



Lors oys ilor tre ilor fruit.
Que jameus usqal fumment.
Neseroit deh restrement.

Tote lisurent octoies.
Et done lefir respice.
Quilles ratooleos reface.

DER MAESTRO DI GHERARDOCCIO KOPIERT GIOTTO.
ZUR REZEPTION DER ARENA-FRESKEN
IN DER OBERITALIENISCHEN BUCHMALEREI
ZU BEGINN DES 14. JAHRHUNDERTS

von Almut Stolte

Die bedeutende künstlerische Stellung Giottos innerhalb der italienischen Malerei ist schon von seinen Zeitgenossen erkannt und seitdem immer wieder betont worden.¹ Obwohl bereits zahlreiche Versuche unternommen wurden, das Neuartige in seiner Malerei zu charakterisieren, soll auch mit der vorliegenden Untersuchung ein ähnliches Ziel verfolgt werden. Sie beschäftigt sich jedoch vor allem mit der Frage, was die Zeitgenossen an Giottos Malerei im einzelnen interessiert hat. Da die frühen Schriftquellen über Topoi kaum hinausgehen, wendet sich die folgende Analyse einer Gruppe von Handschriften zu, deren Miniaturen Giottos Fresken in der Arena-Kapelle noch zu seinen Lebzeiten klar erkennbar rezipieren und die alle mit dem sog. Maestro di Gherarduccio, einem vermutlich in Bologna ausgebildeten und zumindest zeitweise in Padua arbeitenden Miniatur, in Verbindung zu bringen sind. Es geht dabei weniger um allgemeine stilkritische Überlegungen zur Giotto-Nachfolge in der Buchmalerei.² Vielmehr soll anhand dieses nur kleinen, ausschnittschaften, deshalb aber sehr anschaulichen Bereichs die Aufnahme und Umsetzung von Giottos Komposition- und Figurenbildung zu Beginn des Trecento untersucht werden.

Die betreffenden Handschriften enthalten Miniaturen, die augenfällig einzelne Szenen aus der Arena-Kapelle wiederholen. Diese Miniaturen sind schon deshalb von besonderem Interesse, weil sie die nach heutiger Kenntnis früheste erhaltene künstlerische Auseinandersetzung mit den Paduaner Fresken darstellen.³ Sie sind unmittelbar nach Fertigstellung des Wandzyklus, in einem Zeitraum zwischen 1306 und etwa 1330, und — zumindest teilweise — am selben Ort, also in Padua, entstanden. Zudem stehen sie bezüglich der Anzahl und der Genauigkeit der ‘Kopien’ dem Original in für die Zeit ungewöhnlicher Weise nahe.⁴ Es handelt sich vor allem um die Wiederholung von Bildkompositionen, Figurengruppen und Einzelfiguren. Eine Übernahme von Giottos spezifischem Malstil ist sicher nicht angestrebt worden, weshalb die Ausführung der Miniaturen, wie zu erwarten, bei weitem nicht die künstlerische Qualität von Giottos Malerei erreicht. Die mit kräftigen Strichen in leuchtenden Farben ausgeführten Miniaturen, die manchmal ein wenig grob wirken, stehen vielmehr ganz in der Tradition der bolognesisch/paduanischen Buchmalerei zu Beginn des Trecento.⁵

Die in Frage kommenden Miniaturen befinden sich in einem sechsbändigen Antiphonar in Padua⁶, einer in Florenz⁷ aufbewahrten Textsammlung und einem Troja-Roman in Wien.⁸ Die sechs Bände des Paduaner Antiphonars sind zu Anfang des 14. Jahrhunderts nachweislich für den Dom von Padua hergestellt worden und befinden sich noch heute in der Biblioteca Capitolare.⁹ Sie enthalten die gesamten Antiphone des Kirchenjahres und darüber hinaus eine Anzahl von Gesängen zu verschiedenen besonderen Kirchenfesten.¹⁰ Insgesamt haben sich in den sechs Bänden heute noch 57 Miniaturen erhalten, nachdem etliche herausgeschnitten wurden.¹¹ Die Miniaturen sind

Ia Giotto, Hochzeit zu Kana. Padua, Arena-Kapelle.

Ib Fatti di Cesare, Festmahl der Kleopatra. Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 41v.

Ic Troja-Roman, Bankett des Antenor. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2571, fol. 170v.



1 Giotto, Judaskuß. Padua, Arena-Kapelle.

vergleichsweise groß, durchschnittlich etwa 120 mm x 140 mm. Die Handschrift in der Florentiner Biblioteca Riccardiana (cod. 1538) faßt ohne erkennbare Ordnung geistliche und profane Texte zusammen.¹² Sie enthält so unterschiedliche Werke wie die *Fatti di Cesare*¹³, mehrere Reden des Cicero, einen Teil aus dem *Trésor* des Brunetto Latini, das *Credo* und die *Vision* des heiligen Bernhard, mehrere Apostelbriefe, das Evangelium des Matthäus und schließlich Sallusts Beschreibung des *Jugurthinischen Krieges*.¹⁴ Eine nachträgliche Zusammenfassung der Texte ist auszuschließen, da sowohl die gleichbleibende Schrift als auch die Einheitlichkeit der von vornherein geplanten Miniaturen eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit beweisen. Der Codex umfaßt 231 Blätter mit insgesamt 119 Miniaturen.¹⁵ Die Miniaturengröße variiert in dieser Handschrift gering; die Höhe beträgt etwa 60 mm, die Breite bei einspaltigen Miniaturen etwa 80 mm, bei zweispaltigen etwa 160 mm. Bei dem in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrten Troja-Roman handelt es sich um eine illustrierte altfranzösische Textfassung des *Roman de Troie* des Bénoît de Sainte Maure.¹⁶ Sowohl der Schrifttypus als auch der Miniaturenstil belegen eindeutig, daß die Handschrift in Oberitalien hergestellt wurde. Sie umfaßt 189 Blätter mit insgesamt 197 Miniaturen, deren Größe etwa 70-90 mm x 180-200 mm beträgt.¹⁷



2 Judaskuß. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar B.15, fol. 145r.

3 Matthäus-Evangelium, Judaskuß. Florenz, Bibl. Ricc., cod. 1538, fol. 133r.

Alle drei Buchprojekte wurden schon mehrmals zusammen betrachtet, wobei es fast ausschließlich um stilkritische Überlegungen ging. D'Arcais¹⁸, Conti¹⁹ und neuerlich auch Mariani Canova²⁰ haben zu Recht alle drei Projekte derselben Werkstatt zugewiesen, weil stets derselbe Hauptminiatör, der sog. Maestro di Gherarduccio, mitarbeitete, dessen Figurenstil gut wiederzuerkennen ist. Da die Zuschreibung der genannten Handschriften an dieselbe Werkstatt überzeugend und bislang unumstritten ist, kann an dieser Stelle auf einen nochmaligen Stilvergleich verzichtet werden. Maestro di Gherarduccio ist — wie in der Buchmalerei leider allzuoft — ein Notname, der sich aus einem Eintrag in ein Rechnungsbuch der Paduaner Kathedrale ergibt.²¹ Der Miniatör ist nach dem Paduaner Domkustos Geraducius benannt, der, wie aus der Abrechnung hervorgeht, für die gesamte Herstellung der zu Anfang vorgestellten sechs Antiphonarien verantwortlich war.²² Dies besagt jedoch nicht, daß er — als Schreiber oder Miniatör — selbst daran mitgearbeitet hat. Die Rechnungsnotiz ist entscheidend für die Datierung der Handschriften. Ihr ist zu entnehmen, daß im Jahr 1306 zwei der sechs Bände bereits fertiggestellt waren und in der Sakristei des Doms aufbewahrt wurden,



während andere (“pars alia”) als noch unvollendet bezeichnet werden.²³ Wieviele Bände mit “pars alia” gemeint sind und wieweit diese ausgeführt waren, ist schwer zu sagen. Die Quelle bezeichnet sie als “neque ligata neque completa”²⁴, ‘weder gebunden noch vollständig’. Man kann jedoch annehmen, daß sie kurz vor ihrer Fertigstellung standen, da bereits von dem letzten Arbeitsschritt, dem Binden, die Rede ist. D’Arcais²⁵ hat nachgewiesen, daß die sechs Bände in der Reihenfolge entstanden sind, die dem Ablauf des Kirchenjahres entspricht. Der erste Band B.14 beginnt mit dem ersten Advent und die weiteren Bände (B.15, A.15, A.16, B.16, A.14) schließen an. Interessanterweise befindet sich die erste Miniatur, die ein Fresko aus der Arena-Kapelle unzweifelhaft rezipiert, im *dritten* Band A.15, der 1306 also noch nicht fertig, aber weitgehend ausgeführt war.²⁶

Umstritten ist die Lokalisierung der Buchmalereiwerkstatt. Sie wurde von Conti²⁷ in Bologna angesiedelt, da der Miniaturenstil unbestreitbar bolognesische Wurzeln besitzt. Für die Annahme, die Werkstatt habe sich hingegen in Padua befunden, spricht nicht nur das sechsbandige Paduaner Antiphonar, das mit hoher Wahrscheinlichkeit am Ort selbst entstanden ist, sondern auch die auffällige Rezeption der Arena-Fresken.²⁸ D’Arcais²⁹ vermutete deshalb, daß der ursprünglich aus Bologna stammende Miniatur-Maestro di Gherarduccio zunächst das Antiphonar in Padua anfertigte, später möglicherweise nach Bologna zurückkehrte und dort mit weiteren Mitarbeitern den Wiener Troja-Roman sowie die Florentiner Textsammlung mit Miniaturen ausstattete. Bei der vorliegenden Untersuchung stehen jedoch die folgenden Fragen im Vordergrund: Was hat die Miniatoren an der Malerei Giottos, die sicher als die modernste ihrer Zeit galt, interessiert? Was haben sie gekannt, welche Elemente besonders geschätzt und infolgedessen auch rezipiert? Wie sind sie dabei vorgegangen?

Vor der Gegenüberstellung von Fresken und Miniaturen ist kurz auf den in der Folge verwendeten Begriff der Kopie einzugehen. Es ist nicht die Kopie im engeren Sinn gemeint, die im allgemeinen mit der Intention geschaffen wird, das Original möglichst getreu nachzubilden. Im Fall der Miniaturen handelt es sich eher um ein typisch mittelalterliches Kopier-Verfahren. Dabei werden einzelne Motive detailgetreu übernommen, andere hingegen in freier Weise abgewandelt oder neu gruppiert. Neu ist allerdings die Absicht, die hinter den hier behandelten ‘Kopien’ steht. Es geht nicht mehr in erster Linie um die Vermittlung traditioneller ikonographischer Typen, sondern um die Übernahme der individuellen künstlerischen Lösung Giottos, der man offensichtlich eine besondere Wertschätzung entgegenbrachte.

Für den Vergleich von Fresken und Miniaturen werden die einzelnen Buchprojekte zunächst nacheinander behandelt. Die erste Wiederholung befindet sich, wie bereits angedeutet, im dritten Band A.15 des Paduaner Antiphonars. Es handelt sich um die Miniatur, die den *Verrat Christi* im Garten Gethsemane illustriert (Abb. 1, 2).³⁰ Giottos Fresko zeigt die entscheidende Zweiergruppe Christus und Judas etwa in der Bildmitte. Sie stehen einander gegenüber und blicken sich an; Judas, rechts stehend und leicht nach vorne gebeugt, faßt Christus mit seiner linken Hand an der Schulter, wobei sein weiter gelber Mantel in einem grossen Bogen vom Handgelenk zu den Füßen herabfällt. Hinter ihnen ist eine Gruppe dicht gedrängter, mit Knütteln und Lanzen bewaffneter Personen, meist Soldaten, zu sehen. Eine zweite solche Gruppe nähert sich von rechts, unter ihnen zwei Fackelträger. Im rechten Vordergrund ist ein reich gekleideter Pharisäer deutlich hervorgehoben, der mit seiner erhobenen Rechten auf Christus weist. In der linken Bildhälfte sind zwei Nebenszenen miteinander verschränkt. Petrus hat Malchus gerade das Ohr abgetrennt; vor ihnen steht eine dunkel gekleidete Rückenfigur im kurzen Gewand mit Kapuze, die mit einer ausgreifenden Geste einen roten Mantel gepackt hat, dessen Träger, vom Rand überschnitten, nicht mehr zu sehen ist.³¹ Das Gewand staut sich am Boden, so als ob es bereits teilweise abgestreift wäre.

Die Miniatur im Paduaner Antiphonar zeigt die Szene in abgewandelter Form, jedoch eindeutig am Vorbild Giottos orientiert. In der etwa 120 mm x 140 mm großen Initiale erkennt man auf felsigem Boden vor dunkelblauem Hintergrund die charakteristische Christus-Judas Gruppe. Weit schwingt Judas' Mantel, der hier mit dem für den Miniatur typischen goldenen Gewandmustern ausgestattet ist. Im rechten Teil befindet sich auch hier eine Gruppe dichtgedrängter Personen, ebenfalls mit zwei Fackeln, Knüppeln und Lanzen ausgestattet, die sich in der von Giotto vorgegebenen Weise vom Hintergrund abheben. Auf die Rückenfigur des Häschers im linken Miniaturteil wurde verzichtet. Die Petrus-Szene erscheint als ganzes verändert. Der Apostel wird hier nicht mit Malchus gezeigt, sondern nach links davoneilend mit zu Christus zurückgewendetem Kopf. Die gesamte linke, hier nur verkürzt gezeigte Gruppe ist also flüchtend dargestellt, wie dies einer auf den Evangelien von Matthäus³² und Markus³³ beruhenden ikonographischen Tradition entspricht.³⁴ Neben Judas steht rechts, mit leicht abgewandeltem Gewand, der Soldat aus dem Fresko. Rechts von diesem ist Giottos Pharisäer zu erkennen, ebenfalls in veränderter Kleidung und in deutlich modifizierter Haltung; nochmals weiter rechts eine bärige Gestalt mit Halbglatze, die eine ähnliche Figur im Paduaner Fresko zu rezipieren scheint. Bei dieser Miniatur lässt sich beobachten, daß der Miniatur Giottos Komposition in Teilen recht genau übernimmt, gleichzeitig aber einzelne Figuren in freier Weise umbildet und neu anordnet. Darüber hinaus neigt er grundsätzlich dazu, die Figuren vom reinen Profil ins Dreiviertelprofil zu drehen, so beispielsweise die beiden letztgenannten Gestalten, aber auch die Christusfigur selbst.

Nach dieser exemplarischen Betrachtung ist in kürzerer Form auf die anderen Miniatur-'Kopien' des Paduaner Antiphonars einzugehen. Es sind die Szenen *Verkündigung*, *Beweinung*, *Noli me tangere*, die *Himmelfahrt* und das *Pfingstfest*. Da einige von ihnen, allerdings fast kommentarlos, an verschiedenen Stellen bereits publiziert wurden³⁵, soll nur noch auf einzelne bemerkenswerte Aspekte eingegangen werden. Durchwegs ist eine Reduzierung der Szenen festzustellen, die vermutlich in erster Linie aus Gründen der Umsetzung ins Miniaturformat vorgenommen wurde. In der *Verkündigung*³⁶ sind die beiden am Triumphbogen in der Arena-Kapelle räumlich getrennten Figuren in einem Bildfeld zusammengezogen, das allerdings durch den Mittelstab der Initiale M eine optische Zäsur enthält (Abb. 4, 6). Dabei scheint den Miniatur ganz besonders das Motiv der einander gegenüber knienden Figuren interessiert zu haben. Er wandelt den knienden Engel, ein durchaus bekanntes Bildthema, durch den aufgestellten linken Fuß zwar leicht ab, kopiert die Figur ansonsten jedoch bis in die vordere gelockerte Haarsträhne genau. Bei der knienden Maria hingegen handelt es sich vermutlich um ein vor Giotto unbekanntes Bildmotiv³⁷, das der Miniatur noch genauer — bis in den Faltenwurf — kopiert. Lediglich auf das Buch in Marias Hand wird verzichtet; es mag aber in der heute nur undeutlich zu erkennenden Vorzeichnung angelegt gewesen sein. Die im *Verkündigung*-Fresko gezeigte häusliche Umgebung übernimmt er jedoch nicht, sondern ersetzt sie durch Bogenarchitekturen, die als Hoheitsformeln den Hintergrund füllen. Giottos feierliche Farbkombination von Weiß und Rottönen für die Bekleidung hat der Miniatur nicht übernommen. Er zeigt den Engel mit hellblauem Gewand und leuchtend rotem Mantel und Maria ganz in Blau gekleidet. Möglicherweise war er an einer Farbübernahme nicht interessiert, vielleicht standen ihm jedoch in seiner Vorlage, auf die weiter unten einzugehen sein wird, keine ausreichenden Farbangaben zur Verfügung.

Die hochrechteckige Miniatur mit der Initiale S, die Giottos *Beweinung*³⁸ rezipiert, erfordert aufgrund ihres Formats bereits gewisse Abweichungen bei der Umsetzung der Szene (Abb. 5, 7). Dennoch erscheinen die Hauptpersonen im Bildvordergrund nahezu unverändert: Maria, die den Oberkörper ihres Sohnes mit ihrem rechten Knie stützt und mit beiden Armen umfangen hält; die zwei Frauen an seiner rechten und linken Hand und jene zu seinen Füßen, ebenso die vollständig verhüllte Rückenfigur links vorne. Weitere Figuren erscheinen



4 Giotto, Verkündigung. Padua, Arena-Kapelle.



5 Giotto, Beweinung. Padua, Arena-Kapelle.



6 Verkündigung. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar A.15, fol. 188r.



7 Beweinung. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar A.15, fol. 159r.

unter Anpassung an das Miniaturformat in leicht veränderter Haltung und an anderer Stelle. Der zum Leichnam vorgebeugte Johannes aus dem Paduaner Fresko mit dem weit in den Bildraum ausgreifenden Klagegestus taucht nahezu an gleicher Stelle in der Miniatur auf, seine Geste ist jedoch kaum zu erkennen, da der linke Arm von dem stärker in die Bildmitte gerückten bärtigen Joseph von Arimathia überschnitten wird.³⁹ Sicher aus Platzgründen ist die neben diesem stehende Figur des Nikodemus, die bei Giotto einen eindrucksvollen ruhigen Abschluß bildet, weggefallen. Am linken Miniaturrand ist noch der Kopf einer jungen Frau zu erkennen. Die bei Giotto links hinten angeordnete Gruppe Klagender ist in der Miniatur auf drei Personen verkürzt und in den zentralen hinteren Bildraum versetzt. Sie durchbrechen die horizontale Trennungslinie zwischen der oberen und der unteren Bildhälfte. Gänzlich verändert ist der Hintergrund. Anstatt der klagenden Engel erscheint eine Architekturabreviatur in Form von drei hohen, weitgeöffneten Gebäuden, die den dunkelblauen Hintergrund größtenteils füllen. Eine weitere wichtige Veränderung hat der Miniaturator vorgenommen. Sie zeigt besonders deutlich, daß die kleinformatigen Miniaturen auch als Lesehilfe für die Wandbilder genutzt werden können. Die Szene spielt sich nicht vor einer nach rechts ansteigenden Felsnase ab, sondern unmittelbar neben dem geöffneten und in den Bildmittelpunkt gerückten Sarkophag, über den sich Johannes zu beugen scheint.⁴⁰ Tatsächlich findet sich dieser im thematischen Zusammenhang mit dem Begräbnis und der Auferstehung so bedeutende Gegenstand auch in Giottos Fresko. Er ist hier jedoch im rechten Bildgrund hinter den anwesenden Personen so verborgen, daß er kaum wahrgenommen wird und nicht von der Konzentration auf die Beweinungsgruppe ablenkt. Wie geschickt Giotto den offensichtlich auch für ihn bedeutungsvollen Sarkophag ins Bild zu setzen und gleichzeitig zu verbergen weiß, zeigt auch die Tatsache, daß der Sarkophag in den häufig ausführlichen



8 Giotto, *Noli me tangere*. Padua, Arena-Kapelle.



9 *Noli me tangere*. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar A.16, fol. 232r.

Beschreibungen dieser Szene in der Literatur so gut wie nie erwähnt wird. Dem Miniatur kommt es in diesem Fall offensichtlich weniger auf die kompositionelle Gestaltung und Gewichtung der einzelnen Szenen als auf die traditionsgebundene Vollständigkeit der für das Thema bedeutsamen Bildgegenstände an. Damit nimmt er Giottos Beweinungsszene allerdings einen wesentlichen Spannungsmoment.

Das Interesse des Miniatur ist vornehmlich der Übernahme der Figuren in ihrer Anordnung und Plastizität. Bei einzelnen von ihnen, beispielsweise bei den vom Rücken her gesehenen, ist sogar das Bemühen zu erkennen, den Faltenwurf der Gewänder dem Vorbild entsprechend wiederzugeben, selbst wenn die Gesten, die den besonderen Gewandverlauf jeweils bedingen, wegfallen. So ist der Mantel der mittleren Rückenfigur im Bereich des linken Ellenbogens in einer Weise gestaltet, die in Giottos Fresko durch das Aufstützen des Ellenbogens auf den Oberschenkel und die Geste des Handhaltens motiviert ist. Dieses Motiv übernimmt der Miniatur allerdings nicht, ebensowenig wie die Geste, mit der die links sitzende Rückenfigur den Kopf des Leichnams stützt. Die sich vom Vorbild unterscheidende Verteilung der Heiligscheine wiederum zeigt, daß der Miniatur die Figuren umgedeutet hat. So sieht er in der Frau zu Füßen Christi offensichtlich nicht Maria Magdalena, wie in den *Meditationes Vitae Christi* beschrieben, sondern identifiziert diese vermutlich mit einer der anderen Frauen. Zusätzlich versieht er die weiblichen Rückenfiguren im Vordergrund mit Heiligscheinen.

Die Paduaner Miniatur, die Giottos Osterszene rezipiert, zeigt nur die Szene *Noli me tangere*, eingepaßt in die Initiale M (Abb. 8, 9).⁴¹ Obwohl beide Darstellungen bereits auf einer festen ikonographischen Tradition fußen, derzufolge die kniende Maria Magdalena mit ausgestreckten Armen links von Christus erscheint, der sich zu ihr zurückwendet und abwehrend die Hand hebt, ist die Abhängigkeit der Miniatur vom Fresko anhand von übereinstimmenden Details eindeutig zu erkennen. Sorgfältig wird darauf geachtet, den unter dem Gewand hervorkehrenden rechten Fuß mit dem Wundmal offenzulegen. Die Art der Bekleidung Christi ist die gleiche; allerdings ist nicht das weiße Gewand des Auferstandenen wie-



10 *Noli me tangere*. Florenz, Bibl. Ricc., cod. 1538, fol. 134v.



11 Giotto, Himmelfahrt. Padua, Arena-Kapelle.



12 Giotto, Pfingsten. Padua, Arena-Kapelle.



13 Himmelfahrt. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar A.16, fol. 70r.



14 Pfingsten. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar A.16, fol. 85v.

dergegeben. Weitere dem Miniatur wichtige Bildgegenstände sind aus dem Vorbild übernommen und unter Veränderung der Komposition eingefügt. Wieder wird der Sarkophag als so wichtig erachtet, daß er im Bild nicht fehlen darf. Der Miniatur hat ihn, wie auch den ansteigenden baumbestandenen Fels aus der linken Hälfte des Vorbilds in die Erzählung rechts herübergezogen.⁴² Spielerisch sind die Überschneidungen der Figuren und Bildgegenstände mit dem Buchstabenkörper der Initiale. Erscheint die Landschaft durch den äußeren Bogen des Buchstabens M wie durch ein Fenster begrenzt, so wird dieser gleichzeitig von den Figuren überschnitten. Diese Inkonsistenz in der Raumkomposition wird bei der Figur der Magdalena besonders deutlich: Ihr Gewand wird von dem Mittelstab der Initiale überschnitten, ihre zu Christus ausgestreckten Arme hingegen greifen vorne vorbei; ähnlich verhält es sich bei der Christusfigur.

Bei der *Himmelfahrt Christi*⁴³ hat der Miniatur die Bildkomposition und die Anordnung innerhalb der einzelnen Figurengruppen recht genau übernommen, die Anzahl der Figuren aus Platzgründen jedoch reduziert (Abb. 11, 13). Statt der in Padua gezeigten Schar von Engeln und Patriarchen rechts und links der Christusfigur erscheint im Antiphonar jeweils exemplarisch nur ein Engel, der im verlorenen Profil zu sehen ist und sich augenscheinlich an dem vordersten Engel in der rechten unteren Reihe des Vorbilds orientiert. Auf die zwei anmutigen, schwebenden Engel, die mit ihrer Hand auf den auffahrenden Christus hinweisen, verzichtet der Miniatur. Die Christusfigur ist wieder recht genau kopiert, bis hin zur exakten Wiedergabe des flatternden Gewandzipfels. Zu beachten ist auch die Tatsache, daß die Hände Christi wie im Vorbild aus dem Bildfeld herausreichen und von der Rahmung überschnitten werden. Die kniende Apostelschar und Maria erscheinen wegen der verhältnismäßig hohen und schmalen Initiale enger zusammengerückt und wie in einem sich nach

hinten öffnenden Halbkreis angeordnet. Nur die Apostel weiter außen haben ihren Blick auf die entschwebende Erscheinung gerichtet. Maria und der vorderste Apostel blicken einander an. Hätten sie sich wie im Fresko der Christusfigur zugewandt, so hätte sich aus ihrer Position direkt unterhalb des Geschehens eine starke Neigung des Kopfes ergeben, die der Miniatur offensichtlich vermeiden wollte. Die Kleiderfarben stimmen, wie häufig, nur vereinzelt überein. Bemerkenswert ist jedoch, daß sich der Miniatur bemüht hat, den in der rechten Gruppe zuvorderst knienden Apostel Bartholomäus⁴⁴ nicht nur bezüglich der Haartracht, sondern auch in seiner außergewöhnlich prachtvollen Gewandung wiederzugeben. In der Miniatur trägt er einen Mantel mit Überwurf, der mit einem Vierpaßmuster geschmückt ist. Allerdings hat er die linke Hand nach vorne genommen, während sie im Fresko nicht zu sehen ist. Dort endet der Arm in einem irritierenden Stumpf.⁴⁵ Ob im Fresko eine Änderung vorgenommen wurde? Hat man sich möglicherweise erst nachträglich für die Hinzufügung der beiden schwebenden Engel entschieden?⁴⁶

Im vierten Paduaner Antiphonarienband A.16 findet sich mit der Illustration des *Pfingstfestes*⁴⁷ noch ein weiteres Giotto-Zitat, das an der Figurenkomposition — besonders der geschlossenen Reihe der Rückenfiguren — zu erkennen ist (Abb. 12, 14). So blicken die vier Rückenfiguren, die mit den gleichen Gewändern wie im Vorbild bekleidet sind, auch jeweils in die entsprechende Richtung. Die Figur rechts vorne ist ebenfalls ins Profil gedreht, und gegenüber sitzen sieben weitere Apostel. Die Abhängigkeit ist darüber hinaus an weiteren Beobachtungen festzumachen: So wird, im Unterschied beispielsweise zu der Darstellung desselben Themas in der Oberkirche von Assisi, ein von oben herabfallendes Strahlenbündel gezeigt, und — noch wichtiger — sowohl im Fresko als auch in der Miniatur wird die in der Apostelgeschichte⁴⁸ des Lukas genannte und häufig dargestellte Mutter Jesu ausgelassen. Die im Fresko durch die ellipsenförmige Anordnung der Apostel angedeutete Räumlichkeit ist in der Miniatur hingegen fast gänzlich verloren. Verändert hat der Miniatur hier wie auch schon in anderen Miniatur-‘Kopien’ die Blickrichtungen einzelner Figuren. Keiner der Apostel blickt zu dem sich vollziehenden Wunder auf, aber drei wenden sich unmittelbar dem Betrachter zu. Abermals verzichtet der Miniatur auf die Wiedergabe der Architektur.

Auch in der Textsammlung der Biblioteca Riccardiana (cod. 1538) bot sich die Übernahme einzelner Giotto-Szenen an, da unter anderem das Matthäus-Evangelium zu illustrieren war. Aus dem 18 Bilder umfassenden Christuszyklus Giottos wurden immerhin acht Szenen in den Codex übernommen (Abb. 31). Die erste Miniatur innerhalb des Florentiner Matthäus-Evangeliums zeigt die *Anbetung der Könige* (Abb. 16).⁴⁹ Die Abhängigkeit der Miniatur vom Fresko ist zunächst nicht augenfällig (Abb. 15). Dennoch verbindet die beiden Darstellungen nicht nur eine allgemein zu diesem Thema gehörende Ikonographie, sondern eine Anzahl konkreter Übereinstimmungen, die erst bei genauerem Hinsehen deutlich werden: zunächst die felsige Landschaft und der einfache hölzerne Unterstand, der die thronende Maria mit dem Kind beherbergt. Entscheidender ist, daß die Hauptpersonen, Maria, das Jesuskind und die drei Könige, in Position, Haltung und Gestik fast unverändert übernommen wurden. Sogar die Bekleidung von Mutter und Kind ist in der Art der Drapierung genau kopiert. Selbst die Gefäße, die die Könige in den Händen halten, stimmen soweit überein, daß hier an einer Abhängigkeit der Miniatur vom Fresko kein Zweifel bestehen kann. Die Gewandfarben entsprechen zu einem Teil jenen des Vorbilds, so das Blau für den Mantel des knienden und das Blau für das Untergewand des mittleren Königs, wobei in vereinfachender Weise der ansonsten genau kopierte Mantel dieser Figur ebenfalls dieselbe Farbe erhielt. Der gelblich weiße Mantel des jungen Königs erscheint in der Miniatur indes hellrosa; möglicherweise weil die Farbe des Vorbilds nicht in der Palette des Miniaturators vorhanden war.⁵⁰ Joseph und die Engel sind weggelassen. Diese Veränderung mag das Ergebnis einer um Texttreue



15 Giotto, Anbetung. Padua, Arena-Kapelle.



16 Matthäus-Evangelium, Anbetung. Florenz, Bibl. Ricc., cod. 1538, fol. 117v.



17 Giotto, Vertreibung aus dem Tempel. Padua, Arena-Kapelle.



18 Matthäus-Evangelium, Vertreibung aus dem Tempel. Florenz, Bibl. Ricc., cod. 1538, fol. 129r.

bemühten Illustration des hier vorliegenden Matthäus-Evangeliums sein, in dem lediglich davon berichtet wird, daß die drei Weisen aus dem Morgenland in Bethlehem Maria und das Kind antreffen.⁵¹ Obwohl sich der Miniatur verhältnismäßig eng an Giottos Vorbild hält, macht er zwei Zugeständnisse an eine tief verwurzelte Bildtradition. Zum einen fügt er Ochs und Esel ein. Und zum anderen ersetzt er die beiden Kamele durch zwei Pferde, die in ganz ähnlicher Weise wie die beiden Tiere im Vorbild vom linken Bildrand überschnitten werden. Gerade diese Veränderung der Ikonographie ist als eine Rückkehr zum traditionellen Darstellungstypus zu werten, denn die Wiedergabe von Kamelen bei dem Thema der Anbetung war bis zum Paduaner Fresko in der Malerei ungewöhnlich. Die wenigen erhaltenen Vorfäder stammen aus frühchristlicher Zeit, während die Anbetungsszenen aus dem 10. bis zum 13. Jahrhundert im allgemeinen entweder gar keine Tiere oder aber Pferde zeigen.⁵²

Problematisch ist die Beurteilung der nächsten Miniatur, die die *Vertreibung der Händler aus dem Tempel*⁵³ zeigt (Abb. 17, 18). Zwischen Fresko und Miniatur gibt es auffallende Gemeinsamkeiten wie die Haltung und Gewandung Christi, der vor ihm zurückweichende Vogelhändler⁵⁴, die nach rechts davon springenden Schafe und der umgestürzte Tisch. Daneben sind jedoch ebenso augenfällige Unterschiede zu beobachten: die links und rechts davon eilenden Personen und ganz besonders die in der Bildmitte zugefügte Apostelfigur, die nicht durch den Text bei Matthäus begründet ist. Wenn hier eine Abhängigkeit vorliegt, so ist der Miniatur sehr frei mit dem Vorbild umgegangen. Interessanterweise handelt es sich hier nicht wie bei fast allen anderen 'Kopien' um eine Miniatur des Maestro di Gherarduccio, sondern um die eines Mitarbeiters, des sog. Maestro del Graziano di Napoli⁵⁵, der etwa ein Drittel der Miniaturen in der Florentiner Textsammlung ausgeführt hat.⁵⁶

Offensichtlich ist hingegen die Abhängigkeit von den Paduaner Vorbildern der folgenden Miniaturen, die nun allesamt vom Maestro di Gherarduccio angefertigt wurden. Auch die Florentiner Textsammlung enthält eine Kopie des *Judasverrats*⁵⁷ (Abb. 3). Wieder befindet sich die charakteristische Zweiergruppe in der Bildmitte. Die Figurengruppen sind nun aber — im Unterschied zu der Miniatur im Paduaner Antiphonar (Abb. 2) — stärker in die Breite gezogen und insgesamt flacher nach hinten gestaffelt. Die drei Nebenszenen im Vorder- und Mittelgrund sind deutlich erkennbar von Giotto, allerdings aus verschiedenen Fresken, übernommen worden und belegen die Abhängigkeit zweifelsfrei. Rechts vorne erscheint der Pharisäer. Sein Vorbild ist jedoch nicht dem *Verrat*-Fresko, sondern Giottos *Verspottungs*-szene (Abb. 19) entnommen. Mit der gleichen ausgreifenden Geste führt dort der rechts vorne stehende Pharisäer den Mantel mit seiner linken Hand nach vorne.⁵⁸ Ebenso entstammt auch der Soldat, der sich in der Miniatur links neben der Mittelgruppe befindet, nicht Giottos *Verrat*, sondern ist — wie Körperhaltung, Rüstung und Mantel zeigen — der *Kreuztragung* (Abb. 20) entnommen. Das Vorbild ist der einen Panzer tragende Soldat unmittelbar hinter Christus. Der Miniatur hat also offensichtlich aus dem Wunsch, das kleine Bildfeld gleichmäßig mit Figuren zu füllen, auf die anderen ihm zur Verfügung stehenden Vorlagen zurückgegriffen und dort solche Figuren herausgelöst, die sich thematisch problemlos einfügen lassen. Links in der Miniatur erkennt man die Petrus-Malchus-Gruppe; rechts vor ihnen steht die Rückenfigur des nach links ausgreifenden Häschers in seinem charakteristischen Kapuzenmäntelchen. Er faßt hier jedoch ins Leere. Möglicherweise hat der Miniatur die ursprüngliche Intention der Geste aufgrund einer unklaren Vorlage nicht verstanden. Auch in dieser Miniatur ist jene Tendenz zu beobachten, die Gesichter der Figuren stärker aus dem Bild zu drehen. Sogar Giottos mit dem Rücken zum Betrachter stehender Häschler wird ins Profil gedreht, obwohl man seine Haltung andererseits für so interessant erachtet, daß man seine Gestalt sogar ohne den ursprünglichen szenischen Bezug in die Miniatur übernimmt. Diese Drehung ins Profil ist — wie die auch zuvor bei anderen Figuren gesehene Drehung vom reinen Profil ins Dreiviertelprofil — sicher als eine künstlerisch 'konservative' Gestaltungs-



19 Giotto, Verspottung. Padua,
Arena-Kapelle.



20 Giotto, Kreuztragung.
Padua, Arena-Kapelle.



21 Matthäus-Evangelium, Verspottung. Florenz, Bibl. Ricc., cod. 1538, fol. 133v.

weise zu werten. Bekanntlich ist erst mit der Malerei Giottos und den Reliefs des Giovanni Pisano eine vermehrte und stimmig in den Umraum eingepaßte Wiedergabe von Rückenfiguren und solchen im reinen oder gar verlorenen Profil zu beobachten.⁵⁹ Gerade die zuletzt beschriebene Figur illustriert so deutlich wie vielleicht keine zweite in der Handschrift die beiden entgegengesetzten Tendenzen, die den Umgang der Buchmalereiwerkstatt mit Giottos Vorbildern charakterisieren. So werden einerseits speziell jene Figuren, die durch ihre ungewöhnliche Haltung und Gestik besonders reizvoll erschienen, aufmerksam rezipiert; andererseits aber wird gerade die Modernität von Giottos Figurenstil durch die Rückkehr zur einer eher altertümlichen Darstellungsweise wieder gemildert.

Unzweifelhaft an das Vorbild angelehnt ist auch die Szene der *Verspottung* (Abb. 19, 21).⁶⁰ Übernommen ist nur der linke Teil des Paduaner Freskos, die *Verspottung* selbst. Links der Bildmitte sitzt Christus in einem goldfarbenen Gewand, beide Hände, wie im Vorbild, in den Schoß gelegt. Der von Giotto *a secco* gemalte und heute im Fresko nur noch schwach zu sehende Stab in seiner rechten Hand fehlt. Von seinen Peinigern sind fünf der insgesamt



22 Matthäus-Evangelium, Kreuztragung. Florenz, Bibl. Ricc., cod. 1538, fol. 134r.

sieben in nahezu unveränderter Haltung und Position übernommen. Links vorne erkennt man eine rosagewandete, mit dem Rücken zum Betrachter stehende Figur, die ihren rechten Arm erhoben hat. In Padua greift sie zum Bart des Gedemütierten, um daran zu ziehen. In der Miniatur ist die Figur jedoch in ihrer formalen Übernahme wie erstarrt; die Hand bleibt in einer gewissen Distanz vom Gesicht entfernt, und die eigentliche Intention der Geste ist verloren. Hinter ihr erkennt man den etwas ungelenk auf Christus einschlagenden braungewandeten Peiniger. Rechts vorne kniet eine weitere männliche Person, die Christus mit den bei Matthäus überlieferten Worten "Gegrüßet seist du, der Juden König" verspottet.⁶¹ Bis in die Gewandfalten entspricht sie genau ihrem Vorbild; lediglich die Farbe wurde verändert. Die im Fresko hinter ihr stehende, spuckende Gestalt ist in der Miniatur ausgelassen. Die nach hinten folgende Figur desjenigen, der Jesus mit seiner rechten Hand an den Haaren zieht, ist wiederum in Haltung und Position genau, wenn auch nicht in der Farbigkeit der Gewandung, übernommen. Auch die nächste Figur hinten rechts ist exakt kopiert. Interessanterweise wird jedoch Giottos Mohr in einen Hellhäutigen verändert. Hier sind zwei Erklärungen möglich. Entweder war diese ikonographische Neuerung Giottos so ungewöhnlich⁶², daß sie von dem rezipierenden Miniatur verhindert wurde, oder aber es war aus der ihm zur Verfügung stehenden Vorlage nicht zu erkennen, daß es sich um einen Mohr handeln sollte. Sein seitlich geschürztes knielanges Gewand mit dem sich weich nach vorne öffnenden Ausschnitt ist sehr sorgfältig kopiert. Selbst eine so kleine Geste wie die vor Anspannung geöffnete und leicht verkrampte linke Hand hat der Miniatur genau beobachtet und in die Miniatur übernommen. Auch bei dieser Figur fehlt der bei Giotto *a secco* eingetragene Knüttel.⁶³

Gerade bei dieser Miniatur wird das hier angewandte 'Kopier'-Verfahren besonders deutlich. Die zum Vorbild dienende Komposition wird in die einzelnen Bestandteile zerlegt und nur in einer Auswahl wieder zusammengesetzt. Die Figuren erscheinen wie in bildparallele Schichten gestaffelt, wobei durch das Auslassen einer Figur die aus der folgenden Schicht deutlicher hervortritt. Ein entscheidendes Detail ist in der Komposition gegenüber dem Vorbild verändert worden. Der Blick Christi ist nicht mit gesenktem Kopf nach innen gerichtet, sondern fixiert mit schmerzvoll erhobenen Augenbrauen den ihm gegenüberstehenden Spötter. Auf diese Weise wird eine ganz neue, intensive Verbindung zwischen dem Gedemütierten und seinen Peinigern geschaffen. Christus teilt sein mit stiller Anklage ertragnes Leiden nun aktiv seinem Gegenüber und damit auch dem Betrachter mit. Diese selbständige Änderung, die eine stärker psychologisierende Beziehung der Figuren untereinander schafft, ist letztlich ebenfalls auf eine sehr genaue Beobachtung von Giottos Bilderzählung zurückzuführen. So versteht gerade er es, durch gezielte Blickführung im Bild eine Konzentration zwischen den beteiligten Figuren zu schaffen, die dem Bild in bis dahin nicht dagewesener Weise Spannung und Zusammenhalt verleiht.

Die Übernahme nur des linken Teils des Giotto-Freskos erklärt sich wiederum aus dem Wunsch nach möglichst genauer Textillustration. Im Riccardianus wird, wie eingangs bemerkt, das Matthäus-Evangelium⁶⁴ illustriert, während sich Giotto auf Johannes⁶⁵ bezieht, nach dessen Bericht sich die Verspottung unmittelbar bei dem Richterhaus abspielt. Die Szene wurde sicher nicht aus Platzgründen reduziert; denn man hätte sie auch über zwei Textspalten ausdehnen können. Zwar werden die Miniaturen bei der Herstellung eines Codex üblicherweise erst nach dem Text hinzugefügt, um sie so wenig wie möglich zu gefährden, doch muß schon vor dem Texteintrag festgelegt werden, an welcher Stelle der Text zu illustrieren ist, damit der Schreiber die entsprechenden Felder ausgespart. Da die vorliegende Handschrift mit Miniaturen ausgestattet wurde, deren Breite in unregelmäßiger Reihenfolge mal eine und mal zwei Textspalten einnimmt, muß bereits zum Zeitpunkt der Seitenplanung festgestanden haben, was in den jeweiligen Miniaturen im Einzelnen dargestellt werden sollte.⁶⁶

Die für den Raumeindruck so wichtige Komponente der Architektur ist wieder nicht übernommen. Entweder ist sie dem Miniatur nicht wichtig gewesen, oder sie stand ihm in seiner unmittelbaren Vorlage nicht zur Verfügung. Die Szene findet auf dem für die oberitalienische Buchmalerei der Zeit so typischen undefinierten braunen, schollenähnlichen Untergrund statt. Im Hintergrund ist das ebenfalls übliche, von einem breiten Rand gerahmte, flächige 'Teppichmuster' zu erkennen. Es scheint, als ob nur die Plastizität, die Gestik und die Anordnung der Figuren interessiert hat, nicht jedoch die Verbindung von Figur und Raum mit Hilfe von Architekturelementen.

Gleichermassen deutlich ist auch die Abhängigkeit der *Kreuztragung*⁶⁷ vom Paduaner Vorbild (Abb. 20, 22). Eine Anzahl von Figuren belegen dies. Zunächst ist die Gestalt Christi unverkennbar am Vorbild orientiert. Unter dem Gewicht des Kreuzes leicht vorgebeugt, schreitet er mit dem rechten Fuß voran. Auf der linken Schulter trägt er das Kreuz, das er nur mit der rechten Hand festhält. Der Blick Christi ist nicht, wie im Fresko, nach innen gekehrt und gleichzeitig aus dem Bild gerichtet, sondern wendet sich zurück zu seiner Mutter, die sich ihm vom linken Bildrand zuwendet. Wiederum hat der Miniatur die Bilderzählung geändert, indem er das giotteske Spannungsmoment aufbricht, das durch den Gegensatz zwischen der Gruppe, die Christus aufmerksam beobachtet, und der in sich gekehrten und aus dem Geschehen innerlich losgelösten Hauptperson entsteht. In der Miniatur steht nun, durch den Blickkontakt zwischen Mutter und Sohn, das sich vollziehende menschliche Drama im Vordergrund.⁶⁸ Und noch einmal kann die Miniatur als Lesehilfe für die Fresken genutzt werden. Christus wird hier von der vor ihm schreitenden, vom Rücken her gesehnen männlichen Figur, die getreu dem Fresko entnommen wurde, an einem Strick geführt, der um seinen Hals liegt. Diese Handlung motiviert Blickrichtung und Armhaltung der Rückenfigur. Es ist durchaus anzunehmen, daß dieses Detail auch im Fresko nicht nur geplant, sondern ursprünglich auch ausgeführt war.⁶⁹ Vielleicht war der Strick *a secco* gemalt.⁷⁰ Da sich jedoch heute keinerlei Spuren mehr davon finden lassen, besteht die Möglichkeit, daß das Seil bei einer frühen 'Restaurierung' absichtlich entfernt wurde — vielleicht um die Gestalt Christi weniger gedemütigt erscheinen zu lassen. Die Christus mit einem Knüttel vorwärts drängende Figur ist nicht übernommen. Der Soldat im Rücken Christi gleicht in seiner Haltung und seiner Kleidung wieder weitgehend dem Vorbild. Die Rüstung ist bis ins Detail wiederholt; nur der Helm fehlt. Allerdings wird der Panzer und das darunterliegende Gewand — in der Binnenzeichnung noch unterschieden — farblich als Einheit aufgefaßt.⁷¹ Die weiter links befindliche Figur, die einen Hammer in der rechten Hand trägt, ist ebenfalls in der Miniatur enthalten. Die Haltung der linken Hand ist jedoch verändert; sie ist erhoben und weist im Zeigegestus nach vorne. Der Grund hierfür bleibt unklar; die Geste erweitert weder das Bildgeschehen sinnvoll, noch läßt sie sich aus dem Matthäus-Evangelium erklären. Andererseits gibt es keinen Hinweis darauf, daß die Figur im Fresko nachträglich geändert worden wäre.⁷² Auch die Gruppe der Maria und des sie zurückdrängenden Knechts am linken Bildrand wird übernommen, wobei sich die Figur der Maria bereits aus der Miniatur herausbewegt und schließlich von einer am Seitenrand verlaufenden Ranke überschnitten wird. Auf den ersten Blick mag es erscheinen, als ob der Miniatur die Farben der Gewänder Mariens übernommen hätte. Die blauen Farbreste auf Kleid und Mantel im Fresko beweisen jedoch, daß es sich bei der heute zu sehenden roten Gewandfarbe lediglich um die kunstvoll mit Schattierungen versehene Untermalung handelt.⁷³

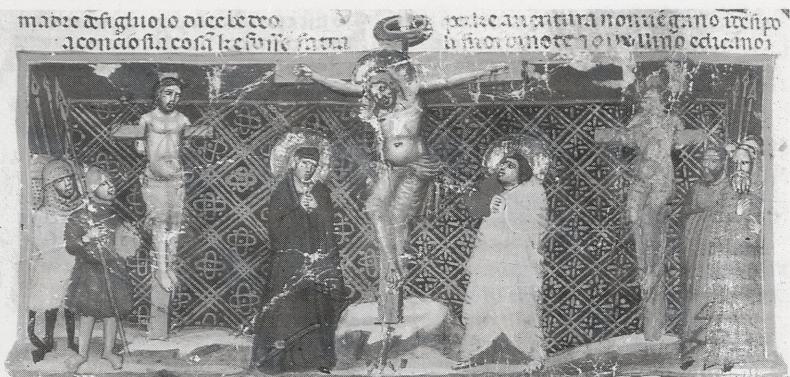
Von ganz besonderer Detailtreue ist die Szene am Ostermorgen⁷⁴ (Abb. 10), die der Miniatur als nahezu vollständige Kopie des Paduaner Freskos wiedergibt (Abb. 8). Im rechten Bildteil erscheint die Szene *Noli me tangere*, wobei hier die Gewandung Christi im Unterschied zu Giottos Vorbild in Rot und Blaugrau gehalten ist. Der Miniatur wechselt also auch hier — wie in der Miniatur des Paduaner Antiphonars⁷⁵ (Abb. 9) — nicht zum Weiß



23 Giotto, Kreuzigung, Padua, Arena-Kapelle.

des Auferstandenen. Verändert ist das Standmotiv Christi. Sein rechtes Bein ist nun zurückgenommen, so daß er gemäß der bereits mehrfach angesprochenen Tendenz stärker dem Betrachter zugewandt erscheint. Die Figurenanordnung am Sarkophag erweist sich als nahezu ‘wörtliches’ Zitat. Links, ebenfalls vom Miniaturrand überschnitten, sitzt der weißgekleidete Engel auf der Ecke des geöffneten Sarkophags und weist mit seiner linken Hand nach rechts. Die zum Sarkophag weisende Geste erscheint dabei wie ein Relikt aus einer Darstellungstradition, die eng mit der Gruppe der Marien am Grabe verknüpft ist. Im Fresko wirkt die Geste, als wäre sie aus dem erzählerischen Zusammenhang gelöst, da sie keinen bildimmanenteren Adressaten hat. Der Miniatur hat dies möglicherweise als Problem empfunden, denn er richtet den Blick des Engels, der bei Giotto der Geste folgt, aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Ihm gilt nun der Hinweis auf das leere Grab, d.h. auf die Auferstehung Christi.⁷⁶

Vor dem Sarkophag sitzen bzw. liegen fünf schlafende Soldaten. Die Haltung und Position jedes einzelnen ist so frappierend genau nach dem Vorbild wiedergegeben, daß eine dazwischenliegende Zeichnung — auf die nun schon mehrfach angespielt wurde — unbedingt anzunehmen ist. Kopf-, Arm- und Handhaltungen gleichen fast exakt dem Vorbild. In besonders eindrucksvoller Weise gilt dies für den mittleren der drei an der Sarkophagwand lehnenden Soldaten, dessen breites und kantiges Gesicht in der gleichen Verkürzung und Verschattung wie sein Vorbild gezeigt wird. Da der Kopf in der Miniatur nicht einmal einen Quadratzentimeter mißt, ist dies eine erstaunliche künstlerische Leistung. Lediglich der im Vordergrund bildparallel liegende Wächter wurde von der Hüfte abwärts nicht auf den Bauch, sondern auf den Rücken gedreht, so daß man an dieser Stelle eine eher flüchtig ausgeführte Vorzeichnung annehmen könnte. Die Gewandfarben sind gegenüber dem Vorbild vertauscht. Anstatt der grünbräunlichen, an Metall erinnernden Rüstung und dem rosafarbenen Umhang besitzt der Soldat in der Miniatur einen rosafarbenen Panzer und einen grünen Umhang. Hier ist zu überlegen, ob der Miniatur in seiner Vorlage vielleicht schriftliche Farbangaben vorliegen hatte, die nicht eindeutig zuzuordnen waren.⁷⁷ Wert legte man auf die Vervollständigung der Rüstung. So tragen die Soldaten — im Gegensatz zum Paduaner Vorbild — nicht nur zeitgenössische Arm- und Beinpanzer, sondern auch teilweise durch Metallnetze ergänzte Helme und sogar Harnischhandschuhe.⁷⁸



24 Matthäus-Evangelium,
Kreuzigung. Florenz, Bibl.
Ricc., cod. 1538, fol. 134v.

Auf den zweiten Engel am rechten Ende des Sarkophags wird verzichtet, möglicherweise um das verhältnismäßig kleine Miniaturfeld nicht zu überladen. Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß es sich hierbei wiederum um eine Anpassung an das Matthäus-Evangelium handelt, das nur von einem Engel bei der Auferstehung berichtet.⁷⁹ Andererseits zeigt der Miniatur nur Maria Magdalena, obwohl nach Matthäus zwei Marien auf den Auferstandenen treffen.⁸⁰ Von der giottesken Landschaft ist lediglich die braune Bodenfläche und ein kleiner felsiger Hügel mit einem Baum übrig geblieben. Den Hintergrund füllt wieder das in der oberitalienischen Buchmalerei beliebte 'Teppichmuster'.

Nachdem also die Szenen der Passion in der Florentiner Sammelhandschrift so eindeutig an dem Vorbild Giottos orientiert sind, überrascht die Darstellung der *Kreuzigung* (Abb. 23, 24).⁸¹ Die Unterschiede sind offensichtlich. Während im Giotto-Fresko der Gekreuzigte in der Bildmitte dominiert, der links von der Gruppe der Marien und rechts von Soldaten flankiert wird, zeichnet sich die Miniatur durch die Wiedergabe der drei Kreuze aus.⁸² Unmittelbar links und rechts vom Kreuz Christi stehen Maria und Johannes. Die Veränderung ist diesmal nicht mit dem Wunsch nach einer möglichst genauen Textillustration zu erklären. Der Grund für die Entscheidung des Miniators für diesen Bildaufbau muß vorerst als Problem bestehen bleiben. Auf jeden Fall zeigt diese Abweichung, daß der Auftraggeber der Handschrift, der bei einem so kostspieligen Projekt sicher vorauszusetzen ist, die systematische Kopie der Arena-Fresken nicht zur Auflage gemacht hatte. Die Werkstatt war somit offensichtlich frei bei der Auswahl und Konzeption der Szenen.⁸³

Zwei Miniaturen belegen, daß der Maestro di Gherarduccio die Szenen aus der Christus-Vita Giottos nicht nur im gleichen inhaltlichen Zusammenhang übernahm, sondern sie gegebenenfalls aufmerksam abänderte, um sie auch zur Illustration profaner Texte zu nutzen. Es handelt sich um die Umsetzung von Giottos *Hochzeit zu Kana* (Farbtaf. Ia), die sowohl in der Florentiner Sammelhandschrift⁸⁴, genauer gesagt in den *Fatti di Cesare*⁸⁵, als auch im Wiener Troja-Roman⁸⁶ verarbeitet wird. Die betreffende Miniatur in den *Fatti di Cesare* (Farbtaf. Ib) illustriert ein Bankett bei der ägyptischen Königin Kleopatra und zeigt wie ihr Vorbild eine Gesellschaft an einem auf grüner Bodenfläche stehenden und parallel zur Bildfläche verlaufenden Tisch, der auf der linken Seite eine kurze, im rechten Winkel zum Betrachter hin ausgerichtete Fortsetzung findet. Auch hier sind elf Personen am Mahl beteiligt, wobei die für die Bedeutung des jeweiligen Geschehens wichtigsten Figuren an entsprechender Stelle erscheinen. Jene Gestalten hingegen, die in dem neuen Zusammenhang bedeutungslos sind, sind in den veränderten thematischen Kontext übersetzt. So nimmt Caesar die im Fresko Christus vorbehaltene Position am linken Tischende ein. Kleopatra, durch die Krone und ein besonders aufwendiges Kleid hervorgehoben, erhält den zentralen Platz der Braut.

Exakt in ihrer Haltung und in etwa auch in ihrer Position wiederholt, erscheinen die beiden Diener links vorne. Die für das Weinwunder so wichtige Szene im Fresko rechts, bestehend aus dem Mundschenk, der den Wein probiert, seinem Gehilfen und der das Wasser in Krüge füllenden Magd, ist in dem neuen Textzusammenhang überflüssig. Sie wird aus dem Bild genommen. Allerdings möchte der Miniatur, der augenscheinlich bemüht ist, die giotteske Komposition weitgehend zu übernehmen, auf eine entsprechende Anzahl von Personen nicht verzichten, so daß er den Tisch nach rechts verlängert und drei weitere Gäste anfügt. Selbst vom Ambiente ist manches übernommen. So erscheint die den Tisch hinterfangende Stoffbespannung ebenfalls mit roter Grundfarbe, wenn auch anders gemustert. Sie ist in der Miniatur auf originelle Weise mit Schnüren gleichsam an der roten Rahmung befestigt, die dadurch den Charakter einer an der Zimmerrückwand angebrachten Teppichstange erhält. Ihre gleichzeitige Funktion als Rahmung führt zu einer seltsamen räumlichen Spannung, die den damaligen Betrachter offensichtlich nicht gestört hat.⁸⁷ Auch bei dem Tisch, dessen Darstellung das mühsame Ringen des Miniaturors mit der Perspektive besonders deutlich zeigt, lehnt dieser sich eng an das Vorbild an, wie die Übernahme der Tischtuchdekoration am linken Tischende und die Auswahl der Gegenstände auf der Tafel zeigt. Auf den im Vorbild wiedergegebenen Architekturraum hingegen verzichtet er auch hier wieder. Eine für ihn durchaus bemerkenswerte Leistung stellt jedoch die perspektivisch verkürzte Bank dar, auf der Caesar Platz genommen hat. Des Weiteren ist die vom linken unteren Bildrand schräg nach hinten und parallel zur Bank geführte Bodenlinie für die Raumsuggestion in dieser Zeit nicht zu unterschätzen. Viel üblicher ist, wie bereits bemerkt, der unspezifische bräunliche Untergrund, der auch in der zweiten Miniatur zu sehen ist, die die Paduaner Szene in einen profanen Zusammenhang übersetzt.⁸⁸ Es handelt sich um das Bankett bei dem trojanischen Helden Antenor (Farbtaf. Ic).⁸⁹ Wieder ist die Komposition der Vorlage bis in viele Details übernommen. Aber auch in dieser Miniatur sind die durch den Text bedingten Umbildungen sofort zu erkennen. So wird der zentrale Platz in der Bildmitte, hier durch einen Thron ausgezeichnet, nun durch Antenor, die Hauptperson, eingenommen. Die Gestik aus dem Vorbild, die erhobene rechte und die auf dem Tisch ruhende linke Hand der Braut, wird dabei auf die neue Figur übertragen. Die linke Personengruppe ist nahezu unverändert übernommen; aus inhaltlichen Gründen werden jedoch Frauen gegen Männergestalten ausgetauscht. Dennoch sind Frisure, Blickrichtungen und Gestik weitgehend beibehalten. Besonders interessant ist die rechte Gruppe. Der unmittelbar rechts neben Antenor sitzende Held folgt in Gestik und Blickrichtung der Figur der Mutter Christi. Der rechts anschließende Gast setzt geschickt die Gestalt des Mundschenks in den hier passenden Erzählzusammenhang um. Seine korpulente Gestalt ist nach links gewandt, den Becher hat er mit seiner Rechten zum Mund geführt. Im Unterschied zu seinem Vorbild sitzt er nun jedoch als einer der Gäste mit am Tisch. Auch die das Wasser einfüllende Magd ist in den neuen Kontext übertragen. An ihrer Stelle erscheint in dieser reinen Männergesellschaft nun ein Jüngling, wie sein Vorbild am rechten Rand vom Rahmen überschnitten. Hier gießt er allerdings nicht Wasser in die im Fresko gezeigten irdenen Weinkrüge, sondern Wein in ein auf der Tafel stehendes Glas. Er agiert als dritter Diener, der so in das Bildganze eingefügt ist, daß die Übernahme aus dem anderen Zusammenhang in keiner Weise spürbar wird. Nun schließt sich die Frage an, in welchem Verhältnis die beiden Miniaturen zueinander stehen. Man kann ausschließen, daß die eine für die andere als Vorlage gedient hat, da jede der beiden Miniaturen in einzelnen Details dem Fresko in der Arena-Kapelle nähersteht. Beide gehen also unmittelbar — das heißt vermutlich über das Zwischenglied der Zeichnung — auf das Original zurück.

Anhand von drei weiteren Miniaturen soll gezeigt werden, wie selbst Einzelfiguren aus den Fresken der Arena-Kapelle aus ihrem Kontext gelöst und in einen neuen Erzäh-



25 Giotto, Kindermord. Padua, Arena-Kapelle.

26 Fatti di Cesare. Florenz, Bibl. Ricc., cod. 1538, fol. 1v.



zusammenhang übertragen werden. Zu Anfang der *Fatti di Cesare* (Ricc. 1538) befindet sich eine Miniatur, welche wiederum vor einem unräumlichen, karierten Hintergrund eine Gruppe von sechs Männern zeigt, die aus dem Textzusammenhang nicht eindeutig zu benennen sind (Abb. 26).⁹⁰ Im angrenzenden Text werden lediglich mehrere Überlegungen darüber angestellt, wer an der Verschwörung des Catilina beteiligt sein könnte.⁹¹ Die rechten vier stehen dicht gedrängt, augenscheinlich im Gespräch begriffen. Links hinter ihnen ist ein bärtiger Mann mit pelzverbrämter Kappe zu sehen, der nach links blickt. Zu beachten ist nun die Figur am linken Bildrand. Sie trägt einen langen, weiten, auf ihrer rechten Schulter zusammengefaßten Mantel und eine helmähnliche Kopfbedeckung und blickt, mit vor dem Bauch gefaßten Händen nach links schreitend, über die Schulter zu der konspirativen Gruppe zurück. Auch diese Figur ist dem Paduaner Wandzyklus entnommen; sie entstammt der *Kindermord*-Szene (Abb. 25). Von dort ist die Figur des Soldaten, der links im Vordergrund mit Abscheu das Geschehen beobachtet, in ihrer Gewandung und Haltung recht genau kopiert. Zunächst sind keine unmittelbaren inhaltlichen Parallelen zu erkennen, die die Übernahme veranlaßt haben könnten. Es ist allerdings zu überlegen, ob nicht weniger offensichtliche inhaltliche Bezüge zur Rezeption speziell dieser Giotto-Figur geführt haben könnten. Wie Barasch nachgewiesen hat, läßt sich die Geste der vor dem Bauch gefaßten Hände als Ausdruck der Ohnmacht verstehen, in ein sich vollziehendes Geschehen einzugreifen.⁹² So scheint die Figur hier wie dort zu bedauern, den Tod anderer Menschen nicht verhindern zu können: im Fresko die Ermordung der Kinder; in der Miniatur den Mord an den amtierenden Konsulen, der gerade geplant wird.

Ein weiteres Beispiel, eine Miniatur im Wiener Troja-Roman (Abb. 27, 29), belegt, daß eine Einzelfigur problemlos in einen neuen Zusammenhang übernommen werden konnte.⁹³ In dem nur etwa 70 mm x 180 mm großen Bildfeld wird mit erstaunlicher Detailgenauigkeit der Leichenzug zu Ehren des gefallenen Hektor geschildert. Acht Könige, die einer Gruppe von Fackelträgern folgen, tragen den aufgebahrten Leichnam des trojanischen Helden auf den

Schultern aus dem Tor vor die Stadt. Im Vordergrund erkennt man mehrere klagende Frauen und eine ohnmächtig zusammengesunkene Person, um die sich ein Mann und eine Frau kümmern. Angeführt wird der Trauerzug von der klagenden Witwe Andromache, die mit vor Verzweiflung hoch gerissenen Armen voranschreitet.⁹⁴ Im Hintergrund steht eine weitere Gruppe mit von Trauer gezeichneten Gesichtern. Die ganz rechts stehende Frauenfigur ist in dem hier vorliegenden Zusammenhang von besonderem Interesse. Sie rezipiert in Haltung und Gestik Giottos Lasterpersonifikation der *Ira* aus der Sockelzone der Nordwand (Abb. 28). Leicht nach hinten gebeugt, mit nach oben gerichtetem Blick, zerreißt sie sich mit beiden Händen das Gewand über der Brust. Lang fällt das offene Haar über den Rücken herab. Der Miniaturist hat die Figur mitsamt ihrer charakteristischen Gestik übernommen, welche nun jedoch Ausdruck einer tiefen, verzweifelten Trauer ist. Damit verliert sie die ursprünglich wesentliche moralisierende Bedeutung, die Giotto mit seiner Darstellung der *Ira* verbunden hatte. Die Einfügung dieser Figur gelingt auch an dieser Stelle so stimmig, daß die Übernahme weiterer Figuren durchaus denkbar erscheint. Es konnten jedoch bis jetzt keine weiteren Vorbilder nachgewiesen werden. Bemerkenswert ist zudem, daß bislang keine Figur in den Miniaturen erkannt worden ist, die aus einem anderen Werk Giottos als der Arena-Kapelle stammt.

Und noch eine weitere Allegorie Giottos ist rezipiert worden. Die Miniatur befindet sich in dem fünften Band des Paduaner Antiphonars (Abb. 31).⁹⁵ Zu sehen ist eine geflügelte Gestalt, bei der es sich — wie aus der Inschrift in dem geöffneten Buch hervorgeht, das sie in der Hand hält, — um die Personifikation der *Sapientia* handelt. Sie steht auf zwei liegenden Figuren, einem gekrönten weltlichen Herrscher und einem Soldaten. Es sind die typischen Vertreter der weltlichen Macht, die häufig in den gleichzeitigen Einführungsmalereien zum *Decretum Gratiani* der kirchlichen Macht, d.h. dem Papst und seinen Klerikern, gegenübergestellt werden.⁹⁶ In der rechten oberen Ecke erscheint Christus mit Kreuznimbus und Segensgestus. Das formale Vorbild für diese Darstellung ist leicht zu erkennen: Giottos *Karitas* (Abb. 30). Dem Betrachter zugewendet, blickt sie nach rechts oben. Sie besitzt zwar



27 Troja-Roman, Leichenzug des Hektor. Wien, ÖNB, cod. 2571, fol. 100r.



28 Giotto, Ira. Padua, Arena-Kapelle.



29 Ausschnitt aus Abb. 27.



30 Giotto, Karitas. Padua, Arena-Kapelle.

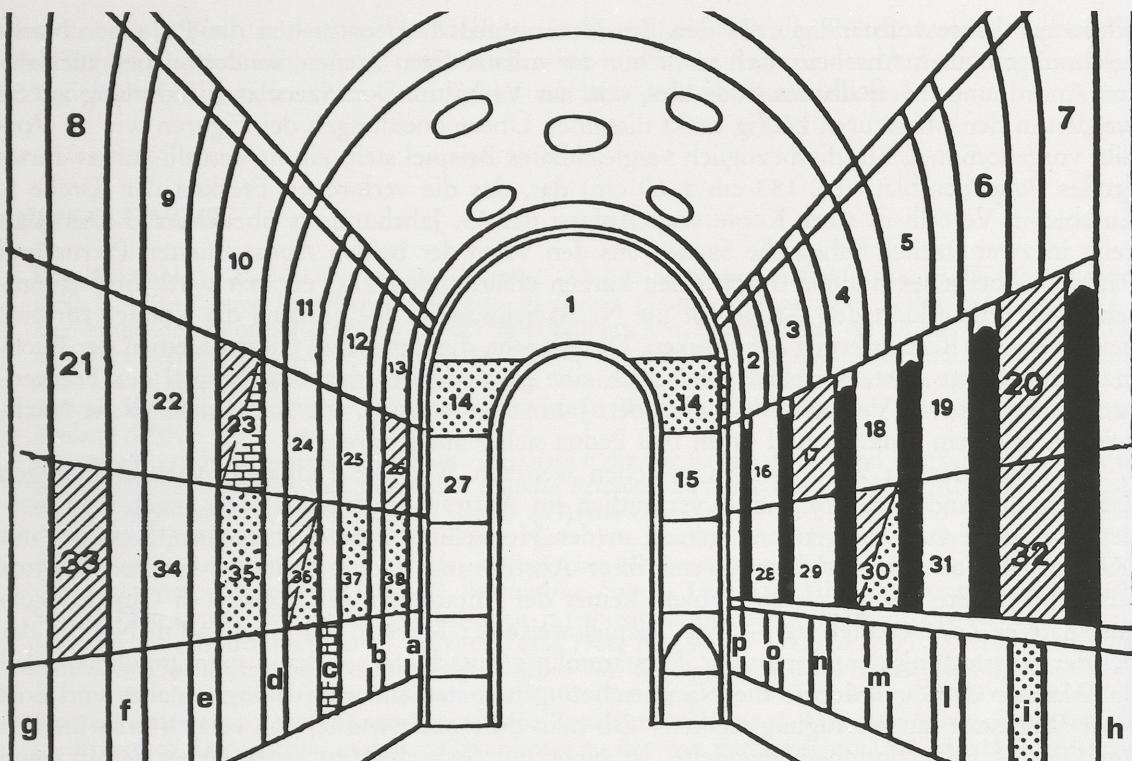


31 Sapientia. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar B.16, fol. 1v.

keine Flügel, ist aber ebenfalls mit einem doppelt gegürtenen Gewand bekleidet. Mit der linken, emporgehobenen Hand reicht sie ihr Herz Christus. In der rechten Hand hält sie einen Korb mit Blumen, Früchten und Ähren. Auch sie steht auf Attributen, die ihre Tugend näher erläutern. Es handelt sich um Geldsäcke, vor denen einzelne Münzen lose herumliegen. Ihr Stehen auf diesen Geldsäcken symbolisiert ihre Abscheu gegenüber materiellem Reichtum, wie dies auch im Titulus⁹⁷ bekräftigt wird, und gleichzeitig — in der Tradition der *Psychomachia*-Darstellungen — ihren Triumph über irdischen Besitz. Auf die Miniatur übertragen, bedeutet das Stehen der *Sapientia* auf den Vertretern der Staatsregierung die Überwindung und damit die Unabhängigkeit von weltlichen Machtverhältnissen. Dieses innerhalb der *Sapientia*-Ikonographie außergewöhnliche Beispiel beweist nicht nur das gute Bildverständnis von Giottos allegorischer Darstellung seitens des Miniators. Es lässt darüber hinaus auch seine Fähigkeit erkennen, ein vorgegebenes Motiv so abzuwandeln, daß es überzeugend mit neuen Inhalten gefüllt wird. Schließlich scheint für den Miniaturmaler der Frauentypus mit langem, doppelt gegürtenen Gewand ein Bildtopos für weibliche Personifikationen zu werden. Er verwendet ihn beispielsweise auch für die Darstellung der *Roma* in einer leider stark zerstörten Miniatur in den *Fatti di Cesare*.⁹⁸

In einem weiteren Schritt ist nun zu überlegen, auf welche Weise die Kopien angefertigt wurden. Wie zu sehen war, sind einzelne Details so getreu übernommen, daß man kaum annehmen kann, sie seien aus der reinen Erinnerung in der Werkstatt auf das Pergament gebracht worden. Das Anfertigen der Miniaturen unmittelbar in der Arena-Kapelle selbst ist mit Sicherheit auszuschließen, da ihre Herstellung eine Werkstatt mit den Möglichkeiten zur Bereitung von Farben, Bindemitteln und Blattgold voraussetzt. Wurden von der Werkstatt vor Ort gezielt Nachzeichnungen angefertigt?⁹⁹ Wie müßte man sich diese vorstellen? Es mag sich um eine kleine Anzahl von Papier- oder Pergamentblättern gehandelt haben, die sich über einen längeren Zeitraum in der Werkstatt befanden und als Motivvorrat zur Verfügung standen.

Wie eine Übersicht der rezipierten Szenen illustriert, zeigten diese heute verlorenen Blätter in jedem Fall den Großteil der Szenen aus dem Christuszyklus, vermutlich sogar alle, selbst wenn wir heute nicht mehr von allen Fresken Miniaturwiederholungen besitzen (Abb. 32). Die einzelnen Szenen waren wohl relativ vollständig nachgezeichnet und — zumindest in Teilen — sehr detailgenau, wie die Miniaturen belegen. Bei der Rezeption der Vorbilder wurden auch einzelne Figuren herausgelöst und gesondert verwendet. Es ist dabei nicht zwingend notwendig anzunehmen, daß die jeweiligen Figuren — wie beispielsweise der Soldat aus dem *Kindermord*-Fresko — schon in den Nachzeichnungen isoliert waren, denn auch bei der Übernahme von Figurengruppen beweist der Miniaturmaler, daß er Einzelfiguren aus dem Kontext zu lösen und neu zu gruppieren versteht.¹⁰⁰ Auch die Allegorien der Sockelzone müssen Aufnahme in diese ‘Paduaner Nachzeichnungen’ gefunden zu haben. Fraglich ist jedoch, ob auch der Marienzyklus vorhanden war. Zumindest wird keine Szene daraus in den Miniaturen rezipiert, obwohl sich bei der Miniatur der *Mariengeburt* eine Übernahme angeboten hätte.¹⁰¹ Darüber hinaus kann man erkennen, daß die *a secco* eingetragenen Details im oberen Register der Giotto-Fresken (*Vertreibung der Händler aus dem Tempel*) in den Miniaturen durchaus vorhanden sind, während sie in jenen, die die Fresken des unteren Registers kopieren, mehrfach (aber nicht immer) fehlen. Außerdem ist die Farbtreue der Miniaturen, die das obere Register rezipieren, deutlich größer als bei den anderen Miniaturen.¹⁰² Zudem ist zu beobachten, daß jene Miniaturen, die Fresken aus dem unteren Register rezipieren, zweimal jene Gewandfarben zeigen, die im Fresko der Untermalung entsprechen.¹⁰³ Dies mag Zufall sein, könnte jedoch auch dafür sprechen, daß die Nachzeichnungen vor der endgültigen Vollendung der Fresken angefertigt wurden. Zu fragen wäre auch, ob



32 Schema der Giotto-Fresken. Padua, Arena-Kapelle.

1. Gottvater entsendet den Erzengel Gabriel; 2. Joachim wird aus dem Tempel gewiesen; 3. Joachim begibt sich zu den Hirten; 4. Verkündigung an Anna; 5. Opfer Joachims; 6. Traum Joachims; 7. Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte; 8. Geburt der Maria; 9. Tempelgang Mariens; 10. Verteilung der Stäbe an die Bewerber; 11. Gebet der Freier; 12. Verehelichung Mariens; 13. Hochzeitszug; 14. Verkündigung an Maria; 15. Heimsuchung; 16. Geburt Christi; 17. Anbetung der drei Könige; 18. Darbringung Jesu im Tempel; 19. Flucht nach Ägypten; 20. Kindermord; 21. Jesus unter den Schriftgelehrten; 22. Taufe Christi; 23. Hochzeit zu Kana; 24. Auferweckung des Lazarus; 25. Einzug in Jerusalem; 26. Vertreibung der Händler aus dem Tempel; 27. Judas erhält die Silberlinge; 28. Abendmahl; 29. Fußwaschung; 30. Gefangennahme Christi; 31. Christus vor Kaiphas; 32. Geißelung; 33. Kreuztragung; 34. Kreuzigung; 35. Beweinung; 36. Noli me tangere; 37. Himmelfahrt; 38. Pfingsten.

a. stultitia; b. inconstantia; c. ira; d. iniustitia; e. infidelitas; f. avaritia; g. desperatio; h. spes; i. karitas; l. fides; m. iustitia; n. temperantia; o. fortitudo; p. prudentia (Schema nach von Nagy [Anm. 48] mit leichten Veränderungen).

Padua, Bibl. Capitolare,
A.15, A.16, B.16

Florenz, Bibl. Riccardiana,
misc. 1538

Wien, Österreichische
Nationalbibl., cod. 2571

die Nachzeichnungen koloriert waren oder ob sie zumindest teilweise Farbangaben besaßen oder ob sich die Miniaturen unmittelbar an den Wandbildern in der Arena-Kapelle orientieren konnten.¹⁰⁴

Versucht man sich vorzustellen, wie solche gezeichneten Freskenkopien ausgesehen haben könnten, bietet sich zunächst der Vergleich mit Musterbüchern an. Die bekanntesten, beispielsweise das des Ademar¹⁰⁵, jenes in Wolfenbüttel¹⁰⁶ oder auch das des Villard de Honnecourt¹⁰⁷, zeigen vornehmlich Figurengruppen und Einzelfiguren, jedoch keine kompletten Szenen und

schon gar keine vollständigen Zyklen. Im Unterschied dazu enthielten die Paduaner Nachzeichnungen allem Anschein nach nicht nur die vollständigen Szenen, sondern gaben auch deren Anordnung innerhalb des Bildfeldes, d.h. das Verhältnis von Szene und Rahmung an. So werden in den Miniaturen häufig exakt dieselben Überschneidungen der Figuren wie im Vorbild vorgenommen. Ein diesbezüglich vergleichbares Beispiel stellt ein in Vercelli aufbewahrtes großes Pergamentblatt (ca. 180 cm x 60 cm) dar, das die verlorenen Fresken der Kirche S. Eusebio in Vercelli in einer Kopie vom Anfang des 13. Jahrhunderts überliefert.¹⁰⁸ Das Blatt zeigt in zwei Streifen zahlreiche Szenen aus den Viten der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, wobei jedes Bildfeld durch einen kurzen erläuternden Text ergänzt wird. Eine lateinische Beischrift erklärt den Grund für die Nachzeichnungen: Sie bildeten die Vorlage für eine bevorstehende Restaurierung der Fresken. Die Absicht, die hinter den Giotto-Kopien der Buchmalereiwerkstatt steht, ist selbstverständlich eine ganz andere, aber das Beispiel der Fresken-nachzeichnungen in Vercelli — etwa hundert Jahre älter — zeigt, wie ausführlich solche Nachzeichnungen sein konnten und es im Fall Padua sicher auch waren.¹⁰⁹

Im Folgenden ist zu überlegen, welchen weiteren Weg die Paduaner Nachzeichnungen nahmen. Sie sind sicher in Padua, vermutlich im Auftrag des Domkapitels angefertigt worden, das seine aufwendigen und gerade in der Herstellung befindlichen Antiphonarien mit 'Kopien' der offenbar schon während ihrer Ausführung hochgeschätzten Fresken Giottos ausstatten wollte. Da an diesem Projekt keiner der Mitarbeiter des Maestro di Gherarduccio aus späterer Zeit beteiligt war — wie beispielsweise der Maestro del Graziano di Napoli, der bei der Ausstattung der Florentiner Textsammlung mitarbeitet, — kann man annehmen, daß der Maestro di Gherarduccio die Nachzeichnungen später mit nach Bologna nahm und dort einer Werkstatt zur Verfügung stellte.¹¹⁰ Ob man dort noch wußte, daß es sich ursprünglich um Giottos Bilderfindungen handelte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Aber selbst wenn man sich dessen noch bewußt war, so ist es fraglich, ob auch weiterhin die Absicht bestand, Giottos Erfindungen zu wiederholen, um sie *en miniature* in den Codices zu besitzen. Gerade die Umsetzung von Giottos Kompositionen in inhaltlich neue, sogar profane Zusammenhänge deutet viel mehr darauf hin, daß man die Nachzeichnungen — wie man es aus der Musterbuchpraxis kannte — lediglich als Motivvorrat nutzte und sie nach Bedarf variierte. Darüber hinaus bleibt zu klären, ob auch die Freskenwiederholungen in den Chorbüchern für S. Maria dei Servi in Bologna, die um 1325/30 entstanden sind, ebenfalls direkt oder indirekt auf die Paduaner Nachzeichnungen zurückgehen.¹¹¹ Weitere eindeutige Nachklänge zeigen die Miniaturen eines heute in London aufbewahrten Stundenbuchs, das ursprünglich für einen Franziskanerkonvent in Treviso bestimmt gewesen zu sein scheint.¹¹² Ob es in Padua entstanden ist, wie D'Arcais vermutet, ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden. Wie breit das Interesse an den Arena-Fresken Giottos war, zeigen auch weitere Miniaturen aus Padua, die im Vergleich zu den oben untersuchten jedoch wesentlich stärker vom ursprünglichen Vorbild, d.h. von Giottos Fresken abweichen. Sie wiederholen die Figuren grob in ihrer Anordnung, zeigen aber keinerlei Detailgenauigkeit mehr in der Gewanddarstellung.¹¹³

Schließlich ist noch zu ergänzen, daß gezeichnete Kopien der Fresken der Arena-Kapelle selbstverständlich nicht nur als Vorlagen für die Buchmalerei gedient haben. Nachzeichnungen sind auch als Vorbilder für all jene Werke der Tafel- und Wandmalerei anzunehmen, die entsprechende Motive aus der Scrovegni-Kapelle zeigen. Die Fresken der Giotto-Schule in der Unterkirche von Assisi wurden bereits genannt.¹¹⁴ Weitere Beispiele finden sich schon recht bald auch in der oberitalienischen Wandmalerei. Am bekanntesten sind vielleicht die Wiederholungen in der Johannes-Kapelle der Bozener Dominikanerkirche von etwa 1340.¹¹⁵ Auf diese großformatigen Nachklänge der Paduaner Werke Giottos kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, da sich der vorliegende Artikel darauf beschränkt, jene spezielle Art und Weise zu untersuchen, mit der Giottos Arena-Fresken in der Buchmalerei rezipiert wurden. Mögli-

cherweise kann die hier vorgestellte Methode in Einzelfällen bei der Rekonstruktion verschollener Werke Giottos anhand der noch vorhanden bildlichen Reflexe — eben auch in der diesbezüglich durchaus hilfreichen Gattung der Buchmalerei — weiterhelfen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Eine Auswahl der *fortuna critica* Giottos findet sich beispielsweise bei *Emilio Cecchi*, Giotto, Mailand 1950, S. 129-170, und neuerlich bei *Alberto Busignani*, Giotto, Florenz 1993, S. 257-284.
- ² Zur Frage der Giotto-Rezeption in der oberitalienischen Buchmalerei vgl. *Alessandro Conti*, La miniatura bolognese, scuole e botteghe 1270-1340, Bologna 1981, bes. Kap. III und IV. Die jüngste Publikation, die sich unter anderem mit diesem Thema beschäftigt, ist der Ausstellungskatalog Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura (Rimini 1995), hrsg. von *Andrea Emiliani* u.a., Mailand 1995.
- ³ Die grundlegende Zusammenstellung und Diskussion der für Baugeschichte und Freskenausstattung der Arena-Kapelle relevanten Dokumente bei *Claudio Bellinati*, La cappella di Giotto all'Arena (1300-1306), Padua 1967, und *ders.*, La cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'antifonario "giottesco" della Cattedrale (1306), in: Da Giotto a Mantegna, Ausst. Kat., Padua 1974 (Hrsg. *Lucio Grossato*), S. 23-30. Übersichtlich zusammengestellt, zumeist in englischer Übersetzung und kurz kommentiert, erschienen die Dokumente nochmals bei *James H. Stubblebine*, Giotto, The Arena Chapel frescoes, London 1969, S. 103-105; erneut bei *Sigrid Knudsen*, An investigation of the program of the Arena Chapel: Mariological considerations, Diss. Univ. of Texas 1986, Ann Arbor 1987, S. 17-55. Die zur Verfügung stehenden Dokumente und Schriftquellen ergeben für die Datierung der Fresken die folgenden gesicherten Eckdaten: *terminus post quem*: 1300/1302 (Erteilung der Baugenehmigung für die Kapelle); *terminus ante quem*: 1308/13 (erste namentliche Erwähnung Giottos als Maler der Allegorie der Invidia bei Francesco da Barberino in dessen Kommentar zu den von ihm zwischen 1308 und 1312 verfaßten *Documenti d'amore*). Für das zumeist angenommene Vollendungsjahr 1305/6 sprechen jedoch so viele Hinweise — nicht zuletzt das weiter unten behandelte sechsbandige Paduaner Antiphonar — wie für kein anderes Datum, und dieses Fertigstellungsdatum wird durch kein Faktum eindeutig widerlegt. Lediglich *Cesare Gnudi* (Giotto, Mailand 1958, S. 105-107) bestreitet nachdrücklich die Fertigstellung der Fresken bis zu diesem Zeitpunkt mit der Begründung, die Zeit sei für die Arbeit, die seiner Meinung nach überwiegend autograph ist, zu knapp bemessen und datiert die Fresken in die Jahre 1305-10.
- ⁴ Zum Vergleich sei auf ähnliche Untersuchungen zu Miniatur-'Kopien' von Fresken oder Tafelbildern im 14. Jh. verwiesen: *Vincent Moleta*, Simone Martini in a Tuscan 'Somme le roi', in: La Bibliofilia, 1985, LXXXVII, S. 97-136; *Kathleen Morand*, Jean Pucelle, Oxford 1962, bes. S. 7-12 (Motive aus Duccios Maestà in Miniaturen aus der Zeit um 1320/30); kurz dazu auch *Massimo Medica*, in: Ausstkat. Neri da Rimini (Anm. 2), S. 152.
- ⁵ Von besonderem Interesse sind zwei ausgeschnittene Miniaturen vom Ende des 13. Jh., die zwei Szenen aus dem Mosaikzyklus von Monreale wiederholen und heute in Stockholm (Nationalmuseum, B 1713) und in Florenz (GDSU, Inv. 12524) aufbewahrt werden. Sie scheinen einem großformatigen Evangelistar zu entstammen, das vermutlich noch weitere Szenen enthielt, die sich an Monreale orientierten. Vgl. *Hugo Buchthal*, Some Sicilian miniatures of the thirteenth century, in: Miscellanea pro arte, Fs. für H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, S. 185-187, Taf. XCVI-XCVII.
- ⁶ Vgl. auch *Conti* (Anm. 2), z.B. S. 66-68.
- ⁷ Padua, Biblioteca Capitolare, B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14 (in der Abfolge des Kirchenjahres).
- ⁸ Florenz, Biblioteca Riccardiana, cod. 1538.
- ⁹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2571.
- ¹⁰ Zu diesem mehrbändigen Antiphonar vgl. *Toesca*, II, S. 836; *Antonio Barzon*, Codici miniati della Biblioteca Capitolare di Padova, Padua 1950, Bd. I, S. 16-19; *Bellinati*, 1974 (Anm. 3), S. 23-30; *Francesca D'Arcais*, Il miniatore degli Antifonari della Cattedrale di Padova: datazioni e attribuzioni, in: Boll. del Museo Civico di Padova, LXIII, 1974 (erschienen 1981), S. 25-59; *Conti* (Anm. 2), S. 66-67; *Giordana Mariani Canova*, La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia (La pittura nel Veneto, Il Trecento, Bd. II), Mailand 1992, S. 383-384; *Jonathan J.G. Alexander*, Medieval illuminators and their methods of work, New Haven/London 1992, S. 121-122.
- ¹¹ Vgl. *Barzon* (Anm. 9), S. 16, und *D'Arcais* (Anm. 9), S. 26-27.

- ¹¹ Das Verzeichnis der Miniaturen bei *Barzon* (Anm. 9), S. 17-19. Dazu einige kleine Korrekturen: In dem Band B.16 befindet sich die Miniatur *Petrus sendet Prosdocimus nach Padua* auf fol. 223v (nicht 233v); die Miniatur mit der hl. Cäcilie auf fol. 254r (nicht 253r); außerdem enthält dieser Band neben den dort aufgeführten noch fünf weitere Miniaturen (fol. 26v, 35v, 47v, 103v, 134r). Für den Band A.14 ist eine weitere Miniatur (fol. 49r) zu ergänzen.
- ¹² Zu dieser Handschrift vgl. *Maria Luisa Scuricini Greco*, Miniature riccardiane, Florenz 1958, S. 235-242; *D'Arcais* (Anm. 9); *dies.*, L'organizzazione del lavoro negli 'scriptoria' laici del primo Trecento a Bologna, in: La miniatura italiana in età romanica e gotica, atti del I congresso di Storia della miniatura italiana (Cortona 1978), Florenz 1979, S. 357-369; *Conti* (Anm. 2), S. 67; Mostra storica nazionale della miniatura (Rom 1953), Florenz 1954, S. 135; Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine (Florenz 1956), Florenz 1956, S. 177-179.
- ¹³ Dieser Text (Ed.: *L. Banchi*, *I Fatti di Cesare*, Bologna 1863) wurde zunächst für eine Volgare-Fassung der *Pharsalia* des Lukan, später für eine von Sallusts *Catilina* gehalten. Vgl. *Banchi*, S. VII. Tatsächlich handelt es sich um einen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ursprünglich französisch abgefaßten Text, der verschiedene Quellen kombiniert. Er verbindet Informationen aus den oben genannten Texten und aus der Lebensbeschreibung Caesars von Sueton und streut Szenen ein, die ihrem Charakter nach für die höfischen Ritterromane typisch sind. Vgl. ebda., S. XI.
- ¹⁴ Zur vollständigen Liste der Texte vgl. Mostra di codici romanzi (Anm. 12), S. 177-179. Nur ein Teil der Texte ist mit Miniaturen ausgestattet: *Fatti di Cesare* (fol. 1r-51v); Legenden der hll. Sylvester, Petrus und Paulus, Thomas (fol. 103v-117r); Evangelium des Matthäus (fol. 117r-135v); *Giugurtina* des Sallust (fol. 201v-231v).
- ¹⁵ Das Verzeichnis der Miniaturen bei *Scuricini Greco* (Anm. 12), S. 236-241. Es ist lediglich um eine Miniatur auf fol. 17r (Joseph erscheint im Traum ein Engel) zu ergänzen.
- ¹⁶ Zu dieser Handschrift vgl. *Hermann Julius Hermann*, Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, N. F., Bd. VIII, 5 (2. Teil), Leipzig 1929, S. 136-152; *D'Arcais* (Anm. 9), *Conti* (Anm. 2), S. 67-68, 72; *Dagmar Thoss*, Bénoit de Sainte-Maure, Roman de Troie, Österreichische Nationalbibliothek Wien (Codices illuminati medii aevi, 10), München 1989. Zur Datierung 1320/30 vgl. ebda., S. 17.
- ¹⁷ Das Verzeichnis der Miniaturen bei *Hermann* (Anm. 16) und *Thoss* (Anm. 16); bei Thoss auch alle Miniaturen auf farbigem Mikro-Fiche.
- ¹⁸ *D'Arcais* (Anm. 9), bes. S. 42.
- ¹⁹ *Conti* (Anm. 2), S. 67.
- ²⁰ *Mariani Canova* (Anm. 9), S. 383-384.
- ²¹ Es handelt sich um ein "specimen expensarum et reddituum" (1305-10), das heute in der Biblioteca Capitolare in Padua aufbewahrt wird. Bis zur Wiederauffindung durch *Bellinati*, 1974 ([Anm. 3], S. 26) galt das Original als verloren, und man bezog sich auf die Abschrift des Geistlichen Antonio Comin (gest. 1838), die jedoch angezweifelt wurde. Vgl. beispielsweise noch *Conti*, 1981 (Anm. 2), S. 63 (mit Anm. 19) und S. 67. Da das Original jedoch keinen Zweifel über die unter dem Datum 1306 eingetragene Rechnungsnotiz mehr erlaubt, muß das Dokument in Zukunft bei der Datierung der bolognesischen und paduanischen Buchmalerei vom Anfang des 14. Jahrhunderts stärker berücksichtigt werden als bisher.
- ²² Es handelt sich um Ausgabeneinträge des Kustoden Pietro Marosticano, die mit dem Datum 1306 überschrieben sind:
 Item tenetur Gerarducius reddere rationem domino Botacio et capitulo de libris LXXII, soldis XV et denariis duobus, quos recepit tempore preterito sub domino Symone de Ianua causa antifonarii. Item tenetur dictus Gerarducius reddere rationem de libris ducentis LVIII, soldis tribus et denariis quatuor parvorum, quos recepit sub domino Botacio causa dicti antifonarii. Item de soldis XXXV et denariis quatuor parvorum, quos recepit sub dicto domino Botacio predicta causa. Summa quorum denariorum videtur et est libre trecentum XXXII, soldi XIII, denarii decem parvorum; de quibus denariis debet taxari salario suum et omnes alie expense totius antifonarii, exceptis cartis dicti antifonarii, que fuerunt solute de aliis denariis sacrastie et debet reddere totum antifonarium totaliter ornatum et completum sacrastie et facta legitima ratione de dictis denariis et antifonario, si aliquid superabit, debet restituere sacrastie et si aliquid deficiet sibi, debet refici, salvo quos ego solvi de aliis denariis sacrastie soldos duos grossos venetos pro ligatura unius voluminis dicti antifonarii. Duo volumina habentur in sacrastia ligata; alia vero pars non est ligata neque completa.
 (Padua, Archivio della Biblioteca Capitolare, Diversa, pergamene 12v und 13r.) Monsignore Bellinati, Leiter der Biblioteca Capitolare, stellte mir freundlicherweise seine Abschrift zur Verfügung, wofür ihm herzlich gedankt sei.
- ²³ Vgl. Anm. 22.

²⁴ Vgl. ebda.

²⁵ D'Arcais (Anm. 9), S. 26-28.

²⁶ Bellinati, 1974 ([Anm. 3], S. 27) will bereits in den beiden Szenen *Taufe Christi* (Abb. 33, 34) und *Darbringung im Tempel* (Abb. 35, 36) Anlehnungen an die Vorbilder Giottos sehen. Die Übereinstimmungen sind jedoch so allgemeiner Art und die Unterschiede so deutlich, daß eine Abhängigkeit nicht zwingend erscheint. Ab dem dritten Band liegt jedoch, bis auf eine Ausnahme, immer ein eindeutiger Bezug auf die Giottovorbilder vor, sobald das übereinstimmende Thema eine Gelegenheit dazu bot. Es ist folglich 1306 ein Einschnitt zu beobachten, der möglicherweise mit der Fertigstellung der Fresken zu tun hat. Die Ausnahme befindet sich im fünften Band (A.16); dort wurde die Szene *Geburt der Maria* trotz des übereinstimmenden Themas nicht übernommen (Abb. 37, 38). Dies mag Zufall sein. Bemerkenswert ist jedoch, daß sie nicht zu Giottos Christusvita, sondern zum Marienzyklus gehört.

²⁷ Conti (Anm. 2), S. 68.

²⁸ Vgl. dazu auch *Mariani Canova* (Anm. 9).

²⁹ D'Arcais (Anm. 9), S. 41-42, und *dies.* (Anm. 12). Sie bezeichnet den Maestro di Gherarduccio mit dem Notnamen "primo maestro del Riccardiano 1538".

³⁰ Padua, Bibl. Capitolare, A.15, fol. 145r.

³¹ Diese Szene bezieht sich auf Markus 14,51-52.

³² Matthäus 26,56.

³³ Markus 14,50.

³⁴ Vgl. dazu *Justine Thüner*, Verrat des Judas, in: LCI, Bd. IV, Sp. 442-443.

³⁵ Vgl. Bellinati, 1974 (Anm. 3), S. 26-29, Abb. 2-7; Decio Gioseffi, Giotto architetto, Mailand 1963, Taf. VI, VII; Giovanni Previtali, Giotto e la sua bottega, Mailand 1967, Abb. 120-123. Neuerlich dazu Alexander (Anm. 9), S. 121-122, Abb. 205-206.

³⁶ Padua, Bibl. Capitolare, A.15, fol. 188r.

³⁷ Bereits M. David Robb (The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries, in: Art Bull., XVIII, 1936, S. 485-486) hat nachgewiesen, daß das von Giotto gewählte Motiv der knienden Maria auf die *Meditationes Vitae Christi* des Pseudo-Bonaventura zurückgeht. So ist der dort beschriebene zweite Moment der Verkündigung, als Maria einwilligend niederkniet, gemeint. Otto Pächt (Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. III: Theorien und Probleme, Berlin 1967, S. 264-265) nahm sogar an, daß Giottos kniende Maria bereits auf entsprechende Illustrationen in den *Meditationes Vitae Christi* zurückgeht.

³⁸ Padua, Bibl. Capitolare, A.15, fol. 159r.

³⁹ Bei der Figur des Joseph von Arimathia ist wieder einmal zu erkennen, daß der mit Farbe ausführende Miniator die ihm zur Verfügung stehende Vorzeichnung in der Handschrift, die augenscheinlich nicht von ihm selbst stammte, nicht verstanden hat. Joseph erscheint hier in einem faltenreichen Mantel, der seine beiden Hände seltsam verhüllt. Der Vorzeichner hat hingegen das über die Schultern gelegte Leichentuch gemeint, das im giottesken Vorbild eindeutig zu erkennen ist.

⁴⁰ Die Beweinung wurde traditionell entweder mit der thematisch vorausgehenden Kreuzabnahme oder der nachfolgenden Grablegung im erzählerischen und folglich auch im bildnerischen Zusammenhang gesehen. Im zweiten Fall erscheint in der westlichen Bildtradition seit dem 10. Jh. im allgemeinen der leere Sarkophag im Hintergrund, während sich in der byzantinischen Tradition das bei Matthäus (27,57-60), Markus (15,42-47) und Lukas (23,50-54) erwähnte Felsengrab findet. Vgl. Curt Schweicher, Grablegung Christi, in: LCI, Bd. II, Sp. 192-196.

⁴¹ Padua, Bibl. Capitolare, A.16, fol. 232r.

⁴² Im Paduaner Fresko sind nur noch die Stämme der beiden Bäume erhalten. Das Blattwerk war ursprünglich in der weniger haltbaren *a secco*-Technik ausgeführt und ist heute verloren.

⁴³ Padua, Bibl. Capitolare, A.16, fol. 70r.

⁴⁴ Zur Identifikation vgl. Margrit Lisner, Die Gewandfarben der Apostel in Giottos Arenafresken, in: Zs. für Kgesch., LIII, 1990, S. 326, 334.

⁴⁵ Die Hand kann nicht vor der Brust liegen, da der Arm dafür zu weit nach vorne genommen ist.

⁴⁶ Die Antwort auf diese Frage wird erst eine gründliche technische Untersuchung des Freskos liefern. Bislang wurden lediglich die Fresken auf dem Triumphbogen und jene angrenzenden auf den Längswänden von Lionello Tintori/Millard Meiss (The painting of the life of Saint Francis in Assisi with notes on the Arena Chapel, New York 1967, S. 157-185) auf den Verlauf der giornate überprüft. Dabei konnten beispielsweise in der Szene der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* Änderungen im bereits ausgeführten Fresko festgestellt werden. Vgl. ebda., S. 173-175.

⁴⁷ Padua, Bibl. Capitolare, A.16, fol. 85v.

⁴⁸ Apostelgeschichte 1,14 und 2,1-4. Vgl. Maria von Nagy, Die Wandmalereien der Scrovegni-Kapelle zu



33 Giotto, Taufe. Padua, Arena-Kapelle.



34 Taufe. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar B.15, fol. 6v.

⁴⁸ Padua: Giottos Verhältnis zu seinen Quellen, München 1962, S. 32-33.

⁴⁹ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 117v.

⁵⁰ Zumindest wurde auch in keiner anderen Miniatur die Farbe Gelb-Weiß verwendet.

⁵¹ Matthäus 2,11.

⁵² Eine Ausnahme bilden die von den Pisani an den Kanzeln im Pisaner und Siener Dom dargestellten Kamele. Dort handelt es sich jedoch nicht — wie bei Giotto, der sich an der *Legenda Aurea* orientiert — um die Reittiere der Könige, sondern um zum Troß gehörende Lasttiere. Hierauf hat mich freundlicherweise Margrit Lisner hingewiesen. Vgl. *Jacobus de Voragine, Legenda aurea*, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1955, S. 105: Von der Erscheinung des Herrn.

⁵³ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 129r.

⁵⁴ Im Fresko ist der *a secco* gemalte Käfig in der linken Hand des Vogelhändlers nur noch schwach zu erkennen.

⁵⁵ Dieser Meister wurde von Conti ([Anm. 2], S. 68 und Anm. 32) nach einer in Neapel (Bibl. Nazionale Vittorio Emanuele, cod. XII, A.1) aufbewahrten Decretum-Gratiani-Handschrift benannt, die er vollständig mit Miniaturen versah.

⁵⁶ Von seiner Hand sind beispielsweise alle Miniaturen der Lage fol. 121-130. So ist er auch für die Miniatur *Einzug in Jerusalem* (fol. 128v) verantwortlich, bei der angesichts einer Anzahl von ikonographischen Übereinstimmungen, aber auch augenfälliger Unterschiede wiederum nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob sich der 'Maestro del Graziano di Napoli' am Vorbild Giottos orientierte oder nicht.

⁵⁷ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 133r.

⁵⁸ Hierauf machte mich Wolfgang Loseries aufmerksam.

⁵⁹ Vgl. dazu Margarete Koch, Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto, Recklinghausen 1965, bes. S. 61-72; Alastair Smart, The Assisi problem and the art of Giotto, Oxford 1971, S. 91-92.

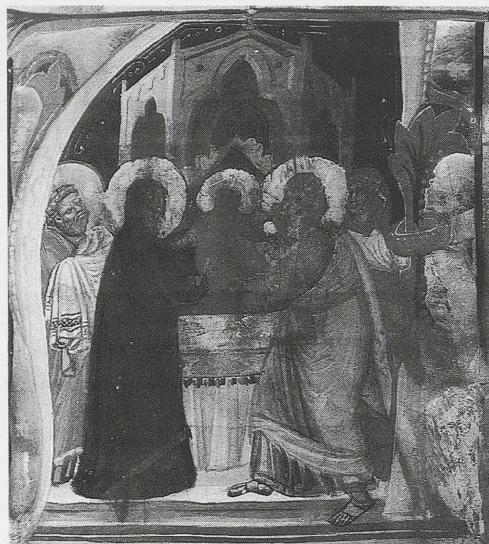
⁶⁰ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 133v.

⁶¹ Matthäus 27,29.

⁶² Die Darstellung von schwarzen Gestalten beschränkt sich bis zum Beginn des 14. Jh. fast ausnahmslos auf Teufel oder ähnliche dämonisierte Wesen, wenn man von den wenigen Darstellungen des heiligen Mauritius und der Königin von Saba als Dunkelhäutige absieht. Giottos physiognomisch richtige Wiedergabe eines Afrikaners setzt nicht nur die entsprechende Kenntnis, sondern auch die Absicht zu dieser neuen Form des 'Naturalismus' voraus. Wie weit Giotto seiner Zeit voraus war, zeigt die Tatsache, daß die Darstellungen von Afrikanern nach sehr vereinzelten Beispielen erst seit dem Ende des 14. Jh. mit der schrittweisen Etablierung des schwarzen Königs zahlreicher werden. Vgl. Gude Suckale-Redlesse,



35 Giotto, Darbringung im Tempel. Padua, Arena-Kapelle.



36 Darbringung im Tempel. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar B.15, fol. 174r.

Mauritius: Der heilige Mohr, München/Zürich 1987, S. 20-28, und Jean Devisse/Michel Mollat, The image of the black in western art, Bd. II: From the early christian era to the "Age of discovery", Cambridge (Mass.)/London 1979, bes. S. 62.

⁶³ Noch eine kleine Unstimmigkeit weist die Figur im Vergleich zum Vorbild auf. Sie steht nicht in Schrittstellung, sondern mit geschlossenen Beinen da. Hier handelt es sich wohl um eine nachträgliche Änderung des mit Farbe malenden Miniators, denn die durch die Farbschicht durchscheinende Vorzeichnung sah an dieser Stelle nur ein Bein vor.

⁶⁴ Matthäus 27,27-30.

⁶⁵ Johannes 19,1-7.

⁶⁶ Zweispaltige Miniaturen zum Beispiel Abb. 16 und Abb. 26.

⁶⁷ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 134r.

⁶⁸ In gewisser Weise hat der Miniator durch die veränderte Blickrichtung Christi eine Spannung erzeugt, die bei Giotto nur angedeutet ist, aber dennoch mehrfach mitgesehen wurde, wie die Literatur bezeugt: "Indem nun dem Blick Christi Auge und Gestalt der [...] Maria begegnen, [...]" (Friedrich Rintelen, Giotto und die Giotto-Apokryphen, Basel 1923, S. 50); auch Max Imdahl (Giotto, Arenafresken, Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1980, S. 95) spricht von der "Blickbeziehung zwischen Jesus und Maria".

⁶⁹ Die Zugkraft, die von dieser Gestalt ausgeht, wurde bereits von Rintelen ([Anm. 68], S. 50) erkannt: "Von den zwei Knechten, die ihm [Christus] vorangehen, blickt der eine im unentwegten Vorwärtschreiten geradeaus, der andere aber wendet sich, den breiten Rücken dem Besucher zugekehrt, nach dem zögernden Christus um. Die lebhafte Gegeneinanderstellung dieser Bewegung übt starke ziehende Gewalt aus."

⁷⁰ Allerdings sind andere *a secco* eingetragenen Details, beispielsweise die Lanzen oberhalb der Gruppe und das Kreuz, das der Knecht ganz rechts auf der Schulter trug, noch als zarte Spuren auf dem blauen Hintergrund zu erkennen. Doch ist der Erhaltungszustand der Kreuztragung, die 1891/92 abgenommen und auf eine Kupferplatte aufgezogen wurde, vergleichsweise schlecht, so daß die Details mit Vorsicht zu beurteilen sind. Auch das von Carlo Naya († 1882) vor der Abnahme angefertigte Photo dieser Szene gibt keine eindeutige Auskunft in dieser Frage.

⁷¹ Sowohl im Fresko als auch in der Miniatur ist die Bekleidung des Soldaten in den Farben Rot und Grün wiedergegeben, allerdings nicht in der gleichen Weise. Es ist denkbar, daß dem Miniator unkolorierte Zeichnungen vorlagen, die schriftliche Farbangaben besaßen, welche jedoch nicht eindeutig zuzuordnen waren.

⁷² Wie genau sich der Miniator an die Vorlage hält, zeigt das Bein, das zwischen den beiden Beinen jener

Figur gezeigt wird. Es wiederholt eines an gleicher Stelle im Fresko, lässt sich jedoch in der Miniatur keiner der Figuren eindeutig zuordnen.

⁷³ Vgl. auch Margrit Lisner, Farbgebung und Farbikonographie in Giottos Arena-Fresken; in: Flor. Mitt., XXIX, 1985, S. 22. Auch ähnelt die Farbe des Mantels Christi in der Miniatur viel eher der graublauen Untermalung als dem *a secco* aufgetragenen, leuchtenden Blau.

⁷⁴ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 134v (unten).

⁷⁵ Siehe oben S. 13.

⁷⁶ Interessanterweise wurde die Gestik der beiden Engel auch in dem themengleichen Fresko der Giotto-Werkstatt in der Unterkirche von Assisi gegenüber dem Paduaner Vorbild verändert. Hier wurde der Zeigegestus auf den rechts auf dem Sarkophag sitzenden Engel übertragen, der sich Magdalena zuzuwenden und diese anzusprechen scheint. Sie ist jedoch mit Blick und Gestik auf Christus ausgerichtet. Abb. vgl. Luciano Belotti, Giotto ad Assisi, Assisi 1989, S. 106.

⁷⁷ Vgl. einen ähnlichen Fall, Anm. 71.

⁷⁸ Mit der Darstellung jedweder Art von Kriegsgerät war die Buchmalerwerkstatt augenscheinlich durchaus vertraut. Gerade die vielen Schlachtenszenen in den *Fatti di Cesare* (Ricc. 1538) oder im Wiener Troja-Roman boten viel Gelegenheit, zeitgenössische Rüstungen und Waffen detailreich zu schildern. Vgl. z.B. D'Arcais (Anm. 9), Abb. 21-23.

⁷⁹ Matthäus 28,2-7.

⁸⁰ Matthäus 28,9/10.

⁸¹ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 134v.

⁸² Das Gesicht des bösen Schächers zur Linken Christi wurde vermutlich von einem empfindsamen Betrachter absichtlich verrieben. Ähnliche Beschädigungen zur Beseitigung des 'bösen Blicks' von negativ belegten Figuren, meist Teufeln, sind in Miniaturen häufig zu beobachten.

⁸³ In kleinen Details möchte man bei der Miniatur der *Kreuzigung* dennoch eine Orientierung am Vorbild sehen. So erkennt man den gleichen Christustypus, ein ähnlich geschlungenes und ebenfalls durchscheinendes Lendentuch und exakt die gleiche Verkürzung und Verschattung des Kreuzes. Für die Figur des Johannes hingegen, der durch seine Haltung und Gestik, die erhobenen Schultern, die ringenden Hände und den auf Christus gerichteten Blick äußerst bewegt erscheint, kann man ein konkretes Vorbild aus einem anderen Zusammenhang vermuten.

⁸⁴ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 41v.

⁸⁵ Siehe oben Anm. 13.

⁸⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2571, fol. 170v.

⁸⁷ Diese Unstimmigkeiten in der Raumkonstruktion entstehen in den Miniaturen dieser Zeit häufig durch unsystematisch durchgeführte Überschneidungen von Rahmen und Darstellung. So überschneiden weiter hinten in der Miniatur befindliche Bildgegenstände die Rahmung, während weiter vorne liegende von dieser überschnitten werden. Besonders problematisch wird es bei den Initialminiaturen, deren Buchstabenkörper durch das Bild geführt werden müssen (Vgl. Abb. 7, 9).

⁸⁸ Auf die Abhängigkeit dieser Miniatur hat Massimo Medica ("Miniatori-pittori": il "Maestro di Gherarduccio", Lando di Antonio, il "Maestro del 1328" ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatoria bolognese del 1320-30, in: Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese, Ausst. Kat. hrsg. von Daniele Benati u.a., Bologna 1990, S. 99) bereits hingewiesen.

⁸⁹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2571, fol. 170v.

⁹⁰ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1538, fol. 1v. Die zentrale, gerüstete Figur der Gruppe rechts wird von Scuricini Greco ([Anm. 12], S. 236) mit Caesar identifiziert, obwohl dieser in den folgenden Miniaturen über seiner Metallrüstung einen grünen, mit goldenen Bändern verzierten Lederpanzer trägt.

⁹¹ Zum Inhalt vgl. Banchi (Anm. 13), S. 5-7.

⁹² Moshe Barasch, Giotto and the language of gesture, Cambridge/London u.a. 1987, S. 88-95.

⁹³ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2571, fol. 100r. Vgl. auch D'Arcais (Anm. 9) S. 58.

⁹⁴ Hermann ([Anm. 16], S. 146) hat Andromache in der links im Vordergrund ohnmächtig zusammengeunkenen Figur sehen wollen. Es wird sich jedoch eher um eine männliche Figur handeln, denn sie ist weder unter der Brust gegürtet, noch besitzt sie eine frauentytische Frisur, d.h. weder das im Nacken zusammengefaßte noch das bei Trauer lang und offen getragene Haar.

⁹⁵ Padua, Bibl. Capitolare, B.16, fol. 1v.

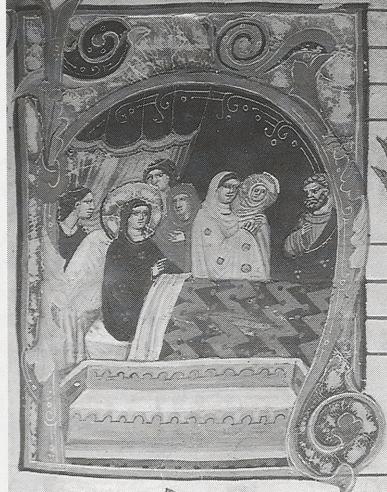
⁹⁶ Zahlreiche Miniaturen finden sich bei Anthony Melnikas, The Corpus of the miniatures in the manuscripts of the Decretum Gratiani, Rom 1975, Band I (*Distinctiones*).

⁹⁷ "Hec figura Karitatis/ sue sic proprietatis/ gerit formam./ Cor quod latet id secreto/ Christo dat, hanc pro decreto/ servat normam/ Sed terrene facultatis/ est contemptrix, vanitatis/ color aret./ Cuncta cunctis liberali/ offert manu, spetiali/ zelo caret." Zitiert nach Selma Pfeiffenberger, The iconology of Giotto's virtues and vices at Padua, Diss. Bryn Mawr College 1966, Ann Arbor 1973, chapter II:2:4.

- ⁹⁸ Florenz, Bibl. Riccardiana, cod. 1528, fol. 14v. Auf dieser Miniatur ist die personifizierte Roma dargestellt, die Caesar davor warnt, den Rubikon zu überschreiten.
- ⁹⁹ Solche Zeichnungen haben sicher auch bei anderen Wiederholungen der Paduaner Fresken eine Rolle gespielt. Die bedeutendsten sind die beiden Fresken in der Magdalenen-Kapelle in Assisi, deren Ausstattung zwischen 1305 und 1315/20 und auch später datiert wird, und die sehr viel freieren Wiederholungen im Nordarm des Westquerhauses in der Unterkirche von Assisi. Vgl. Lorraine Carole Schwartz, *The fresco decoration of the Magdalen Chapel in the Basilica of St. Francis at Assisi*, Diss. Indiana University 1980, Ann Arbor 1982, bes. S. 37-67; und neuerlich (mit weiterführender Literatur) Sandrina Bandera Bistolfi, Giotto, Florenz 1989, S. 94-97 und S. 110-113.
- ¹⁰⁰ Ernst Kitzinger (Norman Sicily as a source of Byzantine influence on western art in the twelfth century, in: *Byzantine art, an European art [Lectures given on the occasion of the Ninth Exhibition of the Council of Europe]*, hrsg. von Manolis Chatzidakis, Athen 1966, S. 139-141) hat bei seiner Untersuchung der Bezüge zwischen byzantinischer und westlicher Kunst zwischen "motif books" und "iconographical guides" unterschieden. Seiner Ansicht nach war das "motif book", in dem jeweils nur Details aus Szenen gesammelt wurden, um sie später beliebig in neuen Zusammenhängen wiederzuverwenden, häufiger. Der "iconographical guide" enthielt hingegen nicht nur komplette Szenen, sondern auch ganze Zyklen und diente entweder als Orientierung bei der Erstellung des Originals oder zur Nachschöpfung des Originals an einem anderen Ort. Die zu rekonstruierenden Paduaner Nachzeichnungen können wegen ihrer Vollständigkeit (und möglicherweise aufgrund ihrer hypothetischen Funktion als Vorlage für einen ähnlichen Zyklus an anderer Stelle) ebenfalls als "iconographical guide" bezeichnet werden. Doch werden sie, wie gezeigt, eher wie ein "motif book", d.h. als Motivsammlung für unterschiedliche Zwecke gebraucht. Für die Kombination dieser beiden Funktionen scheint man sich innerhalb der Werkstattpaxis, wie auch Kitzinger (ebda., S. 140) vermutet, erst gegen Ende des 13. Jh. interessiert zu haben.
- ¹⁰¹ Siehe oben Anm. 26 und Abb. 37, 38. In diesem Zusammenhang kann man die Frage stellen, ob die Nachzeichnungen der Werkstatt nicht unmittelbar vor den Fresken, sondern möglicherweise auf der Grundlage von Giottos Vorzeichnungen für seinen Freskenzyklus ausgeführt worden sein könnten. So wäre es denkbar, daß Giotto für den Marien- und den Christuszyklus jeweils einen eigenen Entwurf anlegte und nur letzterer in die Hände der Buchmalerei-Werkstatt gelangte. Ebenso könnten wiederholte Abweichungen in den Minitur-'Kopien' auch damit erklärt werden, daß die Vorlage der Werkstatt nicht auf die Fresken selbst, sondern auf einen ihnen vorausgehenden Entwurf zurückgehen könnten. Vgl. unten Anm. 111. Die örtliche und zeitliche Nähe der Miniaturen zu den Fresken legen zumindest die Vermutung nahe, daß Vorzeichnungen aus der Giotto-Werkstatt nach ihrer ursprünglichen Verwendung von der Buchmalerei-Werkstatt benutzt oder zumindest kopiert werden konnten. Zweifellos ist es technisch sehr viel einfacher, Zeichnungen von gezeichneten Vorlagen am gewohnten Arbeits-



37 Giotto, Mariengeburt. Padua, Arena-Kapelle.



38 Mariengeburt. Padua, Bibl. Cap., Antiphonar B.16, fol. 145v.

tisch anzufertigen als Fresken vor Ort bei diffusem Licht und ohne entsprechende Arbeitsfläche abzuzeichnen. Anschließend, in Kenntnis der Fresken vor Ort, konnten diese Nachzeichnungen durch Farbangeben und möglicherweise in der Vorzeichnung fehlende *a secco* eingetragene Details ergänzt werden. Degenhart/Schmitt (Teil 1, Bd. I, S. XVI) konnten zumindest für das 15. Jh. nachweisen, daß Kopien bereits von Entwurfszeichnungen hergestellt wurden.

Scrovegni hatte gute Kontakte zu den Kanonikern der Paduaner Kathedrale und kannte möglicherweise den für die Anfertigung der Antiphonarien verantwortlichen Gerarducius sogar persönlich. Zumindest tritt Scrovegni mit einem Mann dieses Namens und zwei weiteren Personen am 10. September 1306 als Zeuge bei einem Schenkungsakt in der Paduaner Kathedrale auf. Vgl. Bellinati, 1974 (Anm. 3), S. 27. Die sich in diesem Zusammenhang stellende Frage, ob Giotto, von dem sich keine gesicherte Handzeichnung erhalten hat, überhaupt Vorzeichnungen verwendet hat, kann an dieser Stelle nicht nochmals diskutiert werden. Die wichtigsten Argumente gegen die Existenz der Vorzeichnung vor der Renaissance stellte Robert Oertel (Wandmalerei und Zeichnung in Italien, Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen, in: Flor. Mitt., V, Heft IV/V, März 1940, S. 217-314) zusammen. Degenhart/Schmitt haben Oertel eine Reihe von Beobachtungen entgegenzusetzen gewußt. Ebda., S. XIII-LI. Konkret muß man sich fragen: Ist es wahrscheinlich, daß Giotto den Entwurf des aus 38 Szenen bestehenden Zyklus und das mehr als 200 Figuren umfassende *Jüngste Gericht* unmittelbar vor der Wand ohne jede Form der planenden Vorzeichnung anfertigte? Schon Michel Alpatoff (The parallelism of Giotto's Paduan frescoes, in: Art Bull., XXIX, 1947, S. 149-154) und andere haben nachgewiesen, wieviele kompositorische und inhaltliche Bezüge zwischen den Szenen der gegenüberliegenden Wände bzw. zwischen jenen der übereinanderliegenden Register bestehen. Dies setzt eine zeichnerische Planung voraus. Gerade die Verwendung einer durch Kopie entstandenen Zeichnung als Vorlage für ein zweites Fresko beweist zudem, daß die gedankliche Umsetzung eines kleinformativen Entwurfs in ein großformatiges Wandgemälde durchaus spätmittelalterlichem Gestaltungsdenken entsprach.

¹⁰² Die Farbtreue der Gewandfarben der rezipierten Figuren liegt im oberen Register bei etwa 50% und darüber, während im unteren Register pro Szene maximal 30% der Gewandfarben wiederholt werden.

¹⁰³ Dies ist in zwei Fällen in der *Kreuztragung* festzustellen. Dort zeigt die Miniatur Maria mit einer vollständig roten Gewandung, die heute, nachdem die *a secco* aufgetragene blaue Übermalung in großen Teilen verloren ist, auch im Fresko wieder zum Vorschein kommt. Christus hingegen wird in der Miniatur in einem bläulich grauen Mantel dargestellt, der im Fresko wiederum der Untermalung entspricht. Vgl. Anm. 73.

¹⁰⁴ Hier stellt sich die Frage, wer überhaupt Zutritt zu Scrovegnis Kapelle hatte. Wurde sie in erster Linie für private Zwecke der Familie genutzt oder war sie für die Öffentlichkeit zugänglich? Auf Letzteres lässt zunächst eine Bulle von Papst Benedikt XI. vom 1.3.1304 schließen, die den "visitantibus ecclesiam Beatae Mariae Virginis de Caritate de Arena Civitatis Paduae" Ablaß gewährt; vgl. Bellinati, 1967 (Anm. 3), S. 20. Einen weiteren Hinweis darauf, daß die Kapelle auch von der Bevölkerung besucht werden konnte, enthält ein Protestschreiben der benachbarten Eremitani vom Januar 1305. Sie beschweren sich noch vor Abschluß der Bauarbeiten darüber, daß Scrovegnis Bau wesentlich größer werde als zunächst genehmigt und daß die ursprüngliche Abmachung lediglich eine Nutzung durch die Familie und nicht durch Außenstehende vorgesehen habe ("... pro se, uxore, matre et familia tantum, ad quam concursus non fieret populi ..."). Vgl. Oliviero Ronchi, Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Cappella degli Scrovegni, in: Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, N.F., LII, 1935-36, bes. S. 211.

¹⁰⁵ Vgl. Robert W. Scheller, A survey of medieval model books, Haarlem 1963, S. 53-63, und neuerlich ders., Exemplum, modelbook drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470), Amsterdam 1995, S. 109-117 (mit Bibliographie).

¹⁰⁶ Bei dem vermutlich 1230/40 in Venedig entstandenen Wolfenbüttler Musterbuch handelt es sich allerdings im Unterschied zu den Paduaner Nachzeichnungen um die Kopie eines älteren Musterbuchs. Dabei ist nicht zu entscheiden, wieviel von der ersten Kopie verloren ging. Vgl. Hugo Buchthal, The 'Musterbuch' of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century, Wien 1979.

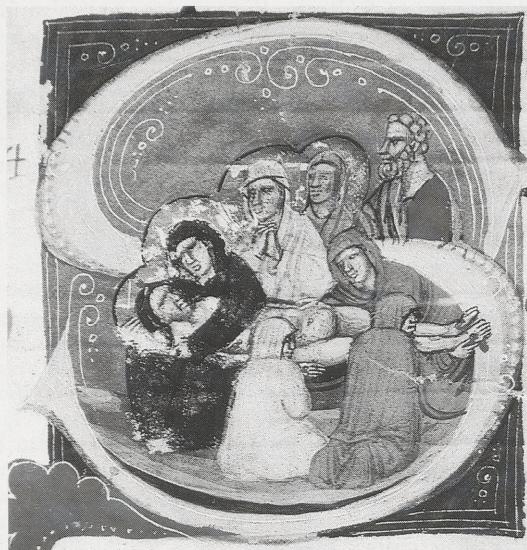
¹⁰⁷ Dazu neuerlich Roland Bechmann, Villard de Honnecourt: la pensée technique au XIII^e siècle et sa communication, Paris 1991, mit weiterführender Literatur.

¹⁰⁸ Vercelli, Biblioteca Capitolare. Vgl. Scheller, 1963 (Anm. 105), S. 94-96, ders., 1995 (Anm. 105), S. 155-160 und Alexander (Anm. 9), S. 57 (mit Abbildungen).

¹⁰⁹ Eine weitere Vorstellung geben vier Zeichnungen aus der Mitte des Trecento, die Fresken aus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi wiederholen und heute in Chantilly (Musée Condé, F.R. I.1), Florenz (GDSU, 9E), New York (Pierpont Morgan Library, I 1B) und Wien (Albertina, Inv. 4) aufbewahrt werden. Vgl. Degenhart/Schmitt, Teil 1, Bd. I, S. 107-113, Taf. 79a, b, 80a, b. Die Zeichnungen, die alle von derselben Hand ausgeführt wurden und in denselben Zusammenhang gehören, sind



39 Verkündigung. Bologna, S. Maria dei Servi, Chorale G, fol. 137r.



40 Beweinung. Bologna, S. Maria dei Servi, Chorale D, fol. 60r.

von "einer spröden Genauigkeit, die aus dem Musterbuch-Bereich und nicht aus der entwerfenden Tätigkeit für die große Kunst herauswuchs" (ebda., S. 108). Sie geben mit großer Detailgenauigkeit die Figuren wieder; die Architektur wird hingegen stärker abgewandelt. Weitere Kopien von Fresken aus S. Francesco, diesmal um 1360 in Siena angefertigt, sind auf einem Blatt im Cambridge/Mass. (Fogg Museum, Inv. Nr. 1932.65) erhalten. Vgl. Degenhart/Schmitt, ebda., S. 117–118, Taf. 82a, b.

¹¹⁰ Einen weiteren Hinweis darauf, daß der Maestro di Gherarduccio später in einer Bologneser Werkstatt arbeitete, bilden die Miniaturen eines in Siena (Biblioteca Comunale degli Intronati, K.I.3) aufbewahrten *Decretum Gratiani*, das unmittelbar mit dem Bologneser Universitätsbetrieb zusammenhängt. Hier waren nicht nur der Maestro di Gherarduccio und der Maestro del Graziano di Napoli, sondern noch ein dritter Meister, der sog. Maestro del Graziano di Parigi beteiligt. Letzterer ist nach einem in Paris (Bibl. Nationale, Nouv. Acq. lat. 2508) aufbewahrten *Decretum Gratiani* benannt. Vgl. Conti (Anm. 2), S. 68, 70, Abb. 187.

¹¹¹ In den Chorbüchern von S. Maria dei Servi sind eindeutige Wiederholungen in der *Verkündigung* (Chorale G, fol. 137r), der *Beweinung* (Chorale D, fol. 60r) und der *Himmelfahrt* (Chorale D, fol. 148v) zu erkennen (Abb. 39, 40). Auch hier ist die bereits oben beschriebene Tendenz zu beobachten, mit der die Figuren aus dem Profil stärker zum Betrachter gedreht werden. Zwei grundsätzliche Unterschiede zu den Giotto-Fresken finden sich auch bereits in den Paduaner Antiphonarien. So werden in der *Kreuzigung* (Chorale D, fol. 45r) ebenfalls drei Kreuze gezeigt; und die Szene *Mariengeburt* (Chorale I, fol. 2v) orientiert sich nicht an Giottos Fresken, sondern erinnert vom Bildaufbau her stärker an die Darstellung im Paduaner Antiphonar B.16 (fol. 145r). Vgl. Medica (Anm. 88), S. 113–115, Abb. S. 102.

¹¹² British Library, Additional 15765. Offensichtlich ist die Übernahme der Szene *Jesus vor dem Hohenpriester* (fol. 90v). Auch hier kann man wieder sehen, daß speziell jene Figuren, die eine reiche Gestik oder ein außergewöhnliches Sitz- bzw. Standmotiv zeigen, besonders detailgetreu wiederholt werden, während man die anderen stärker abwandelt. Die Miniatur mit dem *Judaskuß* beweist, daß einzelne Figurengruppen auch problemlos gedreht werden konnten. So steht Judas diesmal links und Jesus rechts von ihm. Ansonsten ist die Figurenkomposition unverändert. Vgl. Francesca D'Arcais, Un 'libro d'ore' trecentesco proveniente dal convento del Santo, in: Il Santo, XIX, 1, 1979, S. 85–90, Taf. 6, 3.

¹¹³ Man betrachte beispielsweise die *Auferstehung* im Lektionar A.20 des Doms von Padua (heute Biblioteca Capitolare). Sie zeigt die Szene des *Noli me tangere* in der Anordnung der Figuren wiederholt. Allerdings ist das Standmotiv Christi, der sich nun dem Betrachter stärker zuwendet, leicht verändert. Auch wurde das Gewand geöffnet, um die Seitenwunde zur Schau zu stellen. Ebenso ist der Verlauf des Magdalengewandes abgewandelt. Von Giotto rezipiert ist ansonsten nur der Engel auf

dem linken Sarkophagende; auch er ist anders bekleidet als sein Vorbild. Die schlafenden Soldaten sind als Motiv übernommen, im Einzelnen jedoch ganz neu angeordnet. Ergänzt hat der Miniatur zwei weitere Frauen hinter dem Grab. Vgl. *Mariani Canova* (Anm. 9), S. 385, Abb. 496. Ein weiteres Beispiel ist die Miniatur des Chorbuchs M für den Paduaner Santo (heute Biblioteca Antoniana), die die *Anbetung des Kindes* zeigt. Das Motiv des filigranen Unterstands und das des die Füße des Kindes fassenden Königs beweisen die Abhängigkeit vom Vorbild, selbst wenn die Haltung der beiden anderen Könige und die Gewandfarben der Figuren zum Großteil verändert wurden. Vgl. ebda., S. 386, Abb. 500. Andere Beispiele sind in cod. 1781 (*Anbetung*, fol. 59v) der Biblioteca Comunale Augusta in Perugia und eine mehr (*Kindermord*, fol. 100v) und eine weniger (*Anbetung*, fol. 122v) überzeugende Wiederholung im Antiphonar F (cod. 9) derselben Bibliothek erhalten. Die *Anbetung* in cod. 1781 zeigt eine erstaunliche Detailgenauigkeit, und zwar — im Unterschied zu den oben vorgestellten oberitalienischen Miniaturen — ganz besonders bei der Rezeption von Giottos Baldachinarchitektur, unter der Maria mit dem Kind thront, und des angrenzenden Gebäudes. Vgl. *Previtali* (Anm. 35), Abb. 170a. Bei der Übernahme der *Kindermord*-Szene im Antiphonar F kann man wiederum beobachten, daß besonders die Figuren mit bewegter Gestik rezipiert werden, was nochmals das augenscheinlich breite Interesse in dieser Zeit an den neuen, stärker verlebendigten Darstellungen Giottos belegt. Das Gewand der am Boden sitzenden und mit erhobenen Händen ihr totes Kind beklagenden Mutter ist hinsichtlich der Faltengebung und der Saumverläufe genau kopiert. Der Scherge hingegen, der im Fresko ein knielanges, seitlich geschrücktes Gewand trägt, ist in der Miniatur lediglich mit einem kurzen, lose umgehängten Stück Stoff bekleidet, das in seiner reichen und weichen Faltengebung bereits auf den Internationalen Stil hinweist. Vgl. ebda., Abb. 172a, und *Filippo Todini*, Il Maestro dei Corali di San Lorenzo e il definitivo affermarsi della tradizione miniatoria perugina, in: *Francesco d'Assisi. Documenti e archivi, codici e biblioteche, miniature, Ausstellung Todi 1982, Mailand 1982*, S. 237, 240-241.

¹¹⁴ Vgl. oben Anm. 76.

¹¹⁵ Vgl. *Nicolò Rasmussen*, Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige, Venedig 1971, S. 127-133. Ähnliche Zeichnungen, die ebenfalls Kopien der Paduaner Giottofresken zeigten, gelangten sogar bis in die heutige Südschweiz und fanden dort ebenfalls im 14. Jh. als Vorlage für weitere Freskenzyklen Verwendung. Offensichtliche Übernahmen aus Giottos Christusvitae haben sich in Stugl (Stuls) und Brione erhalten. Vgl. *Beat Trachsler*, Die Reflexe von Giottos Malerei in den Wandbildzyklen von Brione (Verzasca), Stugl/Stuls und Campione; in: Zs. für Schweizerische Archäologie und Kgesch., XXXIV, 1977, S. 157-186.

RIASSUNTO

L'orientarsi della bottega miniatoria del 'Maestro di Gherarduccio' verso il ciclo giottesco di Padova documenta non solo l'alto valore attribuito all'arte del pittore, ma anche un interesse specifico rivolto alla più moderna pittura del tempo. In tre manoscritti del primo Trecento troviamo infatti miniature che replicano, in parte o interamente, scene della cappella degli Scrovegni: in un antifonario in sei volumi di Padova (Biblioteca Capitolare, A.14-16, B.14-16), in una miscellanea della Biblioteca Riccardiana di Firenze (cod. 1538) e in un romanzo del ciclo troiano conservato a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2571).

Dal punto di vista formale troviamo nelle miniature una recezione a vari livelli degli affreschi di Giotto; vengono ripetuti intere scene, singoli gruppi di figure o figure isolate, sia in identico contesto che in composizioni di differente significato; in questo caso notiamo generalmente che il miniatore si cura di accordare la composizione-modello al nuovo testo. Non si ravvisa invece un interesse definito nei confronti delle architetture giottesche, cosicché l'orientarsi alle architetture giottesche dipinte non va oltre riprese sparse e assai generiche, come nel caso della *Cacciata dei mercanti dal Tempio*. Ciò tuttavia stupisce, in quanto nelle miniature sono raffigurate parti di edifici, ma esse non costituiscono per lo più spazio di azione per l'avvenimento narrato, quanto piuttosto rispondono all'esigenza di riempire lo sfondo.

Particolare attenzione, invece, si appunta sulla costruzione giottesca della figura, dove la cura di riprodurre fin nel dettaglio interi gruppi con la maggior fedeltà possibile conduce in molti casi ad una ripetizione relativamente rigida dei diversi soggetti, in cui l'intenzione originaria dei singoli gesti va talvolta perduta (come nel *Tradimento*). Singole figure invece che, per un particolare gesto o atteggiamento e quindi per vigoroso senso dello spazio assunto dal corpo, risultano particolarmente attraenti e vengono perciò riprese volentieri, vengono inserite in altri luoghi con tale abilità che non si avverte minimamente una cesura.

La rete di comunicazione tessuta dagli sguardi, che già in Giotto conduce ad un denso legame narrativo tra le figure rappresentate, non solo trova nelle miniature una resa accurata, ma viene anche ampliata con l'aggiunta di ulteriori assi visivi tra le figure. Degno di nota è inoltre l'intenzionale coinvolgimento dell'osservatore nei confronti dell'avvenimento narrato che viene istituito dal miniaturista col raffigurare singole figure che guardano verso di lui, ciò che crea grande immediatezza tra scena e osservatore. Questo intensificato ricorso ad assi visivi, che accentua l'azione rappresentata, e l'attenta ripresa della gestualità giottesca rafforzano il carattere narrativo delle miniature; ciò è forse da collegare con il fatto che si tratta di opere destinate a illustrare dei testi.

In senso generale si avverte sotto vari aspetti — nonostante l'interesse per le innovazioni giottesche — la tendenza, in riferimento a singoli dettagli iconografici, di rivolgersi a modelli tradizionali. In tal modo singoli elementi di lunga tradizione iconografica, che in Giotto a motivo di una definita drammaturgia della scena si notano appena o non si trovano affatto, tornano nuovamente, ben visibili, nell'immagine. In altri luoghi il miniaturista sostituisce oggetti a lui poco familiari con altri in cui ha maggior confidenza (cammelli-cavalli nella *Adorazione dei Magi*). In modo analogo si osserva costantemente, nonostante il grande interesse alla costruzione giottesca della figura, che nelle miniature si torna piuttosto a tipi di rappresentazione medievali. Così figure viste di schiena vengono volte in profilo, e figure di profilo in tre quarti.

Le ripetizioni sono in alcuni casi talmente esatte che risulta palese l'immediata vicinanza agli affreschi padovani. Evidentemente la bottega, o forse lo stesso Maestro di Gherarduccio, ha tratto dagli affreschi una serie di disegni. Per quanto riguarda i colori si osservano sufficienti concordanze da supporre che i miniaturisti interessati avessero per lo meno una parziale conoscenza dei colori originali. Degno di nota è il fatto che si trovino concordanze cromatiche assai maggiori nelle miniature relative al registro superiore della vita di Cristo che in quelle aventi a modello scene dal registro inferiore, cosicché abbiamo l'impressione che si tratti piuttosto, in questo secondo caso, di concordanze casuali. Questa circostanza è forse legata allo stato degli affreschi, non ancora completati al momento in cui essi vennero copiati dalla bottega (1305/1306).

I disegni padovani tratti dagli affreschi, come sono stati ricostruiti, vennero in prima istanza impiegati nella decorazione degli antifonari, cosicché la loro esistenza nel primo decennio del Trecento può darsi per certa. Più tardi servirono inoltre ad illustrare il romanzo del ciclo troiano conservato a Vienna e la miscellanea fiorentina, eseguiti presumibilmente a Bologna.

Bildnachweis:

Museo Civico, Padua: Taf. Ia, Abb. 1, 4, 5, 8, 11, 12, 15, 17, 19, 20, 23, 25, 28, 30, 33, 35, 37. - Biblioteca Riccardiana, Florenz: Taf. Ib, Abb. 3, 10, 16, 18, 21, 22, 24, 26. - Österreichische Nationalbibliothek: Taf. Ic, Abb. 27, 29.