

# DIE GESCHICHTLICHE BEDEUTUNG VON GIOTTOS FRÜHSTIL

*Vortrag, gehalten am 1. Juni 1942  
im Kunstgeschichtlichen Institut in Florenz<sup>1</sup>  
von Kurt Bauch*

Auf Giottos großem Kreuz in S. Maria Novella hängt der Leib des Heilands schwer und still (Abb. 1). Die Arme sind weit auseinandergezogen, die Hände schmal und lang, ihre Finger haben sich im Sterben gesenkt. Zwischen diesen gestrafften Armen und den übereinandergengelagerten Füßen knickt der Körper ein. Der breite Brustkorb und die schweren Hüften schieben sich nach rechts, weit hinaus über den doppelten Goldstreifen des Kreuzesstammes – die Knie wiederum weichen nach links aus, auch sie überschneiden den Stamm bis vor das gemusterte Feld des Grundes. Zwischen den gedehnten Armen hängt die knochige Brust. Das Licht läßt die Haut gelblich erschimmern mit grünlich-braunen Halbschatten. Über den herausgedrehten Hüften der helle, goldbraune Schleier des Lententuches, der den Senkungen des schweren Rumpfes aufliegt. Wie die Hüften sind auch die Knie seitlich gewandt, die Waden sind schräg gesehen, doch die Füße übereinandergepreßt. Aus den Wunden fließt das rote Blut, bräunlich gerinnend, die Arme entlang, am Rumpf und unter dem Lententuch bis über das Knie, am Fuß von dem dicken Nagel her zwischen den Zehen hindurch bis auf die Steine unten. Der Felsen ist der Hügel Golgatha. Er ist in einem neuen Maßstab gesehen, der Schädel ist im Verhältnis viel kleiner. Die Steinformen sind aus der Nähe eingehend geschildert. Nochmals einen eigenen Maßstab haben Maria und Johannes. Das tritt bei der stark wirkenden Körperlichkeit aller Figuren besonders gegensätzlich hervor. Die Wendung von Kopf und Blick, die verhaltene Bewegung, mit der die Hände sich fassen und zusammennehmen, das liegt bei beiden schon in dem steigenden Umriß ihrer Schultern. Dunkel und hell gegenübergestellt blicken die steilen Figuren auf den Gekreuzigten.

Das Kreuz hängt in S. Maria Novella in Florenz. Daß es ein Werk Giottos aus seiner Frühzeit ist, das ist erst vor wenigen Jahren wieder erkannt worden. Ein ähnliches hat sich wahrscheinlich einst als Tramezzokreuz in der Oberkirche von San Francesco in Assisi befunden. Durch die Wiederentdeckung eines eigenhändigen Werkes dieser Zeit ergibt sich ein neuer Zugang zu der großen Freskenfolge der Franzlegende in Assisi, damit zu der Frage nach Giottos Frühstil.

Das Antlitz des Gekreuzigten ist edel gebildet (Abb. 2). Die reinen Linien der Stirn, der Augenhöhlen, der geraden Nase, des Mundes sind nicht durch die Senkung verschoben, nicht vom Tod verzerrt. Das Antlitz ist das eines Schlafenden. Das weiche Licht, das den ganzen Körper überspielt, hebt aus halbdunklen Schatten die schönen Wangen, die Nase, die ebene Stirn edel hervor. Augen und Mund sind durch eine feine Linie eingezeichnet. Das rötliche Haar fällt nur an der gesenkten Seite herab, gegenüber bleibt es in starren Wellen unberührt von der Schwerkraft wie das Antlitz selbst.

Später hat Giotto solche Dinge anders gesehen (Abb. 3). Der Kopf Christi aus der Arena-Kapelle in Padua hat nicht jene gedämpfte, halbdunkle Stimmung. Dies ist nicht ein Entschlafener, sondern ein Toter. Das Eingehende der Schilderung, die Zwischentöne fehlen. Die ganze Sicht ist eine andere. Das Haar verdeckt fallend die Wange, aber es läßt jetzt die Achselhöhle sichtbar, die für den körperlichen Zusammenhang wichtig ist. Vor allem wird jetzt die schräge Neigung des Kopfes in der Zeichnung (besonders der Nase) unmittelbar verdeutlicht.

Ein Kopf aus der Franzlegende ist demgegenüber wieder mehr dem Christus aus S. Maria Novella verwandt (Abb. 2,6). Ein schlafender Wächter ist dargestellt. Wie die Gesichtsformen gerundet sind, wie die Verkürzung nur angedeutet, nicht durchgeführt ist – wie die geschlossenen Augen, auch Brauen und Mund je durch eine Linie eingezeichnet sind, wie endlich das Haar in festen Locken

<sup>1</sup> Anmerkung siehe am Schluß, S. 63

unbeteiligt bleibt, wie alles steif und doch lebend erscheint, wie er schläft, wie eine stille Stimmung von diesem Kopf ausgeht – dies alles erscheint unmittelbar vergleichbar.

Ist das aber von derselben Hand gemalt? Die Feinheit, der Adel des Christuskopfes fehlt, alles wirkt derber, blanker, härter. Das kommt daher, daß es sich hier nicht um Temperamalerei auf Kreidgrund und Holz handelt, sondern um Wandmalerei *al fresco*. Aber sind die Unterschiede nur aus der verschiedenen Technik zu erklären?

Ähnliches ergibt ein Vergleich zweier weiterer Köpfe (Abb. 4, 5). Das Antlitz der Maria vom Kreuz in S. Maria Novella erwächst aus der Neigung des Kopfes, die von den Ellbogen und Schultern begleitet wird. Die Kiefernlinie hebt das stumpfe Kinn vom Hals ab, die Nase ist kurz und flach, die schmalen Augen spähen seitlich.

Die gleichen Grundformen und dieselbe Projektion zeigt in Assisi etwa der Kopf des jugendlichen Franziskus, der seinen Mantel verschenkt. Über der Schulter dasselbe Gesichtsoval, die Kiefernlinie, das Kinn, die kurze Nase, die Augen unter den geraden Brauen, das ist verwandt. Aber wiederum fehlt dem Fresko die weiche Atmosphäre und die innere Bewegung, die der Halbfigur der Maria ihren Adel verleihen. Der Jünglingskopf bleibt trocken und hölzern, ohne Stimmung und Leben. Das Atmende fehlt, Giotto's Odem.

Köpfe dieses Aufbaus gibt es in Padua nicht. Gerade in der verschiedenen Ausführung wird das Frühe der identischen Grundformen deutlich. Die Besonderheit und Kühnheit von Antlitz und Körper erscheint sogar eigens hervorgekehrt.

Dies wird deutlich bei einem Vergleich zwischen den Körpern selber (Abb. 1, 3). In Padua ist ja Christus gänzlich anders gesehen, nämlich einheitlich ganz von vorn. Die Füße stehen jetzt beide auf dem Brett, so daß die Knie nur nach der Seite, nicht auch noch nach vorn auszuweichen scheinen. Das Lententuch ist hier quer über den Bauch gebunden, es beschreibt eine einzige Form, es läßt den wichtigen Hüftansatz frei. Der Körper ist gestreckt, mit schmalen Lenden, in flachem Relief modelliert, in hellem Licht gesehen, unter dem Kreuz die Schädelstätte – ein klar und scharf geschnittener Stein. Alles ist geklärt, vereinfacht, gemessen und bedacht.

Demgegenüber erscheint das riesige Kreuz von dunkler Fülle, schwer in den Verhältnissen, verschiedenartig im Abstand, voll großer Ansätze und innerer Widersprüche, gebundener und umstürzlerischer zugleich.

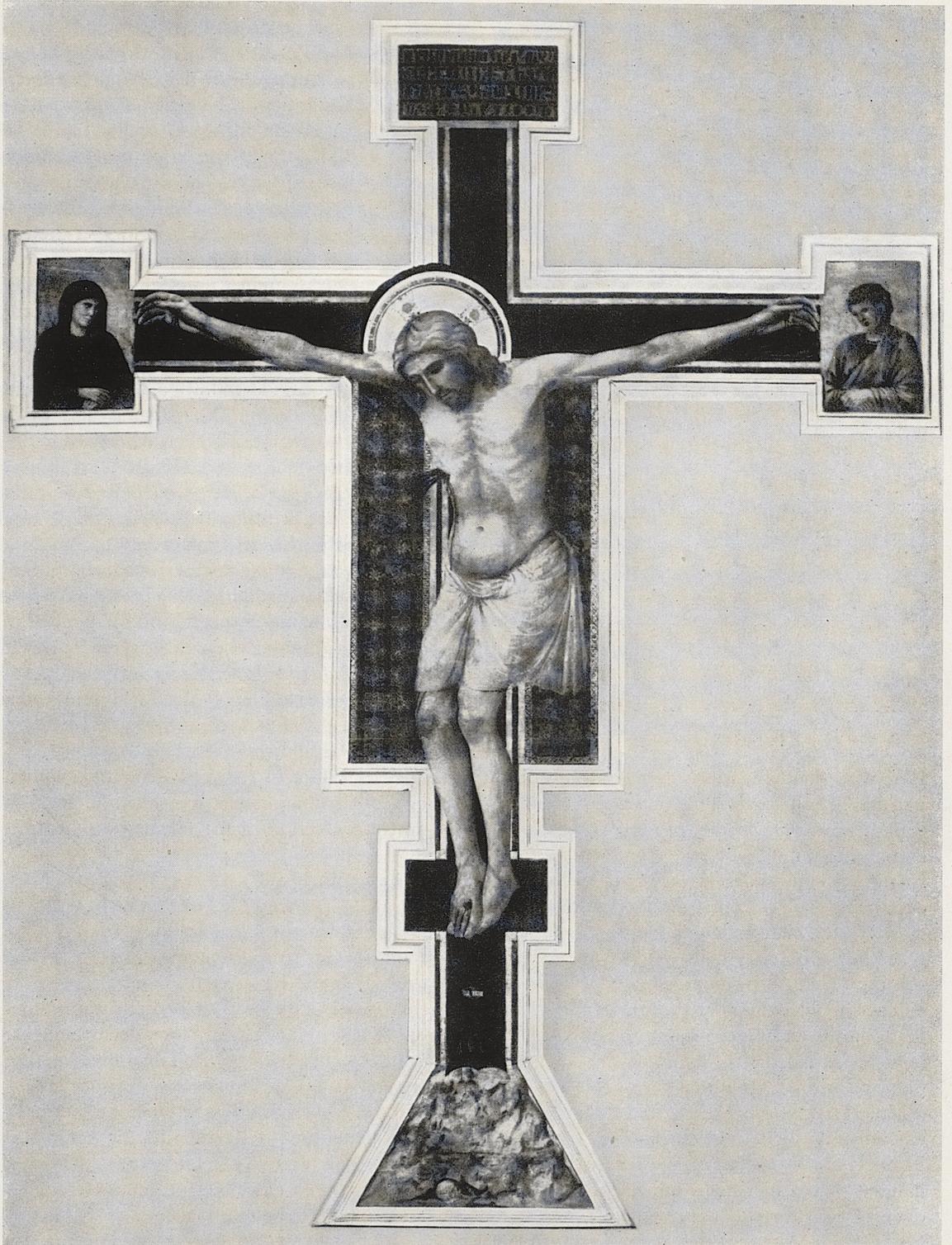
In der Franzlegende gibt es nur einen einzigen Akt (Abb. 7). Er zeigt die äußeren Merkmale des Christuskörpers auf dem Hängekreuz: die eigentümliche Linie, die die Füße am Knöchel absetzt, die starke und unvermittelte Wölbung der Einzelpartien. Vor allem ist die herbe Verkürzung des Körpers grundsätzlich die gleiche, der schwere Brustkorb, die voreinandergehaltenen Arme, die schwerflüssige, gehemmte Bewegung.

Solche Züge haben in Giotto's Kreuz ihre volle Kraft der Aussage, sie ergeben ja das düstere und eindringliche Gesamtbild und seine Stimmung. Hier aber wirkt alles hölzern und derb, in seiner Eigenwilligkeit übertrieben, in seiner Besonderheit eigens hervorgekehrt.

Das gleiche wie über den Aufbau der menschlichen Körper ließe sich über den Aufbau der ganzen Gruppen (Abb. 2) gegenüber Padua sagen: die Dramatik ist fast stärker (etwa in der getrennten Gegenüberstellung der Gruppen), das besondere Einzelne drastischer und gröber (etwa die Architekturen über den Menschen) – es fehlt noch jene klare Ausgleichung und die sichere Bemessung der dramatischen und körperhaften Motive im Sinne szenischer Einheit, die in Padua erreicht wird und nicht wieder verlorenght.

Vielleicht sagt am besten der Fels unter dem Kreuz, was gemeint ist: auf der Paduaner Kreuzigung ist das ein knapp gemeißelter Steinblock, deutlich und ersichtlich in wenigen Schnittflächen, im Ganzen erschöpfend und überzeugend – am Kreuz von S. Maria Novella dagegen reicher, eingehender, physiognomischer, vielfältiger, voller Stimmung und Halbdunkel.

So spielt in der Frühzeit das Landschaftliche, wie überhaupt Schilderung, noch eine eigene Rolle. Auf der Mantelspende in Assisi gibt es Hügel und Berge, Täler und Grate, dazu Bäume, Gebäude



1 Christus am Kreuz, Florenz, S. Maria Novella



2 Christus am Kreuz, S. Maria Novella

Hier wird deutlich, wie verschiedenartig die Ausführung der Bilder in Assisi ist – ganz abgesehen von den Erhaltungszuständen. Das Pferd auf der Mantelspende kann unmöglich von derselben Hand gemalt sein. Die Übereinstimmung beschränkt sich auf die Grundformen: machtvolle Gesamtkomposition, flache Bühne, Eigenwert des Schauplatzes.

Nochmals eine andere Hand hat bekanntlich das Bild ausgeführt, auf dem der Mann aus Assisi dem heiligen Franz seinen Mantel unter die Füße breiten will. Hier sind die Formen nicht voll und massiv, auch nicht weich und verfließend, sondern kleinlich und spitzig, überscharf und in die Länge gezogen. Sieht man jedoch weniger auf das Einzelne als auf das Ganze, so erscheint die Komposition von derselben Art wie das Übrige, ja sie ist eine der bedeutendsten der ganzen Folge.

Wiederum weit einander gegenüber stehen zwei Menschen, zwei Gruppen. Der Zwischenraum über dem Mantel enthält die Spannung des Geschehens. Es spielt sich ab auf einem Platz, der noch heute so aussieht. Noch steht die römische Tempelvorhalle mit dem mittelalterlichen Turm und Palazzo daneben am Marktplatz in Assisi. Der Tempel mit Rose und Mittelsäule mag ein wenig gotisch aussehen. Doch bewahrt die Schilderung des Ganzen durch die sechseinhalb Jahrhunderte hindurch eine eigentümliche und einzigartige Aktualität. Der Eigenbedeutung des Landschaftlichen in den Frühwerken entspricht es, wenn hier der Schauplatz geradezu als Vedute geschildert wird. Denn es handelt sich ja hier nicht nur um die zeichenhafte Andeutung etwa eines bedeutsamen Gebäudes, das als Requisit zu der dargestellten Legende gehörte, sondern um den Schauplatz eines tatsächlichen historischen Vorgangs, mit dem diese Gebäude zunächst gar nichts zu tun haben. Sie sind nur am Ort der Handlung vorhanden und daher mit den Figuren einheitlich gesehen und dargestellt.

und oben in der Ferne Ortschaften. Das Landschaftliche steht in deutlicher Gegenbewegung zu der Gruppe, in deren Hauptfigur alle Formen sich finden.

In Padua bringt Giotto alles in die Nähe. Ein Berg (etwa der Joachimszenen) ist einfach ein Fels, in seiner Erstreckung absehbar und abschreitbar. Denn auf der schmalen Reliefbühne sprechen nur die Körper, die der Menschen und der Hütte und der Steine, die aus der Bühne hervorgehen, ebenso wie es die Menschen tun. In dieses Relief verkörpert sich alles. Das Ferne und Vielfältige, Landschaft und Schilderung, Dämmerung und Fülle sind getilgt. Alles verdichtet sich in das Begreifbare und Umgreifbare, selbst der Engel: wie gemeißelt, wie über einer Brüstung tritt er hervor.

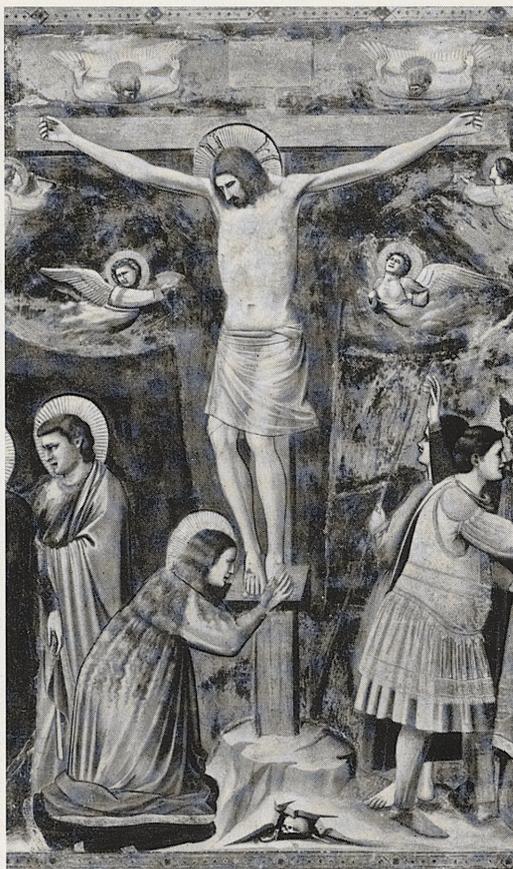
Schon in Assisi gab es Ansätze dazu, sie waren sogar noch radikaler hervorgekehrt worden. In der Vision des Wagens fehlt das Schweben (Abb. 8). Wie aus Erz gegossen erscheinen die roten Rosse vor dem handfesten Karren, großartig modellierte Pferde, die nicht schweben, nicht laufen, nicht springen, sondern wie Bildwerke in der Luft stehen.

Darin liegen künstlerische Erkenntnisse, die weit über dieses eine Bild und Giotto hinaus grundlegend waren. Mochte die Kunst der nächsten Jahrzehnte zunächst andere Wege gehen – seit dieses Fresko vollendet worden war, stand es neben aller Malerei als Bild eines einzigen historischen Ereignisses an einem einzigen bestimmten Ort, wiedergegeben in einer neuen einheitlichen Sicht, deren Form sich aus jenem neuen Gesichtspunkt ergeben hatte. Spätere Zeiten erst haben ähnlich radikal sehen können und das Grundlegende, das Neuzeitliche dieser Kunst erkannt.

Über den Bildern erkennt man ein Gebälk, unter dem man auf die Szene schaut (Abb. 8, 9). Es wird von gemalten Säulen getragen. Zwar liegt unmittelbar um das Bildfeld noch ein glatter Streifen, aber das Ganze wird doch umgeben von einer plastisch gemalten Architektur. Das entspricht der Darstellungsweise, die eine Bildbühne mit stark gerundeten Körpern wiedergibt.

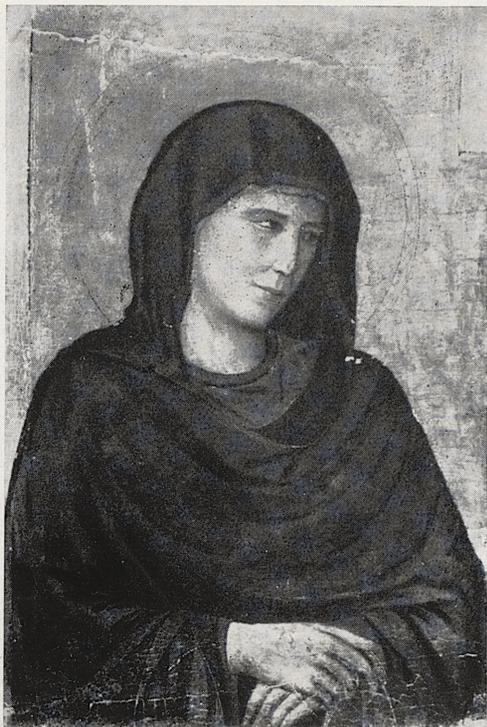
Die Bilder in Padua sind anders eingesetzt. Sie sind allseitig gerahmt von einem gemalten Schmuckstreifen in zarten Profilen, von denen das innerste am unteren Rande verschwindet. So sieht man ein wenig von unten hinauf und hinein in das Bild. Es erscheint in feinem Relief deutlich eingetieft und in seinem Eigenraum klar gesondert ohne eigentliche Scheinarchitektur außer diesem Rahmen.

In Assisi ist dagegen die Wand zwischen den Diensten unterhalb des Umgangs mit gemalten Gliedern architektonisch vollständig erfaßt: vor die braune Wand tritt über den Vorhängen ein hellgraues Gesims vor, dessen vorderste Fläche die Inschriften trägt. Von diesem Streifen aus heben sich nochmals weitere Profile plastisch ab, bis dann die Konsolen ansetzen, auf deren Deckplatte die Plinthen der gedrehten Säulen liegen. Schräg von unten gesehen verschwinden sie halb hinter ihr, die Deckplatte tritt um die Seitenlänge der quadratischen Plinthen vor die Wand vor. Das ist auch an dem kassettierten Gebälk über den Säulen ersichtlich. So erscheint die Säulenstellung, folgerichtig modelliert, frei und greifbar vor die backsteinfarbene Wand gebaut. Aber von dem Gebälk aus erhebt sich noch weiter vortretend die zweite Konsolenreihe (doppelt so groß wie die untere) bis zu dem gotischen Profil unter dem Umgang, der die ganze Kirche umzieht<sup>2</sup>. Giotto schließt mit dieser Scheinarchitektur an die römische Wandmalerei an, die im Mittelalter spätantike Züge beibehalten oder wiederaufgenommen hatte, etwa in S. Angelo in Formis oder in S. Piero a Grado bei Pisa, auch in Cimabues Ausmalung des Chors in Assisi. Völlig neu ist alledem gegenüber die Einheit seiner Sicht, in Beleuchtung, Perspektive und Komposition. Alles ist ja von der Mitte des Joches her einheitlich gesehen, angeordnet und verkürzt, und in diese kraftvolle und anspruchsvolle Aufteilung sind die Bilder ebenso eingesetzt. Sie bringen sich durch schlagkräftige, in sich fest und folgerichtig gebaute Gegenstände zur Geltung. Links etwa ist die Bühne durch die Bogenfolge unter der Decke bestimmt, in der Mitte durch das steile, klar vertiefte Gebäude und den Wagen der roten Pferde, rechts durch



3 Kreuzigung, Padua (Ausschnitt)

<sup>2</sup> Es ist eine mit Blüten ausgesetzte Kehle, aber in den beiden ersten Jochen vom Eingang her ist auch sie nur gemalt.



4 Maria vom Kreuz in S. Maria Novella

Giotto hat ihre Grundzüge der Überlieferung entnommen. In der Unterkirche fand er dieselbe Darstellung, von einem Künstler des 13. Jahrhunderts gemalt (Abb. 10). Allein er hat diese Komposition nicht benutzt, sondern nur das Thema aufgenommen. Zu seinen Vorbildern und Lehrern hat Giotto vielmehr Cimabue und Cavallini bestimmt, jedenfalls den Kreis römisch-florentinischer Künstler, die in Assisi arbeiteten, als er dort begann. Bei ihnen nahm er seinen Ausgangspunkt.

Eine kniende Gruppe, betend und harrend, vor einem Stehenden oder Thronenden – das hat ihn immer wieder beschäftigt, und diese Darstellungen in der Arena- und in der Bardi-Kapelle gehören zu seinen berühmtesten. Giotto hat jedoch, als er in Assisi die „Bestätigung der Regel“ entwarf, an eine Komposition angeknüpft, die ein ganz anderes Thema behandelt (Abb. 11). Er geht aus von einem Fresko des Obergadens in Assisi, das die Szene

den massiven Bau des Throns und die Stühle in der Luft. Die Bauten und Möbel wenden sich dem Licht zu, das einheitlich die Bühne bescheint. Oben, über dem Laufgang, erheben sich die weiten, schwebenden Flächen des Obergadens (Abb. 9). Sie sind in dem braunen Grund von dünnen, flachen Schmuckbändern eingefaßt. Unten aber hat eine starke, eigenwillig ordnende Hand die neuartige Formenwelt der Franziskuslegende eingesetzt, in klarer Abfolge durchdacht, mit kräftigen, ja, derben Mitteln abgesetzt von der gotischen Form ringsum. Wenn auch nicht in allen Einzelzügen der Durchführung – gerade im Ganzen stehen wir hier Giotto gegenüber.

Links ist die Bestätigung der Ordensregel durch den Papst dargestellt. Gregor, umgeben von seinem hohen Gefolge, übergibt die Rolle segnend dem Heiligen, der allein in der Mitte kniet, demütig und stolz, hinter ihm gehorsam und gemeinsam die Brüder. Das ist voller Spannung und Dramatik, voll sprechender Züge in den Bewegungen und Gruppen, eine bedeutende Komposition.



5 Franziskus aus der „Mantelspende“, Assisi

darstellt, wie Josephs Brüder des Diebstahls beschuldigt werden. Ein bedeutender Künstler des Cimabue-Kreises hat hier den Hauptgedanken: das bange Warten vor dem Thronenden, schon eindrucksvoll gestaltet.

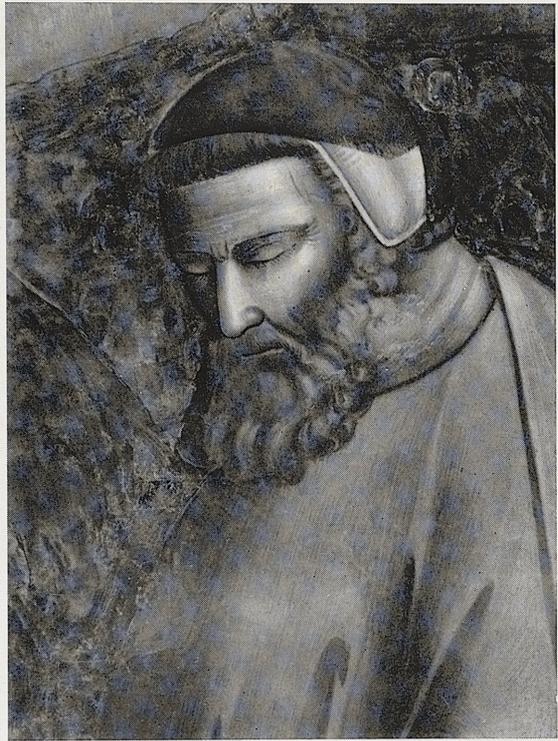
Dennoch tritt alles das ins alte Dugento zurück, wird bunter, teppichhaft schwebender Schmuck der spitzbogigen Wandfläche – sobald wir mit Giotto vergleichen. Hinter der Brüstung tauchen phantastische Gebäudeteile auf, ohne Zusammenhang miteinander oder mit dem Thema. Der Fußboden sinkt nach vorn ab, der Thron ist schräg und schief gesehen wie alles andere. Er steht den Josephsbrüdern nicht gegenüber, und ebenso ohne Grundriß ist die Gruppe, ist der einzelne Kniende. So lebhaft erzählt wird in Anordnung und Gestik (dies sah Giotto), so körperlos und unfest heftet sich hier eines ans andere.

Das wird erst recht ersichtlich vor Giotto's Bild. Hier ist alles in eine folgerichtig durchgezeichnete und durchmodellerte Szene zusammengefaßt. Der Grundriß der Bühne ist – wie immer bei Giotto an der Decke – genau ablesbar: die kräftige Bogenfolge bezeichnet äußerst drastisch den Raumkasten. Die Wand oder vielmehr die Wände bedeckt ein Vorhang. Beiderseits sind

die Türen eingeschnitten, durch die Franz und der Papst mit den Ihren gekommen sind und wieder gehen werden. Der Heilige kniet in der Mitte des Zimmers. Innerhalb der Grenzen, die Giotto sich setzt, ist die Sicht einheitlich, die Ortsangabe folgerichtig, und darin spricht sich die bildliche Dramatik des Ganzen aus. Indem alles aus sich selbst verstanden und verkörpert ist, kann eine vorher nie gesehene Menschlichkeit aus dem Geschehen hervortreten. Bei dieser Kastenbühne bleibt Giotto sein Leben lang. Seine Geschichtsauffassung und seine Bildauffassung sind darin ablesbar. Wo diese folgerichtig gezeichnete und beleuchtete Bühne ist, ist Giotto.

Auf den spitzbogigen Schildflächen des Obergadens von S. Francesco sind unter den Dutzenden von Fresken nur zwei, die dieses Gepräge aufweisen: die beiden Szenen der Isaaksgeschichte. Sie sind daher von der italienischen Forschung mit Recht für Giotto in Anspruch genommen worden.

Sicherlich ist in den vielen Fresken oben manches im Übergang. Verschiedene Meister und Werkstätten haben mit- oder nebeneinander gemalt. Wahrscheinlich hat Giotto bei seinem Lehrer mitgearbeitet, sicherlich hat er später die vorhandenen Werkstätten für seine Entwürfe mitbeschäftigt. Vielleicht läßt sich das in manchen Fällen noch erschließen oder erraten. In der Josephsszene erinnert allein die Hintergrundsarchitektur ein wenig an Giotto's Art. Die Beweinung wirkt in der Anlage – trotz antikisch-cavallinesker Einzelgruppen – wie eine Vorform der berühmten Paduaner Komposition, doch in der Ausführung fremd. In der Pfingstszene scheint eine antiquierte Architekturkulisse durch Giotto's Ausführung und durch seine massiv und lebendig angeordneten Figuren Leben gewonnen zu haben. Vielleicht ist es ähnlich bei dem zerstörten Fresko des zwölfjährigen Jesus im Tempel (dessen bemerkenswerte Zentralkomposition sich vielleicht durch das ähnliche Bild in S. Chiara rekonstruieren läßt). Die Himmelfahrt jedoch erscheint ganz giottesk, und ebenso der erstaunliche Madonnenondo. In der Architekturperspektive, die mit den tatsäch-



6 Schlafender aus der „Vision der wankenden Kirche“, Assisi

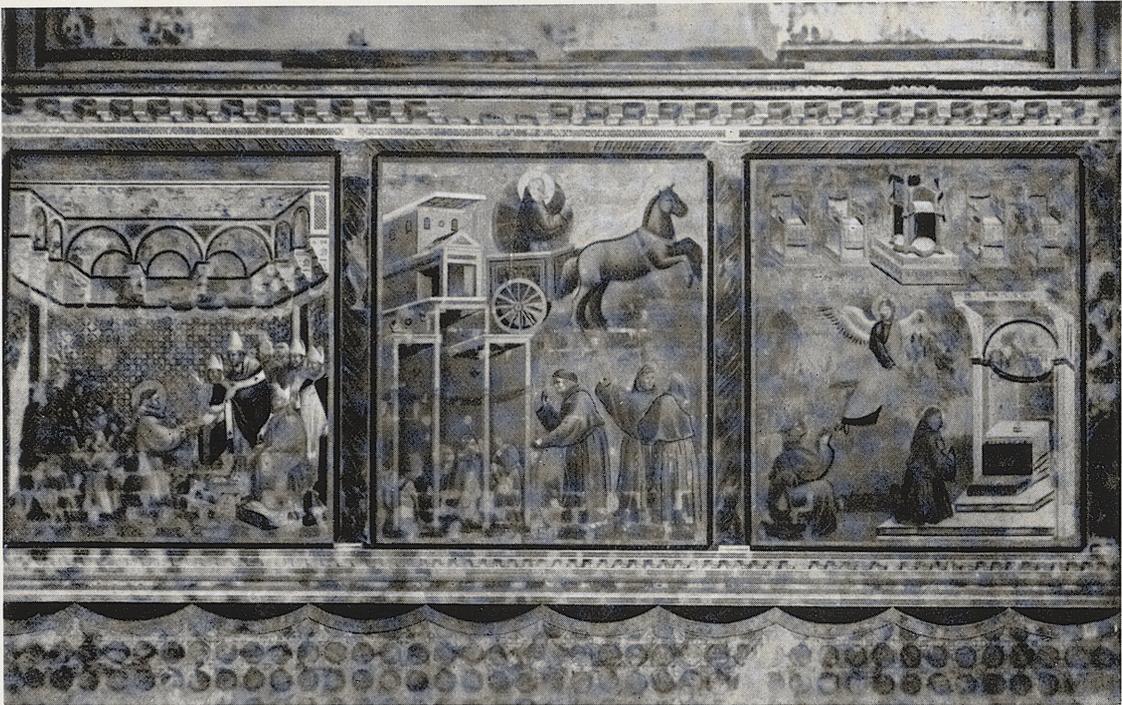


7 Der hl. Franziskus und sein Vater, Assisi

lichen Formen des Gebäudes nicht zusammengeht, sind die Arkadenfiguren und die vier Kirchenväter des Doktorengewölbes aus Giotto's neuartigem Entwurf zu verstehen. Eindeutig erscheint der Tatbestand nur in den Isaaksbildern. Gegenüber etwa der gezeigten Josephsszene stehen sie völlig anders in dem abgeschrägten Wandfeld (Abb. 9, 12). Das Gebäude, in dem sich die Szene zwischen Isaak und den Seinen abspielt, ist drastisch und hart in seiner Vollständigkeit durchgeführt, in Giotto's Sinne als folgerichtiges Modell eines Hauses, eines Zimmers. Ein Vorhang ist vor, einer hinter der Gruppe. Vorn und hinten, rechts und links, unten und oben – diese Werte sind innerhalb des Bildes plastisch eindeutig festgelegt. Und dem entspricht die Bestimmtheit im Geschehen: die Menschen treten anders auf, ihr Körper und ihre Handlung sind darin aufgestellt wie die Möbel, zwischen denen sie stehen. Das ist noch nicht so ausgewogen und voll-

endet wie in Padua, aber grundsätzlich ist schon hier die gleiche Erkenntnis gewonnen. Giotto geht auch hier von dem großen Dugento aus. Er knüpft an bei der römischen Mosaikkunst. Zwar ist sein Verhältnis zu Cavallini kompliziert, da der römische Maler dann eben auch von Giotto gelernt zu haben scheint. Doch hat Giotto in ihm die große byzantinische Malerei kennengelernt, er hat hier ja offensichtlich seine Komposition der Geburt Mariä benutzt. Cavallini's Geburt Mariä (Abb. 13) könnte auch im Freien spielen, das Geschehen ist ohne Ort. Die Architektur-motive stehen vage und bedeutungslos wie ein Wandschirm hinter den Figuren. Größen- und Grundrißverhältnisse der Figuren bleiben ungeklärt. Der Rahmen und die Inschrift schließen nicht ab und nicht ein, sie verbinden vielmehr das Bild mit der golden glänzenden Mosaikfläche der Chorapsis von S. Maria in Trastevere. Giotto hat hier bekanntlich die Komposition studiert und in dem statuenhaften Beieinander der Figuren noch einen letzten Hauch der Antike verspürt und aufgenommen. Aber seinem Werk gegenüber bleibt Cavallini's Mosaik in der raumlosen Harmonie der altrömischen Malerei, ohne äußere und innere Geschlossenheit. Gerade in ihrer Geschlossenheit aber gewinnt bei Giotto jede Figur, jede Haltung, jede Bewegung ihre Dramatik. Statt des vagen Figurierens im Dugento sprechen jetzt die Hände durch den begrenzten Raum hindurch, die Bewegungen und Blicke. Die Frau mit den gespannt schauenden, funkelnden Augen ist der Maria vom Kreuz von S. Maria Novella vergleichbar, Jakob mit seinem rotblonden Schädel dem Kopf des Johannes.

Dieser geschlossene Zusammenhang der Örtlichkeit und der Handlung ist ohne Übergang bei Giotto plötzlich da. Horb hat die Vorstufen aufgezeigt, besonders die Benutzung der hellenistisch-römischen Wandmalerei durch Cavallini und seinen Kreis. Jene Architekturphantasien, die den Motiven der Theaterprospektarchitektur entsprachen, wurden schon von ihm in wenige möbelartige



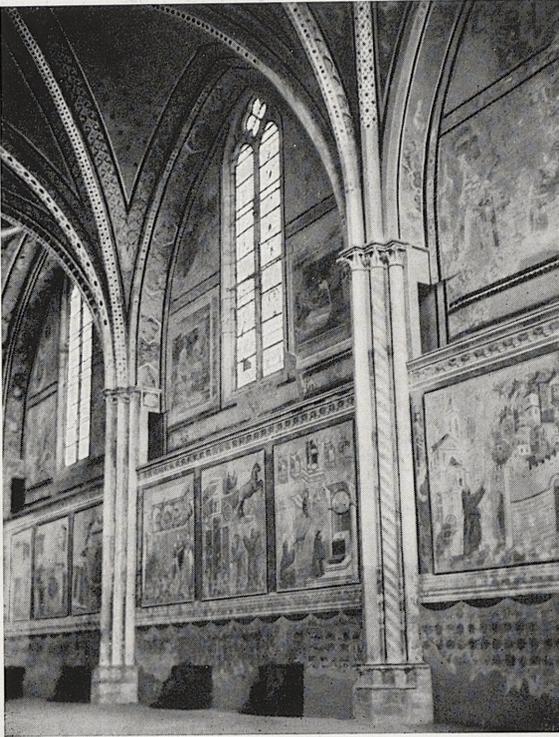
8 Bestätigung der Regel – Auffahrt des hl. Franziskus – Vision der Throne, Assisi, S. Francesco

Formen verdichtet. Hier zuerst aber ist der Innenraum folgerichtig und unabhängig von innen wie von außen sichtbar gemacht. Mit der künstlerischen Erkenntnis der Einheit und Einmaligkeit der Szene hat Giotto das Mittelalterliche überwunden.

Giotto hat die römische Dugentmalerei zum Ausgangspunkt genommen, schon in der Wandgliederung, dann in der Übernahme einzelner Kompositionen. Von seinem Florentiner Lehrer Cimabue ist offenbar weniger auf ihn übergegangen. Cimabue verkörperte weit ausschließlicher als die Römer die „griechische“, die byzantinische Malerei. Vielleicht hat Giotto in seiner frühesten Zeit an dem größten malerischen Unternehmen des toskanischen Dugento, dem Schmuck des Baptisteriums durch Mosaiken, bei Cimabue mitgearbeitet. Das wäre noch zu klären. Sonst mag er von Cimabue nur die zarte Malweise, das Modellieren in feinen Übergängen aufgenommen haben, das die Oberfläche des Christuskörpers von S. Maria Novella reich belebt. Aber ein Vergleich dieses Werkes mit dem gotisch-byzantinischen Kruzifixus Cimabues, der schwerelos, knochenlos und substanzlos geschwungen das Mittelalter großartig vertritt, bezeugt den weiten Abstand der beiden Künstler. Cimabue rechnet noch in seinen Engelschören des Querhauses, von denen die „throni“ erhalten sind, mit der gebauten Architektur und ihren Bogenstellungen. Die Unabhängigkeit von der gebauten Architektur, die Festigkeit, die Monumentalität, die rechten Winkel im Bildaufbau, das stammte von Cavallini, die schimmernden Übergänge in den Schleiertüchern und der Körper-  
rundung, das kann Giotto von Cimabues Tafelmalerei übernommen haben.

Aber es gab in der großen Kunst des ausgehenden 13. Jahrhunderts noch einen Künstler, von dem Giotto gelernt hat. Das war kein Maler.

In der Folge der Franzlegende tritt besonders eindrucksvoll die Erscheinung des Heiligen vor dem schlafenden Papst Gregor hervor (Abb. 14). Das Schlafzimmer ist an allen drei Wänden wiederum mit einem Teppich verkleidet, unter der Kassettendecke ist kunstgerecht der Baldachin aufgehängt. Wiederum wird innerhalb der gegebenen Grenzen alles folgerichtig durchgeführt. Dasselbe gilt



9 Assisi, S. Francesco

von den Körpern. Sie sind stark bewegt, jeder in besonderer Art. Ebenso wie die Perspektive nicht zentral durchgezeichnet oder die Räumlichkeit entsprechend vertieft und geweitet ist, ebenso gibt Giotto nie die Anatomie der Körper. Sie sind frei von bloßer zeichenhafter Gestik, sind nicht schwerelose Arabeske (wie noch bei Cimabue), sondern massiv und voll, aus sich selbst bewegt. Allein die großen Wölbungen und Rundungen sind noch mit der Gewandmasse vereint, die Gewandbahnen in ihren plastischen Rundungen und scharfen Falten heben diese Körperlichkeit heraus. Großartig sind immer wieder die einheitlichen Kurven etwa des Rückenrisses bei Giotto. Der Papst liegt, kaum verkürzt, auf dem Bett.

Das Daliegen des Papstes – genau so in dem „Traum von der wankenden Kirche“ – läßt sich mit dem Marien Tod vergleichen, den Arnolfo di Cambio für den Florentiner Dom gemeißelt hat (Abb. 15). Die kompakte Gestalt ist massiv, vollkörperlich, von kantigen Gewandbahnen bestimmt, aber nicht lastend und nicht perspektivisch verkürzt. Das Faltenwerk ist dem der Seitenfiguren in S. Maria Novella (Abb. 1, 4) zu vergleichen, ebenso der antikische

Johanneskopf mit dem Übergang des Kiefers über das hohe Ohr in den steilen Lockenkopf. Auch die Hände sind ähnlich komplex: bewegt, doch eigentlich ohne Gelenke.

Das ist nicht gotische Gelenkkunst, nicht „romanische“ Starrheit, sondern von innen bewegte (wenn auch nicht anatomisch durchdachte) Körperlichkeit, Masse, die zur Gebärde wird. Dies findet sich hier wie dort. Wiederum der glatte Kontur, die scharfen Randfalten, die die massiven Körper nicht durchgliedern, die kompakte Körperfigur, mit knappen Motiven und wenigen Gewandformen, die gedrungene Bewegung nicht aus den Gliedern, sondern aus dem körperlichen Ganzen entstehend.

Die kniende Frau Arnolfos von einem Brunnen (Perugia) ist in der Plastik das am tiefsten Giotto Entsprechende. Ihre motivische Übereinstimmung mit der kompositionell wichtigen Figur auf dem „Tod des Edlen von Celano“ in Assisi, die ganz diese Körperlichkeit zeigt, hat schon Fiocco nachgewiesen.

Arnolfo hatte diese innere Bewegung der Figur und der Gruppe aus dem Norden. Die französische Kathedralplastik hat ihn über das „Romanische“ und „Byzantinische“ hinausgeführt. Dort war auch im Bau der Szenen schon jene strenge Verdichtung auf das rein Figürliche gewonnen, die dann für Giotto so wichtig werden sollte. Im Byzantinismus waren die reichen szenischen und landschaftlichen Elemente aus früheren Jahrhunderten mißverstanden oder erstarrt beibehalten worden. Züge wie die Landschaft hinter den Königen aus dem Morgenland auf Cavallinis Mosaik finden sich noch in Giotto's Franziskusfresken (Mantelspende). Gleichzeitig aber nahm er von Arnolfo die Vereinfachung und Konzentration des Szenischen auf, die aus der Gotik stammte, wie dieses Reimser Portalrelief zeigt (Abb. 16). Haltung und Zuordnung der Figuren, dazu die Abbrüviatur in der Angabe des Schauplatzes: nicht viele vage Andeutungen, sondern verkleinerte oder halbierte Requisiten, diese aber sachlich und erschöpfend angegeben, darin liegt eine der Grundlagen für



10' Bestätigung der Ordensregel, Fresko in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi

Giotto's Szene. Sicherlich sind die architektonischen Einzelformen seiner Bühnenangabe den römischen Überlieferungen entnommen, auch das Prinzip ihrer perspektivischen Verkürzung stammt daher. Allein das alles geht ein in ganz wenige, ganz massive Requisiten, deren Folgerichtigkeit und Einheit neu ist. Das Menschliche, das Geschehen, der Schauplatz wird auf das bildnerisch Verkörperte verdichtet. Aus dem Vielen wird das kompakte Einzelne, das für das Ganze steht: ein Bauteil für den ganzen Bau, ein Möbel für einen Raum, ein Fels oder Baum für eine Landschaft. Für den entsprechenden Aufbau der einzelnen Figur gilt ja das gleiche. Die Begründung von Giotto's Form in der französischen Gotik ist von Erwin Rosenthal, vor allem jetzt von Jantzen aufgezeigt worden, für die einzelne Figur, für die Gruppe und für die Reliefschichtung des Ganzen.

Es scheint, daß diese Anregungen Giotto durch Arnolfo zugekommen sind. Er hat sofort die Szene nach allen Seiten begrenzt und der Figur jene massige Fülle gegeben, die Giotto beibehält. (Die gotisch bewegte, gotisch durchgegliederte, gotisch durchwühlte Bildkunst des Giovanni Pisano ist dagegen ohne jede innere Verwandtschaft.) Auch hat schon Arnolfo eine grundsätzlich andere, unnordische, eigentlich unmittellalterliche Reliefauffassung. Die Figur wird anders projiziert, sie erscheint wie in voller Rundung abgehoben vor dem gemusterten „Hintergrund“. Nichts in der Kunst der Jahrhundertwende erinnert so wesentlich an Giotto wie derartige Gewandfiguren (Abb. 17).

Aus seiner Berührung mit der Bildnerie kommt Giotto dazu, überhaupt nur das darzustellen, was sich greifen läßt, was abgreifbar und begreifbar ist. Giotto hat immer nur das gemalt, was man auch meißeln könnte. Dies ist ein Grundzug seiner Kunst, das ständige Vereinfachen und Verdichten ein Grundvorgang in ihr. Sich steigernd läuft er durch sein ganzes Werk hindurch, von den noch byzantinisch reichereren Frühwerken an bis Padua und von dort nochmals strenger zurückgeführt bis zu den Spätwerken.



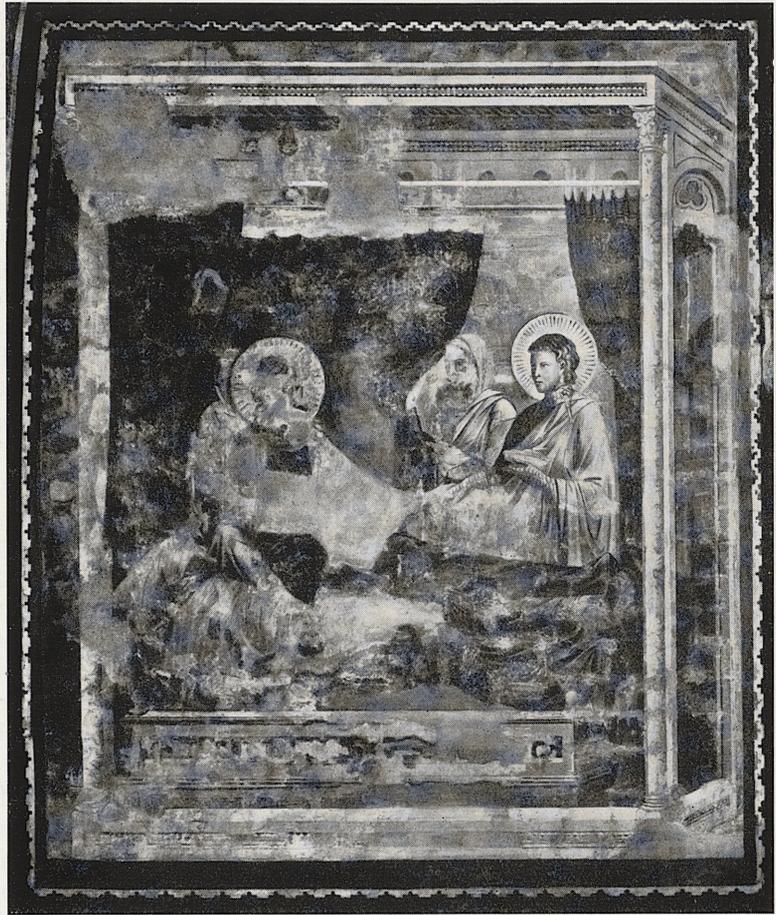
11 Joseph und seine Brüder, Fresko am Obergaden von S. Francesco, Assisi

Aber allerdings ist Giotto gegenüber diesem dritten Lehrer von Anfang an Maler. Er rahmt, er faßt ein, breitet aus. Er stellt ein Bild, ein geschlossenes Bühnenbild, einen Anblick dar. So wesentlich seine Aufnahme des Plastischen von Arnolfo ist, so unvergleichbar bleibt dennoch seine Kunst. Giotto hat jene Epoche begründet, in der die Malerei die erste Trägerin der Kunst ist. Sie strahlt bis auf die Bildnerei, ja bis auf die Baukunst aus.

Diese geschlossene Bildwelt Giotto's ergibt sich aus einem neuartigen Verhältnis zum tatsächlichen Kirchenraum – und umgekehrt. Indem seine Bilder so aufgebaut werden, daß sie aus sich selbst begreifbar sind, widerstreiten sie dem Wesen mittelalterlicher Wandmalerei (Abb. 9). Sie sind nicht mehr in erster Linie aus einem System, also aus dem architektonischen Zusammenhang der Wandfelder und des ikonographischen Programms ersichtlich, sondern zunächst aus sich selber.

Giotto hat in Assisi in einer gotischen Kirche begonnen, deren Ausmalung im Chor und im Obergaden des Langhauses schon gegeben war. Jene älteren Fresken breiten sich bunt, flach, rahmenlos in den mächtigen Wandabschnitten aus zwischen Fenstern und Schildbögen. Und auch wo die architektonische Gliederung weniger bestimmend ist (etwa in der vorgotischen Kirche in S. Piero a Grado bei Pisa), wird ein romanisches Wandsystem gemalt, mit altrömischen Einzelzügen einer aufdringlichen Scheinarchitektur, aber uneinheitlich und mißverstanden, dazwischen linienhaft flache, teppichhaft ausgebreitete Bildfelder. Noch in Assisi hatte Cimabue die Chortheile ähnlich eingeteilt.

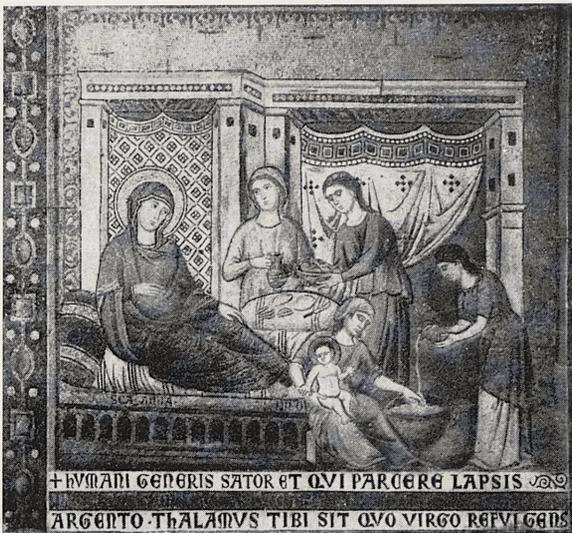
Wiederum ist Giotto's erstes großes Werk auch in seiner Gesamtaufteilung ganz anders als die Werke jener Überlieferung, denen er die Einzelzüge seiner Kunst entnehmen muß. Er findet die bereits funktionell durchgegliederte Ganzheit des Kirchenraumes vor. Aber statt seine Bilder den gebauten Architekturformen ein- und unterzuordnen, umgibt er sie mit einer neuen, eigenen, weit vortretenden



12 Isaak, Rebekka und Jakob, vom Obergaden in S. Francesco

Scheinarchitektur. In der Ordnung ihrer perspektivischen Folgerichtigkeit und einheitlichen Beleuchtung, zusammen mit dem entsprechenden Bau der Bilder selber, stellen sie sich in eine eigengesetzliche Beziehung zum Ganzen der Wand und des Raumes. Die Selbständigkeit des Bildraumes wird durch starke Mittel von außen und von innen her zur Geltung gebracht. Denn auch innerhalb der Bilder herrscht ja jetzt keine Linienmetaphysik im Sinne der rationalistischen Mystik des Mittelalters mehr: Mittelachsen, durch Figuren und Bilder hindurchlaufende Linienzüge, Verbindungen mit den Kompositionslinien des Ganzen fehlen. Schon die beiden oberen Fresken des mittleren Joches sperren sich gegen die Unterordnung, es sind Giotto's Isaakszenen (Abb. 9, 12). Unten in der Folge der Franziskushistorien baut sich alles noch reiner aus Körpern auf. Die Grundrichtungen des Rahmens: das Liegende, das Aufrechte, treten immer wieder hervor, Giotto's rechte Winkel, die jeden übersächlichen Zusammenhang zerschneiden.

In Padua hat Giotto ja dann eine ganze Kapelle selbständig gegliedert und ausgemalt. Schon in Assisi war das rein historische Thema in dieser Breite auffällig für eine Kirche. Die Arenakapelle scheint geradezu wesentlich zur Aufnahme all der Giotto-Bilder bestimmt zu sein. Rintelen fühlt sich an eine „Gemäldegalerie“ erinnert, so unmitttelalterlich kommt ihm das vor. In Padua ist die Rahmung zarter, unauffälliger, das steigert noch die Selbständigkeit der einzelnen Bilder. Gleichzeitig wird sozusagen freiwillig eine aufs feinste ausgewogene Gesamtordnung durchgeführt, die in dieser Vollendung – auch gegenüber den Spätwerken – einzigartig ist.



13 Pietro Cavallini, Geburt Mariä (Mosaik)  
Rom, S. Maria in Trastevere

– läßt sich überhaupt nicht geben. Die Giotto-Forschung ist so alt und so breit, daß fast jede allgemeinere Ansicht schon einmal geäußert worden ist und jede neue Behandlung eine schon vorliegende wiederholt oder sich doch auf sie bezieht. Über die Forschung zur Franzlegende ist sogar ein eigenes Buch erschienen, die unentbehrliche Zusammenstellung von Lilli Martius, mit tabellarischer Aufzählung der verschiedenen Ansichten.

Andererseits sind die Fragen nach Giotto's Kunst so grundwichtig, daß sie nicht verstummen werden, solange es ein geschichtliches Selbstbewußtsein der europäischen Kunst gibt. Und bei Werken und Fragen dieses Ranges hat eben jeder neue Fund: ein neues Werk, ein neues Datum, eine neue Beziehung, sofort allgemeine Bedeutung und berührt Grundfragen überhaupt. Jede einzelne der überkommenen urkundlichen Nachrichten zur Frage von Giotto's Frühzeit scheint mir die vorgebrachte Ansicht zu stützen. Im übrigen ist die Interpretation der Quellen ein Musterbeispiel dafür, daß sich aus historischen Dokumenten alles herausinterpretieren läßt. Niemals sagt uns eine schriftliche Quelle des Mittelalters über die Kunstwerke mehr als diese selbst. Dokumente ermöglichen zunächst eine kunstgeschichtliche Behauptung oder machen sie unmöglich, sie beweisen nie etwas. Rintelen, der nicht nur eine künstlerische Natur, sondern auch ein genauer Historiker und Aktenkenner war, hat mit advokatorischer Schärfe aus allen Urkunden das Gegenteil von dem herausgehoben, was sie offensichtlich zu bedeuten scheinen.

Grob gesagt gibt es drei Ansichten über die Entstehung der Franzlegende. Die einen – vor allem die Italiener – halten sie einfach für ein Werk Giotto's. Andere – z. B. Vitzthum – glauben, sie sei zwar zu der Zeit von Giotto's Beginn gemalt worden, aber nicht von ihm, sondern seinen römisch-florentinischen Vorläufern. Rintelen dagegen und mit ihm fast die ganze deutsche Forschung sehen in der Franzlegende eine späte Nachahmung von Giotto's reifem Stil, Jahrzehnte nach Padua entstanden.

Es hat sich, hoffe ich, aus dem Vorgetragenen ergeben, daß keine dieser Ansichten dem Sachverhalt entspricht.

Woher kommt das? Und was ermächtigt heute zu der Annahme, daß wir richtiger sehen als eine so reiche und bedeutende Forschung von über hundert Jahren?

Drei Gründe lassen sich nennen: erstens denkt man heute über Frühwerke grundsätzlich anders als früher. Zweitens hat man kürzlich über die praktische Entstehung der Kunstwerke jener Zeit, damit

Bis dorthin ist ein weiter Weg. Aber schon in Assisi gibt es keine Verbindung mehr mit dem Wandschmuck Cimabues oder dem Goldmosaik Cavallinis, mit den gebundenen Reliefs Arnolfo's oder der Dugentkunst von S. Piero a Grado. Eine neue Zeit hat hier begonnen.

Giotto setzt schon in diesem Frühwerk neu ein. Noch ist nicht alles Übernommene völlig verschmolzen. Noch sind die Möglichkeiten vielfältiger, noch nicht so streng vereinfacht wie in der mittleren und Spätzeit. Dennoch gilt für das Frühwerk gerade das, was für Giotto als Künstler überhaupt gilt: infolge einer schonungslosen Selbstbeschränkung ist er immer erschöpfend. Alle Vollendung setzt Begrenzung voraus.

\*

Dies alles ist nicht eigentlich neu. Eine neue Deutung Giotto's – oder auch nur seines Früh-

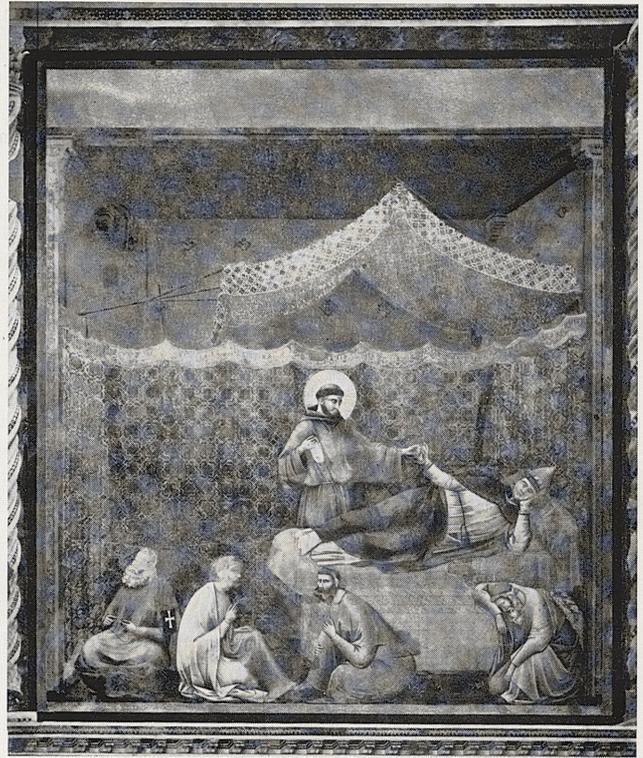
über die Frage der „Eigenhändigkeit“, neue Erkenntnisse gewonnen. Drittens sind jüngst Frühwerke wiederaufgetaucht, die einen unmittelbaren Blick auf den jungen Giotto ermöglichen und die Größe dieser seiner Kunst direkt sehen lassen (wie etwa das Kreuz aus S. Maria Novella).

Um ein Bild des „Frühstils“ im Ganzen zu gewinnen, müßten natürlich alle Werke, die in den Jahren vor oder um 1300 entstanden sein könnten, herangezogen werden.

Auch die „Navicella“ dürfte zu den Frühwerken gehören. Zwar ist ja das riesige Mosaik in Sankt Peter, also wieder in einem Brennpunkt der christlichen Welt, im Original nicht mehr beurteilbar. Die Kopie in S. Maria dei Cappuccini gibt die Hauptzüge wohl am ehesten wieder, doch ohne das Landschaftliche und Architektonische, das gerade an die Franzlegende erinnert. In Padua wäre es vielleicht nicht so ausführlich beigefügt, in der Peruzzi-Kapelle ist ein vergleichbares Thema (Johannes auf Patmos) völlig anders gelöst worden. Architekturen

dieser Art können kaum aus dem frühchristlichen Vorgänger des Mosaiks stammen, den Körte kunstgeschichtlich erschlossen und Paeseler dann an der gleichen Stelle dokumentarisch überzeugend nachgewiesen hat. Sie lassen sich auch mit keinem Giotto-Werk vergleichen außer mit der Franzlegende, die ganz Ähnliches zeigt. Unter dem gewaltigen Segel sitzen und stehen die Apostel. Ihre Bewegungen sind sehr auffallend, mehr noch ihre Anordnung. Obgleich sie das gleiche Schicksal im Schiff erleiden, sind sie nicht beieinander, sondern einzeln oder paarweise, ohne Gemeinsamkeit, mit starken Gesten, weder nach hinten zum Steuermann gerichtet, noch nach vorn, wo einer, ganz cimabuesk gezeichnet, allein auf die Szene vorn blickt. Christus ist im Sinne Cavallinis gegeben, außerhalb des Bildes. Diese Gruppierung ist weder mit der still bewegten Gemeinschaft des Paduaner Abendmahls zu vergleichen noch mit der reich unterschiedenen, pulsierenden Komposition etwa der Fußwaschung, eher schon mit den isolierten Einzel- und Doppelfiguren der Franzlegende (Sultanszene, auch Abb. 14), deren drastische Gesten die spannungsgeladenen Zwischenräume nicht überbrücken. Der Stil des Petruschiffes ist – wie der der Franzlegende – aus einem Einzeldenkmal für uns rekonstruierbar. Der Mosaik-Engel von Boville Ernica zeigt etwas von Giotto's „Handschrift“: die Einfügung der feinen sichelartigen Formen in das Rund, die stoffliche Wirkung der Augen und Brauen, des Gefieders und Gewandes. Breit fließend erscheint der Stoff, wie mit nassem Pinsel gemalt, hellblau mit weißen und grauen Tönen, der Mantel olivgrau, die Flügel grauviolett und gold. Dazu ist alles körperlich gerundet wie hinter einer Öffnung. Dies alles läßt sich weder technisch noch stilistisch aus der Spätantike ableiten, sondern schließt an Cavallini an. Der frühe Charakter ist – auch bei dem zweiten Engeltondo (Museo Vaticano) – durchaus deutlich.

Weiter wäre heranzuziehen die Madonna in S. Giorgio alla Costa in Florenz, die von Robert Oertel als vorpaduanisches Werk Giotto's, florentinisch, aber noch cavallinesk, erkannt worden ist. So



14 Franziskus erscheint dem Papst im Traum, Assisi

schlecht sie im übrigen erhalten ist, das großartige Christuskind und die fast dugentesken Engel sprechen eine deutliche Sprache.

Giotto's Bildnis des Papstes Bonifaz VIII. in S. Giovanni in Laterano ist neuerdings von seinen Übermalungen befreit und von C. Brandi erneut untersucht worden (Burl. Mag. 94, 1952, S. 218). Es ergibt sich, daß auch dieses Werk dem frühen Stil der Franzlegende entspricht. Schon daß Giotto in den Jahren um 1300 diese Segensszene gemalt hat, spricht für unsere These<sup>3</sup>.

Urkunden und Erhaltungszustände müßten für alle diese Werke nochmals gemeinsam und unter dem besonderen Gesichtspunkt des Frühstils geprüft werden. Das Hauptwerk und die Hauptfrage aber bleibt die Franzlegende.

Früher hat man unter der Einwirkung der Entwicklungshistorie Frühwerke meist betrachtet als naive Versuche, als unvollkommene Werke, die im übrigen wie die der Reife, nur eben schwächer aussehen sollten, oder als Erzeugnisse, die in der Entwicklung auf halbem Wege zwischen dem Stil des Lehrers und dem reifen neuen Stil stehen. Man fand diese Werke allenfalls psychologisch oder „entwicklungsgeschichtlich“ interessant. Wer sich um Deutung eines großen Künstlers bemühte, hielt sich nicht an das Unreife, sondern an seine „beste Zeit“. Denn da man im Grunde aus dem großen Künstler einen Autodidakten zu machen wünschte, galt alles „Ableitbare“ nur als Beeinträchtigung der Größe des Genies.

Schon die vorgebrachte Betrachtung der Frühwerke hat gezeigt, daß heute aus einem Frühstil anderes ersichtlich wird.

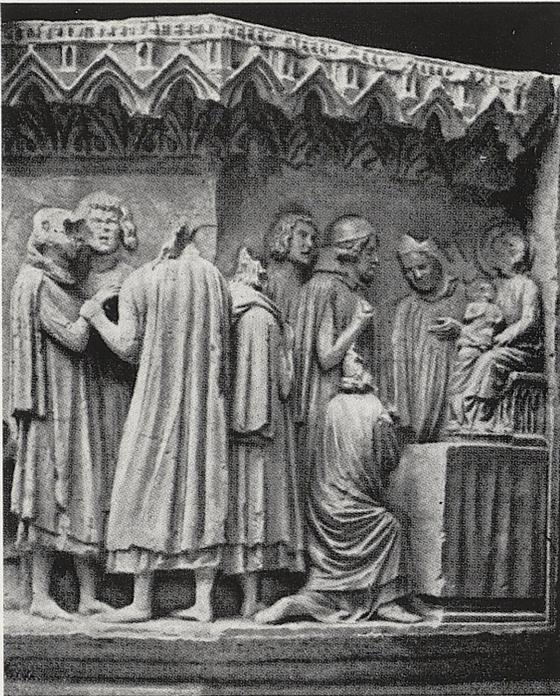
Giotto, das hat sich ergeben, ist von Anbeginn der unabhängigste Künstler. Schon die frühesten Werke sind als die seinigen erkennbar, insofern sie neuartig im Ansatz sind. Es gibt keinen Übergang von Cimabues Gekreuzigten zu dem von S. Maria Novella, keinen zwischen dem Obergaden im ganzen und der „parte di sotto“ in S. Francesco. Mag in Assisi die Kluft durch die Werkstattausführung verschleiert sein, dem Wesen nach ist der Grundunterschied unüberbrückbar. Hier beginnt der Stil, dessen Anlage in Padua und S. Croce ausgetragen wird. Die großartige Konzentration der Arena-Fresken scheint doch eine reichere, breitere Grundlage vorauszusetzen, das konnte aber nie die Dugento-Malerei unmittelbar sein, sondern eben der Frühstil Giotto's.

Schon das erste Werk ist völlig Giotto. Von hier aus ist die Überlieferung zu sehen – nicht umgekehrt. Die Größe einer Kunst zeigt sich ja gerade darin, daß sie uns ihre Gesichtspunkte vermittelt, sie und alles ringsum zu sehen. In Giotto's Kreuz von S. Maria Novella waren die überkommenen Züge deutlich: Caval-

<sup>3</sup> Der Altar in der Sakristei von Sankt Peter erforderte eine eigene Untersuchung, besonders auch Volbach's neue Beschreibung, s. *Orientalia Christiana Periodica* XIII, 1947, S. 369ff.



15 Arnolfo di Cambio, Tod Mariä, von der Fassade des Florentiner Domes  
Ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



16 Reims, Kathedrale, Relief vom Mittelpfosten des Gerichtsportals

lini, Cimabue, Arnolfo. Aber indem der Künstler aus solchen Überlieferungen eigenmächtig die Elemente für seinen Stil herausriß, entstand etwas umstürzlerisch und unvergleichbar Neues. Denn es gibt keine Autodidakten, wenigstens nicht unter den großen Künstlern. Die Großen haben sich immer die besten, die schwersten Lehrer gesucht.

Es handelt sich also gar nicht um eine „Ableitung“ vom Lehrer, sondern um die Benutzung seiner Einzelformen von Anfang an gegen ihren Sinn, nicht um historisch festliegende „Entwicklungslinien“, sondern tausend offenstehende Möglichkeiten, unter denen der große Künstler schon im Beginn frei auswählt und von seiner neuen Stufe aus entscheidet, überhaupt nicht um historische „Abhängigkeit“, sondern um die erste schöpferische Begegnung und Auseinandersetzung mit der Geschichte, in der alles Überkommene zur bloßen Vorstufe gestempelt wird. Hier, im ersten Ansatz, ergibt sich Giotto's Bedeutung für die abendländische Kunst.

Doch ist die Frage des Frühstils bei Giotto noch besonders wichtig, besonders schwierig. Denn das Frühstilproblem hat selbst seine Geschichte.

Giotto ist, so ließe sich sagen, der erste Künstler, der einen Frühstil hat. Im Mittelalter hatte es das – geschichtlich gesehen – nicht gegeben. Bei den großartigen Bildhauerpersönlichkeiten der Gotik und der Stauferzeit erkennen wir mühsam eine Abfolge der Werke, Vorstufen und Nachfolge – aber niemals eigentliche Frühstile, weder bei dem „Meister der Königsköpfe“ in Chartres, noch beim Reimser Josephsmeister, noch selbst bei dem großen Naumburger etwa. Das ist nicht nur eine Frage der Forschung, der Erkennbarkeit, beruht nicht nur auf der Unvollständigkeit der Denkmäler oder der Urkunden. Dies alles selbst beruht vielmehr mit auf Gründen, die tiefer liegen.

Es geht ja im Mittelalter zunächst nicht um das einzelne Werk, den einzelnen Stil, den einzelnen Künstler. Das Erste ist vielmehr der Auftrag und die Überlieferung. Grundsätzlich wird nirgends das Einzelne bewertet, sondern immer gerade was über das Einzelne hinausführt, so tritt das eigene Schicksal des Künstlers im Werke nicht in Erscheinung. Es kann daher beim einzelnen Künstler im Grunde kein schicksalhaftes Zusammentreffen mit der Überlieferung, keine Auflehnung gegen ihre Gültigkeit geben, keinen Frühstil. Selbst in Italien nicht, wo doch der Einzelne und sein Name schon so viel früher hervortritt. Weder von Niccolò Pisano noch von Cimabue ist ein vollständiger Frühstil vorstellbar. Das beginnt mit Giotto. Wie in allem ist er auch hier grundstürzend und grundlegend. Erst von seiner Kunst her ergibt sich uns Wesen und Wert eines Frühstils. Daher ist es auch so schwer, dazu vorzudringen. Er schafft erst in seinem Werk diese Fragestellung. Er erfordert sie aber auch; denn bei ihm geschieht nichts nebenher. Alles ist bei ihm grundwichtig. So ist die Klärung seines Frühstils notwendig, man kann sie nicht auslassen, wenn man sich über Giotto klar werden will. Erst von hier aus wird er in seiner ganzen Größe sichtbar.

Der zweite Punkt betrifft Schwierigkeiten, die sich aus der Frage nach der Eigenhändigkeit ergeben. Die Hand, das wurde deutlich, die das Kreuz von S. Maria Novella gemalt hat, kann nicht auch die Mantelspende oder die Huldigung auf dem Marktplatz gemalt haben. Zugleich hat sich ergeben, daß dennoch alles „Giotto“ ist. Wie also ist seine Urhebererschaft vorzustellen?

Diese Frage ist es vor allem, die den Zugang zu den Frühwerken erschwert und ein klares Urteil verhindert hat. Es scheint jedoch, daß wir nach den technischen Forschungen der letzten Jahrzehnte neue Einblicke gewonnen haben. Robert Oertel hat zunächst nachgewiesen, daß die Technik der Franziskusfresken an die des Obergadens anschließt, aber mit einem neuen Verfahren. Dies Verfahren geht wieder dem der Arena-Kapelle voraus, ein neuer äußerer Anhalt für die Frühdatierung der Franzlegende. Weiterhin hat Oertel jedoch auch die Frage nach Entwurf und Ausführung für diese Zeit überhaupt behandelt und weitgehend geklärt.

Immer wieder und mit Recht hat man festgestellt, daß die große Folge in S. Francesco nicht einheitlich ausgeführt wird. Man hat sogar die Hände verschiedener ausführender Künstler erkennen und trennen können. Die Isaakszenen erscheinen am ehesten zu Giotto selber zu stimmen. Ein Meister – Giotto am nächsten – hat im Gewölbe die vier Kirchenväter und drei Bilder des gleichen Joches unten gemalt. Ein weiterer ist der sogenannte Cäcilienmeister, der außer diesen Fresken noch aus anderen Werken bekannt ist. Noch ein anderer hat die vielfigurigen Szenen ausgeführt, an dessen Art die spätere Lokalschule von Assisi, etwa in S. Chiara, anklingt.

Die Gegensätze dieser einzelnen Meister haben die Forschung immer wieder beschäftigt und ihr vielfach den Blick auf das Ganze verstellt. Doch wurde meist ganz allgemein eine einheitliche Grundnote vermutet. Axel Romdahl, der sich besonders eingehend und überzeugend mit der Aufteilung der Hände beschäftigt hat, hat dennoch einen „Capomaestro“ des Ganzen postuliert und in ihm Giotto angenommen. In der Tat darf man gerade hier nicht am Einzelnen haften, sondern muß versuchen, das Ganze in den Blick zu bekommen.

Aber wie hätte Giotto an dem Ganzen teilgehabt? Hat er – so fragt Romdahl – partienweise mitgemalt, oder hat er Entwurfzeichnungen oder Kartons geliefert, die dann von anderen ausgeführt wären? Oertels Forschungen haben gezeigt, daß das unwahrscheinlich ist. Der von Wand und Format unabhängige Entwurf, also die Zeichnung im kleinen, aber auch der Karton – das sind erst Errungenschaften des Rinascimento. Vorher entstanden die größten Fresken vom Entwurf an im Raum, an der Wand, im Format der Ausführung. Diese ihre Gebundenheit an Technik und Tradition ist eine Seite ihrer Monumentalität. Der Entwurf des Künstlers sitzt an der Wand, unter dem Bild, unter der Kalkschicht für das Fresko, auf dem Rohputz. Bei der Ausführung verschwindet er unter der Schicht, die dann das Fresko trägt. Es sind Denkmäler vorhanden, an denen sich das nachweisen läßt.

So ist jetzt Giotto's persönlicher Anteil vorstellbar, sein eigentliches Werk. Er hat alles bis ins Einzelne in Umrissen auf die Wandfelder gemalt. Wir stellen uns die Kirche vor mit weißen Bildflächen und darauf in roter Zeichnung umrissen und modelliert die Kompositionen von der Hand des frühen Giotto. Für ihn liegt ja alles in der Zeichnung und Rundung. Darin gerade sagt er das Neue, das er



17 Arnolfo di Cambio, Relief vom Grabmal des Kardinals Annibaldi, Rom, Lateran.

bringt: jene Körperwelt, in die er alles verdichtet. Diese Kompositionen sind derartig, daß sie noch heute im Ganzen zu jedem sprechen, der auf das Ganze sieht, durch die Verschiedenheiten der Ausführung, der Einzelformen hindurch.

Giotto hat also den großen Auftrag durch verschiedene Künstler ausführen, vielleicht hat auch das Kloster die Fresken durch eine Art Hauswerkstatt vollenden lassen. Dabei sind außer dem, was er selbst gemalt hat, starke Abweichungen von seinen Vorzeichnungen vorgekommen, so stark, daß eben die einzelnen ausführenden Maler auseinandergehalten werden können. Am freiesten und eigenmächtigsten scheint der „Cäcilienmeister“ verfahren zu sein und dann jener Meister der viel-figurigen Szenen, der wohl erst erheblich später seinen Abschnitt beendet hat und der doch auch einen Giotto-Entwurf vor sich gehabt haben muß.

Dies ist nichts Widersprechendes oder Unwahrscheinliches oder überhaupt Besonderes. Wir wissen vielmehr jetzt, daß das im Mittelalter immer so war. Es war der mittelalterliche Arbeitsvorgang. In welchem Maße ein solcher Malerentwurf vom Ausführenden verändert wurde, dafür gibt es viele Beispiele. Salmi hat solche im Chiostro Verde bei S. Maria Novella nachgewiesen. Erstaunliche Abänderungen sind jetzt im Camposanto in Pisa aufgedeckt. Oertel zeigt ein Fresko aus Foligno: nur die Hauptgruppe der Rhea Sivia und der Knechte ist beibehalten, alles andere deutlich verschoben und verändert<sup>4</sup>. Der ganze Stilcharakter mußte sich dabei wandeln.

Das ist mittelalterlich. Wir versuchen heute an den Bildwerken der gotischen Portale, in den Handschriften, in den Mosaiken Meister und Hände zu scheiden. Auf diese Unterschiede kam es damals nicht an, sondern umgekehrt auf das Ganze. Nach dem Gesamtentwurf und seinen Vorlagen und Vorbildern arbeitet die Werkstatt, alte, reife Künstler sind in ihr tätig. Rang, Eigenart, Technik des einzelnen gleichen sich grundsätzlich nach Kräften dem Großen und Ganzen an. So erklärt sich die Einheit im Großen, die stilistische Vielfalt im Einzelnen des mittelalterlichen Kunstwerks. Ein Blick hinauf zum Obergaden von S. Francesco zeigt diese vielfältige Einheit des Mittelalters.

Aber allerdings, in der Franzlegende ist die Lage anders, sie spitzt sich zu. Das, was den mittelalterlichen Werken eigen war, wird hier zum erstenmal zum Problem. Daß diese großartigen Fresken für manchen so wenig Anziehendes haben, mag daher kommen, daß hier ein Werk in mittelalterlicher Art ausgeführt wurde, das bis ins Einzelne von einem über das Mittelalter hinausgehenden Künstler vorgezeichnet war und in seiner Form eigentlich schon die mittelalterliche Kollektivausführung ausschloß. Das heißt: hier wird die Frage der Eigenhändigkeit – zunächst mit problematischem Ergebnis – aufgeworfen.

Das Problem wird dann gelöst in den Arena-Fresken. Sie sind in einem ganz anderen Maße und Sinne eigenhändig, als je das Werk eines Cimabue oder eines Coppo di Marcovaldo hatte sein können. Hier ist aus dem Problem der Franzlegende die Folgerung gezogen. Der eigenen Erfindung entspricht die eigene Niederschrift, in jenem neuzeitlichen Sinne, der uns zu den Paduaner Fresken mehr als zu allen anderen hinzieht, früheren und späteren. Zwar sind auch diese Fresken nicht bis ins letzte aus Giotto's Pinsel geflossen. Allein was er selbst nicht gemacht hat, stammt nicht von einer Klosterwerkstatt oder selbständigen Gehilfen, sondern von seiner *Schule*, von seinen Jüngern, die völlig bestimmt sind von seiner zwingend persönlichen und auch darin grundsätzlich neuartigen Kunst.

Daher müssen wir in Assisi nicht das Einzelne für das Ganze nehmen, sondern umgekehrt das Ganze für das Einzelne. Wir müssen es wagen, weiter zurückzutreten, noch ein wenig mit dem ungesammelten Blick des Mittelalters zu schauen, das den Zusammenhang und Zusammenklang der Dinge ganz anders aufnahm als die Zeiten, die folgten – seit Giotto. Denn wenn wir seit Padua das Fresko fast so wie ein Tafelbild sehen können, wenn wir darin das Eigenhändige, den persönlichen Hauch, den einzigartigen Klang des Handschriftlichen entdecken, so stammt diese neuzeitliche Sehweise von Giotto. Er hat sie mit seinem Werk begründet. Seine Spätwerke, von denen ja die Bardi-Kapelle in ihrer Eigenhändigkeit ebenfalls umstritten wird, sind in einem völlig anderen Sinne

<sup>4</sup> Vgl. die Abb. in dieser Zeitschrift, Bd. V, S. 298.

uneigenhändig wie die früheren Fresken. Und ähnliches gilt von den signierten Werken Giotto's. Die als Giotto dokumentarisch belegten oder bezeichneten Werke werden bekanntlich merkwürdigerweise von der Kritik fast alle nicht als eigenhändig anerkannt.

Bei der Franzlegende aber hatte Giotto noch nicht seine Schule, die seine Bilder wiederholte und signierte. Er war angewiesen auf eine mittelalterliche Werkstatt, und so ist die Ausführung der Franzlegende durch andere doch etwas, was zu ihrer Problematik als Frühwerk gehört. Bei seinem Entstehen wird deutlich, daß dieser Stil aus dem Mittelalter heraustritt.

Außer der Frage des Frühstils und der Frage der Eigenhändigkeit ist jetzt eine letzte Frage aufzuwerfen, die doch alle anderen mitumfaßt.

Es ist eine auffallende Tatsache, daß alle Frühwerke Giotto's, auch wenn sie urkundlich belegt und längst veröffentlicht sind, immer wieder verkannt, vergessen, jedenfalls abgelehnt worden sind. Die Franzlegende wurde in Deutschland wegdiskutiert; das Petruschiff wird, wie es scheint, heute noch zu spät angesetzt; die Madonna von S. Giorgio alla Costa wurde erst kürzlich als Frühwerk erkannt, aber noch ohne allgemeine Zustimmung; das Kreuz von S. Maria Novella, seit langem von Thode als belegtes Frühwerk besprochen und abgebildet, mußte erst am Giottojubiläum von Coletti und Salmi wieder aus dem Dunkel gezogen werden, als sei das eine Neuentdeckung.

Bei manchen dieser Werke mag die schlechte Erhaltung mitsprechen. Bei dem Kreuzifixus etwa kann dieser Grund aber nicht gelten. Die allgemeine Unsicherheit und Unlust Frühstilen gegenüber hat sicher mitgespielt. Aber diese ständige Verkennung hat umfassendere Gründe. Sie entspricht der Bewertung der Franzlegende. Diejenigen, die sie für vor oder nach Giotto entstanden halten, erklären sie für zu „schwach“. Damit stehen wir vor unserer letzten, der Kernfrage: sind die Werke von Giotto's Frühstil schön?

Das ist die sogenannte Qualitätsfrage, die Diskussion über Werte oder Schwächen, über Rang oder Unvollkommenheit – und wie diese Umschreibungen alle lauten –, die Umschreibungen der Frage: schön oder nicht?

Das heißt gleichzeitig: Giotto oder nicht? Das Bedeutende in der Kunst ist das Schöne. Für das bloß Interessante ist in dieser Sphäre kein Platz. Giotto hat nichts gemacht, was nicht bedeutend, was nicht schön wäre.

Bei dem Kreuz von S. Maria Novella, über dessen Schönheit eingangs gesprochen wurde, sind wir dessen ganz sicher. Nachdem sich uns geklärt hat, was das Bild der Assisi-Fresken heute beeinträchtigt, was also darin nicht von Giotto ist, können wir uns jetzt auch vorstellen, was in ihnen doch Giotto ist – im Stil etwa des Kreuzes von S. Maria Novella. Vielleicht ließe sich das auch – nach allen Abzügen der Überlieferung und der Erhaltung – für die Navicella rekonstruieren. Nur bedarf es für diesen Frühstil des richtigen Blickes für das Schöne an ihm.

Man hat von einem aufdringlichen Realismus der Franzlegende gesprochen, von einer brutalen Aktdarstellung des Christuskörpers, von überdrastischer Erzählung, einer düsteren, harten Formengebung. In der Tat, Giotto's Kunst ist immer in Dur. Dazu aber ist hier alles mit der leidenschaftlichen Eindringlichkeit erster Entdeckungen zur Darstellung gebracht. Die Bühne ist bunt und hart wiedergegeben. Der Ton liegt noch auf den neuen Erkenntnissen der Ortsbestimmung. In Padua treten sie gegenüber den Körpern, der Ort gegenüber der Handlung zurück. Was später ausgeglichen und verfeinert wird, hat hier noch Direktheit und Kraft gegenüber Jahrhunderten und für Jahrhunderte. Die Zuspitzung auf das Eigene, gerade Erkannte, aber auch das Drängen noch unentfalteter Möglichkeiten, das ist besonders fesselnd an einem Frühstil. Er enthält immer mehr, als er verwirklicht.

Denn die Fülle der Gesichte ist überwältigend. Noch sind Räume und Figuren unerschöpflich reich in den Motiven. Noch sind die Einzelheiten ausführlich, ja physiognomisch geschildert, besonders Örtlichkeit und Schauplatz. Noch gibt es Landschaftliches, es gibt Nebensachen. Noch ist nicht alles allein auf die Verkörperung der Handlung hin verdichtet wie in Padua. Diesem noch unkonzentrierten Reichtum entspricht auch die Stimmung, die sich ergibt aus dem Klang der Formen und

dem Schimmern des Lichts. Es gibt eben noch etwas wie Stimmungen: das dumpfe Beieinander vieler Menschen, übersteigerte Leidenschaft der Bewegungen, die „nächtliche“ Szene im Gebirge, die düstere Stille des Christuskörpers, der tot und schwer am Kreuz hängt.

Der Frühstil enthält alles Spätere in sich. Von dieser Fülle geht Giotto aus in der Arena-Kapelle; er vereinfacht, bündigt, mäßigt, erhellt, klärt, vor allem er konzentriert, er verdichtet. Ganz verstanden und ganz bedacht sind seine Formen dennoch immer aus der Substanz leidenschaftlicher Anschauung herausgehoben. Die Basis für Padua konnte nie – das wurde schon gesagt – das 13. Jahrhundert unmittelbar sein. Und ebensowenig das Werk irgendeines Unbekannten, der dann statt seiner der große Begründer wäre. Es war vielmehr Giotto's Frühstil, entstanden zwischen dem Dugento und Padua.

Denn Assisi enthält Padua, wie Padua Santa Croce. Die Kurve seiner Stilentfaltung beginnt hier, sich in ihrer ganzen Mächtigkeit abzuzeichnen. Darin schon liegt das Schöne des Frühstils.

Was schön ist, sagt uns nicht die Ästhetik, sondern allein die Kunst. Nicht ob dieses oder jenes schön ist, nicht daß hier oder dort Schönes vorkomme, nicht daß dies schöner sei als jenes – sondern: was überhaupt das Schöne sei.

Damit steht es aber wie mit dem Frühstil, wie mit der Eigenhändigkeit: in einem grundsätzlichen Sinne beruht auch unsere Auffassung vom Schönen auf Giotto's Kunst. Indem er die Kunst der Neuzeit begründet, hat er auch das begründet, was die Neuzeit schön nennt.

Wir erkennen das erst, seit wir uns in den letzten fünfzig Jahren vom klassizistischen Sehen gelöst haben. Daß das so ist, dafür spricht Folgendes: die klassizistische Kunstlehre des italienischen Rinascimento, der doch Giotto's Kunst absolut nicht entsprach, hat sich dennoch stets auf Giotto berufen, stets ihn als Beginn der neuen Kunst, der Kunst überhaupt bezeichnet. Dies geschah nicht aus antiquarischer Pietät oder kunsthistorischer Einsicht, sondern aus dem künstlerischen Gefühl für die eigenen Grundlagen, das sicherer war als alle humanistischen Theorien. Erst als die Ästhetik in Frankreich und Deutschland eine Wissenschaft der Gelehrten wurde, begann man Giotto zu vergessen. Weder Goethe noch selbst Burckhardt haben etwas Rechtes mit ihm anfangen können. Für beide war doch „Giotto nur in kunsthistorischem Betracht und für Denkende schätzbar“.

Es hat für unser Wissen vom Schönen eine große Weitung und Vertiefung bedeutet, daß Giotto's Kunst wieder geschichtliche Aktualität gewonnen hat. Wir können uns nicht mehr das bei Giotto aussuchen, was uns ohnehin genehm ist. So gut wie selbst Vasari den frühen Giotto anerkannte, müssen wir das, was wir schön nennen, erweitern und vertiefen gegenüber dem geneigten Haupt und dem stillen Leichnam am Kreuz von S. Maria Novella, gegenüber den machtvollen Erzählungen der Franzlegende, vielleicht gegenüber der Monumentalität der Navicella. Auch darin ist Giotto enthalten, das heißt das Schöne begründet.

Jene Kunst, die von Giotto stammt, hatte keine praktisch greifbare Existenz mehr wie der Körper des griechischen Bildwerks, von dem im Altertum alle Kunst ausging, noch auch wie der Bau der nordischen Kirche, von der im Mittelalter alle Kunst ausging. Sie war nur noch Malerei, nur noch Schein, nur noch – in dem neuzeitlich eng gefaßten Sinne – „schön“. Sie begründet das „Reich der Kunst“. Von ihr geht alle Kunst aus. Damit hat Giotto vieles geopfert und vieles zerstört, wie jeder Aufbau Opfer und Trümmer fordert. Aber er hat den Grund für die Kunst der Neuzeit, für unsere Kunst gelegt.

<sup>1</sup> Der Vortrag war schon i. J. 1943 zum Abdruck in dieser Zeitschrift bestimmt. Satz und Bildstöcke waren fertiggestellt, konnten jedoch nicht mehr verwendet werden, da die „Mitteilungen“ ihr Erscheinen einstellten. Auf dem Deutschen Kunsthistorikertag im September 1951 in Berlin wurde der Vortrag wiederholt. Er wird hier zunächst ohne Begründungen und Belege im einzelnen abgedruckt.

Das Vorgebrachte müßte außerdem ergänzt werden durch den Nachweis der sofortigen umwälzenden Wirkung von Giotto's Frühwerken u. a. in Florenz (Cäcilienmeister und Baptisteriumsmosaik), in Assisi (Kreuze im Museo Civico und in Montefalco), in Lucca (Deodato Orlandi), auf römische Künstler wie Cavallini (schon S. Cecilia in Trastevere?), Rusuti (S. Maria Maggiore, vgl. auch Béziers) Conxolus(?), schließlich die Nachwirkung bei Giotto selbst in der Madonna von S. Giorgio alla Costa in Florenz (*Oertel*), den kleinen Szenen des Pisaner Franziskusbildes im Louvre u. a.

An meine Gespräche mit *Werner Körte* †, *Roberto Longhi*, *Robert Oertel* und *Herbert Siebenhüner* erinnere ich mich dankbar. Das gesamte Schrifttum bis 1938 bei *R. Salvini*, *Giotto, Bibliografia*, Rom 1938. Hinzuzufügen für unsere Fragestellung *K. Bauch*, Die wissenschaftlichen Ergebnisse der Giotto-Ausstellung in Florenz 1937, Vortrag, gehalten am 8. Januar 1938 in der Freiburger Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft (Bericht in Zeitschrift „Oberrheinische Kunst“ 1939, S. 193). – *Derselbe*, Dürers Lehrjahre, Städel-Jahrbuch, Band VII/VIII, S. 110ff.: „Das allgemeine Problem des Frühstils.“ – *H. Jantzen*, Giotto und der gotische Stil. „Das Werk des Künstlers“, 1939/40, S. 441–454, jetzt neu erschienen in *H. Jantzen*, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 35 ff. – *W. Körte*, Die Navicella des Giotto, Festschrift für *W. Pinder*, 1938, S. 223 ff. – *Derselbe*, Die früheste Wiederholung von Giottos Navicella (in Jung Sankt Peter in Straßburg), Oberrheinische Kunst 1942, S. 47 ff. – *Felix Horb*, Das Innenraumbild des späten Mittelalters, Zürich, Festschrift für *W. Pinder*, 1938, S. 223 ff. – *Derselbe*, Die früheste Wiederholung von Giottos Navicella (in Jung Sankt Peter in Straßburg), Oberrheinische Kunst 1942, S. 47 ff. – *Felix Horb*, Das Innenraumbild des späten Mittelalters, Zürich und Leipzig o. J. – *A. Romdahl*, Giotto och Franciscuslegenden i Överkyrkan i San Francesco i Assisi, Tidskrift för Konstvetenskap, Jahrg. XVIII, 1934/35, S. 33 ff. – *R. Oertel*, Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Band 5, Heft IV/V, 1940, S. 217 ff. – *W. Paeseler*, Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 5, 1941 (erschieden Herbst 1942), S. 49–162. – *R. Oertel*, Wende der Giotto-Forschung. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1943/44, Band IX, Heft 1/2, S. 1–27 (mit Fortführung der Giotto-Bibliographie bis 1943). – Neuerdings noch *Dag. Frey*, „Giotto und die Maniera greca“, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1952, Band XIV, S. 73 ff. Die wichtigen Ausführungen bestätigen und erweitern das hier S. 55 Angeedeutete. Die gesamte Literatur zu dem Kreuz von *S. Maria Novella*, zur Navicella, zur Madonna von *S. Giorgio alla Costa* ist jetzt mustergültig aufgeführt und mit eigener Stellungnahme zusammengefaßt in „Pittura Italiana del Duecento e Trecento“, dem Katalog der Giotto-Ausstellung 1937, von *G. Sinibaldi* und *G. Brunetti*, Florenz 1943, mit Vorwort von *G. Poggi*.



Taddeo di Bartolo 1401, Himmelfahrt Mariä (Ausschnitt), Montepulciano  
(Zu dem Beitrag von *Christian Wolters*, S. 70 ff.)