

In den ersten römischen Jahren sind Gewandstudien häufig. Der „Sitzende junge Mann, lesend“, zwischen 1810 und 1812 (Nr. 116, *Abb. 3*), ist eines der schönsten Blätter von Overbeck überhaupt. Es entstand während des Aufenthaltes im Kloster S. Isidoro (1810 – 12), wo die Lukasbrüder sich gegenseitig Modell saßen. Um 1811 ist ein so hervorragendes Blatt wie das Bildnis des Lukasbruders „Giovanni Colombo“ (Nr. 122) entstanden, sicher in der zeichnerischen Wiedergabe und lebendig im Ausdruck. Auch der Karton „Sulamith und Maria (Italia und Germania)“ (Nr. 123) stammt aus dieser Zeit. Gegenüber dem Ölbild gleichen Themas von 1828 (Neue Pinakothek, München) wirkt der Karton unmittelbarer. „Ruth und Boas“ (Nr. 125) von 1818, früher Ferdinand Olivier zugeschrieben, kann nun, gerade auch aufgrund des Vergleiches mit den übrigen Lübecker Blättern, für Overbeck als gesichert gelten. Diese Zeichnung ist in ihrer Anmut eine der großen Überraschungen der Ausstellung. „Ruth und Boas“, der „Sitzende junge Mann, lesend“, das Bildnis „Giovanni Colombo“ und einige Akt- und Gewandstudien der späten Wiener und frühen römischen Zeit zeigen einen so hohen Grad an Qualität, daß eine Revision des oft negativen Urteils über Overbecks Zeichenkunst unumgänglich erscheint.

Im Katalog wäre eine kurze Einleitung über Eigenart und Entwicklung von Overbecks Zeichenstil wünschenswert gewesen. Bei der Ausstellung hätte man sich noch stärker auf die wichtigsten Blätter Overbecks beschränken und noch einige der Pausen ausscheiden sollen. Beides hätte die Begegnung mit den qualitativollen Blättern des Künstlers noch intensiviert.

Peter Wilberg-Vignau

REZENSIONEN

GIOVANNI PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, 129 Textseiten, 114 Farbtafeln, 521 Abbildungen in Schwarz-Weiß.

Die großen Giottoforscher der Expressionistengeneration waren Kündler und Prediger, die mit starker Sprache ihre Gemeinde entzündeten, sie waren aber auch Bilderstürzer und Prädikanten, die außer der Begeisterung für ihre Entdeckungen manch blinden Eifer zurückgelassen haben. Daß dann die Jüngeren, die nach dem letzten Kriege ihren Weg begannen, diesen von vornherein unter das Vorzeichen positivistischer Akribie gestellt haben, macht als solches ein Verdienst noch nicht aus. Für die Wissenschaft zählt, in welchem Grade und auf welchem Niveau berührbar jemand ist, so daß er durch Gewichtiges beeindruckt Fragen stellt, aber nicht weniger, welche geistige Ordnung in ihm herrscht, so daß Eindrücke und Beobachtungen durch ein in sich proportioniertes Bezugsgefüge verwertet, auf die Ebene des Sinns gehoben werden. Previtalis Buch ist von einem sensiblen Menschen geschrieben und an augensinnlicher Beobachtung reich. Für einen Italiener und Longhischüler mag sich das so gehören, so wenig es heute sonst selbstverständlich ist. Gerade diese Stärke des Buches macht aber zugleich auch seine Grenze aus, und es ist abzuwägen, wie weit wir uns von der Freude am Werk eines Augenmenschen tragen lassen wollen. An diesem vermischen wir zwar

die zentrierende geistige Ordnung in oft irritierendem Umfang, und doch erbringt es so viele Einzelerkenntnis an Giotto, daß man am Ende daran fast das praktische Äquivalent einer Gesamterkenntnis haben könnte.

Allein die Abbildungen geben viel her von der im Buch gesammelten Erkenntnis. Blättert man ihre große Zahl durch, so hat man bereits einen neuen Giotto zur Kenntnis genommen, einen Giotto, der um die „zweiten“ großen Apokryphen, das heißt den römischen Altar und die Bilder der Unterkirche von Assisi, wieder bereichert worden ist, einen Giotto, dessen bisher puristisch zusammengedrangtes Werk die Stationen jedenfalls materiell aufweist, die ein bis 1337 geführtes Leben wohl gehabt haben dürfte. Angesichts der vielfach noch auf Rintelen, Venturi und Hetzer festgelegten Anschauungen weiterer Kreise des Fachs ist das schon viel. Selbst wenn heute erklärt werden kann, daß fast alle neueren Arbeiten über Giotto, wir nennen Gioseffis „Giotto Architetto“ und Walter Eulers Baseler Dissertation über die Architekturdarstellung in der Arenakapelle, auch Monika Kämmerers Arbeit über die Bilderrahmen im früheren Trecento, den Makel von den restlich verbliebenen Apokryphen mehr oder weniger genommen haben, so daß von der zweiten Wende in der Giottoforschung zu sprechen berechtigt wäre und Rezensent damit rechnen könnte, der ob unzeitiger Ketzerei über ihn verhängten Quarantäne noch vor Ableben zu entrinnen, so liegen doch nicht wenige der angloamerikanischen Gelehrten und neuerdings, seit dem Kongreß von 1967 merkbar, auch wieder der deutschen, so im Bann der Vergangenheit, daß ihnen schon die Frage nach Anerkennung der Franzlegende wo nicht den Atem nimmt, so doch die Kräfte bis zur Grenze hin anspannt. Selbst Previtali, der sich sehr viel unbekümmerter tummelt, macht die wichtigeren Beiträge immer noch zugunsten des Giotto der Oberkirche von Assisi und leistet für das spätere Werk mehr die Erzeugung „fruchtbarer Unruhe“ als die Errichtung von Pfeilern für die Brücke des Gedankens. Das ändert nichts daran, daß sich mit seinen Beobachtungen auseinandersetzen muß, wer über Giotto weiterkommen will, er würde sonst im Genauigkeitsgrad des Sehens, der dieser Kunst gegenüber in unserer Generation erfordert ist, zurückbleiben.

Das Buch also ist ein stilkritisches. Gelegentliche sozialgeschichtliche Wendungen machen höchstens rötliche Fädchen aus, denn ein linkes politisches Credo hebt einen Impressionisten des Geistes noch nicht auf die Ebene des Systematikers. Daß Giotto der Maler der Franziskaner war, des modernen, in die Städte gehörenden Ordens, daß das päpstliche Rom in Dugento feudal-traditionsverhafteter Geschichtsboden war und also künstlerisch „retardierend“ gegenüber einem aufstrebenden bürgerlichen Florenz, daß Giotto den „Fortschritt seiner Gesellschaft“ am besten auszudrücken vermochte, das bleibt für den Gang des kunstgeschichtlichen Gedankens ohne Folgen. Reden wie diejenige von der „Rückkehr zur Antike, das heißt den Ursprüngen der italienischen Gesellschaft“ tun selbst uns neuerdings politisch Geängstigten so weh noch nicht. Einen zweiten Anteil hat Previtali nicht abgeben wollen, nachdem schon sein Lehrer Longhi hier auf Konkurrenz verzichtet hatte. Lassen wir uns also auf diese malgré soi doch „spätkapitalistische“ Kunstgeschichte ein.

Für den Giotto vor dem Obergaden von Assisi bleibt es bei der Annahme der Schülerschaft bei Cimabue. Im übrigen ist dieser Abschnitt zwar an Anregungen nicht arm, aber dadurch konfus, daß zu vielen Künstlern zugleich das Verdienst der Brechung des byzantinischen Jochs (man sieht, Italien ist auch hierin unbeschwert, daß es sich dem neuen anglogermanischen Trend zur panbyzantinischen Erklärung der Kunstgeschichte noch nicht geöffnet hat) zugetraut wird. Den sicher abhängigen Maler von S. Maria in Vescovio ob seiner „Originalität“ zu erwähnen, den erst auf die Franzlegende antwortenden Conxolus von Subiaco neben den Giotto des Obergadens zu versetzen, den „maestro di Varlungo“ versuchsweise zum bedeutendsten Vorgänger Giottos zu machen und zugleich die Relevanz der Nicola Pisano und Arnolfo di Cambio als erheblich zu belassen und dem Cimabue seinen Platz nicht zu bestreiten, das heißt doch wirklich ein vor lauter Kleinfleckigkeit „informelles“ Bild zu malen. (Wobei die Zurückhaltung einem Cavallini und überhaupt dem dugentesk-Römischen gegenüber hier berechtigt ist und auf Qualitätserkenntnis zurückgeht.) Im ganzen fehlt es hier immer noch an gründlicher Untersuchung dessen, was zum *stile nuovo* in den bildenden Künsten wirklich entscheidend beigetragen hat; einstweilen und vor dem Erscheinen von Joachim Poeschkes Braunschweiger Dissertation der Kreis Nicola Pisanos, und es wäre die Aufgabe des Buches gewesen, wenigstens Cimabues Position diesem Kreis gegenüber, den er gekannt hat, zu bestimmen.

Aber hier schon kommt Previtalis Grundanschauung – oder wie man sich zu sagen angewöhnt hat: „Methode“ – zur Sprache. Er hält sich vorzugsweise zur Klärung des großen Lichts an dessen Reflexe, wie gutem philologischem Brauch entspricht und vor nicht allzulanger Zeit zur Beibringung des „ante quem“ von 1307 für die Franzlegende geführt hat. Nur wann darf ein Reflex als zweifelsfrei festgelegt gelten? Previtali sagt es selbst, wenn es auf die Pincette zu nehmende „solidi fatti iconografici“ gebe. Weder aber die Erörterung des „Maestro di San Gaggio“, des „Maestro di Varlungo“ und die ausführlichere des Memmo di Filipuccio erbringt da wirklich Klärendes, indem die beobachteten Fakten nicht sehr konkret sind, noch kann überhaupt von selber schlecht oder gar nicht gesicherten Punkten her die Giottochronologie präzisiert werden. Sind wir hier also gar nicht überzeugt, und dies mit dem Bedauern, damit dem Buch an wichtiger Seite nicht die Autorität zuzumessen, zu der die reine Arbeitsleistung geführt haben sollte, so wiege unsere Zustimmung zu der ganz klaren chronologischen Reihe der gemalten Kruzifixe nach dem Vorbild des von Giotto stammenden aus S. M. Novella umso mehr. Hier hat Previtali die Charakteristika der Erfindung – schweres Hängen, zur Schale gewölbte Hände, Anheftung durch drei Nägel – genau beobachtet und daraufhin das Kreuz des Deodato Orlandi in San Miniato als davon abhängig behaupten können. Dieses Kreuz eines zu früherem Zeitpunkt von Cimabue Abhängigen ist 1301 datiert, womit also die Entstehung des S. M. Novellakreuzes vor diesem Zeitpunkt gesichert ist. Ebenso ist klar, daß eine Kreuzigung solchen Typus aus dem Kuppelmosaik des Florentiner Baptisteriums und eine des S. Gaggio-Meister auf dieses Giottowerk zurückgehen, bloß daß bei fehlender Datierung genannter Bilder ein neues Argument dadurch nicht zustande kommt.

Sehr interessant auch die Erörterung der beiden Kruzifixdarstellungen aus der Franzlegende. Der Autor beobachtet die gewollt archaisierenden Züge am sprechenden Kruzifixus von San Damiano, das ein in der Realität vorhandenes wiedergeben sollte. Wie aber wären die Züge der Kruzifixtafel am Tramezzobalken der Kirche der „Stigmenbestätigung“ zu deuten? Einstweilen doch nur so, daß es auf ungefähre Nachbarschaft zum S. M. Maria Novella-Kreuz herauskommen muß, ohne daß sich für Prioritäten etwas ergäbe. Denn in S. M. Novella wurden immer schon an den Halbfiguren Mariae und Johannis nach bogenförmiger Neigung der Oberkörper und Sichelfaltenbildung der Gewänder Züge beobachtet, wie sie zum Obergaden von Assisi passen, wohingegen das Kreuz im Bild der Franzlegende an diesen Stellen eher entwickelter aussieht und nur mit der starken Einziehung des Körpers in Hüfthöhe ein normaler Lebenserfahrung für Jugendlichkeit des Gestalters sprechendes Zeichen liefert, das sich doch der Einordnung in die chronologische Reihe der Kreuze versagt.

Man kann also nicht behaupten, daß die absolute Chronologie des Obergadens von Assisi durch die mehr oder weniger begründeten Hypothesen von Giottointerferenzen an Sicherheit gewonnen hätte. Wohl aber ist manches an innerer Abfolge vernünftig geklärt, was neuerdings ins Fragliche gezogen worden war, zumal der Ablauf der Malkampagne selber mit der Richtung auf die innere Fassadenwand, und auch der Bestand der vermutlich von Giotto stammenden Bilder innerhalb des ersten Jochs von der Fassade her gesichert worden. Die Beobachtung der Bäume, die hinter dem Felsenkontur herauswachsen, hat das Bild von der Tötung Abels erstmals klarer in die Giottofamilie zu ziehen ermöglicht. Aber vor allem die Reihenfolge: hier ist der Autor mit Recht entschieden, die Jsaaksbilder den Kirchenvätern vorangehen zu lassen, ohne damit die Einheit der Stilentwicklung auf die Fassade hin unterbrechen zu wollen. An das Datum 1298, offizielle Einführung des Kirchenväterkults durch Bonifaz VIII, bindet er die Bilder nicht, da solche Dekrete häufig nur bestätigten, was real schon Brauch gewesen wäre. Logischer wäre es allerdings, hier, wo das von außen angebotene Datum dem aus stilkritischen Gründen zu postulierenden so auffällig nahe kommt, den direkten Zusammenhang gelten zu lassen. Wer 1298 ignorieren wollte, müßte wohl beachtlichere Argumente dagegen vorbringen.

Wie steht es mit der Datierung des Obergadens? Previtalis Passion, Hände zu scheiden, bringt dafür keine Antwort. Er erkennt nicht weniger als vier Hände in dem gewiß nicht erstrangigen Bezirk der Halbfiguren von Heiligen unter dem Doktorengewölbe und identifiziert „al di là di ogni dubbio“ den Memmo di Filippuccio als einen ihrer Eigner. Man möchte sich zu der Entwicklungsstufe des Fachs gratulieren, auf der völlig unbezweifelbare Feststellungen möglich geworden wären, nur daß uns Previtali kaum auf diese Stufe hebt, denn seine Art, „Eindrücke“ mitzuteilen, unterscheidet sich von einer bisher schon üblichen, der Kritik oft genug zum Opfer gefallen lediglich durch die noch geringere Bemühung um Argumente. Dabei entpuppt sich diese Entdeckung als folgenschwer genug. Nun ist nämlich das Stichwort des „Sienesischen“ in der Giottowerkstatt, das Rintelen gegenüber den Apokryphen der Stephaneschigruppe gebraucht und das Giuseffi als Schlüsselwort in der Geschichte der Campanile-Interpreta-



Abb. 1 Muttergottes. Westfälisch (?), um 1220.
Köln, Slg. Wilhelm Hack



Abb. 2 Verkündigung. Mittelrheinisch (?), 4. V. 15. Jh. Köln, Slg. Wilhelm Hack

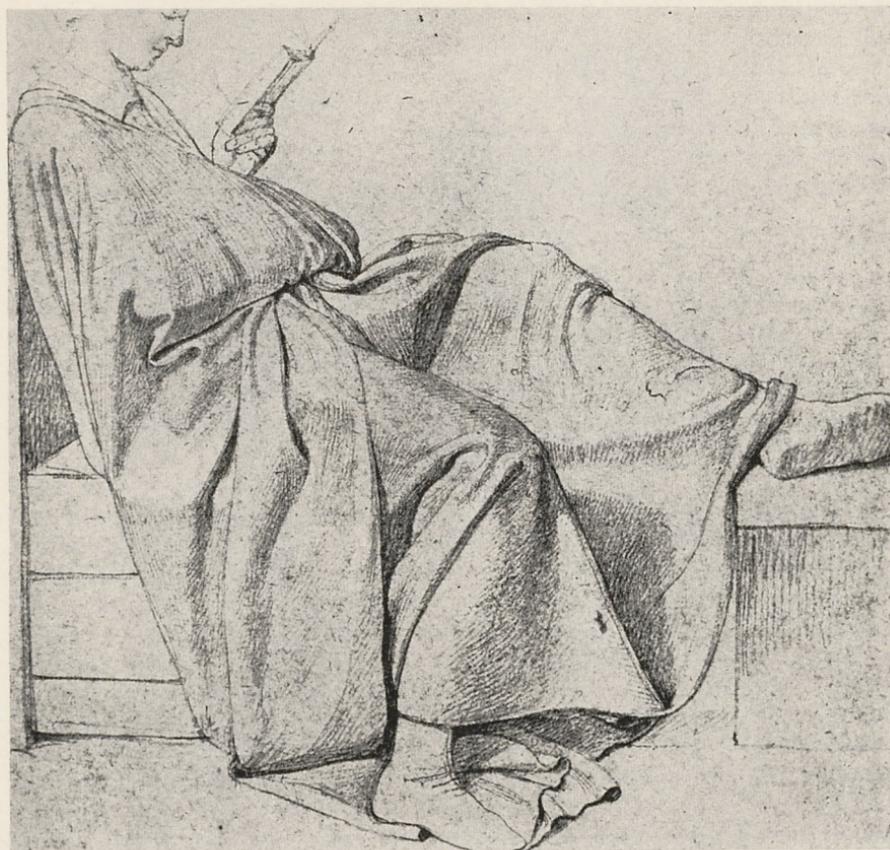


Abb. 3 Friedrich Overbeck: Sitzender junger Mann, lesend. Zeichnung. Lübeck, Graphiksammlung



Abb. 4 Friedrich Overbeck: Sitzender männlicher Akt. Zeichnung.
Lübeck, Graphiksammlung

tion erkannt hatte, auch bei Previtali zu frühem Zeitpunkt aufgetaucht, um ab nun nicht mehr zu verschwinden. Und es sind zu leicht hingeworfene Handschuhe, als daß man sich herausgefordert fühlen müßte. Bei dem Bild der Brüder vor Joseph in Ägypten wird unterschieden zwischen der Erfindung durch Giotto und der „archaisierenden, elegant verfeinernden“ Ausführung durch Memmo, das gleiche soll für die Figuren des Pfingstbildes und den Paulustondo daneben besagen, daß ihnen gegenüber die Himmelfahrt und der Petrustondo mehr von kubischer Plastizität seien und also von Giotto alleine stammten. Für den Fortgang des Malens im Erdgeschoß wird noch einmal wichtig, daß „Memmo“ im Bild der Feuerprobe vor dem Sultan als Leiter der zweiten Werkstattgruppe wieder aufträte, nachdem die erste Gruppe mit der „Mantelübergabe“ bereits begonnen hätte.

Damit aber stellt sich die Frage, mit der die neueren Bearbeiter des Assisipblems nicht mehr rechnen, ob denn wirklich vom Obergaden bis zur Legende ein einziger, bruchloser Weg geführt habe. Uns ist das nicht wahrscheinlich. Denn zwischen den Heiligenfiguren am Bogen vor der Fassadenwand mit ihren deutlich noch vom Oval bestimmten Formen zumal in den Köpfen und dem Madonnentondo unter dem Laufgang mit der Blockform des Kopfes besteht ein Stilunterschied, der nicht mehr durch „Hände“ zu erklären ist. Wie ist es möglich, daß Previtali den knienden Franziskus in San Damiano ohne weiteres aus der Schar der Brüder vor Joseph in Ägypten herausziehen kann? Auch hier wieder ist die ältere, gleichfalls sicher von Giotto herrührende Form mehr im B o g e n gezogen, die jüngere mehr mit winkligem Zusammenstoß der Wände als Block gebildet, und es sind die Architekturen der jüngeren Gruppe mehr in sich konzentriert, nicht mehr so rhythmisch in die Höhe gestuft, sie verzichten darauf, klotzige Formen hervorkragen zu lassen. Wir haben schon früher ausgeführt und werden es unter anderer Begründung wiederholen, daß dieser Unterschied am besten durch den Fortgang Giottos nach der Vollendung der Pfingst- und Himmelfahrtsbilder kurz vor 1300 zu erklären sei. Das Lateransbild, zumal das noch heute existierende Originalfragment, zeigt altertümlichere Züge, wie sie von Gnudi nicht ganz übersehen wurden und andere wie Meiss und Previtali überhaupt zur Distanzierung von diesem „römischen“ Werk veranlaßten, in Wahrheit aber nichts anderes als den Zeitpunkt 1300 innerhalb der Biographie Giottos besagen und in dieser Hinsicht nur schärfer erkannt werden wollen. Nach dem Zeugnis dieses Bildes hat Giotto am Obergaden vor 1300 gearbeitet und nach diesem Zeitpunkt an der Franzlegende unten. Es ist zwar die Feuerprobe vor dem Sultan ein altertümlicher wirkendes Bild in der ersten Hälfte der Legende, aber allein deshalb den grundsätzlichen Stilunterschied zwischen oben und unten zu ignorieren, schiene uns nicht erlaubt noch trüge es dem anderen Umstand Rechnung, daß sich die Legende mit der zweiten Hälfte zunehmend deutlich auf die Arena hin entwickelt.

Der arg bemühte Memmo nützt uns für diese Fragen gar nichts, denn von ihm gibt es nichts Datiertes vor 1305, da er für seine Fresken in der Collegiata von San Gignano bezahlt wird. Mit dem Retabel von Oristano, einem sichtlich älteren, undatierten Stück, ist der Vergleich nicht sehr ergiebig, eine Beziehung zu Giotto stellt er nicht

her. Schwer begreiflich ist der Vergleich zweier Himmelfahrtsbilder aus Handschriften, deren eine aus dem Dom von Siena für den Autoren sogar vor 1294 liegen könnte und deren andere, aus dem Museo Nazionale von Pisa, ein gutes Stück später entstanden sein soll. Ganz abgesehen davon, daß es sich hier nur um Zuschreibungsversuche handelt, besteht zwischen diesen beiden von wem immer gemalten Bildern überhaupt kein zeitlich relevanter Stilunterschied noch gäbe es derart klar geordnete Figurengruppen mit methodisch durchgeführtem Kontrast freier und überschrittener Köpfe irgendwo im letzten Jahrzehnt des Dugento. Giotto's Arenastufe, ja die Kenntnis seines dortigen Himmelfahrtsbildes, muß hier vorausgesetzt werden. Also war die Reise zu „Memmo“ unverbindlicher Tourismus.

Dagegen sind zwei andere Einsichten Previtalis zu betonen, die einer klareren Beurteilung der Legende dienen. Sie beziehen sich auf bisher notorisch verkannte Giotto-substanz. Ein Bild wie das der Stigmatisierung stammt nicht deshalb von einem anderen als das der Bestattung des Heiligen, weil dieses letztere „viele Figuren“ hat; ganz mit Recht sagt hier der Autor, daß nur Stofflich-Gegenständliches den Unterschied bewirke. Man könnte ergänzen, daß dieser sog. vielfigurige Meister ganz erstaunliche Leistungen in der Raumgestaltung immer schon erbracht habe, und dies nicht nur mit dem Krippenwunder von Greccio, sondern bereits dem Lateransbild und den Brüdern vor Joseph in Ägypten, und daß um solcher Bilder willen gerade nach Giotto hätte gerufen werden müssen. Also Abschied vom vielfigurigen Meister!

Zum anderen wird der Caecilienmeister einer strengeren Prüfung unterzogen mit dem völlig einleuchtenden Ergebnis, die vier – oder mehr – Bilder in Assisi der Erfindung nach auf Giotto selber zurückzuführen und ihre Ausführung einem Pseudo-Caecilienmeister zu übergeben, der anders auch der Meister des Kruzifixus von Montefalco sei, wogegen die Caecilientafel selber von diesen Legendenbildern etwas abgerückt wird. Dem – ausführenden – Meister der letzten Legendenbilder wird auch die Madonna der Sammlung Contini-Bonacossi zugewiesen, in der Previtali den Reflex eines Giotto-vorbildes vor dem Badiapolyptychon und etwa in Art des Tondos auf der Fassadenwand von Assisi erkennen möchte. Lassen wir den Fall der Madonna von S. Giorgio alla Costa beiseite, in welcher wir keineswegs so sicher wie Previtali und vor ihm Oertel und Longhi ein authentisches Giotto-werk sehen möchten, so ist doch für die weitere Forschung wichtig, daß überhaupt mit der Note des Feinen bei Giotto mehr gerechnet wird. Unser Autor spricht von einer „svolta“ Giotto's, die am deutlichsten durch die signierte Tafel des Louvre belegt sei, und durch die sich auf der Ebene des weniger Originellen auch der Meister der Caecilientafel habe beeinflussen lassen. Wir stimmen hier ohne Rückhalt zu: wie konnte das Fach es sich leisten, vorzügliche Malwerke wie die Pariser Tafel, signierte dazu und thematisch völlig in den Giotto-kreis gehörige, einfach zu ignorieren, weil sie nicht dem „essential“ Giotto der Arena entsprechen hätten! Dieser unvergleichlich feine Giotto („ornatista e ricamatore“) war es ja auch, der auf der „Trajanssäule“ des letzten Legendenbildes die Reliefs der Reiterschlachten nicht nur entworfen, sondern auch selber ausgeführt haben wird, wir stimmen hier ebenfalls dem Autoren völlig zu und erinnern an Gioseffis Wort von den „Feinheiten

der sienesischen Goldschmiede“, die keinem anderen als Giotto selbst, dem Kräftig-Zarten in einem, zu verdanken seien.

Diese Erkenntnisse Previtalis sind so wichtig, weil sie die Substanz des von Giotto Erfundenen selber betreffen. Daß sich im übrigen das Interesse für Händescheidung wieder über das objektiv geforderte Maß hinaus bemerkbar macht, mag demgegenüber zurücktreten. Einen „pessimo aiuto“, der ganz bestimmte Sünden auf dem Gewissen habe, so auf dem Krippenwunder von Greccio die Köpfe der Brüder rechts und die Frauen im Mitteldurchgang, und der dann wiederkehre auf den folgenden Bildern, vermögen wir nur aus der Laune des Autoren zu erklären, ohne diesen ernsthaft fragen zu wollen, wie er sich solches Stückeln in der Zusammenarbeit von Meister und Gehilfen real vorstellen möchte.

Was den Übergang von Assisi nach Padua betrifft, so hält sich der Autor an die diesbezüglichen Thesen Gioseffis, soweit sie auf die Einfügung des Kruzifixus von Rimini in den Entwicklungsgang vom S. M. Novellakreuz bis zum Kreuz der Scrovegni-kapelle hinauslaufen. Previtali erprobt den Gedankengang mit dem noch genauer gesicherten Bild Gottvaters über dem Triumphbogen der Arena, um sich der Ansetzung des von Longhi noch spät datierten Rimineser Kruzifixes vor 1305 zu versichern. Wieder nimmt das Verfahren wunder, sich so an einzelnes zu klammern, so berechtigt der Hinweis auf das hervorragende Bild der Arena auch sein mag, anstatt die Bildstrukturen gründlich zu beschreiben und unter Ansehung der figürlichen Kadenzen darzulegen, daß mindestens seit dem Bild des Ritters von Celano in Assisi und deutlicher noch demjenigen der Befreiung des Haeretikers der Arenastil vorbereitet ist. Dann handelt es sich um einen so „harten Übergang“ zwischen Assisi und Padua gar nicht, und die nach den Ermittlungen von Meiss und Tintori für die Franzlegende erforderlichen zwei Jahre passen in den Zeitraum nach 1300 und vor den mutmaßlichen Beginn in Padua gut hinein.

Auch für Previtali gilt wie für Gioseffi, im Unterschied zu Gnudi, der zur Spät-datierung neigt, die Arena vor 1306, dem Datum der paduanischen Antiphonare mit unverkennbaren Arenamotiven, als fertig ausgemalt, wobei um 1303 begonnen worden sein müsse. Sein eigentlicher Beitrag betrifft dann die innere Entwicklung des Malers von der Joachimsgeschichte bis zum „stile unito“ der letzten Bilder Himmelfahrt und Pfingsten und geht damit über Jantzen und Gioseffi, die sich an der Raumdarstellung orientiert hatten, den in die Substanz figürlicher Erfindung führenden Schritt hinaus. Wir freuen uns der Übereinstimmung hinsichtlich eines zuvor nie recht beachteten erst-rangigen Bildes wie desjenigen der Himmelfahrt. Es richtig zu erkennen, setzt voraus, die Figuren bis in die feineren Details des Gestus der Hände hinein einheitlich zu sehen, und gerade in der Beobachtung der Handgesten und ihrer Einfügung in größere Einheiten der Figuration – „concatenazione del gesto“ mit Previtali – fühlen wir uns dem Autoren ganz nahe.

Daß die Frage nach den Mitarbeitern zurücktritt, ergibt sich aus der Sache der Arena von selber. Auch auf den breiten, von Gnudi freilich schon verlassenen Pfad, am jüngsten Gericht die „Gehilfen“ herauszupicken und damit doch nur Verkenning der

Gesamterfindung zu verraten, zieht es unseren Autoren nicht. Wie scharf er sieht – "con la bilancetta dell'orefice", wie es sich allerdings gehören sollte – erweist sich bei der Beurteilung der Ognissantimadonna, die aus kaum sehr bewußten Motiven gewöhnlich nachpaduanisch datiert worden war: der Vergleich mit dem Thron Gottvaters aus der Arena setzt an dem florentinischen die leicht altertümlicheren Züge ins Licht und legt ein Datum von 1302 – 1304 für diesen nahe. Wir hatten uns im gleichen Sinne schon auf dem Giottokongreß in Florenz ausgesprochen. Auch darin stimmen wir überein, das 1307 datierte Bild des Hl. Petrus der Kirche der Heiligen Simon und Juda einem retardierenden, mit dem Urheber der Caecilientafel nicht identischen Maler zuzuweisen, der nicht den Anspruch auf Nachbarschaft zum Giotto der Ognissantimadonna stellen kann.

Nach der Arena geht es im Galopp dem Ende zu, ohne daß es an wichtigen Anregungen fehlte. Vor allem stellt sich der Autor wie schon Gnudi und Gioseffi der Frage nach dem nachpaduanischen Giotto mit dem Grad an Bewußtheit, an dem es in der Forschung nun wirklich nicht mehr fehlen dürfte. Sein besonderes Verdienst liegt darin, die Malereien in der Unterkirche von Assisi vorurteilslos betrachtet zu haben, so daß einige Elemente der Entwicklung von Giottos nachpaduanischem Stil dadurch hervorgetreten sind.

Mit der Nikolauskapelle ist hier zu beginnen. Ihre Frühdatierung hätte der Autor zwar nicht erst aus der Arbeit von Meiss 1960 gelernt haben müssen, als Kenner von Thode hätte er gewußt haben können, daß diese Bilder im Anschluß an diejenigen der Franzlegende entstanden sind, und dem Buch von Beda Kleinschmidt wären historische Argumente für die Datierung in die Jahre nach 1300 zu entnehmen gewesen. Aber wir freuen uns ja schon des durch unseren Autoren sonst bewiesenen Verständnisses für Thode und versuchen überhaupt, Realisten zu sein. Selbst dann aber schafft Previtalis Neigung zu Umwegen in die Peripherie, bevor dem Zentrum genügend hätte abgewonnen werden können, die gewohnten Schwierigkeiten. Der stilkritischen Datierung „vor 1307“, die Meiss aus dem Vergleich der Madonna des Giuliano da Rimini mit derjenigen vom Altar der Nikolauskapelle gefolgert hatte, schließt sich Previtali nicht ganz an, denn die Nähe beider Werke findet er nicht so deutlich, als daß nicht ein drittes als gemeinsames Vorbild aufgesucht werden könnte. Dafür gäbe die Madonna vom Polyptychon der Badia die Orientierung. Nun, es soll darauf hinauslaufen, die Madonna der Nikolauskapelle erst gegen 1310 datierbar zu machen, da sie bereits auf den Stil des „maestro delle vele“ hinführe, die Wandbilder aber vorpaduanisch entstanden sein zu lassen (1300 – 1303) und zum Dritten mit den Figuren von Aposteln und Heiligen an den Pfeilern der Portale auf den Zeitraum nach der Arena zu treffen. Wer freilich ein so differenziertes chronologisches Gefüge durch entsprechende Argumente gestützt erwartete, der würde enttäuscht werden. Die Argumente fehlen, von den Bildern der Nikolauskapelle erfahren wir so gut wie nichts, dafür umso mehr von ihrem Meister, den Previtali einen „registratore di Giotto“ unter Verkennung seiner doch beträchtlichen Fähigkeiten nennt.

Diesen Meister nun glaubt der Autor gleich nach 1308 in der Magdalenenkapelle wieder auftauchen und dort Giotto's Mitarbeiter abgeben zu sehen. Was aber spricht dafür, auf einmal Giotto selber die Urheberschaft an den Magdalenenbildern zuzutrauen? Wirkliche Argumente dafür sind weder von Gnudi, der sich 1958 dafür eingesetzt hat, noch von Gioseffi und Previtali erarbeitet worden, Bolognas neuerdings angedeuteten leichten Zweifel (Novità su Giotto, 1969, S. 13) hätten wir nur zu erhärten. Besonders an der Stumpfheit des Gestus und an geradezu widersinnigen Handhaltungen – Engel, deren Hände die Mandorla nicht anheben – können wir uns klarmachen, daß hier nicht einmal der gewohnte Effekt durch die andere Ausführung vorliegt, sondern ein simplerer Geist sich betätigt hat, durch den allein ein spannungsreiches Bild wie das des Paduaner „Noli me tangere“ so zu banalisieren war. Derartige Mängel dürften eigentlich nicht übersehen werden, wo man andererseits das verzweifelte Rückzugsgefecht gegen die Befürworter von Giotto's Autorenschaft an den unvergleichlich viel besseren „Vele“ und den römischen Altartafeln immer noch nicht ganz aufgeben will.

Stimmte die Annahme, Giotto selber habe die Magdalenenbilder gemalt, so müßte sich der stilgeschichtliche Ort dafür mit Klarheit ergeben. Aber die Bilder der Peruzzikapelle, an die ob der „neuen Weiträumigkeit“ und des Landschaftselements fast unvermeidlich gedacht worden ist, mit der Konsequenz, sie erheblich früher zu datieren, sind doch so nahe nicht. Man wird das Studium der figürlichen Sprache Giotto's vertiefen, um die Einheit von statuarischer Fülle und gestischer Freiheit auf den Peruzzibildern von der in der Magdalenenkapelle herrschenden simpleren Einheit gründlich zu unterscheiden. Selbst Bologna, der für eine Datierung der Peruzzikapelle kurz nach 1317 eintritt, nimmt an der sinnlos frühen Datierung Previtalis „1310 – 1313“ Anstoß. Im übrigen hat sich keiner der beiden Autoren der wirklichen Festpunkte für die Giottobiographie dieser mittleren Zeit versichert, die lediglich durch die Stephaneschiftung und das für Navicella wie Altarwerk geltende Datum von ca. 1320 gegeben wären, und Bolognas Versuch, die Dresdener Johannestafel in das zu rekonstruierende Altarwerk der Peruzzikapelle einzuordnen, leidet bedauerlicherweise an der Verkenning der zu geringen Qualität dieses Bildes, das weder nach Erfindung noch Ausführung von Giotto herrühren kann.

Ein neues Moment nun noch. Previtali findet die Figuren vom Polyptychon der S. Reparata aus dem Dom von Florenz solchen von den Pfeilern der Magdalenenkapelle so verwandt, um sie als zeitlich nebeneinander entstanden zu denken: dort in Florenz aber sei zum ersten Mal der „parente di Giotto“ zu bemerken, dem ab nun die Rolle eines den Meister begleitenden Alter ego zugesprochen wird. Die Haupt-Mittätigkeit im Bereich der zweiten großen Apokryphen sei damit festgestellt. Schon der Anfang dieses roten Fadens ist recht dünn, denn die Qualität der sog. zweiten großen Apokryphen liegt merklich oberhalb derjenigen des Florentiner Polyptychons. Durch die einheitlich der Hauptfigur parallel gesetzte Figur eines „Mitbestimmers“ verwirrt sich nun das Konzept der Untersuchung auch im Tieferen, wo unlösbare Schwierigkeiten für die praktische Rekonstruktion der Wirklichkeit damit ohnehin genug erzeugt sein dürften.

Wie ist es in Assisi weitergegangen? Daß wir gründlichen Fragen hier das lebhafteste Interesse entgegenbringen, bedarf nicht der Beteuerung. Die Überlegungen nehmen den Ausgang von der gewissen Einheit des ikonographischen Programms innerhalb des ganzen Querhauses bei deutlicher Verschiedenheit der beteiligten Künstler. In dieser Verschiedenheit der Künstler verbirgt sich nun auch noch die Verschiedenheit der Zeiten. Mit Gewißheit ist die Nikolauskapelle an den Anfang zu setzen, die Passionsgeschichte Lorenzettis an das Ende. Die Jugendgeschichte Christi muß dazwischen liegen. Weiter sind auf der Wand zur Nikolauskapelle außer der Verkündigung auch noch die Bilder von Franziskuswundern, zu denen das Fenstersturbild an der Tonnenwölbung gleichfalls gehört, der frühen Gruppe zuzuzählen. Previtali hat Recht, hier die Nähe zur Nikolauskapelle und auch die hohe Qualitätsstufe zu betonen. (Wir selber haben diese Bilder der Erweckungen ebenfalls früh datiert und dem Giotto selber zugetraut.) Daß er das Fenstersturbild nun doch um eine deutliche Nuance abrückt, indem er es etwas später entstanden sein läßt und dem „Parente“ in Anteilen zuweist, ist angesichts des großen Kreises der knienden Figuren zwar verständlich, doch nicht exakt, denn sowohl die enge Räumlichkeit als auch die dargestellte Architektur ist eindeutig von der Franzlegende beziehungsweise von den Nikolausbildern her zu verstehen. Daran ist festzuhalten auch entgegen der neueren Ansicht, die sich bei Gelegenheit der Restauration dieser Bilder durch Analyse der Putzsichten ergeben haben soll, wie Pater Palumbo aus Assisi uns soeben mitgeteilt hat.

Für Previtali sieht die chronologische Reihe nun aus: 1311 – 1312 der Teil des Fenstersturbildes, der dem „Parente“ zugesprochen ist, danach 1315 – 16 die Jugendgeschichte Christi, dann bis 1318 die „Vele“ und von 1318 – 1320 der römische Altar. Was daran richtig ist, verdient hervorgehoben zu werden, nämlich die Erkenntnis, daß überhaupt der zeitliche Sprung zwischen den Bildern der Wand zur Nikolauskapelle und denen von Tonne und Vierungsgewölbe vorliegt. Sonst bedeuten die angegebenen Zahlen nicht gerade viel, sie sind gleichmäßig durch den zur Verfügung stehenden Gesamttraum der Zeit verteilt. Es überrascht nicht, daß zu den Bildern am Tonnengewölbe und über dem Franziskusgrab wenig gesagt ist, im Grunde hat man kaum mehr als die bloßen Abbildungen und die steten Erklärungen über Anteile der ausführenden Meister, die umso größere Komplikationen schaffen, als mit methodischer Konsequenz auch nicht eine gründliche Analyse der Bildtypen erfolgt. Es ist uns überlassen, wie wir uns vorstellen, es sei sowohl Giotto selber „irgendwie“ bemüht gewesen als er sich auch des „Parente“ und des nun aufkommenden „maestro delle vele“ bedient haben soll. (Letzterer bei der Verklärung und dem Gehorsambild.) Dazu habe noch der Kreis der Martinsbilder Simone Martinis eingewirkt, den aber Previtali mit Bologna sicher zu früh datiert.

Im Grunde wiederholt sich hier der Fehler Venturis, zu rasch an die „Hände“ und dann überhaupt nicht mehr die Ganzheiten der Bilder zu denken. Dem gegenüber hat Walter Euler in seiner Baseler Dissertation klarere Begriffe von der Giottosubstanz der Vele bewiesen.

Für die Jugendgeschichte Christi ergibt sich ein nicht viel unterschiedenes Bild. Die Frage der Datierung braucht nicht so wichtig genommen zu werden, da eine Stilstufe gegenüber den Vele keinesfalls zu behaupten ist, aber wenn diese als die später entstandenen deklariert werden, dann ist die Korrektur nicht zu ersparen, daß nämlich mehr Verbindungen zu den Kapellen von S. Croce von der Jugendgeschichte aus als von den Vele gezogen werden können. Hier zählt wohl nur, daß die römische Stephaneschigruppe vorangeht und Assisi dann folgt. Im übrigen vermerken wir, daß seit Gioseffis Anerkennung der hochqualifizierten Raumkonstruktion dieser Bilder nun zum ersten Mal – abgesehen von den eigenen Thesen des Rezensenten – die Erfindung der Bildgeschichten positiv gewürdigt wird, gar gelegentlich im Sinne des Fortschritts über Vorbilder der Arena hinaus, wo doch bisher gerade dieser Vergleichshintergrund nur zu den erstaunlichsten Zensuren eingeladen hatte. Wir wären die letzten, einen solchen Gewinn zu verkennen.

Daß die Mitarbeiterfrage doch die den Verfasser in Atem haltende ist, begrenzt den Wert seiner durch Unbefangenheit sympathischen Darlegungen immer wieder neu. Darüber kommt es auch zu keiner vernünftigen Einordnung der Bilder von Assisi in den Gesamtumfang dieses mittleren Giottowerks, der ohne Berücksichtigung der Navicella nicht abzugrenzen ist. Unbegreiflich, daß die Navicella, das einzige nicht apokryph gesetzte, wiewohl selten so intensiv wie durch Paeseler behandelte, Hauptwerk des mittleren Giotto in einem groß angelegten, ambitiösen Buch über das Gesamtwerk des Meisters einfach fehlt. Denn die kurze Erwähnung im Katalogteil besagt außer unnötiger Konfusion über die Datierung gar nichts. (Überhaupt haben sich in diesen Teil reine Lesefehler eingeschlichen, beispielsweise bei Behauptung einer Datierung der Vele auf 1334 durch den Rezensenten, der lediglich der in diesem Jahr geschehenen Bestallung des Kardinals Stephaneschi zum Protektor des Franziskanerordens gedacht hatte.) Da die Navicella mit dem Altarwerk stilidentisch ist, für dieses aber die Datierung mindestens nach 1313 durch die Darstellung des kanonisierten Coelestin V und höchstwahrscheinlich nach 1319 durch den Zusammenhang mit der Entstehung des Georgscodex beigebracht werden konnte, bedarf es wahrhaftig nicht mehr einer „Aussöhnung der beiden entgegengesetzten Thesen“, der von Baldinucci stammenden älteren mit der Datierung 1298 und der neueren Paeselers, welche die Entstehungszeit zwischen die Arena und 1313 verlegt, sondern nur des Lesens der seither erschienenen Literatur, um die Datierung auf ca. 1320 zur Kenntnis zu nehmen, an die Previtali für das Altarwerk aus seinen Gründen auch schon gedacht hatte. Daß diese Literatur in den bibliographischen Säulenfüßen auch wirklich erscheint, ist dann eine andere Sache. Der Autor hatte seinen Werkstattbetrieb eingerichtet und einem „parente“ oder „registratore“ die Sorge für Katalogteil und Bibliographie überlassen. Am Ende ist es dann ohne die Navicella gegangen.

Viel besser ist das Altarwerk der alten Peterskirche ebenfalls nicht weggekommen. Diesem geschichtlich bedeutenden, höchst komplexen Zusammenhang von Bildern ist etwa der gleiche Raum zugemessen wie dem Altarwerk der S. Reparata oder dem Diptychon Wildenstein-Straßburg, und das darin Enthaltene bietet eine ins geradezu

Abenteuerliche führende Analyse der verschiedenen an dem Werk beteiligten Hände. Da sei es einmal die „Impaginazione del tutto“ – ist das nun wenig? –, die Rahmenkonstruktion und -formung, die Perspektivkonstruktion der Fußböden und der Throne, wofür der Meister Giotto selber mit Geist und Hand verantwortlich gezeichnet habe. Danach sei es immerhin schwer sich vorzustellen, daß die Madonna oder der kniende Stifterkardinal mit dem Altarmodell, „flämisch *avant la lettre*“ in der Höchstkultur der Malerei, nicht vom Meister selber stammten. Sonst aber wäre es der „Parente“ gewesen, und wenn das Werk erwähnt wird, dann immer unter dem Zeichen dieser Urheberschaft. Der Glauben an Soziologie kommt zur Hilfe und führt den Auftraggeber endlich zur Erklärung: so fein, so geschmückt, so hieratisch zu malen, das muß der Kardinal von Giotto erwirkt haben, – oder aber ob dies für den „Parente“ gelte, daß der Sonderrang des Auftrags diesen zu besonderer Leistung herausgefordert habe? Hat vielleicht die besondere Qualität des Altarwerks zu Sonderleistungen der Interpretation herausgefordert? Wo eigentlich läge die Uneinheitlichkeit des Werkes, die ja formidabel sein muß, wenn soviel Komponenten zusammenaddiert gehörten, um es zu beschreiben? Es mag differenziert klingen, ein Werk mit Giotto-Giotto zu bestimmen oder mit Giotto-Parente di Giotto oder durch Zuhilfenahme von *aiuti* oder *scuola*, es mag nach frappierender Genauigkeit anmuten, an der Altartafel von Bologna nur einen der kleinen Predellenköpfe auf Giotto selbst, das andere, weit Überwiegende auf die Gehilfen getauft zu bekommen – in Wahrheit herrscht hier die reinste Willkür und projiziert sich eine für neuzeitliche passende Malerei Kennerschaft mit ihrer Absolutsetzung des *Wie* auf eine ganz anders geartete Welt der Objekte. Ganz geheuer ist es dem Autor denn auch nicht mit der Formel *Giotto-Parente di Giotto* angesichts des römischen Altares, wenn er sich in die Behauptung flüchten muß, daß bei größerem Einsatz der Werkstatt auch die *Controlle* des Meisters über seinen Hauptausführenden stärker geworden sein müsse. Allmählich geht der Leser dazu über, an dem Buch sein Amusement zu finden.

Damit man es aber nicht der Böswilligkeit des Rezensenten zurechne, sei auch die Behandlung des *Baroncelli*-Altarwerks hier angeführt. Die allgemeine Idee dieses Bildes und die sichere räumliche Anordnung der vielen Figuren gingen nun auf Giotto selber zurück. Dann aber sei es *Taddeo Gaddi* wohl gewesen, die *“impalcatura compositiva della maggior parte del dipinto”* beizusteuern, dies sicher nicht ohne Hilfe von Zeichnungen des Meisters. Es nützt dem beunruhigten deutschen Leser kaum, das Wort *“impalcatura”* im Lexikon aufzuschlagen, denn der Himmel weiß, was die Metapher hier noch meinen kann, nachdem Giotto selber soviel an Gesamtanordnung schon zugeteilt bekommen hatte, und wenn es danach gleich heißt, daß die Feinheit der letzten Malschicht wieder keinem anderen als Giotto gehöre – oder nein, es könne auch der „Parente“ sein. Der Leser wird auch kaum verstehen, daß bei solcher Zerstückelung eines hochqualifizierten, originellen und dazu signierten Werkes ein zwar technisch einwandfreies, aber sonst kaum der Erwähnung bedürftiges Bildchen wie die Münchener Kreuzigung aus dem über viele Orte verstreuten „*paliotto francescano*“ als eine „*delle più sicure a u t o g r a f e*“ des Meisters erscheinen kann, oder wieso unter ande-

rem die Madonna in Oxford ohne jeden Vorbehalt „Giotto“ heißen darf. Offenbar hat sich der Autor von den alten Vorurteilen gegen den Stephaneschialtar und seine signierten Verwandten doch so frei nicht gemacht, sonst hätte er uns diese Posse mit den „minuzie“ erspart.

Zum Abschluß geraten wir noch einmal in die Erregung, die der Ausblick auf den Neapolitaner Giotto erzeugt. Es ist immerhin viel wert, daß der Autor das Bild der Brotvermehrung aus S. Chiara als eines der Werkstatt heranzieht und den Vergleich mit dem „parente“ des römischen Altars entwickelt. Nur war leider angesichts der einzig dokumentierten Malerei des neapolitanischen Giotto, der Köpfe von den Fensterlaibungen der Barbarakapelle im Castell Nuovo, das Stichwort der Ausführung durch Gehilfen (Maso di Banco) bereits früher durch Salmi genannt worden, so daß unser Autor hier nicht viel Neues zu unternehmen vorfand. Ob er sich eines Tages herbeilassen wird, die Stilidentität dieser Köpfe mit solchen aus dem Ehebild der Incoronata und den schon von Burckhardt erkannten obersten Rang dieses letzteren Werkes anzuerkennen, sodann aber das Kapitel „Incoronata“ auch von den historischen Umständen her neu zu durchdenken? Wir haben das Unsere dazu gesagt und können auf Widerlegung warten. Wichtiger ist, daß der Neapolitaner Giotto zu uns zurückzukehren beginnt und eine merkwürdige Episode der Wissenschaft bald abgeschlossen hinter uns liegen dürfte. Auch von dem Giotto der Magdalenenkapelle des Bargello in Florenz hat Previtali ganz zu Recht Kenntnis genommen, wiewohl hier sicher nicht das vielerlei Abgebildete, sondern nur das Jüngste Gericht auf der Stirnwand in Frage kommen dürfte. Die beste Stelle, die aus dem Jüngsten Gericht, wird am Ende nach den Interessen des Autors an Stefano Fiorentino vergeben, durch den Vergleich mit drei photomontierten Köpfen beklagenswerter Qualität aus S. Chiara in Assisi auf gewiß nicht suggestive Weise, und gerade sie ließe an Giotto selber denken, der auch das Bildnis Dantes dieser Gerichtswand eingefügt hat.

Man legt das Buch aus der Hand und weiß, was alles noch zu tun sein wird in diesem Feld der Forschung. Vor allem auf die Elemente der Bilder, die Figuren als je gestisch charakterisierte, und die sich daraus bildenden größeren Einheiten, wird gründlicher einzugehen sein, wenn genauere Differenzierung im Sehen und Begreifen erreicht werden soll. Und einen Stoßseufzer schickt man zum Himmel: ob nicht in dieser Generation, die von Teamwork, Computerarbeit, restloser bibliographischer Erfassung soviel hält, auch einmal wieder gelesen werden könnte, was der andere längst geschrieben hat? Es scheint, die Verwaltung des bloßen Quantums der Produktion sei bereits Selbstzweck geworden und lege den Geist allmählich in Fesseln. Oder soll es damit enden, daß es bloß noch die italienische, die amerikanische, die deutsche Giottoliteratur gibt, und innerhalb dieser jeweils nur die kleinen Kreise derjenigen, die sich verstehen und einander mitteilen, was denn zu lesen lohne? Schiffbrüchige auf kleinem Floß inmitten stumpfsinniger Wogen? Und hat nicht Kafka alles hierzu Nötige längst schon gesagt . . . ?

Martin Gosebruch