete er, wie die Maler dieses Interesse am Ausdruck des Körperlichen mit der Notwendigkeit einheitlicher Raumdarstellung zu verbinden wußten. Bei Giotto glaubte er, hier nicht nur Spannung, sondern geradezu einen Dualismus zwischen den beiden Polen zu erkennen. Wohl hat er durch seine Analyse die Erkenntnis gefördert im Hinblick auf die merkwürdig versteinerte Ablehnung der Franzlegende in der anglo-amerikanischen Literatur, indem er für Assisi die Entwicklungsstufe vor Padua nachwies und sich wenigstens der Verwandtschaften zwischen Obergaden- und Legendenbildern vergewisserte, ohne den Namen Giottos zu nennen. Die Ansicht von Meiss, des „Isaaksmeisters“ neue Raumbildung sei durch den „Legendenmeister“ nicht weitergeführt worden, wäre nach White eigentlich nicht mehr nötig gewesen. Hat dieser aber bestimmte Raumtypen hier richtig beobachtet und geordnet, so ist ihm weniger dabei gelungen, das hinterliegende Ganze der jeweiligen Kunst über diesen Aspekt zu erschließen. Die Bilder im rechten Querschiff der Unterkirche von Assisi hätten zumindest von Seiten der zentralperspektivischen Raumkonstruktion auf das Staunen des hierfür Interessierten Anspruch gehabt, desgleichen die Tafeln des Stephaneschaltares. White hat an ihnen nicht genügend verweilt, Gioseffi daran das Außerordentliche erkannt und richtig gefolgert, daß hier ohne die Annahme eines Giottoentwurfs nicht auszukommen sei. Andererseits überschätzt White nun Duccio und die Passionsbilder Lorenzettis im linken Querschiff der Unterkirche von Assisi, weil er sie frei glaubt von jenem „Dualismus“ bei Giotto, der doch gar nicht existiert. (Auch W. Euler hat sich gegen diese White'sche Tendenz ausgesprochen.) Zuviel von den eigenen Schwierigkeiten trägt der nordabendländische Geist oft in die Objekte hinein.

Gioseffi, als Italiener nicht beschwert durch den Sündenfall gegenüber der Franzlegende, ist frei, den Gedanken zur Ordnung des zeitlichen Ablaufs der Malkampagne in Assisi neu spielen zu lassen. Sein Beitrag zur Frühgeschichte des Malers am Obergaden stärkt noch einmal die Verbindung zu antiken Vorbildern hinsichtlich der Raumgestaltung und rührt an das Cavalliniproblem, das allerdings langlebig ist. Die Mosaiken von S. Maria in Trastevere werden als abhängig vom Giotto der Isaaksbilder empfunden und einem folglich lieber als 1296 denn 1291 zu lesenden Datum zugeordnet. Damit wäre auch gesagt, daß Giotto die Tätigkeit am Obergaden von Assisi 1295 beendet habe, um sie dann nach Einschiebung eines römischen Aufenthaltes 1296 im Erdgeschoß wieder aufzunehmen und dort bis 1300 die Legende zu malen. Hat aber der Cavallini

der „Mariengeburt“ wirklich den Giotto der Isaakstufe gekannt? Vom Figürlichen her ist das nicht nahegelegt, und wie hätte man dann die Fresken von S. Cecilia zu erklären, die den Giottoeinfluß nun deutlich verraten? Sie müßten dann noch später als 1296 entstanden sein, also zu einer Zeit, da Giotto nach herrschender Meinung schon die Legende malte? Hier bleiben Probleme offen. Gleichfalls nicht recht einleuchtet die These, die Arbeit an der Legende sei im Eingangsjoch der Oberkirche aufgenommen und in Richtung auf die Vierung hin durchgeführt worden. Auch Sperlich und Euler sind dieser Ansicht, während die normale, in der Reihenfolge der Geschichte sei gemalt worden, jüngst durch Previtali bekräftigt worden ist. Alles, was der Figurenbildung abzulesen ist, spricht für die Normalansicht. Aber Gioseffis eigentümlichere Beobachtungen beziehen sich gar nicht auf dieses Problem, vielmehr auf die Entwicklung der Raumdarstellung innerhalb der ganzen Reihe der achtundzwanzig Bilder und erlauben die wichtige Feststellung, daß Giotto mit dem Bild der Erscheinung des Heiligen vor Gregor IX die vor der Arenakapelle fortschrittlichste, annähernd zentralperspektivische Raumkonstruktion nach dem Typ der „frontale asimmetrica“ geschaffen habe. Welche Tragweite hat dies?

Das Bild markiert den Übergang zur Gruppe des „Caecilienmeisters“, zu der es auch schon gerechnet worden ist. Ist es kontinuierlich aus der Reihe der ihm vorausgehenden entwickelt worden oder haben wir hier einen Bruch zu erkennen? Je nach Beantwortung dieser von Gioseffi nicht ausdrücklich gestellten Frage müßte die Hauptreihe der Legendenbilder datiert werden, denn wie sollte das so an die Schwelle der Arena führende Gregorsbild gemeinsam mit den vorangehenden vor 1300 entstanden sein? Dazu führt ja die herrschende Ansicht in der Konsequenz. Die historische Wirklichkeit „1300“ verträgt sich damit aber schlecht. Wir kennen sie durch Giottos einwandfrei datiertes Benediktionsbild aus dem Lateran, das zwar einstweilen der Stilgeschichte des Malers noch nicht klar eingearbeitet ist, doch kaum so aussehen dürfte, als wäre es nach dem Gregorsbild der Legende entstanden. Es sieht viel eher so aus, daß wir es am besten der ganzen Legende vorangehen lassen. Es führt ja auch vom Obergaden nicht so nahtlos zur Legende, als daß nicht das Lateransbild noch dazwischenzuschieben wäre. Rintelen hatte die Legende gewiß zu spät datiert, muß sie deshalb zu früh, nämlich vor 1300, angesetzt werden? Was den „conxolus“ aber betrifft in Subiaco, von dem Gioseffi offenläßt, ob er nicht doch mit seinem „volgare“ dem der Legende vorausgegangen wäre, so zögern wir nicht, ihn von Giotto abhängig zu sehen einschließlich der drei gemalten Kreuzgewölbe vor der Apsis, welche die Halle der „Predigt vor Honorius“ voraussetzen und übrigens auch in Subiaco noch spät liegen dürften.

Die Franzlegende vor 1300 zu datieren, ist aber durch Gioseffis größeres Konzept von der Stilentwicklung Giottos noch besser begründet als bei anderen, die sich über die Stationen zwischen Assisi und Padua nicht soviel Gedanken gemacht haben. Für Gioseffi werden Spuren eines Rimineser Aufenthaltes Giottos sowie eine „componente ravennate“ erkennbar (Lo svolgimento del linguaggio giottesco tra Assisi e Padova, Arte Veneta 1962). Ob Ravenna zur Erklärung des Arenastiles nötig ist, mag eine Frage bleiben, zumal dieser durch die entwickeltsten Arenastile vorbereitet sein dürfte, aber

um die genauere Klärung der Rimineser Giottoschule wird man nun nicht mehr herumkommen. Unser Autor, der dafür die Anregung gegeben hat, wechselt nun den Schauplatz und läßt uns Giotto bereits um 1302 in Padua finden. Denn nicht nur, daß auf 1306 datierbare Handschriften des Paduaner Domkapitels mit figürlichen Motiven aus der Arena aufwarten, was den Datierungsspielraum hier begrenzt, es spricht auch für den Autoren vieles dafür, den Bau der Kapelle dem Maler zuzutrauen. Und diese nicht zum ersten Mal geäußerte Ansicht, die allein durch das Zeugnis der gemalten Kapelle auf dem Stigmatisationsbild der Legende nahegelegt sein dürfte, wird nun durch neue Beobachtungen und höchst scharfsinnige Schlußfolgerungen so einleuchtend begründet, daß sie zu widerlegen schwer halten möchte. Vor allem, was über die Anordnung der Fenster in Einheit mit dem Teilungssystem der Bilderwand gesagt ist, hat sein Gewicht, wogegen die Rekonstruktion der ursprünglich geplanten Kapelle mit Querschiffen gemäß dem Modell auf dem Gerichtsbild zumindest in der Zeichnung fig. 29 B die Schwierigkeit mit sich bringt, daß der Sprung von den tonnengewölbten Durchgängen zu den sehr stark überhöhten Querschiffsräumen doch zu heftig gewesen wäre, und daß zum anderen der Vergleich mit der Choransicht von S. Croce so nahe nicht mehr liegt, wenn Gioseffis exakt erschlossenes belvedereartiges Glockengeschoß die Einheitsfront wimperggekronter Apsiden gerade auf der Mittelachse des Gebäudes zu unterbrechen gehabt hätte. Das ändert nichts daran, daß uns Giotto als Baumeister der Kapelle sehr nahegebracht worden ist, ob immer auch der frühe Beginn 1302 zugegeben wird, der allein schon wegen des zu kurzen Abstandes zu dem Zeitpunkt des Lateransbildes 1300 unwahrscheinlich bleibt. Was die weitere Geschichte des Bauwerkes und die Interpretation der späteren Abbildungen des ganzen Platzes betrifft, so hat Gioseffi hier zweifellos sichere Ergebnisse beigebracht.

Versetzen wir uns in die Kapelle, so erscheinen dort an der Bilderwand logischerweise Typen von Raumgehäusen, wie sie diejenigen von Assisi weiterentwickeln. Die in Assisi nur einmal und erst am Schluß aufgetretene „frontale asimmetrica“ ersetzt nun die ältere „frontale simmetrica“, und als neuer Typus erscheint, auch hier am Schluß der Reihe, die „angolare-quasi frontale“ – Whites „softened oblique“ – mit den Gehäusen des „Abendmahls“, der „Fußwaschung“ und des „Pfungstfestes“. Sehr treffend dabei die Feststellung, daß gegenüber Assisi der Raumgehalt verdichtet sei „compressa e ridotta“ und nach einheitlichem Maßstab abgelesen werde („constanza dell'indice“). Es ist unmöglich, die Feinheiten der Beobachtung hier wiederzugeben, doch bietet sich eine Stelle als besonders interessant der Prüfung an. Um die „Scheinkapellen“ zu beiden Seiten des Triumphbogens geht es, über die so viel schon geschrieben ist und ganz besonders mit allegorisiert-ikonologischer Intention. Nur ein Italiener kann es sich leisten, in aller Heiterkeit hier nichts weiter als den Gestaltsinn selber anzuerkennen. Schon Longhi in seinem „Giotto spazioso“ hatte es so gehalten. Gioseffi vertieft die Aussage über den räumlichen Sinn dieser „coretti“, indem er sie einbezogen findet einem Spiel der polaren Beziehung zwischen dem Leeren und dem Vollen, das an dieser Stelle sein besonderes Spannungsmaß erreiche. Denn da der Blick durch die Länge des Raumes auf diese Rückwand fällt, erschließt er sich das

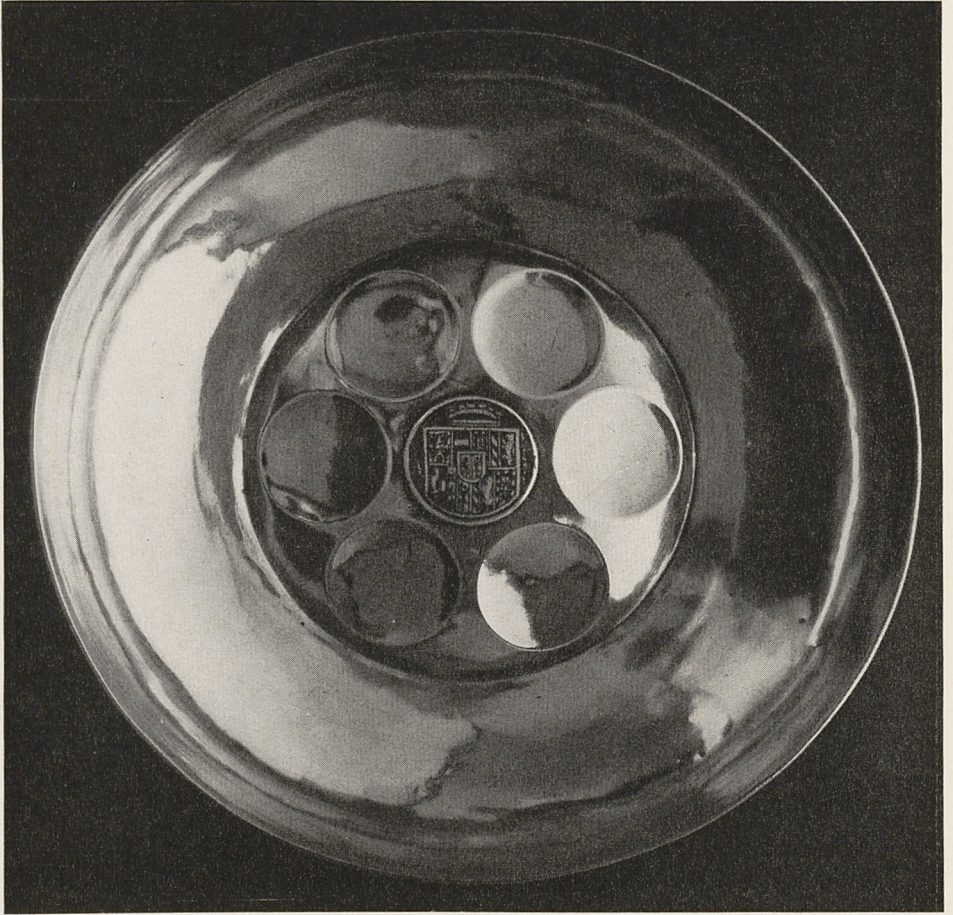


Abb. 1 Silberschale. Flämisch, letztes Viertel 15. Jahrhundert. Bern, Historisches Museum.



Abb. 2 Meßkelch. Süditalienisch (?), 13. Jahrh. Luzern, St. Leodegar im Hof (Ausschnitt).



Abb. 3 Meßkelch. Süditalienisch (?), 13. Jahrhundert. Luzern, St. Leodegar im Hof.

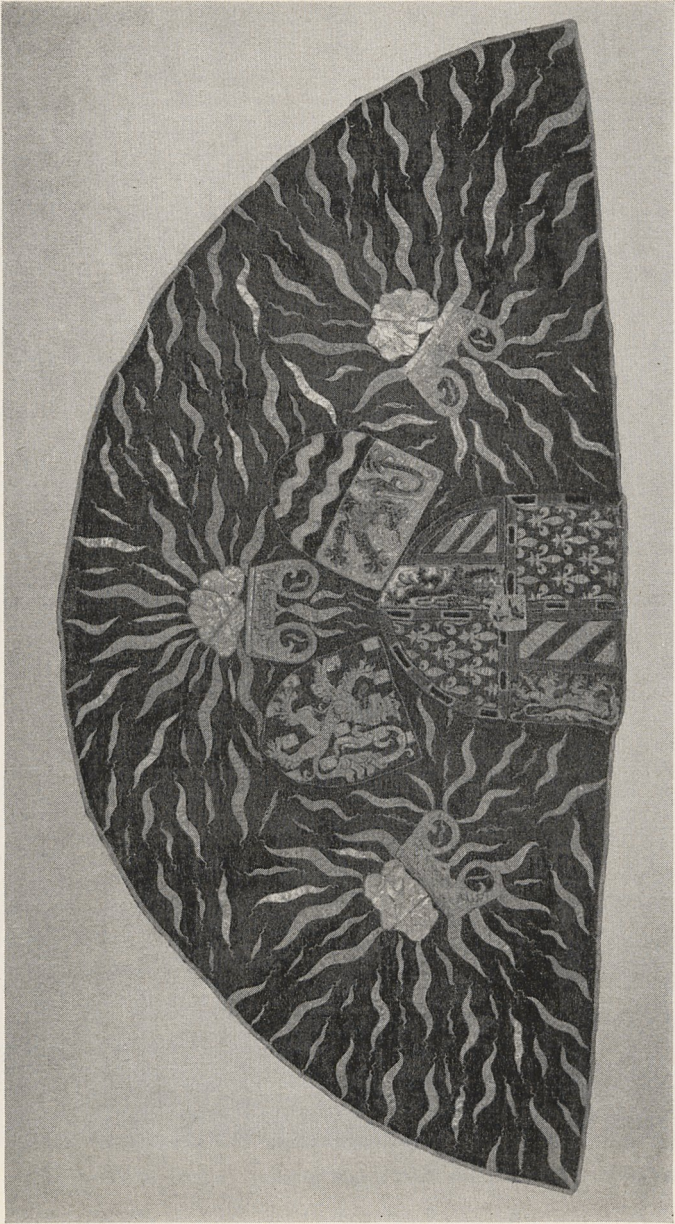


Abb. 4 Chormantel, Burgund, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Gruyères, Schloß.

Maß des räumlich dargestellten Reliefs hinsichtlich der Eintiefung durch die „coretti“ und der Vorsprünge durch die Erker an den Verkündigungsgewölben ebenso passend, wie er sich im Angesicht der großen Seitenwände auf das dort absichtlich dichter zusammengehaltene Relief einstellen kann, das gewisse Räumlichkeit in den flachgelegten Rahmenstreifen und bestimmte Körperlichkeit in den eingetieften Bildräumen nach einem gemeinsamen Maßstab enthält. Oder anders gesagt, was bei Betrachtung des einzelnen Bildes in einem räumlicher Gehalt und diesen erfüllende plastische Kernform ist, das ist bei Betrachtung der Triumphbogenwände jene Einheit, die über drei Bilder hinweg das Spiel zwischen dem Vor und Zurück regelt und für ein in sich ausgeglichenes „Mittelrelief“ auf den Bildern der mittleren Höhe, „Judasverrat“ und „Heimsuchung“, sorgt.

Was die Schlußfolgerungen von der Raumanalyse auf die Stilentwicklung in der Arena angeht, so bestätigen sie, was Jantzen schon früher dargelegt hatte, daß sich nämlich von oben nach unten die Bilder verräumlichen. Gioseffi findet oben die älteren Typen des Raumgehäuses, Jantzen die wuchtigere plastische Form („aufragend“ nach unserer Terminologie). Wenn man aber nun annimmt, Giotto habe diese Unterschiede von Anfang an gewollt, etwa um zinnenartige Abschlüsse nach oben zu gewinnen (dies unsere Ansicht im Giottobuch 1962, S. 109) oder um weit entfernt vom Betrachter die Form noch deutlich zu machen (so W. Euler op. cit. S. 48), so braucht das keinen Widerspruch zu bedeuten, denn wohl wird Giotto eine Gesamtvorstellung von der Reihe im großen gehabt haben, bevor er mit dem Malen begann, aber nichtsdestoweniger, indem er Bild um Bild hervorbrachte, im Feiner-Individuellen seiner Sprache zunehmend fortgeschritten sein. Schon durch diese Überlegung schließt sich die Annahme der Verwendung von Zeichnungen, geschweige Kartons, eindeutig aus. Gioseffi, der an Zeichnungen auf Papier denkt, meint damit auch nur das Festhalten von „prime idee“, während sein Hinweis auf das Quadratnetz über dem Lazarusbild doch höchstens besagen kann, daß sich damit der Meister der Magdalenenkapelle die Unterlagen für seine Wiederholung des Bildes in Assisi verschafft hat, wenn überhaupt dieses Netz trecentesk ist, was wir im Gegensatz zu Oertel und Euler (op. cit. S. 60) einräumen möchten. Jedenfalls wäre nicht einzusehen, weshalb dann nicht auch schon die Franzlegende mit Hilfe von Zeichnungsskizzen hergestellt worden wäre. Denkt man aber Gioseffis Gedanken einmal genauer mit, so könnte er sehr wohl auf den Giotto der Unterkirche von Assisi zutreffen, dessen Bilder denjenigen der Arena an Mannigfaltigkeit sowohl als Feinheit figürlicher Zeichnung und architektonischer Konstruktion merklich überlegen sind und zur Annahme der Vorzeichnung geradezu einladen.

Mit der Magdalenenkapelle beginnt die Erörterung des nachpaduanischen Giotto, skizzenhafter als die vorangegangene, doch der Glanzlichter nicht entbehrend. Einmal erkennt der Autor das Problem, wie der lange Weg von der Arena bis nach S. Croce auf Stationen aufzuteilen sei. Schon Gnudi hatte sich bemüht, diesen Spalt auszufüllen, indem er die Arena später datierte und die Magdalenenkapelle als ein echtes Giottowerk aus dem zweiten Jahrzehnt anerkannte. Gioseffi folgt ihm in dieser Anerkennung,

ohne neue Argumente dafür zu bringen, weshalb es jetzt nicht auf Widerlegung ankommen soll. Für ganz entscheidend dagegen halten wir, daß er die Werkgruppe um die Stiftung des Kardinals Stephaneschi, uns den „mittleren Giotto“ ausmachend, ihren hohen Qualitäten nach gewürdigt und fast völlig rehabilitiert hat. Lediglich die Frage nach der „Eigenhändigkeit“ läßt er noch offen, um aber über den Entwurf durch Giotto keinen Zweifel zu lassen. Das heißt, wie im Lande Rintelens wohl kaum mit Begeisterung eingesehen werden wird, daß wir mitten in der zweiten Wende der Giottoforschung stehen, indem auch Previtali und Euler sich für die „Apokryphen“ von Rom und Assisi schon mehr oder weniger geöffnet haben.

Die Datierungen Gioseffis wären insofern zu korrigieren, als die Jahreszahl 1320 den festen Punkt für das mittlere Giottowerk abgibt und somit Navicella, Altarwerk von S. Peter, Jugendgeschichte Christi in Assisi und Vele betrifft. Die Peruzzikapelle datiert der Autor vor die Bardikapelle, in welcher letzterer es allein zu dem neuen Perspektivtyp einer „gravitazione omocentrica“ im dreiteiligen Gehäuse der „Regelbestätigung“ gekommen sei. White war zur gegenteiligen Ansicht gekommen, Euler möchte den zeitlichen Unterschied für weniger erheblich erklären. Wir zweifeln, ob die Analyse der Raumtypen hier auf festeren Boden wird führen können, zumal Giotto durchaus mehrere Möglichkeiten zur gleichen Zeit zur Verfügung gehabt haben dürfte.

Zieht man das Fazit aus dem hier Festgestellten, so sind uns Gioseffis Ergebnisse nicht nur für diese und jene einzelne Frage der Giottophilologie wichtig, sondern vor allem darin schätzenswert, daß wieder der Blick für das Ganze einer Bilderfindung lebendig geworden ist. Denn welchen Sinn hätte es, Hände zu scheiden, wenn damit der Blick auf den Geist versperrt wäre, der entweder selber diese Hände bewegte oder sie von anderen zur Mithilfe gewinnen konnte? Es ward endlich Licht in diesem Raum.

Aber es kommt noch manches anderes. Das Grabmal des Guido Tarlati in Arezzo und der Ponte alla Carraia in Florenz treten überraschend ins Feld unserer Aufmerksamkeit. Ausgeführt wurde jenes Grabmal von den Sienesen Giovanni und Agnolo di Ventura, die es mit der Jahreszahl 1330 versahen, aber nach Vasari hat Giotto den Entwurf dafür geliefert. Gioseffi hat die frische Empfindlichkeit für die Dinge bewiesen, ohne welche der Geschichtswissenschaftler bei allem Wissen keinen Schritt vorantäte, und den im Halbkreis geführten großen Bogen über der Sarkophagbühne genauer ins Auge gefaßt: eine Bezeugung von Giottos Geist, wie auch die darunter zurücktretende, klar aufgeteilte Reliefwand mit der Bilderwand von Padua vergleichbar schien. Auf die Erfindung der Bildgeschichten und das Figürliche läßt sich kaum Wert legen, es sei denn im allgemeinsten, aber vom Thema Giotto Architetto her lag die Entdeckung dieser majestätisch-gelassenen, einheitlich ordnenden tektonischen Struktur her nahe, und wer an der Fruchtbarkeit der Perspektive noch zweifeln könnte, müßte spätestens hier kapitulieren.

An Giotto im Zusammenhang mit Brückenbau hatte schon Braunfels gedacht (Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, 1953), aber wie nun Gioseffi nachweist, dabei irrtümlich den Ponte Vecchio ins Auge gefaßt, der erst zwischen 1339 und 1345, wohl durch Taddeo Gaddi, wiederhergestellt worden ist. Gioseffi weist klar aus Villanis

Chronik und durch Interpretation der Ansichten aus beiden quattrocentesken Stadtplänen nach, daß innerhalb von Giotto's Lebenszeit eine andere Brücke gebaut worden ist, nämlich der Ponte alla Carraia, von dem sich zur Überraschung herausstellt, daß er im wesentlichen durch Jahrhunderte mit sich gleich geblieben ist trotz einer Wiederherstellung von zwei Bogen durch Ammanati 1559, der Verbreiterung des Fahrweges 1867 und der Sprengung durch deutsche Truppen 1944. Folglich, und es gibt offenbar keinen Einwand gegen die verblüffende Argumentation, ist diese auf römische Vorbilder zurückgreifende, den Bogen eleganter durchziehende Brücke den anderen Vorbild geworden. Daß sie durch Giotto gebaut worden wäre, steht zwar ausdrücklich in keiner Quelle zu lesen. Aber sie entstand, während er das städtische Bauwesen unter sich hatte, und Villani, der Campanile und Ponte alla Carraia im selben Buch XI, Kapitel XII behandelt, gibt für die Eröffnung der Baustellen von Campanile und Brücke einen und denselben Tag an. Nur daß ein Fra Giovanni „principalis et unicus architector“ der Brücke gewesen sei, wie das Bestattungsbuch von S. M. Novella mitteilt, müßte mit dieser Interpretation der Quellen zusammengestimmt werden, was Gioseffi durch den Hinweis auf Giotto's Oberleitung über die städtischen Bauvorhaben unternimmt. Das ist ein historiographischer Schönheitsfehler und wird es auch bleiben, ohne uns doch die Freude an diesem raschen Ausflug in die Vergangenheit zu nehmen, ohne welchen ein bedeutendes, Nachfolge anregendes Werk nicht ins rechte Licht getreten wäre.

Ganz auf dem eigensten Feld treffen wir den Autoren nun an bei der Darlegung derjenigen Tätigkeit Giotto's, die unzweifelhaft die des Architekten gewesen ist. Aus dem Centiloquio des Pucci und sonstigen trecentesken Autoren wie auch Vasari wissen wir, daß Giotto das erste Untergeschoß des Campanile errichtet hat, erschließen wir, daß ein Entwurf für das Ganze bei ihm bestand. Dieser Entwurf liegt in dem Siener Pergament vor, wie Gioseffi auf dreifache Weise darlegt. Einmal durch Analyse der Sache selbst, zum zweiten durch versuchten Aufweis ihrer Einheit mit der von Arnolfo geplanten Fassade, zum dritten durch die genaue Einordnung in die Geschichte des tatsächlich erfolgten Campanilebaus mit seinen deutlich markierten Phasen, die doch den Ursprungsentwurf nie völlig verleugnen. Allein die Fülle von Fragen, die gestellt werden können, spricht für den durch Voranschreiten erweiterten Ausblick des Verfassers. Die erste Frage, inwiefern Giotto's Turm auf die Domfassade eingegangen sei, führt nicht nur in die Komplikationen der Geschichte des Fassadenbaus und zumal der Kritik der bildlichen Überlieferung hinein, sondern nötigt zur Erarbeitung eines Standpunktes gegenüber „Arnolfo Architetto“. Der Gedanke Gioseffis, dem ersten Geschoß des Giotto-Campaniles, das als Quadratfeld begrenzt ist, das Schlüsselmaß für die Fassade zu entnehmen, ist zugegebenermaßen bestechend. Denn damit wäre möglich, die Gesimshöhen von Sockel und erstem Geschoß ziemlich genau in der Fassade wiederzufinden und das Quadratmaß innerhalb der Eckpfeiler des Turms als Aufnahme des Feldes im ersten Geschoß der Seitenschiffsfassade anzusehen. Ist aber die neue Rekonstruktion der Arnolfofassade tatsächlich besser gesichert als die bisherigen, unter denen die von Metz (1938) am besten begründet war und daher auch von Paatz im Kirchen-

werk übernommen werden konnte? Das Hauptproblem war ja durch die Verschiedenheit der Fassadenansicht des Bigallofreskos von 1342 von derjenigen der Zeichnung der Domopera von vor 1587 gestellt. Hier scheint Gioseffi verkannt zu haben, daß Metz das Nichtbestehen der Widersprüche zwischen den Ansichten herausgearbeitet hat. Meint man beim ersten Blick auf die Zeichnung immer, die talentinianische Fassade vor Augen zu haben, so tritt beim zweiten eben doch die Grundanlage hervor, wie die ältere Ansicht sie enthält, und dann schwinden die Chancen für das von Gioseffi ins erste Geschoß der Seitenschiffsfassade gezeichnete Quadrat, denn nicht gleich hohe Rechteckfelder durchmusterten hier einen planen Wandspiegel, sondern neben den Strebepfeilern, die nicht Rahmenstreifen waren, statt dessen geschoßweise durch Tabernakel geteilt, befanden sich auf Tympanonhöhe Arkadenstellungen mit gut arnolfianischen Giebdreiecken, die ein Moment senkrechter Strebung bedeuteten hätten, und vom Portal traten nicht nur die Baldachinträger entschieden nach vorne hinaus sondern bereits um eine feine Schicht die dahinterliegende Fassadenwand, wie deutlich in der Zone unter dem obersten Hauptgebälk abzulesen ist. Auf diese Stellen ist deshalb hinzuweisen, weil sie erst die richtige historische Spur eröffnen, die hinter Arnolfos Fassade zu liegen scheint, denn nichts anderes als eine Strebepfeilerfassade von Art der Straßburger dürfte das Vorbild gewesen sein. Dort nämlich wird der Fassadenkörper durch Arkadengalerien verkleidet, gibt es Statuentabernakel an den Strebepfeilern, werden die großen Wimperge über den Portalen von kleineren daneben begleitet. Peter Metz hatte der französisch-gotischen Fassade zur Erklärung der vielen Statuennischen am Arnolfodom schon ganz richtig gedacht. Die Arnolfofassade sah also anders aus und hatte andere Ahnen, als sich aus Gioseffis Rekonstruktion ergibt.

Deshalb ist doch die Metz'sche Wiederherstellung nicht in allen Punkten gutzuheißen. Bei aller philologischen Exaktheit in der Auswertung der beiden Bildwiedergaben verfehlt sie den Geist eines Bauwerks, wie es Arnolfos gewesen sein kann. Sie macht die Fassade zumindest an den Seitenachsen zu hoch und addiert die Hypertrophie der Blendnischen mit der Unerheblichkeit kleiner Rundfenster zu spannungslos, als daß nicht Gioseffis Korrekturen, die Höhenmaße – warum nicht auch des Mittelschiffs? – zu verringern und die Rundfenster auf den Seitenfeldern ganz zu eliminieren, ins Schwarze träfen. Ist es die Fassade von Giotto's Sta. Chiara aus dem Bilde der Franzlegende, die nach der Meinung des Verfassers Arnolfos Dom somit am besten wiedergibt? Materiell verstanden wohl kaum, aber dem Geiste nach doch, und die nächste Rekonstruktion könnte nun das vereinen, was bei Metz und Gioseffi jeweils die relevante Verbesserung der Vorgängerstufe gegenüber ausgemacht hatte.

Ob Giotto's Campanile auf Arnolfos Dom in bestimmter Weise eingegangen sei, kann auch von den Flanken der Seitenschiffswände her zur Frage gemacht werden. Damit kommt wieder die Rekonstruktion des Arnolfianischen ins Spiel, und zwar sowohl was die Formen betrifft als auch die Maße. Die letzte Rekonstruktion durch Kiesow hatte sich genauerer Maße versichert, so daß für das erste Joch von Westen ein größeres Maß hervortritt. Die Differenz der 14,3 Braccia des ersten Jochs von 11,9 der folgenden erklärt Gioseffi auf sehr scharfsinnige Weise. Arnolfo habe sein auf

hundert Braccia Länge zu erschließendes Langhaus in sieben Joche zu 14,3 aufgeteilt haben wollen und das erste Joch entsprechend begonnen. Diese Teilung hätte ein Fenster für jedes Joch vorgesehen. Dann hätte eine „erste Reform“ die Zahl der Joche um eines auf acht vermehrt, so daß jetzt vier – gewölbte – Innenjoche möglich geworden wären. Dabei dann hätten die Jochmaße herabgesetzt werden müssen, um mit noch folgenden sechs Einheiten zu 11,9 Braccia und einer letzten, östlichsten, von abermals 14,3 noch in die gegebenen hundert Braccia des Grundmaßes zu passen. Damit wäre nicht nur dem Problem des Wechsels der Maße Rechnung getragen, sondern es wäre erlaubt, weiterhin an einem durch Arnolfo schon geplanten, in den Fundamenten angelegten, erst später nach Osten verschobenen Oktogonalbau mit Kuppel festzuhalten. An Kiesows fünf Schiffe und die folglich kleinere Abmessung eines nicht gewölbten Mittelschiffs glaubt Gioseffi bei genauerer Interpretation des Dombildes vom Bigallofresko (1342) nicht, und mit vollem Recht bestreitet er Kiesows Meinung, daß oberhalb des 1342 abgebildeten Sockels irgend etwas von den Seitenwänden arnolfianisch sei. Wie sollten auch diese inkrustierten Rechteckfelder mit langgezogenen, gegenständigen Pässen vor Talenti gezeichnet worden sein, wir wissen doch durch die Fassade von S. Maria Novella, wie um 1300 solche Felder ausgesehen haben! Zwar dürfte auch Gioseffi hier irren, die vier formal abweichenden Stücke im oberen Teil des ersten westlichen Seitenschiffsjochs als Spolien vom Arnolfobau anzusehen, wo es doch den sicheren Vergleich mit den fest für Talenti gesicherten Formen am oberen Campanile gibt, aber das ist ja eine Kleinigkeit gegenüber der Behauptung Kiesows, es seien die Wandfelder des ersten Jochs noch die des Arnolfobaus und bloß die Fenster durch Talenti umgeformt worden. Mit Gioseffi finden wir, daß unter Arnolfo zwar die Einteilung im Sockel vorgenommen war, so daß sich die Nachfolger daran halten mußten, daß aber schon die „erste Reform“, die auch den Entschluß zur ersten Erhöhung der Seitenschiffswände brachte, aus vortalentianischer Zeit war – Andrea Pisano wird dafür in Frage kommen –, und daß erst unter Talenti die Wände endgültig hochgezogen worden sind, wie ja auch urkundlich die Arbeit Arnoldis an einem Fenster auf der Seite gegen den Campanile für 1358 bezeugt ist (Paatz, Werden und Wesen der Trecentoarchitektur in Toskana, 1937, Anm. 528). Mit dieser endgültigen Überhöhung der Seitenschiffswände ist auch wieder der Anschluß an den Campanile erreicht, denn Gioseffi möchte diesen Schritt in Einheit mit dem einer Überhöhung des obersten Turmgeschoßes verstehen, wozu Talenti sich auch erst nachträglich entschlossen habe. Der Autor liest das ab an der geänderten Teilung der Eckoktogene durch vermehrte Gesimse und weist auf das Campanilebild des Andrea di Bonaiuto in der Spanischen Kapelle hin, das für Talentis drittes Geschoß noch die Teilung der beiden unteren vorsieht.

Somit ist dies Ergebnis nicht ohne Bedeutung, daß zwei Talentianische Bauphasen für den Turm hervortreten. Eine Reihenfolge aller Turmprojekte nach den Maßen wird so vorgeschlagen: Giotto's Turm würde bis zum Engel auf der Helmspitze 175 Braccia gemessen haben, der des Andrea Pisano 150, während Talentis erstgeplanter Turm Giotto's Maß wieder aufgenommen haben würde. Der gebaute Turm hätte durch die Über-

höhung des dritten Talentigeschoßes 20 Braccia darüber hinaus gewonnen, wenn es zur Errichtung des Helms, die nach Ausweis der Spuren beabsichtigt war, gekommen wäre. Insoweit ist die Campanilephilologie, die durch Nardini, Guasti, Paatz schon mit beachtlicher Exaktheit betrieben worden war, immer noch erfreulich bereichert worden. Aber darum allein wäre es nicht gegangen.

Letztlich ist es Giotto Architetto, dem das Interesse des Autoren gehört. Wir lernen durch ungemein eindringliche Analysen, daß Giottos Campanile, so wenig er durch die Nachfolger unterdrückt werden konnte, ein Werk des obersten Rangs geworden wäre. Dafür spricht das Sieneser Pergament die deutlichste Sprache. Mit Recht sichert Gioseffi den authentischen Giottoentwurf, der uns in eben diesem Pergament enthalten ist, ohne daß je behauptet werden könnte, wieweit auch der einzelne Strich von Giotto selber gezeichnet wäre. (Und streng genommen ließe sich dies ohne Signatur ja nie behaupten, wobei noch an das böse Schicksal aller mit Giotto signierten Werke erinnert werden muß.)

Und im kritischen Argument schürzt sich jetzt endgültig der Knoten. Es war ja nicht bloß vom Architekturentwurf eines Malers gesprochen worden seit Nardini-Despotti-Mospignotti, sondern das Stichwort des „Sienesischen“, das Toesca eingeführt hatte, hat die Interpretation des Anschaulichen verformt. Weil das Pergament in Siena aufbewahrt wird? Deswegen allein kaum, obwohl Gioseffi zum Überfluß noch Sorge trägt, den vermutbaren Ortswechsel von Florenz in die Rivalenstadt durch die Beschlußfassung zugunsten des neuen Modells der „maestri e dipintori“ von 1367 und damit die Aufgabe aller alten Unterlagen ausdrücklich zu motivieren. Nein, die Auffassung von Giottos Kunst im ganzen steht hier zur Frage.

Toescas Wort von den „finezze da orafa senese“ enthüllt, daß der wissenschaftliche Betrachter im 20. Jahrhundert über dem monumentalen den *f e i n e n* Giotto nicht mehr hat sehen können. Es versteht sich parallel zu der Ablehnung der „zu feinen“ Wandmalereien am Vierungsgewölbe der Unterkirche von Assisi und der Tafeln des römischen Altars, des Retabels von Bologna, desjenigen der Baroncellikapelle, und erklärt sich geistesgeschichtlich durch den expressionistisch-einseitigen Hang zum Giotto der Arena. Seit langem ist angesichts jener Tafelmalereien vom „Sienesischen“ die Rede. Offner hat eine eigene „Miniaturistic Tendency“ aufspüren zu müssen geglaubt, die sich unter Vorantritt des Caecilienmeisters vom monumentalen Giotto abgespalten habe: der sienesische Strom der Geschichte, der spätestens mit Bernardo Daddi der große geworden wäre.

Mit welchem Aufatmen vermerkt man nun die Wendung, die es nimmt, nachdem auf der Spur von Paatz die Architekturformen des Stephaneschaltares mit denen des Pergaments verglichen waren, daß nun ausgerufen wird, wie doch an hundert Stellen der authentische Giotto eben diese Feinheiten eines sienesischen Goldschmiedes aufwies und wie doch im Gegenteil diese sienesischen Goldschmiede viel Feinheit dem Giotto verdankten, sei es unmittelbar oder auf dem Wege über die großen Maler ihrer Stadt! Daß Giotto in einem die feinsten Profile und Fialen zu zeichnen und mächtige Volumina zu skandieren wußte! Der Autor ist sehr wohl zu verstehen, wenn er erklärt,

das ganze – und wahrhaftig nach vielen Seiten gehaltvolle – Buch aus keinem anderen Grunde geschrieben zu haben als diesem, die Mißverständnisse einseitiger Polarisierung überwinden zu wollen.

Allein damit ist das Buch für die Giottoforschung und für jeden von ihr Ausgehenden von eminenter Bedeutung. Aber mehr noch. Es vertieft unseren Ausblick auf die substanzielle Einheit des Kunstgeschaffenen in der Geschichte überhaupt. Würde es recht verstanden, so hätten diejenigen es nicht mehr leicht, die Einzelaspekte für das Ganze ausgaben, ob sie nun dem Giotto das Monopol für plastische Großheit, dem Simone Martini das für Subtilitäten verliehen, ob sie den Dürer unter dem Begriff des „Zeichnerischen“ auszehnten oder den Grünewald unter dem des „Malerischen“ oxygenisierten, ob sie sich die „Terribilità“ des Michelangelo unter dem Begriff des Titanischen erhellen oder den dann polar ausgeschlossenen des Zarten einem sonstigen Spezialisten übereigneten. Die Ismen, die der scharfen Absicht auf Beschreibung hervortreten mögen, sind doch nicht das Ganze, die Attribute nicht die Substanz. In einem kritischen Moment der Geschichte der Wissenschaft, da die Rede vom „Selbstverständnis“ sehr laut wird und einmal wieder Gesellschaftsbezüge erhalten müssen, die empfundene Leere zu füllen, wissen wir Decio Gioseffi Dank, daß er uns an die Substanz der eigenen Sache gewandt hat.

Martin Gosebruch

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Gerhard Bott: *Die Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Meisterwerke deutscher Museen.* Hanau, Dr. Hans Peters Verlag 1968. 50 S., 19 Farbtaf., 112 S. Taf. DM 78. – .

Kenneth John Conant: *Cluny. Les églises et la Maison du Chef d'Ordre.* The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass., No. 77. Mâcon, Imprimerie Protat Frères 1968. 170 S., 1 Farbtaf., 1 Taf., 120 S. Taf.

Bernhard Degenhart/Annegrit Schmitt: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 – 1450. Teil I. Süd- und Mittelitalien.* Berlin, Gebr. Mann Verlag 1968. Bd. 1; LIV, 268 S. mit 408 Abb. (Kat.-Nr. 1 – 167); Bd. 2; IV, 444 S. mit 665 Abb. (Kat.-Nr. 168 – 635); Bd. 3; IV S., 195 Taf. mit 697 Abb.; Bd. 4; IV S., 248 Taf. mit 835 Abb. DM 950. – .

Friedrich Wilhelm Deichmann: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Bd. 1: Geschichte und Monumente.* Wiesbaden, Franz Steiner Verlag 1969. XIII, 344 S., 2 Farbtaf., 244 Abb. auf Taf., 48 Abb. im Anhang. DM 132. – .

Victo H. Elbern/Hans Reuther: *Der Hildesheimer Domschatz.* Mit einer historischen Einl. v. Hermann Engfer. Hildesheim, Verlagsbuchhandlung August Lax 1969. 106 S., 48 S. Taf. DM 12. – .

Lothar Fischer: *Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Rowohlt's Monographien 151. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt's Taschenbuch-Verlag 1969. 187 S. mit Abb. im Text.