

# FARBGEBUNG UND FARBIKONOGRAPHIE IN GIOTTOS ARENAFRESKEN

*Dem Andenken an  
Klara Steinweg*

*von Margrit Lisner*

## VORBEMERKUNG<sup>1</sup>

Die Frage, wie weit die Farbgebung eines Gemäldes oder eines Zyklus durch die farbikonographische Überlieferung mitbedingt ist, wie sich ein grosser Meister mit den vor ihm gebräuchlichen Figurenfarben auseinandersetzt, sie durch seine eigene Farbwahl bereichert oder im Sinngehalt abwandelt, ist bisher kein Thema kunstgeschichtlicher Forschung. Und doch lässt sich die farbige Erscheinung der religiösen Malerei früherer Jahrhunderte nur unter dem doppelten Aspekt von Farbgebung und Farbikonographie begreifen. Das gilt bis in den Barock hinein. Bei den Hauptfiguren seines Bildes — man denke an das rote Kleid und den blauen Mantel von Raffaels und Tizians Mariengestalten — folgte der Maler häufig einer uralten Tradition. Je grösser die Zahl bekannter Heiliger in einem Gemälde war, desto stärker war er in der Farbkomposition gebunden. Die ikonographischen Gewandfarben gehören mit zum Figurentyp. Doch hat es für einige Gestalten unterschiedliche, für andere, weniger populäre keinerlei feste Überlieferungen gegeben. Das Hintergrundsblau der frühen Wandmalerei, der Goldgrund der älteren Tafelmalerei, das Gold der Nimben sind gleichfalls ikonographisch bedingte Farben, die die Wirkung des Bildes wesentlich mitbestimmen. Es waren altgewohnte Fesseln, die ein durchschnittlicher Meister, etwa des Trecento, vermutlich als ziemlich selbstverständlich hinnahm. Die Grossen aber, ein Giotto und ein Duccio, sind sich des Problems bewusst gewesen, so wie es später, als der blaue und der goldene Grund nach und nach wegfielen, in der Anwendung der Figurenfarben etwa Masaccio, Piero della Francesca, Giovanni Bellini und selbst Pontormo und Guido Reni waren. Auch Michelangelo hat sich in der Farbgebung der Hl. Familie Doni dem Zwang und der Würde der Überlieferung nicht entzogen. Die tonale Abstufung oder Variation einer ikonographischen Farbe, der Farbauftrag und die Modellierung, die Verknüpfung mit anderen nicht traditionsgebundenen Farben zu bestimmten Farbklängen, die Farbauswägung im Gesamten der Komposition blieben hingegen dem Maler überlassen. Hier äussern sich seine Eigenart — sein persönlicher Stil — und sein Rang.

Wegen ihrer Bedeutung und der relativ guten Erhaltung stellen wir zunächst Giottos Arenafresken in Padua in den Mittelpunkt.<sup>2</sup> Die geschichtliche Untersuchung begegnet nicht geringen Schwierigkeiten: Zum einen fehlen farbikonographische Arbeiten zur italienischen und zur byzantinischen Kunst vor Giotto, zum anderen sind wichtige Werke verloren, stark ergänzt oder — wie Cimabues Wandbilder in der Oberkirche in Assisi — farblich nicht mehr beurteilbar. Auch konnten nicht alle Denkmäler aufgesucht werden. Auf die Heranziehung der Buchmalerei wurde fast gänzlich verzichtet, um das Thema nicht ins Uferlose auszuweiten. Dennoch können Schlüsse gezogen werden, die auf Giotto als Maler und auf den Sinngehalt einzelner Szenen und des gesamten Zyklus ein neues Licht werfen. Es ergaben sich drei teils ineinandergreifende Themenkreise: Das Schwergewicht des hier folgenden ersten Teils liegt auf dem Leben Mariens und Christi, ein zweiter wird den Farben der Apostel gewidmet; im dritten, der die beiden ersten Abschnitte voraussetzt, soll von dem Verhältnis von Farbkomposition und Farbikonographie in der gesamten Bildfolge die Rede sein.

Um den Text möglichst auf die Arenafresken zu konzentrieren, sind die geschichtlichen Voraussetzungen, Parallelen und Auswirkungen, Nebenergebnisse und weiterführende Beobachtungen zum Teil in den Fussnoten behandelt. Die farbige Bebilderung wurde aus technischen Gründen und nicht zuletzt wegen der selten getreuen Farbdrucke auf besonders bezeichnende Beispiele eingeschränkt. Der Leser sei in erster Linie auf die Originale<sup>3</sup> und als Hilfsmittel auf die in einigem Umfang vorliegenden Farbpunktionen verwiesen; allerdings geben sie den besonderen Farbton Giottos und die Relation der Farben untereinander oft nicht richtig wieder.<sup>4</sup> Für die Benennung der Farben gibt es bislang keine wissenschaftlich begründete oder sprachlich brauchbare Übereinkunft.<sup>5</sup> Die Schönheit von Giottos Farben, der Reichtum der tonalen Abstufung und des Farbauftags lassen sich mit Worten schwer fassen. Es wurde versucht, möglichst einfache und verständliche Bezeichnungen zu wählen. Bei der Verknüpfung von zwei Farbnamen gibt der zuerst genannte im allgemeinen den Hauptton an.

\*

## I. FIGURENFARBE UND BILDGEDANKE

Die Arenakapelle ist Maria geweiht. Dies mag es erklären, dass Giotto die einzelnen Phasen ihres Lebens in der Folge der Bilder in selten eindringlicher Weise geschildert und voneinander abgehoben hat. Zu den Mitteln, derer er sich bedient, gehören die Farbe und die Gewandung. Davon soll im weiteren die Rede sein.

Die Einleitung des Zyklus bildet die *Kindheitsgeschichte*, die Legende von Joachim und Anna und Marias Jugend in der oberen Zone der rechten und der linken Wand.<sup>6</sup> Die sechs Bilder der Fensterseite sind in einem klaren Rhythmus gegliedert: Von der Chorbogenwand ausgehend beginnt Giotto mit den Geschichten Joachims, der Verstossung aus dem Tempel in Jerusalem und der Ankunft bei seinen Hirten. Dann folgt, durch das aufragende, die Fläche verspannende Haus und tief leuchtende Farben akzentuiert, die Verheissung der Geburt Mariens an Anna. Die beiden anschliessenden Joachimsbilder — das mit der Verkündigung an Joachim verknüpfte Opfer und der nächtliche Traum — nehmen in der Landschaft und der gedämpften, eher kühlen Farbstimmung den Faden der einführenden Fresken wieder auf. Die Begegnung an der Goldenen Pforte bildet mit der mächtigen Architektur, der reichen Figurenzahl und im vollen, weit gespannten Farbklang den festlichen Schlussakkord. Obwohl Giotto durch die fast epische Schilderung unsere Anteilnahme an dem Schicksal Joachims zu erwecken weiss und die differenzierten rosa, grauen, bräunlichen, ins Oliv spielenden Töne der Joachimsszenen uns heute besonders anziehen mögen, verleiht er den Bildern, in denen Anna auftritt, im Aufbau und durch die kräftigere Farbgebung ein auffallendes Gewicht.

Die Abfolge der Szenen an der gegenüberliegenden Wand folgt wiederum einer bestimmten Ordnung, indem Giotto das Leben Mariens sinngemäss mit der Geburt und dem Tempelgang der kleinen Maria beginnt und die zwei letzten Fresken, das Sposalizio und der feierliche Zug zu ihrem Elternhaus in Nazareth, sie als Jungfrau zeigen. Dazwischen liegen als zeitliche Zäsur die beiden Szenen mit den Freiern, unter denen, noch versteckt, Joseph zuerst auftritt. Doch lässt sich in Giottos Erzählung die Kindheit Mariens von der Annengeschichte nicht trennen. Die Geburt der Maria bildet einen Höhepunkt im Dasein der Anna; mit weit ausgestreckten Armen nimmt sie ihr Kind in Empfang. Beim Tempelgang betont Giotto Anna dadurch, dass sie die Tochter auf den Stufen des Tempels der Obhut des Priesters übergibt. Die Bildarchitektur dieses Freskos, mit dem die Geschichte Joachims und Annas endet, hat er ähnlich wie bei der ersten Joachimsszene gestaltet;

es schliesst sich gleichsam der Bogen: wird eingangs Joachim abgewiesen, nimmt der Priester Maria mit fürsorglich geöffneten Händen entgegen. Inhaltlich greifen die Legende von Joachim und Anna und die Kindheitsgeschichte über die Wände hinweg ineinander. In der Farbwirkung besteht ein gewisser Unterschied, weil auf der Marienseite satte rote und gedämpfte weisse Töne, zu denen sich ein Klang aus Ockergelb und Blau gesellt, den Eindruck wesentlich bestimmen.

Dem Gang des Zyklus folgend, beginnen wir die Beobachtungen zur Figurenfarbe mit Joachim und Anna. Giotto stellt *Joachim* in einem blauen Gewand und einem rosa Mantel dar (Taf. I). Wie aber hat er das Blau und das Rosa verwendet? Um eine geschlossene plastische Wirkung zu erzielen, gibt er den Farben ein unterschiedliches Gewicht. Joachims Erscheinung wird von dem ihn fast ganz umhüllenden Mantel bestimmt.<sup>7</sup> Die Dingfarbe ist ein Rosakarmin, das Giotto indes von Bild zu Bild leicht abwandelt. Je nachdem, ob er der Gestalt ein zylindrisches Volumen, eine mehr reliefartige oder eine kubische Wirkung verleiht, verwendet er die Farbe auf andere Weise, modelliert er mit leisen Übergängen, stärkeren Kontrasten oder er setzt im Ton verschiedene Flächen gegeneinander. Der Farbklang kann, wie bei der Ausweisung, von einem weichen warmen Schmelz, aber auch, beim Opfer und zumal beim nächtlichen Traum, durch Brechungen ins Rosaviolett und Lila ein betont kühler sein; er ist vom Inhalt mitbedingt. Die Skala der Abstufung in Licht und Schatten reicht von weisslichen und lachsrosa Höhungen bis zu Weinrot und einem tiefen Violett. Mit dem weniger vortretenden Blau des Gewandes setzt Giotto Akzente: bei dem in die Tiefe weisenden, das Lamm haltenden Arm der Verstossung, dem wuchtig aufgestützten Arm der Opferszene und besonders mit dem Anna umfangenen Arm auf der Begegnung. Die *al secco* aufgetragene Farbe ist teils abgeblättert; der ursprüngliche Ton scheint heller und kalkiger als das Blau des Grundes und als das tief leuchtende Blau am Mantel Christi und Mariens gewesen zu sein; er klingt mit dem Rosa weich zusammen. Am kräftigsten wirkt das Blau bei der Begegnung an der Goldenen Pforte (Taf. II), wo es sich mit dem hier in ein fahles Weinrot spielenden Mantel und dem warmen Braunocker des Annengewandes verbindet.<sup>8</sup>

In der italienischen Malerei um 1300 bestand für viele Gestalten der Bibel, der apokryphen Schriften oder der Heiligenlegenden noch kein bestimmter Farbkanon. Auch für Joachim gab es anscheinend keine festliegenden Farben.<sup>9</sup> Wohl lässt sich ein häufig verwendeter Typus des Joachim fassen. Und da überrascht es, dass er in der Kunst des Ostens, aber auch im Westen, etwa auf den Fragmenten in S. Giovanni a Porta Latina in Rom (1191–1198) und auf der Madonnentafel des Maestro di San Martino in Pisa, vorwiegend dunkelhaarig mit kürzerem Bart, als Mann reifen Alters dargestellt ist.<sup>10</sup> Giotto aber gibt ihn mit grauem Haar, als Greis, mit fast dem gleichen Kopftypus wie Joseph wieder. Dies hat, wie wir später erkennen werden, einen spezifischen Sinn. Entsprechend hält er sich auch in der Farbgebung Joachims an häufig für Joseph verwendete Farben.<sup>11</sup>

Durch seinen Romaufenthalt waren ihm Cavallinis Mosaiken in S. Maria in Trastevere und Torritis Marienszenen in der Apsis von S. Maria Maggiore bekannt, das heisst die Werke der damals wichtigsten römischen Meister.<sup>12</sup> In beiden Folgen trägt Joseph, wie Giottos Joachim, einen rosa Mantel über einem blauen Gewand. Besonders Cavallinis Mosaiken scheinen ihn beeindruckt zu haben. Der auf der Geburt Christi nachdenklich dasitzende Joseph ist schon in der Plastizität Giottos Gestalten verwandt. Wie die Figur so in den Mantel gehüllt ist, dass das blaue Kleid nur eben am Halsausschnitt sichtbar wird, die Bedeutung des Rosa in der Farbkomposition des Zyklus, die reiche tonale Abstufung, all dies wird Giotto beobachtet haben. Von hier aus lassen sich die Gewandfarben seines Joachim am leichtesten erklären. In der Modellierung und in der Abwandlung der Farbe ist er freilich noch weiter als Cavallini gegangen.



1 Giotto, Verkündigung an Anna (Ausschnitt). Padua, Arenakapelle.

Gerade Cavallini bietet ein interessantes, im Prinzip vergleichbares Beispiel für die Austauschbarkeit der Farben bei verwandten Figuren- oder Bildtypen. Auf der Marien Geburt in S. Maria in Trastevere hat er Anna die meist für Maria üblichen ikonographischen Farben, Rot für das Gewand und Blau für den Mantel verliehen, sodass — da auch die übrigen Motive einer Geburt Christi ähneln — nur die Inschrift das Thema verdeutlicht. Das wie gold durchwirkte violette Kleid der Maria in den folgenden Mosaiken ist vielleicht schon von der Mariengewandung auf Torritis Marienkrönung in S. Maria Maggiore angeregt.<sup>13</sup>

Giotto verhält sich bei der Farbgebung der *Anna* völlig anders als Cavallini. Die Ge genstandsfarbe ihrer Gewänder ist braunocker, diejenige des Mantels ein sattes Rot; doch wird dies erst beim Tempelgang Mariens ganz deutlich (Taf. III). Denn Giotto differenziert und steigert die Erzählung, indem er die Kleidung und die Farbe je nach dem Inhalt der Szene variiert. Die Verheissung der Geburt Mariens empfängt Anna in ihrem Haus; kniend, mit flehend gefalteten Händen schaut sie zu dem Engel auf (Abb. 1, 5).<sup>14</sup> Über einem langärmeligen Untergewand trägt sie ein weites Kleid mit kürzerem Ärmel; auf dem Kopf liegt ein hauchdünner, auf Schultern und Rücken fallender Schleier, der das dunkle Haar und den Stoff durchschimmern lässt.<sup>15</sup> Die braunocker Dingfarbe der Gewandung lässt Giotto indes im Licht, auf der dem Engel zugewendeten Seite, in ein warmes Ockergelb und Karminrosa und am verschatteten Rücken in ein Weinrot changieren; die reichen Goldborten am Oberkörper wirken wie eine konzentrierte Steigerung der hellen Ockertöne und leiten zum Nimbus über. Die Gewandfarbe ist also durch changierende Töne verändert und bereichert; diese Möglichkeit hat Giotto später noch weiter entwickelt.

Auf der Begegnung an der Goldenen Pforte (Taf. II) wird der unterschiedliche Schnitt der Kleider, des langen Untergewandes und des hochgegürten, glockig fallenden kürzeren Obergewandes genauer erkennbar. Augenscheinlich kleidet Giotto Anna nach der damaligen Mode; die ihr folgende weiss gewandete Person — wie die linke Gestalt auf der Mariengeburt und die Begleiterinnen Mariens und Elisabeths auf der Heimsuchung — tragen in schlichterer Form eine ähnliche Kleidung.<sup>16</sup> Er versetzt Anna also gleichsam in die Gegenwart; die Wirkkraft der Bilder auf seine Zeitgenossen muss allein dadurch weit stärker als auf uns gewesen sein.<sup>17</sup> Doch zeigt er in diesem Fresko noch mehr. Vermutlich ist die weiss gekleidete junge Frau eine Dienerin. Auf dem Arm trägt sie offenbar einen zusammengelegten Mantel, dessen weiss-graues Pelzfutter nach aussen geschlagen ist und die Gewandfarbe der Frau variiert. Die eigentliche Farbe des Mantels aber ist Rot; das zeigen die von einem weichen Rosa bis ins Dunkelrot gestuften Partien rechts und unten. Mit gutem Grund darf man in ihm den roten Mantel der Anna sehen. Nach dem Pseudo-Matthäus-Evangelium entstammt Anna als Tochter des Ysachar aus Davids, das heisst aus königlichem Stamm; indirekt besagt dies, dass auch die Herkunft der Maria auf das Haus David zurückzuführen ist.<sup>18</sup> Darauf hat Giotto durch die reiche Gewandung der Anna und den nur verhüllt gezeigten kostbaren Mantel hingedeutet.

In diesem Zusammenhang lässt sich eine weitere Figur des Freskos benennen. Hinter der Dienerin folgt, von zwei einfacher gekleideten Frauen begleitet, eine zweite durch die aufwendigen Goldborten und den pelzgefütterten Mantel als vornehm gekennzeichnete, Rot in Rot gewandete Gestalt; in verhaltener Freude blickt sie auf das wiedervereinigte Paar. Da bei Giotto nichts zufällig ist, wird ihre Hervorhebung einen Sinn haben. Wahrscheinlich handelt es sich um Esmeria, die in der Legenda aurea und, was kaum weniger wichtig gewesen sein mag, im Tesoro des Brunetto Latini genannte Schwester der Anna, die Mutter Elisabeths.<sup>19</sup> Offenbar hat sich Giotto im Gespräch mit gelehrt Theologen eine erhebliche Kenntnis der verschiedenen Überlieferungen verschafft. Die Darstellung der Esmeria entspricht dem Interesse an der Genealogie der biblischen Gestalten, das in

der Legenda aurea und im Tesoro stark zum Ausdruck kommt und wohl ein verbreitetes Anliegen der Zeit spiegelt. Zugleich klingt mit der Figur der Esmeria ein Nebenthema an: Sind Anna, Maria und Christus als Grossmutter, Mutter und Sohn Hauptgestalten des Arenazyklus, tritt in Esmeria, Elisabeth und Johannes dem Täufer eine analoge Abfolge als begleitende Stimme auf. Beide Themen sind kaum merklich ineinander verflochten.<sup>20</sup>

Wie folgerichtig Giotto jede Szene durchdenkt, zeigt die Marien Geburt, in der Anna als Wöchnerin lediglich das ockerbraune Untergewand, das an dem verschatteten Arm ins Weinrot changiert, und einen Schleier trägt. Ihre schlichte Kleidung steht zu der des folgenden Bildes in denkbar grossem Kontrast. Denn allein beim Tempelgang Mariens, auf dem Anna langsam und schwer die Stufen ersteigt<sup>21</sup>, um ihr bei der Verkündigung abgelegtes Gelübde zu erfüllen und ihre Tochter dem Tempel zu weihen, erscheint sie in ihrem vollen Ornat (Taf. III); erst jetzt, in der Szene, mit der ihr Auftreten in der Arenakapelle endet, ist sie mit dem roten Mantel bekleidet.<sup>22</sup> Er bildet die sprechendste Bildfarbe; das ockerbraune Kleid und Untergewand heben sich, knapp und genau akzentuiert, an Ärmel und Saum von ihm ab. In einem etwas dichteren, tieferen Ton kehrt das Rot der Anna in dem Priestermantel wieder, sodass die warmen Rotklänge die weiss gewandete kleine Maria wie beschützend umgeben.<sup>23</sup>

Im Gegensatz zu Joachim bestand für Anna eine weit zurückreichende farbikonographische Tradition, die aber, wie Cavallinis Mosaik der Marien Geburt zeigt, in der italienischen Kunst um 1300 nicht allgemein verbindlich war. Doch ist das Rot des Mantels gerade in Rom schon früh überliefert, während die Färbung des Kleides zwischen gelbocker und blauen Tönen schwankt.<sup>24</sup> Die byzantinische Kunst scheint die Verbindung von Blau unter Rot für Gewand und Mantel bevorzugt zu haben.<sup>25</sup> Die wichtigsten in der Toskana erhaltenen Beispiele vor Giotto bilden die beiden Tafeln des Maestro di San Martino im Museum von Pisa, das Bild der thronenden Anna und die Madonnentafel mit der Joachim- und Anna-Legende.<sup>26</sup> Während die thronende Anna einen zinnoberfarbenen Goldfädenmantel über einem blauen Goldfäden Gewand und ein auf die Schultern fallendes weisses Kopftuch trägt, erscheint Anna auf den erzählenden Szenen des Madonnenbildes in einem grünen Kleid und einem roten Mantel, der, analog zu dem blauen Mantel der Maria, stets ihren Kopf bedeckt. Die Geburt der Maria betont dieser eigenwillige Maler, indem er Anna in einem mattvioletten Mantel auf einem leuchtend zinnoberroten Bett sitzen lässt.

Anders als Cavallini orientiert sich Giotto bei seiner Farbwahl zumindest für den Mantel an älteren Werken; offenbar war ihm eine genaue Kennzeichnung der Mutter Mariens wichtig. Aber vor den Bildern vergisst man die Überlieferung. Mit der kostbaren modischen Kleidung, den im Gang der Handlung abgewandelten und gesteigerten Farben hat Giotto der Annengeschichte eine völlig neue Interpretation gegeben.<sup>27</sup>

Daher wird es nicht erstaunen, dass er die Gewandung und die Farbgebung der *Maria* ebenfalls in bislang ungewohnter Weise gestaltet. Schon das Wickelkind der Geburt lässt dies erkennen.<sup>28</sup> Unter den dichten weissen, in einen Sand- oder Olivton verschatteten Wickeln ist es in ein zartrosa Hemdchen gehüllt; den Hals schmückt ein kleiner gekräuselter Kragen. Wahrscheinlich wurden damals die Säuglinge der vornehmen Familien ähnlich gekleidet. Giotto schildert dies liebevoll; die neugeborene *Maria* wird gleichsam zu einem kleinen Kind seiner Zeit.

In den folgenden Szenen der Jugendgeschichte ist *Maria* stets weiss gewandet, aber der Schnitt der Kleider und die Wirkung des Weiss wechseln. Bei ihrer Aufnahme in den Tempel, als kleines Mädchen, trägt sie ein langes Untergewand unter einem kürzeren, mit goldenen Schmuckborten gezierten langärmeligen Kleid, also Gewänder, die denen der Anna und der Dienerin an der Goldenen Pforte ähneln (Taf. III).<sup>29</sup> Die Rundlichkeit des Kin-

des unterstreicht Giotto durch die kräftige Modellierung des Weiss, das er in Grau und Grauoliv abschattet, aber im Licht, an Arm, Faltenstegen und Saum, so strahlend hell höht wie keines der übrigen Gewänder des Wandstreifens. Das als Dingfarbe ebenfalls weisse Priesterkleid zeigt dagegen einen stumpferen Sandton, sodass Maria schon durch ihre Lichtheit den Blick auf sich zieht. Noch stärker ist der Kontrast zu den nonnenhaft, in unterschiedlich gebrochenem Grau erscheinenden Tempeljungfrauen, die sie hinter den Schranken erwarten.

Auf den beiden letzten Bildern, als Braut des Sposalizio (Taf. IV) und bei der Heimkehr in ihr Elternhaus, bei der sie der Legenda aurea entsprechend sieben Jungfrauen begleiten<sup>30</sup>, ist Maria in fliessende, ihre jungfräuliche Schmalheit betonende Gewänder gekleidet. Über einem Untergewand mit dicht am Handgelenk anschliessenden Ärmeln und langer Schleppe trägt sie ein ärmelloses, ohne Gürtung zu Boden fallendes schlichtes Kleid mit kürzerer Schleppe. Ihr einziger Schmuck ist der goldene Stirnreif; das Fehlen jeglichen weiteren Zierrats verdeutlicht, dass keine übliche Hochzeit gefeiert wird. Der elegant einfache Schnitt der Kleider mag wiederum der damaligen Mode entsprechen; doch wissen wir nichts Genaueres über die zeitgenössischen Brautgewänder.<sup>31</sup> Giotto hat die weisse Dingfarbe der Kleider auf beiden Bildern in einen bräunlichen und olivfarbenen Ton abgedämpft. Dieses Herabstimmen des Weiss hat mehrere Gründe: Zum einen hebt er die Maria des Tempelgangs durch einen helleren Klang hervor; auf der anderen Seite wird er die zurückhaltendere Tönung gewählt haben, um die zart glänzenden Farben der anschliessenden Chorbogenwand umso strahlender wirken zu lassen. Schliesslich hatte er wohl schon die Steigerung zu dem lichten Weiss der letzten Christuszenen im unteren Bildstreifen der Wand im Sinn.<sup>32</sup>

In der unmittelbar voraufgehenden und auf Giotto folgenden italienischen Malerei war das Weiss als Marienfarbe offenbar weder beim Tempelgang noch beim Sposalizio oder Hochzeitszug verbreitet. Auf der Madonnentafel des Maestro di San Martino in Pisa trägt Maria beim Tempelgang ihre weitgehend übliche Gewandung, den über den Kopf gezogenen blauen Mantel über einem violettpurpurnen Kleid; sie ist gleichsam als verkleinerte Erwachsene wiedergegeben. Eine ähnliche Auffassung begegnet in der byzantinischen Kunst noch in den Mosaiken der Kariye Djami in Istanbul.<sup>33</sup> Auf der sehr beschädigten Szene des Hochzeitszuges in der Apsis der Oberkirche von San Francesco in Assisi, die schon darin von Giotto abweicht, dass Joseph Maria begleitet, ist Maria gleichfalls mit einem ihren Kopf bedeckenden — wahrscheinlich ehemals blauen — Mantel bekleidet, sodass sich Giotto auch diesem wichtigen Zyklus gegenüber selbständig verhält.<sup>34</sup> Noch auffallender ist es, dass seine Schüler Taddeo Gaddi und Bernardo Daddi die weisse Gewandung nicht aufgreifen. Taddeo Gaddi gibt Maria beim Tempelgang in einem rosa Kleid und beim Sposalizio in einem modischen mattvioletten Gewand wieder, während Bernardo Daddi für beide Szenen Blau verwendet.<sup>35</sup> Anscheinend war das Weiss im frühen Trecento keine allgemein übliche Farbe für Bräute. Giottos Lösung hat offenbar einen besonderen Sinn; darauf werden wir später zurückkommen.<sup>36</sup>

Zur Jugendgeschichte Mariens gehört auch *Joseph*. Wie gesagt, tritt er zuerst als der letzte Freier, vom Bildrand überschnitten, doch durch den Nimbus ausgezeichnet, bei der Übergabe und bei der Verbrennung der Stäbe auf. Erst im Sposalizio wird er zu einer Hauptfigur (Taf. IV). Giotto hat ihn, der ernst und gebannt auf die Jungfrau schaut, ein wenig nach links gerückt, sodass nur der erblühte Stab mit der Geisttaube in die Apsis hineingreift. Maria steht in der Mitte des Tempels.

Die Farben Josephs im Arenazyklus sind gleichbleibend Blau für das lange Gewand und Gelb für den Mantel. Beim Sposalizio hat Giotto die grösste Sorgfalt auf die Ausführung

gelegt; der Mantel zeigt einen warm leuchtenden Goldockerton, der im Schatten gradweise in ein purpurnes Rot changiert. Das Blau des Kleides war, ähnlich wie das Gewand Joachims, anscheinend heller als die Blautöne am Mantel Marias und Christi. Giotto gebraucht auch das für die Freskotechnik weniger geeignete Blau in verschiedenen Mischungen. In der Kindheitsgeschichte Jesu an der rechten Wand variiert er die Mantelfarbe Josephs derart, dass sie bei der Geburt als lichtes, rötlich verschattetes Goldgelb, bei der Darbringung in einem matten, stumpfen Ocker und bei der Flucht als sattes Ockergelb erscheint.

Die Verwendung von Gelb über Blau für Joseph hatte in der italienischen Kunst offenbar keine verbreitete ältere Tradition. Im allgemeinen zeigt er über dem fast stets blauen Gewand einen rosa, roten oder ins Violett spielenden Mantel; dies gilt z.B. für die frühe sienesische Malerei.<sup>37</sup> Auf den Florentiner Baptisteriumsmosaiken überwiegen mattviolette, teils rötlich oder bräunlich gebrochene Töne. In der römischen Monumentalkunst vor Giotto, in den Mosaiken Torritis und Cavallinisi, trägt er, wie wir sahen, einen rosa Mantel. Rot bzw. rosaviolett ist er auf der Geburt Christi und der Darbringung im Tempel im Obergaden in Assisi, Bildern, die dem "Maestro della Cattura" zugeschrieben werden und wohl wenige Jahre, bevor Giotto nach Assisi kam, entstanden. Wie aber die Farben Josephs auf dem unter der Leitung des Isaakmeisters ausgeführten Fresko des Zwölfjährigen Jesus im Tempel in der Oberkirche aussahen, darüber lässt sich wegen der weitgehenden Zerstörung der entsprechenden Partien kaum Sicheres sagen; es wäre möglich, dass der Mantel schon hier gelb gewesen ist.<sup>38</sup>

Die Quellen für den gelben Mantel liegen vermutlich im östlichen Kunstbereich oder bei von ihm abhängigen Werken. Allerdings hat es auch dort keinen einheitlichen Farbkanon für Joseph gegeben. Aber wenn in wichtigen Denkmälern wie Hosios Lukas oder, im frühen Trecento, der Kariye Djami in Istanbul die Hauptfarbe des Mantels zwischen gelblichen, ocker und hellbraunen Abstufungen spielt, dürfen wir annehmen, dass Giotto, vielleicht über die Buchmalerei, ähnliche Lösungen bekannt geworden sind.<sup>39</sup>

Nun liegen Gelb, Ocker, Braun und Gold farblich nahe beieinander und waren bis zu einem gewissen Grad austauschbar. Farbgruppen von Blau mit Gelb bis Braun sind aufgrund farbikonographischer Voraussetzungen und als von Giotto frei gewählte Verknüpfung in der Arenakapelle häufig. Für die freie Zusammenstellung bilden die beiden den Tempelgang Mariens rechts abschliessenden Rückenfiguren in ihren ockerbräunlichen und blauen Mänteln ein erstes bezeichnendes Beispiel (Taf. III). Vermutlich hat Giotto sie ganz bewusst als farbigen Auftakt für den gleich darauf in derselben Bildreihe auftretenden Joseph eingesetzt, sodass er dessen ikonographische Farben auf diese Weise in die Farbkomposition einbindet. Im Kern ist die Verbindung von Gelbtönen mit Blau jedoch schon im goldgestirnten Blau des Tonnengewölbes mit den zehn zum Bildprogramm gehörenden goldgrundigen Tondi und durch die oft in den blauen Grund der Szenen hineingreifenden Nimben angelegt. So taucht die Frage auf, wie weit Giotto da, wo es keine feste bzw. verschiedene farbikonographische Überlieferungen für eine Figur gab, seine Auswahl im Hinblick auf die farbige Gesamtwirkung der Kapelle getroffen hat.<sup>40</sup> Auf derartige hier erst angedeutete Überlegungen kommen wir zu einem späteren Zeitpunkt zurück.<sup>41</sup>



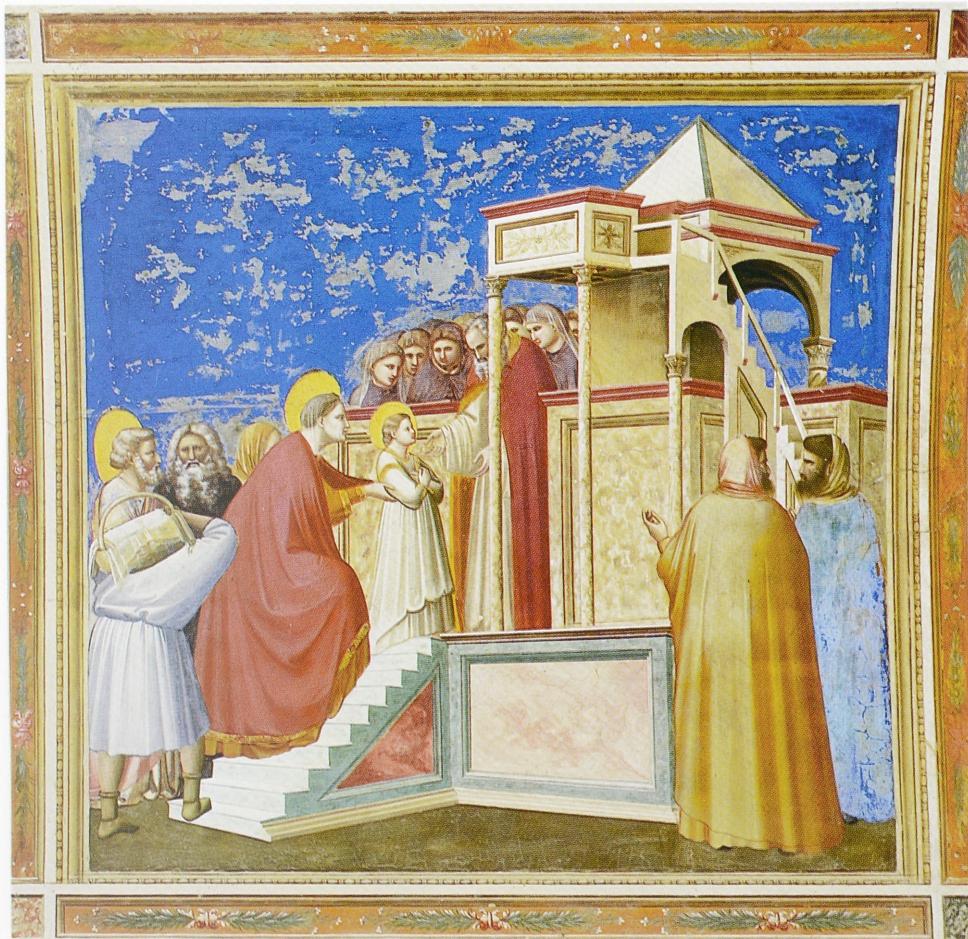
I Giotto, Ausweisung Joachims aus dem Tempel. Padua, Arenakapelle.





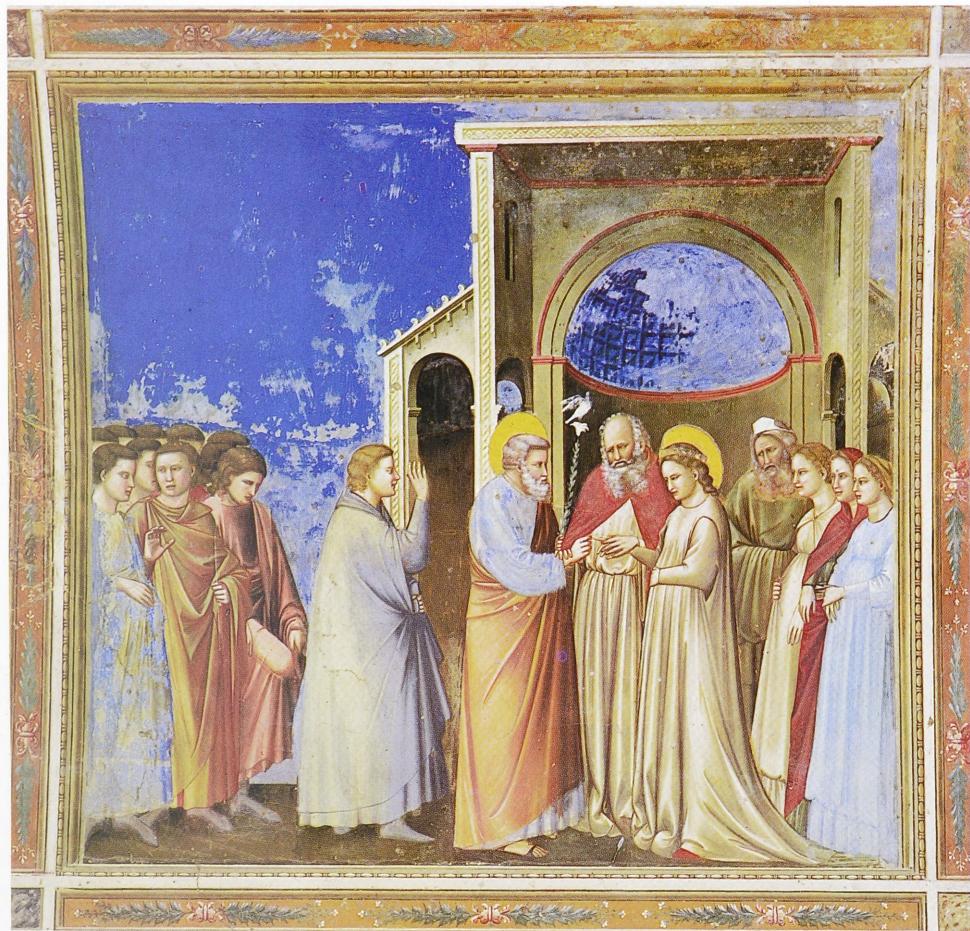
II Giotto, Begegnung an der Goldenen Pforte. Arenakapelle.





III Giotto, Tempelgang Mariens. Arenakapelle.





IV Giotto, Sposalizio. Arenakapelle.



Die *Chorbogenwand* hat Giotto als grosse Schauwand gestaltet, deren Szenen er nach ihrem Rang und in ihrem Realitätsgrad unterscheidet. Als Mittel hierzu dienen ihm die Rahmung, die Bildarchitektur, der Größenmassstab der Figuren und nicht zuletzt Licht und Farbe. Das Verhältnis zur Wand und zum Kapellenraum ist in jeder Zone ein anderes. Der thronende Gottvater mit Engeln und die Verkündigung sind durch ein aussen umlaufendes breites Ornamentband zusammengefasst (Taf. V). Nicht zufällig entspricht es dem Schmuckstreifen, der an der gegenüberliegenden Eingangswand das Jüngste Gericht überfährt (Taf. X).<sup>42</sup> Aber die vorkragenden Erker der Verkündigung sprengen die geschlossene Fläche; in ihrer illusionistischen Wirkung greifen sie fast gewaltsam in den wirklichen Raum hinein.<sup>43</sup> Zugleich bilden sie ein Repoussoir für die in dem blauen Grund wie schwebende himmlische Szene. So vollzieht sich der Ratschluss Gottes mit der Aussendung Gabrieles in einer von uns distanzierten Sphäre; bei der Verkündigung des Engels an die Jungfrau hingegen verfließen die Grenzen zwischen Bild und Gegenwart. Der Judasverrat und die Heimsuchung in der dritten Zone zeigen die gleichen roten und grünblauen schmalen Rahmenstreifen wie die geschichtlichen Szenen aus dem Leben Christi auf den beiden Seitenwänden und sind dadurch ihnen zugeordnet; die Figuren stehen hinter der vorderen Bildebene in einem rein bildmässigen Raum (Abb. 10, 11).<sup>44</sup> Diesen Unterscheidungen entsprechen die von Giotto sehr überlegt abgestuften Figurengrössen. Stellt man sich den thronenden Gottvater und die knienden Gestalten der Verkündigung stehend vor, so würde Gottvater den Engel und Maria überragen, während diese wiederum massstäblich grösser als die Figuren des Verrates und der Heimsuchung sind. In der Lichtführung des Zyklus geht Giotto bekanntlich von der jeweils stärksten natürlichen Lichtquelle der Kapelle aus. Demgemäß nimmt er für den Judasverrat und die Heimsuchung einen Lichteinfall von rechts, von der Fensterwand her, an. Beim Ratschluss der Erlösung und bei der Verkündigung geht das Bildlicht dagegen von der Mitte aus; der Verkündungsengel ist von rechts und Maria von links beleuchtet. Vielleicht ist diese Lichtführung trotz der erheblichen Entfernung von dem Fenster der Eingangswand mitbestimmt. Aber es entspricht dem religiösen Sinngehalt, dass die Engel ihr Licht von der Gestalt Gottes zu empfangen scheinen und die Verkündigung in diese Ordnung miteingebunden ist.

Eine weit wichtigere Rolle als das Größenverhältnis und die Beleuchtung spielt indes die Farbe. Das wird erst durch die farbikonographische Betrachtung ganz deutlich. Die bekrönende Figur des thronenden *Gottvaters* ist so schlecht erhalten, dass sich ihre ursprüngliche Wirkung nur rekonstruieren lässt. Das Weiss und Gold der Gewandung und der rote Thron mit den ockergoldgelben Zierleisten und Säulchen werden ehemals viel stärker als die heute trüben Farben der Tafel hervorgetreten sein.<sup>45</sup> Giotto gibt Gott in weissen Kleidern wieder: in einem langärmeligen Untergewand, einem gegürteten Obergewand mit weiterem Ärmel und dem über die Schultern gelegten, den Schoss bedeckenden Mantel; die Goldborten mit den blauen Rhomben korrespondieren mit dem kräftigeren Ton des blauen goldverzierten Kissens. In Giottos Absicht sollte das Weiss Gottvaters, darauf lassen auch die weissen Thronstufen mit den mattroten und mattgrünen Schmuckleisten schliessen, die hell schimmernden Engel an Strahlkraft wohl weit übertreffen. Seiner Erhabenheit gemäss, als der Allmächtige, beherrschte er die Chorbogenwand.

Die weisse Kleidung ist für Giottos Gottesdarstellungen bezeichnend. Auf der Taufe Christi (Taf. VI) gibt er Gottvater in einem ins Gelbliche gebrochenen weissen Gewand wieder, aber nicht, wie an der Chorbogenwand, Christus ähnlich in vollem Mannesalter, sondern als Greis mit weissem, grau verschatteten Haar. Vielleicht spielte schon in der Arenakapelle die Vision Daniels (7;9) für die Wahl des Weiss eine gewisse Rolle. In Giottos späterem Werk begegnet die weisse Gewandung bei dem apokalyptischen Gott der Patmos-

Lünette in der Peruzzi-Kapelle und in den Brustbildern der Giebeltondi des Stefaneschi-Altars und des Bologneser Polyptychons; sie zeigen Gottvater in deutlicher Anlehnung an die Offenbarung des Johannes weisshaarig mit dem zweischneidigen Schwert im Mund (1; 14,16).<sup>46</sup>

Doch werden Giotto auch bildliche Vorstufen angeregt haben. Über die Gewandung Gottvaters in der älteren italienischen Kunst geben besonders die Schöpfungszyklen Auskunft. In Giotto geläufigen Hauptwerken, den Mosaiken der Florentiner Baptisteriumskuppel oder den Szenen im Obergaden von San Francesco in Assisi, trägt er ein rotes Gewand unter dem blauen Mantel bzw. umgekehrt einen roten Mantel über einem blauen Kleid.<sup>47</sup> Blau und Rot sind, ähnlich wie für Christus, die weit verbreiteten Farben. Aber auch das Weiss war nicht unbekannt. Auf den Mosaiken der Schöpfungskuppel in der Vorhalle von San Marco in Venedig, die Giotto sicherlich kannte, ist Gottvater im Typus des jugendlich bartlosen Christus in einer als Dingfarbe weissen Tunika und goldenem Mantel wiedergegeben.<sup>48</sup> Die wichtigste Fährte führt indes in die Nähe des Isaakmeisters nach Rom. Die Wandmalereien hoch oben im linken Querschiff von S. Maria Maggiore wurden vermutlich im Anschluss an die Mosaikdekoration der Apsis zwischen 1295 und 1297 begonnen und anscheinend nicht zu Ende geführt.<sup>49</sup> Unter den Medaillons mit Apostelbüsten<sup>50</sup> befindet sich das Fragment einer Schöpfungsszene, in der Gottvater weiss gewandet ist; die sehr breiten Goldbesätze an Schultern, Brust und Gürtung ähneln einer im Dugento verbreiteten Engelkleidung, die auf östliche Prunkgewänder zurückgeht.<sup>51</sup> In Typus, Haltung und Gewandmotiven hat Giottos thronender Gottvater mit der römischen Gestalt nichts zu tun; das Bindeglied ist allein die weisse Farbe. Als junger Maler arbeitete Giotto in Assisi mit der Werkstatt des Isaakmeisters zusammen; von ihm, der moderner und wahrscheinlich jünger war als Cimabue, empfing er für seine weitere Entwicklung entscheidende Impulse.<sup>52</sup> Man darf annehmen, dass er die wohl von Mitarbeitern des Isaakmeisters ausgeführten Malereien in S. Maria Maggiore<sup>53</sup> bei seinem Romaufenthalt im Jahr 1300 betrachtet hat. Hier, in S. Maria Maggiore, sah er auch die frühchristlichen Triumphbogenmosaike mit ihren zahlreichen ins Graublau und Sandfarbene gebrochenen Weisstönen. Es wird ihm kaum entgangen sein, dass der thronende Christusknappe der Magierhuldigung und der stehende Christus der Anerkennung der Gottessohnschaft sowie die Engel weiss gekleidet sind.<sup>54</sup> Weiss ist bei den Mosaiken zwar nicht nur, aber in erster Linie die Farbe, die für die himmlische Herkunft steht. Offenbar hat Giotto dies ebenso wie der Meister des Schöpfungsfreskos im linken Querhaus erkannt.<sup>55</sup>

An der Chorbogenwand klingen das Weiss Gottvaters, der rote Thron, die weisslichen, rötlichen und grünen Töne der Stufen in den Gewandfarben der Engel fort. Die dem Thron nahen Engel sind in schimmernden weissen, in ein zartes Rosa und Grün verschatteten Kleidern, die weiter entfernten in etwas kräftigeren grünbläulichen, ocker und roten Farben gegeben. Die changierenden Weisstöne lassen sich weder durch die biblischen Texte<sup>56</sup> noch durch die Kunst der unmittelbaren Vorgänger Giottos erklären. Die Engelgewänder der Triumphbogenmosaike von S. Maria Maggiore und die weiss gekleideten Engel der Schöpfungskuppel in der Vorhalle von San Marco in Venedig vermittelten ihm allenfalls farbmotivische Anregungen. Im wesentlichen sind die reiche Farbskala und die stoffliche Wirkung der Engelkleidung an der Chorbogenwand seine Erfindung.

Der Verkündigung verleiht Giotto schon dadurch eine ungewöhnliche Feierlichkeit, dass er den Engel und die Jungfrau in grosser Ehrfurcht knien lässt (Taf. V, Abb. 7,8). Gegenüber den Bildern der Jugendgeschichte sind die Tracht und Farbgebung Mariens abgewandelt. Ihr Haar fällt nicht mehr wie beim Sposalizio und beim Hochzeitszug in weichen Wellen in den Nacken, sondern ist in einer damals für Frauen anscheinend übli-

chen Art, die auch Anna und andere weibliche Gestalten des Zyklus zeigen, kunstvoll in Zöpfen um das Haupt gelegt. Über einem weißen Untergewand, das sich durch die bauschigeren, mit goldenen Längsstreifen verzierten Ärmel von ihrer Kleidung in den Brautbildern abhebt, trägt sie ein ärmelloses Gewand, dem Giotto ein tief leuchtendes Rotviolett gegeben hat, einen Farbton, den er in der Arenakapelle nur hier und wohl im Sinn von Purpur verwendet. Die breiten goldenen Besätze an Brust und Rücken und die Goldborten erinnern an den Schmuck liturgischer Gewänder, insbesondere die Dalmatik der Diakone.<sup>57</sup> Ähnliche Besätze kehren am Kleid des Christusknaben der Darbringung im Tempel und bei den Engelgewändern der Himmelfahrt Christi wieder (Abb. 4,12). In Giottos stufenweiser Darstellung der Mariengeschichte deutet die feierliche Gewandung an, dass Maria in eine neue, geheiligte Phase ihres Lebens eingetreten ist.<sup>58</sup>

Von den voraufgehenden Verkündigungsbildern der italienischen Kunst — dem Mosaik im Florentiner Baptisterium, dem Wandbild im Obergaden von Assisi, den römischen Mosaiken Torritis und Cavallinis — hebt sich Giottos Verkündigung fast in jeder Hinsicht ab. Die Unterschiede zeigen sich nicht allein in der Haltung der Gestalten, sie betreffen auch die Kleidung Mariens. Auf den früheren Darstellungen trägt sie über dem meist roten Gewand den altüberlieferten, den Kopf bedeckenden blauen Mantel; ihn hat Giotto weg gelassen und Maria barhäuptig wiedergegen. Das weiße Untergewand ist in der Bildtradition anscheinend ebenso wenig verbreitet wie die Ärmellosigkeit und die kostbaren goldenen Besätze des purpurfarbenen Kleides. Diese treten gleichsam an die Stelle der auf den überirdischen Bereich verweisenden goldenen Mosaiksteinchen und der Goldfädenzeichnung der älteren Mariengewandung. In formaler Hinsicht akzentuiert Giotto mit den Borten die statische Wirkung der Gestalt.

Seine Neuerungen greifen indes über die Figuren hinaus. Die voraufgehende Kunst gab das göttliche Licht zeichenhaft in einzelnen Strahlen oder schmaleren Streifen wieder; eine zumeist kleine Taube symbolisierte die Herabkunft des Heiligen Geistes. Cavallini fügte die Lilienvase als Attribut der Reinheit Mariens hinzu. Auf diese noch lange weiterlebenden Symbole verzichtet Giotto. Sein Verkündigungssiegel ist von einer geheimnisvoll in das Zimmer ausstrahlenden grossen rotbräunlichen Gloriele hinterfangen, während sich auf Maria von links oben, aus der Richtung des thronenden Gottvaters, eine breite, glühend rotbraune Lichtbahn hinabsenkt; die sie durchziehenden, fast zahllosen feinen Linien waren wohl ursprünglich in Gold aufgetragene Strahlen (Taf. V).<sup>59</sup> Giotto begreift das himmlische Licht und das Feuer des Heiligen Geistes als in den irdischen Raum eindringende göttliche Kraft. Sind der Engel und Maria durch den rotbraunen Schein farblich miteinander verbunden, so unterstreicht die tonale Unterscheidung der Gewänder den Gang des Geschehens von links nach rechts; das bläulich verschattete Weiss der Tunika des Engels und das Rosakarmin seines Mantels finden in dem hell aufleuchtenden Weiss am Ärmel Mariens und in ihrem rotvioletten Kleid eine Verdichtung und Steigerung. Diese Wirkung hat Giotto wahrscheinlich genau bedacht.

Unter der Verkündigungsmaria befindet sich die Heimsuchung. Die Abfolge entspricht dem Lukas-Evangelium, das den Besuch Marias bei Elisabeth gleich an das "Ecce ancilla Domini" anschliesst (Luk. 1,38 ff.). Die Worte Elisabeths "Selig bist du, weil du geglaubt hast, denn was dir vom Herrn gesagt worden ist, wird in Erfüllung gehen" verweisen ebenso auf Marias Glauben bei der Verkündigung wie auf die Geburt Christi, das folgende Fresko an der rechten Wand.

Auf der Heimsuchung trägt Maria dem Schnitt nach die Kleidung, die ihr Giotto als Annunziata gab; die Farbe aber hat er abgewandelt. Das ärmellose Obergewand zeigt ein warmes, weich leuchtendes Rot, das er, ein wenig abgedämpft, in der Kindheitsgeschich-

te Christi beibehält und ähnlich auch in anderem Zusammenhang verwendet. Durch den Kontrast zu dem feierlich ernst klingenden Purpurrot der Verkündigung hebt er diese als das bedeutendere Thema hervor.

Die Gestalt der *Elisabeth* hat Giotto in bedeckte Ockertöne gekleidet, deren zurückhaltender Klang der älteren Frau angemessen ist und das rote Kleid der Maria voll zur Geltung bringt. Für die Mutter des Täufers gab es keine verbindliche farbikonographische Überlieferung. Auf der Heimsuchung und auf der Geburt des Johannes im Florentiner Baptisterium, wie auch in der älteren sienesischen Malerei, erscheint sie in einem roten Mantel über einem blauen Gewand; in diesen Dingfarben gibt Giotto sie später in der Geburtszene der Peruzzi-Kapelle wieder. In Padua knüpft er möglicherweise an eine ältere römische Tradition an. In der Heimsuchung in S. Giovanni a Porta Latina in Roma (1191-1198) trägt Elisabeth über einem blauweisslichen Gewand einen kräftig ockerfarbenen Mantel mit roter Zeichnung.<sup>60</sup> Ob die zerstörte Szene der Heimsuchung im Obergaden in Assisi das Bindeglied für Giotto gebildet hat, lässt sich heute nicht sagen. Vielleicht war seine Farbwahl in der Arenakapelle von die gesamte Farbkomposition berücksichtigenden Überlegungen bestimmt. Schon Theodor Hetzer bemerkte, dass Giotto die sich an der Chorbogenwand gegenüberstehenden Bilder des Judasverrats und der Heimsuchung farblich aufeinander abgestimmt hat.<sup>61</sup> Um einen Farbausgleich zu dem roten Gewand Mariens zu gewinnen, kleidet er den mit Judas verhandelnden Priester in Rot. Den in der Bildfolge häufiger auftretenden Judas hat er durch mehr oder minder leuchtende gelbockerfarbene Gewänder gekennzeichnet, die hier mit dem stumpferen, in ein Senfbraun getrübten Ton der Elisabeth korrespondieren.<sup>62</sup> Auch die Schriftgelehrten und die Dienerinnen sind bis zu einem gewissen Grad farblich aufeinander bezogen; ihre ruhigeren, kühleren Töne bilden die Folie für die gewichtiger vortretenden Farben der Hauptfiguren. Für das Problem der Farbsymbolik zeichnet sich ab, dass es gefährlich wäre, den Farben grundsätzlich eine bestimmte Bedeutung zuschreiben zu wollen.

Wir sagten, dass Giotto an der Chorbogenwand die Rangordnung der Szenen nicht zuletzt durch die Farbe sinnfällig macht. Seine Abweichungen von der Tradition lassen sich teils von daher erklären. Hätte er Gottvater und die Verkündigungsmaria mit dem meist üblichen blauen Mantel dargestellt, würden sich die Blautöne beider Figuren optisch verbunden haben; eine klare Abgrenzung von Ewigem Ratschluss und Verkündigung wäre dann nicht möglich gewesen. Erst das Weiss Gottvaters und die lichten Farben der Engel verleihen der himmlischen Szene eine scheinbare Freiheit von Schwere. Die Verkündigung beherrschen tiefer klingende, reich unterschiedene rote Töne; sie deuten auf das Geheimnis der Menschwerdung Christi hin.<sup>63</sup> Den Judasverrat und die Heimsuchung hat Giotto dagegen durch kräftige, grosszügig geordnete Buntwerte dem Geschehen an den Seitenwänden zugeordnet; ähnliche Farbgruppen kehren in den Fresken aus dem Leben Christi wieder. Die Konsequenz, mit der er sämtliche bildnerischen Mittel einsetzt, die Einheit von Form und Sinngehalt werden vielleicht nirgends so sehr wie an der Chorbogenwand deutlich.

\*



2 Giotto, Kreuztragung (Ausschnitt: Maria). Arenakapelle.

Das Leben Mariens schildert Giotto in sich nach und nach entfaltenden, an ihren Gewandfarben ablesbaren Kapiteln. In ihrer Kindheit und Jugend zeigt er sie weissgekleidet, bei der Verkündigung tritt das Rot des ärmellosen Obergewandes als eine Hauptfarbe zum Weiss hinzu. Erst als diejenige, die den Sohn Gottes geboren hat, erhält sie den blauen Mantel; von nun ab ist sie durch die Farben ausgezeichnet, die auch Christus in seinem irdischen Leben tragen wird. Wiederum erweist sich, wie sehr Giotto den religiösen Gehalt der Szenen durchdenkt und zugleich im Farbklang des Zyklus jeweils neue Akzente setzt.

Das auf den trockenen Putz aufgetragene Blau des Mantels ist mit der Zeit in grossen Teilen abgefallen. Die freiliegenden Stellen lassen die Vorzeichnung und die modellierende Verschattung in bräunlicher und rötlicher Farbe erkennen; der Feinputz dient als Helligkeitswert. Dieser technische Befund spricht dafür, dass das Blau im Gegensatz zu dem blauen Grund der Fresken nicht gleichmässig ausgebreitet, sondern der Plastizität der Figur und dem Lichteinfall entsprechend im Ton und in der Leuchtkraft abgestuft war.<sup>64</sup>

Bei der Geburt umfasst Maria mit zarter Gebärde das ihr von der Dienerin gereichte, sie mit dunklen grossen Augen anblickende Kind.<sup>65</sup> Der durch ihre Wendung in den Nacken gegliettene Mantel lässt das mit einem durchsichtigen Schleier bedeckte Haar frei; erst in den folgenden Bildern ist er in hergebrachter Weise über den Kopf gezogen. In stiller Würde, nachdenklich thront Maria bei der Huldigung der Magier. Der blaue Mantel fasst sie zusammen und verleiht ihr gegenüber Joseph und dem Engel ein grösseres Gewicht. Doch auch das rote Gewand mit dem breiten Goldbesatz und der weisse, mit einer schmalen Goldborte geschmückte Ärmel treten deutlich hervor; nirgends wie hier klingen die drei Gewänder so voll zusammen. Sie bleiben in unterschiedlichem Grad bis zur Hochzeit zu Kana erkennbar.<sup>66</sup>

Dann treffen wir Maria erst in der Passion wieder, und nochmals hat Giotto die Farben abgewandelt, indem er das weisse Untergewand fortlässt und das rote Kleid durch ein blaues Gewand ersetzt, dessen bedeckter Ton der ernsten Stimmung mehr entspricht. Rückblickend darf man vermuten, dass er das Rot, dessen Bedeutung - wie wir sehen werden - uneinheitlich ist, auch als Ausdruck der Freude verwendet.

Auf der Kreuztragung wirkt Maria wie eine mächtige Skulptur Giovanni Pisanos (Abb. 2). Über der reichen plastisch modellierenden Untermalung sind blaue Farbreste an dem gegürteten Kleid und am Mantel erhalten; er verhüllt die sonst so sprechenden Hände. Von einem Soldaten fortgestossen, wendet sie Antlitz und Blick über die Reihen der hinter Christus Herschreitenden zu dem Sohn zurück, der, als ob er die Not der Mutter spüre, anhält und schon weitergedrängt wird. In einer zweiten Sinnebene ist Giottos Kreuztragung ein erster Abschied Marias von ihrem Sohn.<sup>67</sup>

Die Kreuzigung (Taf. VIII) hebt Giotto dadurch hervor, dass die Kreuztragung und die Beweinung in der Komposition auf sie ausgerichtet sind und sie gleichsam einfassen. Obwohl das Fresko im Aufbau eine Einheit bildet, verleiht Giotto den beiden Gruppen unter dem Kreuz, der Mariengruppe und der Szene mit dem Rock, jeweils einen andachtsbildhaften Zug. Maria wendet sich nicht dem Sohn zu; von Maria Kleophas (Joh. 19,25) und Johannes gestützt, mit fahlem, grünlich schattierten Antlitz und kraftlos hängenden Armen wird sie dem Beschauer als die von ihrem Schmerz wie gelähmte Mutter Jesu dargestellt. Wiederum ist sie Blau in Blau gewandet, aber Kopf und Haar bleiben frei. Vielleicht wollte Giotto mit der ungewohnten Barhäuptigkeit andeuten, dass sie — wie dies die *Meditationes vitae Christi* berichten — Jesus in seiner Blösse mit ihrem Schleier bekleidet hat.<sup>68</sup> Im Farbaufbau des Freskos stehen das Blau der Maria und das warme Rot des ungeteilten Rockes, das heisst die meist für Maria und Christus bezeichnenden Farben, als Akzente einander gegenüber.<sup>69</sup>



3 Giotto, Beweinung Christi. Arenakapelle.

Auf der Beweinung, in der Maria am Boden hockend den toten Sohn im Schoss hält und die Hände schützend um ihn legt, hat Giotto den Mantel, als ob er ihr hinderlich wäre, fortgelassen (Abb. 3). Sie trägt lediglich das langärmelige blaue Kleid; seine dunkle Tönung unterstreicht ihr schweres Sitzen und schiebt sie optisch leicht zurück. Auch das Haar zeigt, ebenso wie dasjenige Christi, ein tieferes Braun als bei der Kreuzigung, während ihr Inkarnat — so fein unterscheidet Giotto — nicht ganz so bleich wie der Leichnam Jesu ist. In ihren trüben, kühlen, lastenden Farben, inmitten der sie umringenden klagenden Gestalten wirken Mutter und Sohn wie eine Gruppe der Pietà. Mit der Beweinung im Obergaden in Assisi hat die Farbauffassung dieses Bildes kaum etwas zu tun.

Wie üblich, ist Maria bei der Auferstehung nicht zugegen. Doch dann wohnt sie, von den Jüngern leicht abgesetzt und hervorgehoben, der Himmelfahrt Christi bei (Abb. 12); alle

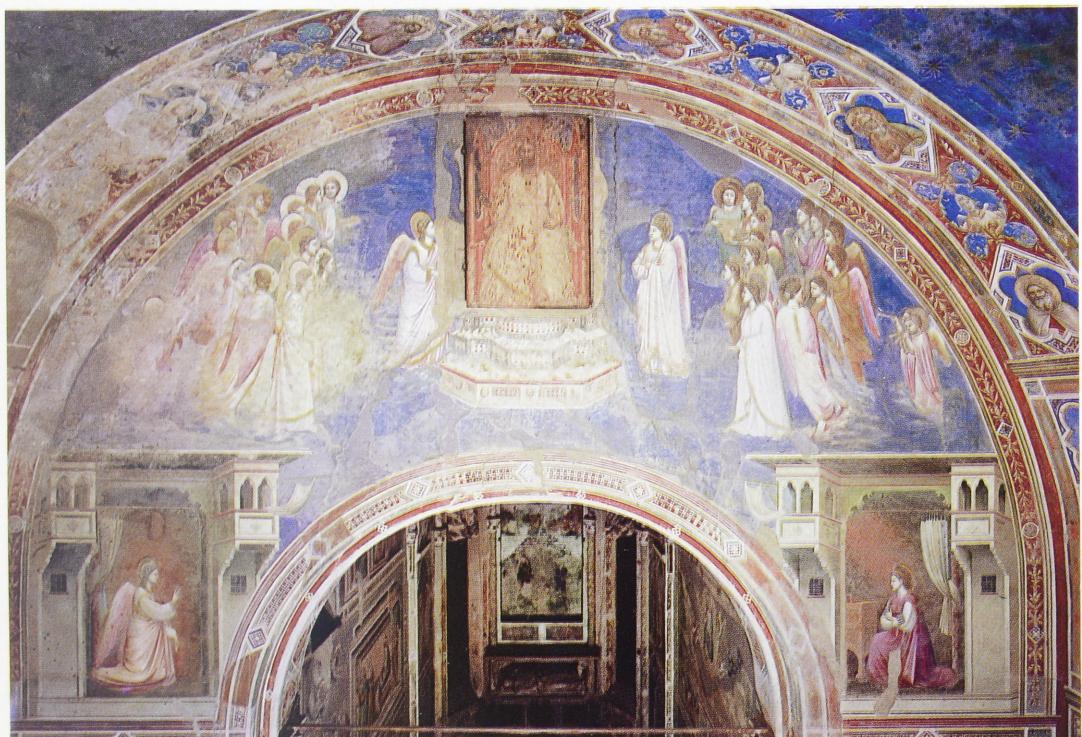
knieen, aber nur sie gibt Giotto mit gefalteten Händen, anbetend wieder. Zu den blauen Gewändern der Passion tritt ein weich in den Nacken fallendes weisses Kopftuch, das eine ehemals goldene Schmuckborte ziert.<sup>70</sup> Farblich leitet das Tuch zu den weiss und gold gewandeten schwebenden Engeln und zu dem über einer weissen Wolke als lichte weisse Gestalt auffahrenden Christus hin. Giotto hat Maria hier, bei ihrem letzten Auftreten in dem geschichtlichen Zyklus, andeutend mit der Farbe der himmlischen Region verbunden.

Blicken wir zu den Fresken der Oberkirche in Assisi zurück, so ergeben sich auffallende Abweichungen: auf der Himmelfahrt der Eingangswand fehlt Maria unter den Jüngern; in der Arenakapelle hebt Giotto sie bei der Auffahrt des Sohnes hervor. Umgekehrt bildet Maria beim Pfingstfest in Assisi die zentrale, von den Jüngern umringte Figur; in Padua hingegen nimmt sie an der Herabkunft des Hl. Geistes nicht teil. Derartige Unterschiede können kaum zufällig sein. Eine Erklärung wird sich aus unseren weiteren Erörterungen ergeben.<sup>71</sup>

Die Wahl und die Farbgebung der Mariengewandung sind in Giottos Fresken durch das Thema, den Ort und den Zusammenhang, in dem Maria auftritt, bestimmt. An der Gerichtswand erscheint sie zweimal (Taf. X). In der Stifterszene knien Enrico Scrovegni und der das Kirchenmodell tragende Geistliche auf dem kahlen Felsboden, aus dem die Toten auferstehen, während sich Maria mit Johannes und Katharina vor dem blauen Grund befindet, in einer Sphäre, die nicht der Erde zugehört.<sup>72</sup> Maria ist wie die jungfräuliche Annunziata in weisse und rote Gewänder gekleidet, ohne den blauen Mantel, der sie als Mutter Christi auszeichnete; über dem hauchdünnen durchsichtigen Schleier schmückt eine kostbare goldgeschmiedete Krone ihr Haupt.<sup>73</sup> Als Annunziata nimmt sie die ihr geweihte Kirche entgegen; Giotto hat dies mit grosser Prägnanz verdeutlicht.

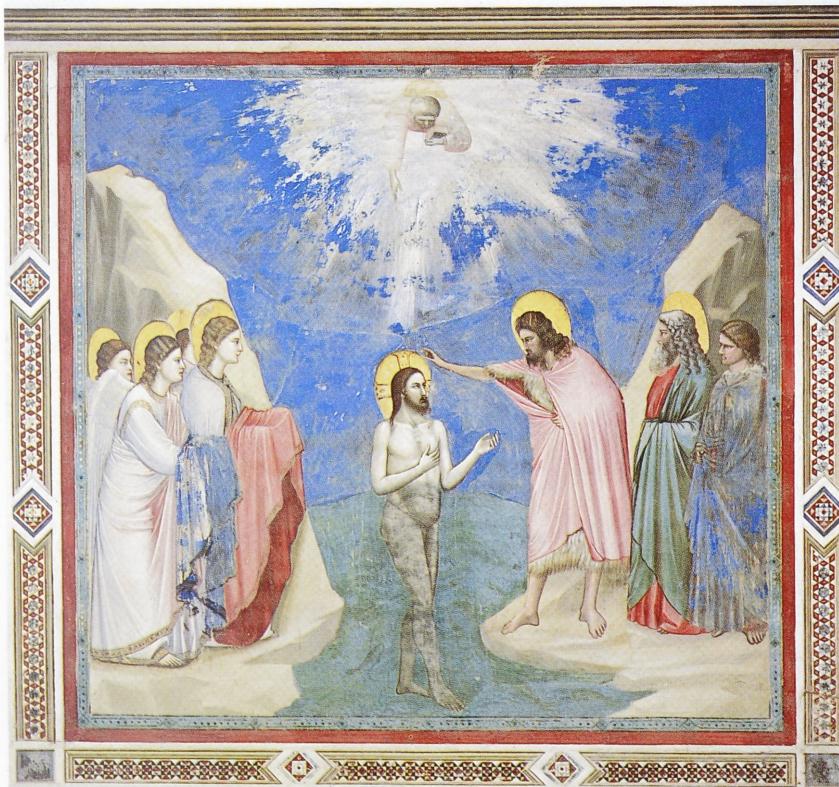
Anders als auf den Gerichtsbildern z.B. in Torcello, im Florentiner Baptisterium, bei Cavallini oder in S. Maria in Vescovio sind Maria und Johannes der Täufer dem Weltenrichter nicht als Fürbitter zugeordnet; er ist allein von den thronenden Jüngern umgeben. Maria führt als Königin des Himmels — massstäblich weit grösser als auf dem Dedikationsbild — die Voreltern und Gerechten des Alten Bundes und Heilige an.<sup>74</sup> Gekrönt, von einer von Engeln gehaltenen Goldgloriole hinterfangen, trägt sie über den weiss und roten Kleidern der Annunziata einen kostbaren pelzgefütterten weissen Mantel. Giotto gibt Gottvater und, worauf wir zurückkommen, Christus bei der Auferstehung und Himmelfahrt weiss gewandet wieder. Dieses Weiss ist die Farbe des Himmels und der Verklärung. In der Kleidung Mariens treffen zwei Bedeutungen zusammen; das weisse Untergewand weist auf ihre Reinheit, der weisse Mantel — die grösste Weisszone innerhalb des Jüngsten Gerichtes — auf ihre Erhebung in den Himmel hin. Die Marienkrönung ist hier vorausgesetzt; sie fehlt in Giottos Ausmalung des Raumes. Wahrscheinlich sollte sie die Hauptszene eines vermutlich von Anbeginn im Chor vorgesehenen Marienzyklus bilden.<sup>75</sup>

Im Tondo des Tonnengewölbes erscheint die Madonna mit dem Christusknaben in zeitloser Gegenwart. Ihre frontal hieratische Haltung, die übergrossen Augen korrespondieren mit dem Rundbild des Pantokrators.<sup>76</sup> Sie zeigt das weisse jungfräuliche Gewand und den blauen Mantel, den Giotto ihr als Mutter Christi gibt. Das nach hinten fallende Kopftuch ist dinglich wohl ebenfalls weiss; der mattrosa Ton deutet das Durchschimmern der von Goldfäden durchzogenen roten Haube an. Ihr Haupt schmückt auch hier eine reich gezierte Goldkrone.<sup>77</sup> So hält sie als Jungfrau, Mutter und Himmelskönigin das gleichfalls in weisse Gewänder gehüllte göttliche Kind. Farbikonographisch entspricht der Tondo der strengen, sinnbedingten Folgerichtigkeit, mit der Giotto Maria in der Arenakapelle stets darstellt. Da die Ausmalung vermutlich in der Tonne einsetzte<sup>78</sup>, werden die Figurenfarben schon bei Beginn der Arbeiten festgelegen haben.



V Giotto, Aussendung Gabrieles und Verkündigung an Maria. Arenakapelle.





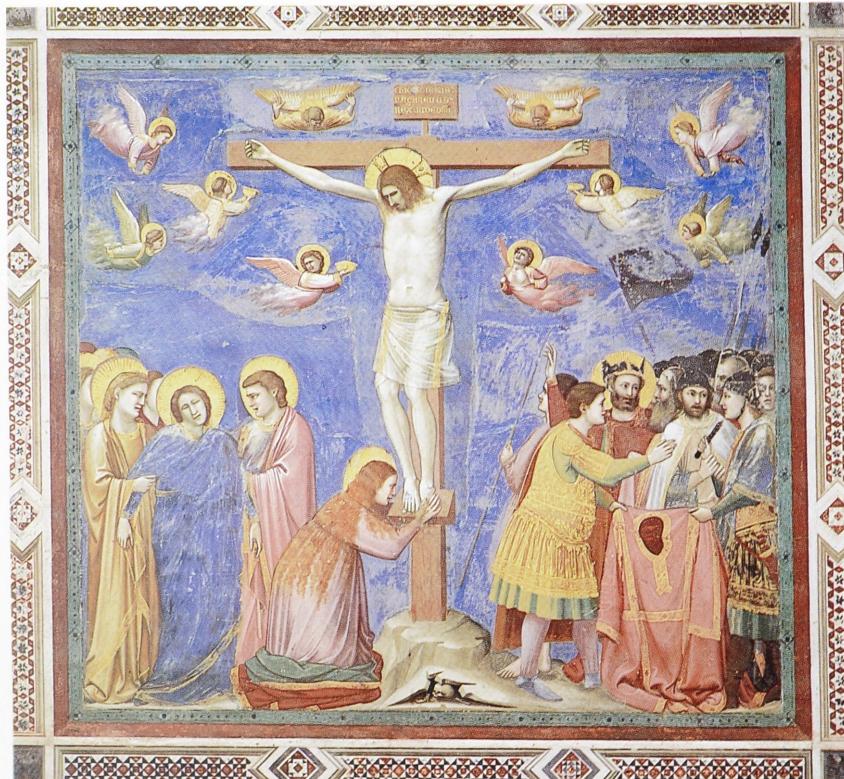
VI Giotto, Taufe Christi. Arenakapelle.





VII Giotto, Dornenkrönung. Arenakapelle.





VIII Giotto, Kreuzigung Christi. Arenakapelle.





IX Giotto, Noli me tangere. Arenakapelle.





X Giotto, Jüngstes Gericht. Arenakapelle.



Die ikonographischen Farben der Paduaner Fresken lassen uns die Maria der *Ognissanti-Madonna* genauer verstehen. Auch bei ihr ist der dreifache Sinn: Jungfrau – Gottesmutter – Himmelskönigin – anschaulich gegeben. Das von Cimabues Trinita-Madonna und Duccios Rucellai-Madonna so auffällig abweichende weisse Kleid versinnbildlicht ihre Reinheit; die den Thron umgebenden Engel, Patriarchen und Heiligen und vor allem die Krone, die der links stehende grün gewandete Engel hält, bezeugen ihre Aufnahme und ihre Krönung im Himmel.<sup>79</sup>

\*

Wie dem Leben der Maria verleiht Giotto auch demjenigen *Christi* durch die Farbe und die Gewandung ungewöhnliche, bedeutsame Akzente. Das beginnt schon mit den Kindheitsszenen. Der neugeborene Knabe ist ähnlich wie Maria bei ihrer Geburt gekleidet: unter den die Arme verhüllenden breiten Wickeln wird ein faltenreiches weisses Hemdchen sichtbar; den Hals umgibt ein kleiner runder Kragen. Die Brechungen des Weiss ins Bräunliche und Graugrün sind auf die Verschattungen am Untergewand Mariens abgestimmt. Die Huldigung der Magier nimmt das Kind noch gewickelt, aber dem feierlichen Anlass gemäss in einem goldgesäumten grünblauen Mantel entgegen, der an der belichteten Schulter ins Weissrosa changiert.

Mit der Darbringung im Tempel beginnt ein neuer Abschnitt im Leben des Jesusknaben (Abb. 4). Verehrten die Magier in ihm den König der Juden, bezeugt Simeon, dass er der von Gott gesandte Christus ist (Luk. 2; 25 ff.). Er hält das Kind feierlich, mit verhüllten Händen; es scheint seine Verheissung zu begreifen, während es den Arm schon zur Mutter hinstreckt. Giotto hat den Knaben kaum zufällig unter dem Bogen des Ziboriums vor dem Altar angeordnet und ihn mit einem rosa Gewand bekleidet, dessen Goldborten und Zierbesätze an Brust und Ärmel an die Dalmatik erinnern.<sup>80</sup> Der reiche Schmuck übertrifft den des purpurnen Mariengewandes der Verkündigung. Vermutlich war Giotto durch das Gespräch mit gelehrten Geistlichen mit den theologischen Gedanken des 13. Jahrhunderts, des hl. Antonius von Padua, Bonaventuras, des Durandus vertraut. Sie haben das von Christus bei der Beschneidung vergossene Blut auf seine Passion bezogen, die Darbringung im Tempel war die Grundlage für die Darbringung am Kreuz.<sup>81</sup> Anspielungen auf das Opfer Christi und auf die Hostie sind in den Predigten des hl. Antonius unüberhörbar. Noch deutlicher ist eine ihm früher zugeschriebene zeitgenössische Predigt: So wie der greise Simeon den Sohn Gottes in Empfang nahm, „recipimus Sacramentum corporis, et sanguinis Domini“.<sup>82</sup> Die Anordnung des Kindes vor dem Altar, die sakrale Gewandung werden aus derartigen Auslegungen verständlich. Wahrscheinlich wollte Giotto — wie später bei dem Knaben der Ognissanti-Madonna — mit dem Rosakarmin des Kleidchens ebenfalls auf die Passion hindeuten, wobei er das in der Liturgie für das Blut Jesu stehende Rot in einen dem zarten Alter gemässen lichteren Ton aufgehellt hat.<sup>83</sup> Auf der Flucht nach Ägypten, der letzten Christus als kleines Kind zeigenden Szene, behält er das Kleid der Darbringung bei; nur erscheinen die Goldborten heute als schwarze Muster.

In der älteren italienischen Kunst wird man eine entsprechende Steigerung der Gewandung des Christusknaben — nach zeitgenössischem Brauch gewickeltes Kind, Wickelkind mit Mantel, ein der Dalmatik verwandtes Kleid — kaum finden, obschon es auch vor Giotto auffallende Variationen gibt. Nicht uninteressant sind die Mosaiken im Florentiner Baptisterium und diejenigen Torritis in S. Maria Maggiore in Rom: In Florenz zeigt das neugeborene Kind abstraktem Flechtwerk ähnelnde blaue Wickel, auf der Anbetung der Könige ist es mit einem roten Goldfädengewand und rotem Goldfädenmantel bekleidet, während es bei der Darbringung, in Anspielung an die Beschneidung, nur ein einfaches spitzausge-

schnittenes weisses Hemd trägt.<sup>84</sup> Torriti hingegen stellt den Knaben erst auf der Darbringung in einem roten Gewand, um das ein blaues Manteltuch geschlagen ist, dar, das heisst in den für Christus in seinem irdischen Wirken bezeichnenden Gewandfarben, in denen er auch die Christusgestalt des Marientodes wiedergibt.<sup>85</sup> Giotto deutet den religiösen Sinngehalt differenzierter; er ist moderner als seine Vorgänger, indem er das Kind durch die Kleidung — ähnlich wie vordem Anna und Maria in ihrer Jugend — gleichsam in seine Zeit versetzt. Ein solches Mass an Freiheit war ihm in den späteren Szenen nicht mehr gegeben.

Das nicht gut erhaltene Fresko des Zwölfjährigen Jesus im Tempel bildet den Auftakt in dem Bildstreifen, der mit der Vertreibung der Händler aus dem Tempel endet; in Komposition und Farbe ist es von höchstem Rang. Im Zentrum sitzt, betont durch die hohe Mittelnische und die perspektivisch wirkenden Gewandsäume der Schriftgelehrten, der Knabe in einem leuchtend ziegelroten gegürteten Kleid, dessen Rockschlitz nur eben das zart blaugraue Untergewand zeigt. Dieses warme Hellrot hat Giotto in der Arenakapelle nur hier verwendet<sup>86</sup>; es beherrscht das sonst von kühlen und gedämpften Tönen — verschiedenen Lilas, Hellgrün, Senfbraun, dunklem Rot und Blau — geprägte Bild. Die leichte Wendung Jesu nach links, der auf Maria und Joseph gerichtete Blick, die wie zum Sprechen erhobenen Hände deuten auf seine erste Aussage "Wisset ihr nicht, dass ich sein muss in dem, was meines Vaters ist?" hin. Von hier aus erklärt sich das von Giotto dem Fresko innerhalb der Bildfolge gegebene Gewicht.

Es ist aufschlussreich, die Szene mit der des Zwölfjährigen Jesus im Obergaden von San Francesco in Assisi zu vergleichen, deren Bildarchitektur Giotto, jedoch ohne die antikischen Motive, in der Jugendgeschichte Mariens in Padua übernimmt. Die Eltern sind in Assisi durch ihre Stellung rechts im Vordergrund stärker akzentuiert als in der Arenakapelle, wo Giotto das Schwergewicht ganz auf Christus legt.<sup>87</sup> Farbikonographisch zeigen beide Fresken ein unterschiedliches Bilddenken. Im Obergaden in Assisi trägt Christus bereits das rote Kleid und den blauen Mantel, das heisst die Gewänder seines öffentlichen Wirkens.<sup>88</sup> Giotto in Padua unterscheidet genauer; das aber wird erst aus dem Zusammenhang mit der Taufe Christi ersichtlich.

In der Darstellung der Taufe geht Giotto über den Bericht der Evangelien und über die ältere Bildtradition hinaus (Taf. VI). Mit dynamischer Kraft, weisse Strahlenbündel aussendend und auf den Sohn hinweisend, erscheint die Gestalt Gottvaters verkürzt am Himmel; unter ihm schwebt die Geisttaube zu Jesus hinab<sup>89</sup>, der sich mit verehrend empfangender Geste dem Täufer zuwendet. Giotto gibt Christus hier in einem ungewöhnlich dunklen Typus, mit glattem schwarzbraunen Haar und kühl hellgrauem Inkarnat wieder, das da, wo ihn der Fluss bedeckt, in verdeterra übergeht.<sup>90</sup> Links stehen wartend die Engel. Der hintere, Jesus nähere scheint ihm schon den roten, dunkelrot gefütterten Rock darzubieten, während der an den Bildrand gerückte vordere den blauen Mantel hält; beide Gewänder schmücken goldene, inzwischen teils verschwärzte Borten.

Die Farben Rot und Blau sind für Christus altüberliefert und im Dugento in Italien weit verbreitet; aber Giotto setzt sie bewusster als seine Vorgänger ein. Zwar begegnen die Engel der Taufe mit den roten und blauen Gewändern gelegentlich in der byzantinischen Kunst, etwa auf dem Mosaik in Daphni.<sup>91</sup> Auch in der Taufe des Obergadens in Assisi ist das Motiv vorgegeben. Aber gerade hier zeigt sich der entscheidende Unterschied: Da der zwölfjährige Jesus an derselben Wand schon das rote Kleid und den blauen Mantel trägt, sind die von den Engeln gehaltenen Gewandstücke aus der Tradition übernommen, ohne dass, wie in der Arenakapelle, eine Zäsur und Steigerung sichtbar wird.<sup>92</sup> In Giottos Bilddenken beschliesst der Disput im Tempel die Jugend Christi. Bei der Taufe verleiht Gott ihm durch die Engel die Gewandung, die er in Erfüllung seines irdischen Auftrags tragen wird.



4 Giotto, Darbringung im Tempel (Ausschnitt). Arenakapelle.

Für den Mantel *Johannes des Täufers* hat Giotto ein subtiles, gedämpftes Rosa gewählt, das mit dem grauen Fell und dem tiefbraunen Haar weich zusammenklingt, aber dem asketischen Wesen des Täufers eher widerspricht. Seine Mantelfarbe lag nicht fest; besonders verbreitet scheint Rot gewesen zu sein. Auch in der Oberkirche in Assisi trägt er einen roten Mantel. Trotz der schlechten Erhaltung des Obergadenfreskos kann der Vergleich eines verdeutlichen: dass Giotto in Padua teils deshalb den hellen Ton nahm, um — anders als in Assisi — den Mantel des Johannes von dem warmen Rot und dem tiefroten Futter des Rockes Christi deutlich zu scheiden. Zugleich hatte er wohl schon die Gesamtwirkung der Wand im Sinn; unter der Taufe steht die Kreuzigung, auf der der Lieblingsjünger Christi in einem im Ton verwandten rosa Mantel erscheint. Und es mag nicht nur ein Zufall sein, wenn die beiden in mittelalterlichen Programmen so oft aufeinander bezogenen Johannesgestalten bei Giotto ähnliche Gewandfarben zeigen.<sup>93</sup>

Von der Hochzeit zu Kana bis zur Kreuztragung bleiben der rote Rock und der blaue Mantel die vorherrschende Gewandung Christi. Das Blau des Mantels ist vielfach abgefallen, sodass die wechselnde Art der Untermalung und der Modellierung sichtbar wird. Die tiefste Leuchtkraft wollte Giotto dem Mantel augenscheinlich bei der Auferweckung des Lazarus geben, indem er ihn in einem dem Rock ähnelnden Rot untermalt hat.<sup>94</sup> Das Gewand ist auf dem Kana-Wunder und beim Einzug in Jerusalem zusätzlich mit einem hell sandfarbenen Tuch gegürtet. Das Motiv entspricht wie bei anderen Figuren des Zyklus wohl auch hier einem damaligen Brauch; an der Gestalt Jesu muss es indes erstaunen.<sup>95</sup>

Wie dies das Thema nahelegt, variiert Giotto die Kleidung bei der Fusswaschung, aber er tut es auf ungewohnte Weise. Die Jünger sind meist sitzend, teils stehend um Jesus versammelt; er kniet vor Petrus; seine erhobene Hand, die Geste Petri, die aufeinander gerichteten Blicke weisen auf die zwischen ihnen gewechselten Worte hin.<sup>96</sup> Den Rock Christi bedeckt eine grosse Schürze, die von Gelb in Lachsrosa, aber in der Gesamtwirkung in einen raffinierten hell kupferfarbenen Ton spielt, der im Zyklus nur an dieser Stelle begegnet. Um seinen Hals und Rücken ist ein sandfarbenes Handtuch geschlungen, mit dem er die Füsse der Jünger trocknen wird; das hinabhängende Ende schmückt ein offenbar zeitgenössisches Muster. Giottos Beobachtung der sichtbaren Welt zieht wie von selbst auch Christus in die Gegenwart hinein. Der von diesem zuvor abgelegte Mantel — heute nur in der mit breitem Pinsel aufgetragenen matt weiss- und graublauen Untermalung erkennbar — liegt indessen ausgebreitet auf dem Schoss des Bartholomäus links hinter ihm, der, ganz in Gedanken versunken, mit der Linken das aufgerollte Ende hält. Ursprünglich gab der blaue Mantel der Komposition einen kräftigen Akzent, für die warmen Farben im Vordergrund bildete er eine Folie.<sup>97</sup>

Im Fresko der Dornenkrönung (Taf. VII) nimmt Christus erschöpft, mit gesenkten Augenlidern, ohne Widerstand die Verspottung der Leute des Pilatus hin. Giotto gibt Jesus nicht, wie bei der Vorführung vor Kaiphas, im roten Gewand und blauen Mantel und auch nicht in dem durch die Bibel überlieferten Purpurmantel wieder. Er hüllt ihn in kostbare weissgraugrundige Seidengewänder mit unterschiedlichen in seiner Zeit gebräuchlichen Mustern von mattem Gold.<sup>98</sup> Im Gesamten entsteht ein senffarbener, leicht ins Oliv spielender schimmernder Ton. Ihrer Dingfarbe nach sind die Gewänder aber weiss und gold. Nun setzt die Dornenkrönung die in der Arenakapelle nicht dargestellte Vorführung Christi vor Herodes voraus.<sup>99</sup> Zum Zeichen der Verachtung schickte Herodes Jesus in einem weissen Gewand zu Pilatus zurück; erst von da ab wurden Herodes und Pilatus Freunde (Luk. 23; 11 f.). Kein Geringerer als der hl. Antonius von Padua hat dies in einer Predigt völlig umgedeutet: "Illusus etiam fuit ab Herode ... Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo, et illusit indutum veste alba ... Pater induit Filium suum Jesum veste alba, idest carne ab omni labo munda, a Virgine immaculata assumpta. Deus Pater Filium glorificavit, quem Herodes sprevit. Pater veste alba induit ... ".<sup>100</sup> Gott selbst hat seinen Sohn wegen seines von jedem Makel der Sünde freien Fleisches, das er von der unbefleckten Jungfrau empfing, mit dem weissen Gewand bekleidet; er verherrlicht den Sohn. Die weissen Gewänder, ihre goldenen Muster werden erst von hier aus verständlich. Die farbliche Trübung ist in der nächtlichen Passionsszene und darin begründet, dass Giotto, der die Tonstufen sehr genau wählt, das lichte Weiss für den auferstandenen Christus zurückhält. Das Weiterwirken der bildlich leicht verwendbaren Worte des Antonius gerade in Padua zeigt sich an anderer Stelle: Auf der grossen Kreuzigung der Cappella di San Giacomo im Santo, das heisst in der Grabkirche des Heiligen, gibt Altichiero bei der Würfelszene den Rock Christi nicht rot, sondern weiss mit goldenen Borten und Mustern wieder.<sup>101</sup> Dass Antonius die fleckenlose Reinheit Christi in Parallele zur Unbeflecktheit Mariens setzt, ja, sie auf diese zurückführt, wird sich später als wichtig erweisen.

Auf der Kreuztragung steht Jesus, abgehoben von den ihm Voranschreitenden und dem ihm folgenden Zug, mit dem grossen, schweren Kreuz vor dem blauen Grund<sup>102</sup>, das Antlitz ist nach vorn gewendet, sein Blick geht kaum merklich zu Maria und zugleich in die Richtung des die Kapelle Betretenden hin.<sup>103</sup> Giotto zeigt Christus hier wieder im roten Gewand und im blauen Mantel und nicht, wie dies auf der Kreuztragung im Obergaden in Assisi und später bei Duccios Maestà der Fall ist, nur in seinem roten Kleid. Vermutlich lag ihm daran, den roten Rock erst bei der Kreuzigung besonders hervorzuheben.

Durch den Zug der Kreuztragung wird der Betrachter zur Kreuzigung weitergeführt (Taf. VIII). Der Bildtypus weicht von den drei Kreuzigungsdarstellungen im Querhaus und im Obergaden der Oberkirche in Assisi und von dem Mosaik des Florentiner Baptisteriums ab: nicht nur der Gekreuzigte, auch Maria und der rote Rock sind dem Gläubigen zur Betrachtung dargeboten; Magdalena kniet, die Wundmale beschauend und Jesu Fuss zart berührend, unter dem Kreuz.<sup>104</sup>

Anders als bei seinen Croci dipinte in S. Maria Novella und in Rimini gibt Giotto die Christusgestalt mit auffallend kleinem Kopf, zart geformten Gliedmassen und schmalem, reliefhaft wirkenden Körper, in lichtem Inkarnat wieder.<sup>105</sup> Das hauchdünne, mit zwei goldenen Längsstreifen geschmückte Lententuch lässt den Leib und, da es leicht nach rechts zu wehen scheint, den Kreuzstamm und den blauen Grund durchschimmern. Der durchsichtige Schurz tritt zuerst in der Malerei des späten Dugento auf; im Werk Giottos ist er bei den Tafelkreuzen in S. Maria Novella und in Rimini, doch nicht mit der Zartheit wie auf dem Paduaner Fresko, vorgebildet.<sup>106</sup> Wie gesagt, bekleidete Maria den *Meditationes vitae Christi* zufolge den entblößten Sohn mit ihrem Kopfschleier; dies mag die kostbare Feinheit des Stoffes miterklären.<sup>107</sup> Vermutlich stehen das unbedeckte Haupt Mariens, der schleierähnliche Schurz und der die Kleiderablage voraussetzende rote Rock in einem von Giotto beim Aufbau des Bildes erwogenen Sinnzusammenhang.

Der Rock, an dessen Halsausschnitt das dunkelrote Futter sichtbar wird, ist mit so reichen goldenen Schmuckborten verziert, wie sie sich an dem roten Gewand in den Fresken aus dem Leben Christi und beim Weltenrichter an der Westwand nicht finden. Wie er von den Profilfiguren der beiden Soldaten gerahmt und dem Betrachter hingehalten ist, der junge Krieger links und der bärtige in der Mitte den Soldaten mit dem Messer an seinem Zerschneiden hindern und auch der auf Christus weisende Hauptmann die Teilung mit mahnendem Blick bereitelt, das alles verleiht der Szene eine verhüllte Dramatik und ein eigenes Gewicht. Sie könnte den Untertitel "Die Unteilbarkeit des Heiligen Rockes" tragen. Schon seit frühchristlicher Zeit hat man in dem ungeteilten Rock ein Sinnbild der Einheit von Mensch und Gott in Christus gesehen<sup>108</sup>; diese Bedeutung wird er auch in Giottos Fresko besitzen.

Mit gebrochenen Augen, als ob der leicht geöffnete Mund noch atme, liegt Christus auf der Beweinung in Marias Schoss (Abb. 3). Im Gegensatz zur Kreuzigung stellt Giotto Jesus hier dunkelhaarig, mit im Tod grauen, in verdeterra verschattetem Inkarnat dar.<sup>109</sup> Fahl hebt sich der Leichnam von dem düster blauen Kleid Mariens ab. Mutter und Sohn bilden den herben dunklen Kern der Totenklage, um den sich die anderen Gestalten in kühlen, nach rechts allmählich heller und wärmer werdenden Farben versammeln.

Giotto hat die Beweinung mit dem *Noli me tangere* durch den fast spiegelbildlich aufsteigenden und abfallenden Felshügel verbunden. Erst dadurch wird der Kontrast zwischen dem toten Christus am Boden und dem Auferstandenen mit der hoch aufragenden Siegesfahne sinnfällig (Taf. IX). Jesus erscheint Magdalena in lichten weissen, mit Goldborten verzierten Gewändern; golden waren ehemals wohl auch Stab, Kreuz und die Inschrift VICTOR MORTIS der weissen Siegesfahne. Innerhalb des Zyklus stehen das Weiss und Gold in einem doppelten Bezug: In ein grau abgedämpftes, mattgold gemustertes Weiss

war der dornengekrönte Christus der Passion als der von Sünde freie König, dessen Reich nicht von dieser Welt ist, gekleidet; in der Auferstehung werden Weiss und Gold Zeichen seines Sieges über den irdischen Tod. Zugleich sind es die Farben Gottvaters am Chorbogen.

In den gleichen, von Giotto in ein noch helleres Weiss gestuften Gewändern fährt Christus über einer weissen Wolke, von einer Goldgloriole hinterfangen gen Himmel auf; die beiden schwebenden Engel unter ihm sind als himmlische Boten ebenfalls weiss und gold gekleidet (Abb. 12). Die Profilgestalt Jesu ist in Richtung auf den Altarraum gewendet, über dessen Bogen Gott thront. Den Raptus, das schon dem Himmel Angehörende, deutet Giotto an, indem er die erhobenen Hände durch den oberen Bildrand beschneidet.

Was hat ihn dazu veranlasst, den auferstandenen und den gen Himmel fahrenden Christus Weiss in Weiss gewandet zu zeigen? In der älteren italienischen Kunst war dies ungewöhnlich.<sup>110</sup> Wiederum ist der Kontrast zu den Obergadenfresken in San Francesco in Assisi auffällig, da hier, auch wenn er noch nicht der leitende Meister gewesen sein wird, Giottos Anfänge liegen. Schon die Bildtypen weichen voneinander ab. In der Oberkirche sind allein die Frauen am Grabe und nicht das *Noli me tangere* dargestellt; bei der Himmelfahrt stehen die Jünger, während Maria und die in Padua mit Christus aufschwebenden Gerechten des Alten Bundes fehlen. Zwar ist der gen Himmel fahrende Christus bereits in Assisi im Profil wiedergegeben; aber er trägt ein rotes Kleid und einen purpurfarbenen Mantel; seine Erscheinung ist — zumindest im heutigen Zustand — von den abgestuften Rottönen bestimmt.<sup>111</sup>

Giotto muss in Padua anderes im Sinn gehabt haben. Entscheidend für seine Wahl waren wahrscheinlich mehrere Überlegungen. Dass an Ostern und Himmelfahrt Weiss als liturgische Farbe verwendet wurde, gibt nur eine begrenzte Erklärung, zumal Durandus dies allein mit der weissen Kleidung der Engel und der weissen Wolke, über der Christus auffährt, begründet.<sup>112</sup> Die Evangelien berichten indessen ehmütig, dass die Soldaten die Kleider Jesu unter sich verteilten; er konnte sie nach der Kreuzigung kaum noch tragen. Das mag Giotto in seinem modernen, genauen Denken erwogen haben. Die Verwendung des hellen Weiss legten zudem die Bildabfolge und der Bildzusammenhang nahe. Unserer Leseweise erscheint es natürlich, dass sich der Zyklus von oben nach unten entwickelt. Vom Sinngehalt her war es aber ein Widerspruch, die Himmelfahrt im unteren Bildstreifen wiederzugeben. Das hat man in früherer Zeit gewusst. Andrea da Firenze stellt an der Altarbogenwand der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella unten die Kreuztragung und die Höllenfahrt, über dem Bogen die Kreuzigung und oben in der Gewölbekappe die Auferstehung Christi dar; ihr steht in der Gewölbekappe an der Eingangswand die Himmelfahrt gegenüber. Nicht minder bezeichnend ist die Abfolge der Erzählung an den Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums. Die Geschichte Johannes des Täufers an Andrea Pisanos Tür und die des Alten Testaments an Ghibertis Paradiestür beginnt jeweils oben. Das Leben Christi an der Nordtür Ghibertis setzt hingegen unten links mit der Verkündigung ein; der Zyklus schliesst mit der Auferstehung und dem Pfingstwunder am rechten Flügel ganz oben. Was dem Himmel am nächsten ist, sollte nicht unten sein. Das Problem war Giotto sicher gegenwärtig. Andererseits wollte er, der in neuer Weise mit dem Betrachter rechnete, wahrscheinlich die wichtigsten Bilder dem Auge nahe bringen; so versuchte er einen Ausgleich zu schaffen, indem er die den Höhepunkt bildenden Schlussszenen auf den Chor hin ausgerichtet und die Gewandung besonders licht gestaltet hat. Nun trägt schon Maria in der Jugendgeschichte der obersten Reihe weisse Kleider; das Sposalizio befindet sich in einer Achse mit der Himmelfahrt. Giotto, der als Maler eine besondere Neigung für das Weiss in seinen verschiedensten Brechungen besass, arbeitet mit dem Mittel der Steigerung, da er den Gewändern Christi ein viel helleres Weiss als der bedeckt weissen, ins Bräunliche gebrochenen

Mariengewandung verleiht. Die Farbverknüpfung ist deutlich, aber der Hauptakzent liegt auf den Christusszenen. Die unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Weiss werden hier erkennbar: In der Folge des Zyklus steht es zunächst für die Reinheit Mariens, die, wie wir hörten, für den hl. Antonius die Voraussetzung für die Reinheit Christi bildet. In Verbindung mit dem Gold ist es für Giotto die Farbe Gottes. Folgerichtig zeigt er nach Abschluss des Auftrags Christi auf Erden mit dem Weiss und Gold seine nun rein göttliche Natur. Giottos künstlerische und seine religiöse Vorstellungsgabe sind kaum voneinander zu trennen.

An der Gestalt der *Maria Magdalena* lässt sich fast exemplarisch aufzeigen, wie bewusst Giotto die Figurenfarben einsetzt und abwandelt. Bei der Auferweckung des Lazarus im mittleren Bildstreifen, in der Magdalena zuerst auftritt, liegen die Schwestern flehend vor Christus am Boden. Von Magdalena aber ist nur ein Ausschnitt des Kopfes und ein Streifen ihres Rückens mit dem roten Mantel erkennbar. Sie wird fast ganz von Marta verdeckt; diese trägt über einem nur an den Ärmeln und am Saum sichtbaren grünen Kleid einen weit ausgebreiteten weissen, in ein kühles Rosa gebrochenen Mantel. Die Hervorhebung Martas entspricht dem Johannes-Evangelium (XI, 17 ff.); doch war dies kaum Giottos einziger Grund. Das Fresko befindet sich über der Auferstehung Christi; der helle Mantel Martas und die fahl weissen Tücher des Lazarus bereiten das strahlende Weiss des Engels auf dem Sarkophag und der Christusgestalt des *Noli me tangere* gleichsam vor. Indes gibt Giotto Magdalena auch deshalb eine Nebenrolle, um sie in den Passionsbildern umso stärker zur Geltung zu bringen. Dies wird deutlich, wenn man einen Blick auf die Auferweckung des Lazarus in der Magdalenenkapelle der Unterkirche in Assisi wirft. Die Rollen der Schwestern sind hier vertauscht: als Titelheilige, ganz in Rot gekleidet, kniet Magdalena vorn, während man von Marta nur ein Stück ihres nun blaugrünen Mantels sieht. Die Lösung in Padua ist durch den szenischen Zusammenhang, diejenige in Assisi im Patrozinium begründet.

Im Arenazyklus kehrt Magdalena erst am Kreuz Christi wieder (Taf. VIII). Nur sie kniet; still, abgehoben von den übrigen Gestalten, betrachtet sie die durchnagelten Füsse, die sie mit scheuer, zarter Geste berührt. Ein grösserer Gegensatz zu der dramatischen Figur Cimabues auf der grossen Kreuzigung im linken Querschiff der Oberkirche in Assisi ist kaum denkbar. Über ihrem kühl violetten Gewand rieseln die langen, flammend braunrötlichen Locken hinab. Der am Boden liegende rote Mantel mit dem nach oben geschlagenen grünen Futter wirkt wie ein zweistufiger Sockel, aus dem sie sich erhebt. Das matte Lila ist offensichtlich die Farbe der Trauer<sup>113</sup>; das Rot des Mantels hat Giotto durch eine trübe Tönung abgeschwächt. Bei der Beweinung verwendet er das zu dem blassen Inkarnat stimmende violette Kleid wiederum als Ausdruck der Klage, aber der den Unterkörper umhüllende Mantel tritt in einem weichen Rot hervor; am Rücken ist ein Stück des grünen Futters sichtbar. Erst beim *Noli me tangere* (Taf. IX) wird das leuchtende Rot des Mantels, der jetzt ihren Kopf bedeckt, zur Hauptfarbe Magdalenas. Ihre ausgestreckten Arme zeigen noch das lila, nun leise ins Rosa spielende Kleid; kaum merklich unterstreicht es den Abstand zu dem auferstandenen Christus, wie auch das am senkrechten Mantelumschlag eben vortretende grüne Futter eine feine Grenze setzt. Hatte Giotto Magdalenas roten Mantel auf der darüber stehenden Lazarusszene fast versteckt und liess er ihn bei der Kreuzigung und bei der Beweinung erst allmählich vortreten, so veranschaulicht sein warm ausstrahlendes Rot hier, beim letzten Auftreten Magdalenas, die österliche Freude über die Auferstehung Christi.

Eine derart differenzierte, die Erzählung steigernde Verwendung der Farben hat es bei früheren Magdalena-Darstellungen und auch später kaum gegeben. Wohl war das Rot

des Mantels als ihre ikonographische Farbe schon länger gebräuchlich; häufig steht es über einem blauen Gewand.<sup>114</sup> Das lila Kleid als Ausdruck ihres Schmerzes in der Arenakapelle ist anscheinend Giottos Erfindung.<sup>115</sup>

Im Jüngsten Gericht der Westwand (Taf. X) thront Jesus, von einer goldenen Strahlenglorie hinterfangen, auf einer schwerelosen, von weisslichen zu blauen Tönen abgestuften Himmelsbank, die ein Kentaur und drei Wesen tragen, die denen der Apokalypse ähneln.<sup>116</sup> Von dem roten Rand der ihn umgebenden Mandorla gehen die Feuerströme der Hölle aus; er aber wendet das Antlitz und die aufnehmend geöffnete Hand den von Maria angeführten Erlösten zu. Da Christus bei seiner zweiten Ankunft als Sohn des Menschen wiederkehrt, hat Giotto, der hier wohl auch an die Tradition gebunden war, ihn mit den roten und blauen Gewändern seines irdischen Wirkens bekleidet.<sup>117</sup> Doch fügt er ungewohnte Motive hinzu: die Seitenwunde bezeugt den zur Rettung der Menschen erlittenen Opfertod<sup>118</sup>, der senkrechte doppelstreifige Besatz vor der Brust findet sich am Gewand Gottvaters und an dem roten Rock der Kreuzigung.<sup>119</sup> Dazu deutet Giotto mit den am Handgelenk eng anschliessenden Goldborten ein Untergewand an, dessen — wie wir gleich genauer sehen werden — blau vorzustellende Dingfarbe er jedoch unterdrückt, um den Zusammenhang von Rot und Gold nicht zu stören. Ein blaues Untergewand trägt auch der Weltenrichter im Florentiner Baptisterium.<sup>120</sup> Giotto hebt durch die Wendung Christi und die Seitenwunde den Erlösungsgedanken hervor; die ganze Sinnfülle der Gestalt aber würde erst bei einer Kenntnis der symbolischen Bedeutung der Mandorlaufarben begreiflich. Diese Frage führt uns zu dem Pantokrator-Tondo der Decke hin.

Das Rundbild mit dem segnenden Christus im Tonnengewölbe überhöht den geschichtlichen Zyklus; zeitlos gegenwärtig schwebt die Gestalt in dem gestirnten Blau.<sup>121</sup> Ihre Wirkkraft ist am stärksten, wenn man sie von der Mitte des Raumes, etwa unter dem Mittelgurt stehend, sieht. Den Eindruck des Schwebens verstärkt der sich scheinbar leise wölbende, aus schwerelosen Schuppen gebildete, von Braunrot über ein warmes Gelb zu Weiss und Blaugrau nach innen zu gestufte Rahmen. Die Farbabfolge entspricht derjenigen der Mandorla des Weltenrichters. Die in der Form fast gleichen Rahmungen der dem Pantokrator zugeordneten Propheten zeigen dagegen etwas abweichende Farben, Mattrosa, Weiss, Graublau; bei ihnen fehlt der braunrote Ton des Feuers und das ausstrahlende Gelb. Dass die Christus umgebenden Farben eine präzise Bedeutung hatten, ist auch deshalb anzunehmen, weil das dem Tondo entsprechende Rundbild der Madonna eine andere, streng gegliederte Rahmung aufweist. Hypothetisch darf man vielleicht das Braunrot mit dem Feuer der göttlichen Liebe — und nicht, wie beim Gericht, auch dem der Verdammnis —, das Gelb mit der Gottheit Christi, das Weiss mit seiner Reinheit und das Blaugrau mit seiner Menschennatur verbinden.<sup>122</sup> Auf die Reinheit weist schon das verschattete Weiss des Knaben im Marientondo und, wie wir sahen, die Gewandung Christi auf der Dornenkrönung hin. Die Darstellung des Pantokrators wurde Giotto wahrscheinlich durch den Auftrag nahegelegt. Der Bildtypus geht auf die Tradition zurück; der auffallend dunkle Kopf mit den grossen Augen ist wohl von östlichen Werken angeregt. Neben den Kleidern, die Jesus im Zyklus der Wände trägt, wird am rechten Arm ein blaues Untergewand sichtbar; es zeigt ebenfalls, dass Giotto hier, bei Beginn der Arbeiten, noch einer Überlieferung verpflichtet ist, von der er sich beim Weltenrichter löst. Dennoch sind Form und Auffassung der Gestalt gerade im Vergleich mit wichtigen voraufgehenden Werken, dem Pantokrator im Mosaikgewölbe von Sancta Sanctorum und der etwas fortschrittlicheren Christusfigur im Heiligengewölbe in Assisi neu<sup>123</sup>: der Körper gedrungen und voluminös, die Hände von den Gelenken her begriffen und in die Tiefe verkürzt, das Antlitz breit und symmetrisch gebaut; zu den bannend blickenden Augen gehört der wie sprechend geöffnete Mund, zwischen dessen Lippen die Zunge erkennbar ist. Giotto verleiht dem Bild des Pantokrators eine

strenge, zwingende Präsenz, mögen die Neuerungen auch einen gewissen Verlust bedeuten. Ursprünglich, als der Goldgrund noch erhalten war, besassen der Christus- und der Madonnen-*tondo* wahrscheinlich eine weit grössere Strahlkraft als heute. Sinngemäß ist das Brustbild Christi stärker auf den Altarraum, die Madonna mit dem Kind auf den die Kapelle Betretenden hin gerichtet. In ihrer hieratischen Auffassung repräsentieren sie am Gewölbe die beiden Zentren, um die sich der Zyklus an den Wänden bewegt.

\* \* \*

Die Scrovegni-Kapelle ist Maria geweiht, ihr Titel lautet "S. Maria della Carità".<sup>124</sup> Abschliessend wollen wir fragen, wie weit die Figurenfarben einen Schlüssel zu den dem Programm zugrunde liegenden Hauptgedanken bilden und den ungewöhnlichen Namen erklären. Doch lässt sich die Farbikonographie nicht isolieren, weil in Giottos Bildvorstellung alle Phänomene zu einer Einheit verwachsen sind. Deshalb sind auch die Bildtypen, die Auswahl und Abfolge der Szenen und die damals lebendigen und aktuellen theologischen Gedanken in unsere Überlegungen miteinzubeziehen. Als Schwerpunkte ergaben sich die Jugendgeschichte Mariens, der Ewige Ratschluss mit der Verkündigung und das Jüngste Gericht. Daher kehren wir zunächst zu den Figuren zurück, mit denen wir die Untersuchung begannen.

Giotto hat in der Geschichte der Eltern Mariens die Verkündigung an Anna in Farbe und Form hervorgehoben; Annas Zimmer wirkt wie ein Bild im Bild (Abb. 5). Die Bedeutung ist umso bemerkenswerter, weil das Thema in der italienischen Kunst um 1300 selten begegnet. In Hauptwerken der Monumentalmalerei des späten Dugento und des Trecento, dem Cimabue nahestehenden Zyklus der Jugend Mariens in der Apsis der Oberkirche von San Francesco in Assisi,<sup>125</sup> in Taddeo Gaddis Fresken der Baroncelli-Kapelle und denen des Giovanni da Milano in der Rinuccini-Kapelle in S. Croce in Florenz, ist lediglich die Verkündigung an Joachim wiedergegeben, derart, dass er jeweils in der Landschaft auf dem Boden sitzt; das gleiche gilt für die Predellen von Bernardo Daddis San Pancrazio-Altar in den Uffizien. In der Arenakapelle hingegen wird die Geburt der Tochter zuerst Anna verheissen; ihr andächtig demütiges Knie ist dem Knie Marias bei der Verkündigung verwandt. Der anschliessenden Verkündigung an Joachim (Abb. 6) gibt Giotto ein verhältnismässig geringes Gewicht, da er sie mit dem Brandopfer verbindet und den Blick des Betrachters vor allem auf dieses hinlenkt. Offenbar ist bei der Gestaltung des Paduaner Programmes die Verheissung an Anna wichtiger als diejenige an Joachim gewesen.

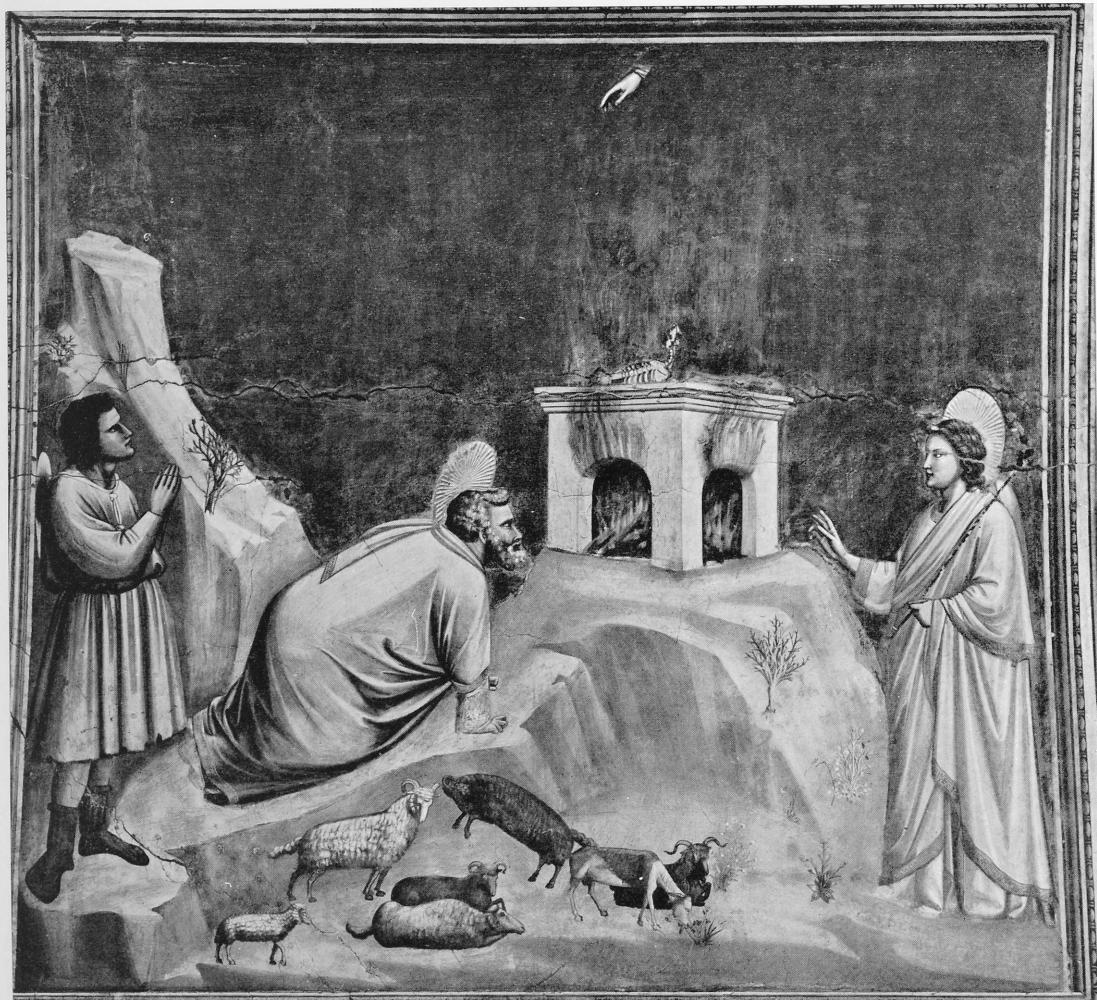
Bei der Begegnung an der Goldenen Pforte (Taf. II) hat Giotto verschiedene Sinnebenen ineinander verschmolzen. Zart und feierlich, ganz erfüllt von der Verheissung Gottes, umfängt und küsst sich das Paar. Während Joachim nur ein vom Bildrand überschnittener Hirte folgt, wird Anna von Esmeria und Dienerinnen begleitet; wie wir sahen, verweisen die kostbaren Gewänder auf ihre Abkunft von Davids Stamm. Am Torbogen steht schweigend, von Joachim und Anna abgewendet, eine in tiefes Schwarzviolett gekleidete Frau mit halb verhülltem Gesicht. Nicht minder auffallend ist der grosse, schräg ins Bild gesetzte hellviolette Torbau. Der heute gefleckt schwarze Bogenfries war offenbar in "falschem" Gold ausgeführt; ursprünglich veranschaulichte er in Verbindung mit den gelben Profilen der Architektur den Namen "Porta aurea". Vermutlich hängen die verhüllte Gestalt und das Stadttor nicht nur in der Spanne der Lilatöne zusammen. Nach Ann Markham deutet die weibliche Figur bereits auf die Passion als Folge der Emp-



5 Giotto, Verkündigung an Anna. Arenakapelle.

fängnis Mariens voraus.<sup>126</sup> Diese Annahme bekräftigt das Schwarzviolettt des Mantels; es wurde damals kaum anders als eine Farbe der Trauer verstanden.<sup>127</sup> Dagegen wird die Goldene Pforte in einer von L. Réau herangezogenen französischen Versbibel des 14. Jahrhunderts auf Maria als das Tor des Paradieses bezogen.<sup>128</sup> Diese Auffassung war vermutlich auch in Padua bekannt; kaum zufällig grenzt das Fresko an die Seite der Gerichtswand, auf der Maria die Erlösten anführt. Im weiteren wird sich zeigen, wie sehr die Freude über die wunderbare Empfängnis der Maria, die Passion Christi und die Deutung der Mutter Jesu als Himmelpforte im damaligen theologischen Denken ineinander greifen.<sup>129</sup>

Auf der Mariengeburt hebt Giotto das innige Verhältnis Annas zu Maria hervor, indem sie die Tochter — ähnlich wie Maria den Jesusknaben — aus den Händen einer Dienerin empfängt. Das Kind scheint sich leise vor der Mutter zu verneigen. Am ungewöhnlichsten aber ist der Tempelgang (Taf. III). Anna wird zu einer Hauptfigur, da sie, die erst jetzt



6 Giotto, Verkündigung an Joachim und Joachims Opfer. Arenakapelle.

den roten Mantel wie zu einer Feier trägt, Maria die Stufen hinaufgeleitet und der Obhut des Priesters übergibt. Während dessen steht Joachim abseits am linken Bildrand; er wird von der die untere Stufe betretenden Rückenfigur des Dieners überschnitten, der die Habe der kleinen Maria bringt. Joachim spielt hier eine Nebenrolle, die derjenigen Josephs bei der Geburt Christi nicht unverwandt ist. Bei Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi und in der Rinuccini-Kapelle — wie meist in der späteren Kunst — ersteigt Maria hingegen allein die Stufen des Tempels. Joachim und Anna stehen gemeinsam unten; als Eltern Mariens haben sie den gleichen Rang. Es drängt sich die Frage auf, was Giotto veranlasst haben kann, Anna ein so viel stärkeres Gewicht zu geben.

Die Akzentuierung der Verkündigung an Joachim und die ohne Hilfe die Treppe erklimmende kleine Maria beruhen in den genannten Zyklen auf der Legenda aurea bzw. der ihr als Quelle dienenden apokryphen Schrift "De navitate Mariae", die, weil sie auf Hie-

ronymus zurückgeführt wurde, eine besondere Autorität besass.<sup>130</sup> Das Proto-Evangelium des Jakobus und das Pseudo-Matthäus-Evangelium berichten dagegen zuerst und ausführlich über die Verkündigung an Anna, aber der Ort — der Garten am Haus — sowie der ganze Tenor der Erzählung sind anders als bei Giotto.<sup>131</sup> Die Hervorhebung Annas beim Tempelgang lässt sich weder auf die Apokryphen noch auf die *Legenda aurea* zurückführen.

Giottos ungewöhnliche Betonung der Anna mag bis zu einem gewissen Grad in der sich seit dem 13. Jahrhundert mit dem Marienkult stark vermehrenden Verehrung Annas begründet sein. Laut Beda Kleinschmidt war der Annenkult früh in Pisa verbreitet.<sup>132</sup> In der Pisaner Malerei hat er einen Niederschlag in den beiden Bildern des Maestro di San Martino gefunden, dem der thronenden Anna und der Madonnentafel, auf der Maria von kleinen Szenen aus dem Leben ihrer Eltern gerahmt wird. Die Erzählung folgt im wesentlichen dem Proto-Evangelium des Jakobus. Entsprechend empfängt Anna die Botschaft auch hier vor Joachim, aber abweichend von Giotto im Freien; schon hier ist sie kniend wiedergegeben. Die Szene füllt jedoch nur die linke Bildhälfte, in der rechten ist der Disput mit der Dienerin in ihrem Haus dargestellt. Die Verkündigung an Joachim und sein Opfer füllen dagegen jeweils die ganze Breite eines Feldes und sind stärker als bei Giotto hervorgehoben. Beim Tempelgang ist Anna leise betont, indem sie, auf der zweiten Stufe stehend, Maria dem Priester übergibt; Joachim befindet sich direkt hinter ihr, aber auf dem Boden. Sind einige Motive der Arenakapelle hier in nuce vorbereitet, so kann bei der Pisaner Tafel von einer Bevorzugung Annas, von einem Beiseiteschieben Joachims nicht die Rede sein. Wie wir bereits sahen, gibt der Martins-Meister Joachim dunkelhaarig und nicht, wie Giotto, als Greis wieder.<sup>133</sup>

Über die um 1300 mit der Annenverehrung verknüpften Gedanken geben die Predigten der hl. Humilitas (gest. 1310) Aufschluss. In der vierten dem Lob der Jungfrau Maria gewidmeten Predigt findet sich eine Anrufung an Anna: Sie wurde von Gott sehr geliebt, weil sie Maria, die Königin des Himmels gebar, „che tolse le genti dal pianto“.<sup>134</sup> Anna hat als Mutter Mariens indirekt an der durch diese bewirkten Erlösung teil. Leiten die Worte auf das Verständnis des Programms der Arenakapelle hin, so reichen sie zur Erklärung der Besonderheiten der Joachim- und Anna-Fresken und zumal für die auffällige Nebenrolle Joachims beim Tempelgang nicht aus.

Eine Antwort lässt sich erst in Verbindung mit Giottos Darstellung Marias in ihrer Kindheit und Jugend finden. Wie gesagt, ist die weisse Mariengewandung beim Tempelgang und bei den Brautbildern in der voraufgehenden Kunst offenbar nicht üblich; auch Giottos Schüler Taddeo Gaddi und Bernardo Daddi haben sie nicht aufgegriffen. Der Wahl des Weiss in der Arenakapelle muss deshalb eine besondere Bedeutung zugrundeliegen.

Zunächst wäre zu erwägen, ob Giotto, der Farben sicherlich genauer als andere Menschen beobachtete, vielleicht von den im Gottesdienst gebrauchten liturgischen Farben angeregt wurde. Nach dem in Italien weit verbreiteten Rationale des Durandus waren an allen Marienfesten weisse Gewänder zu verwenden; Weiss wurde unter anderem an den Festen der heiligen Jungfrauen getragen, die keine Märtyrerinnen waren „propter integratem et innocentiam“.<sup>135</sup> Die symbolische Bedeutung von Reinheit und Unschuld war Giotto, wie gesagt, bekannt. Doch dürfte das auch für die Maler und zumal die geistlichen Ratgeber der Zyklen gelten, die die weisse Kleidung nicht zeigen. Daher hilft diese Überlegung nur bedingt weiter.

Die Verknüpfung der verschiedenen Phänomene: dass Anna die Botschaft des Engels kniend, mit gefalteten Händen in ihrem Gemach entgegennimmt, die geringe Akzentuierung der Verkündigung an Joachim, die komplexen Sinnbezüge der Begegnung an der Goldenen Pforte, dass Joachim als alter Mann gekennzeichnet und beim Tempelgang in

die Ecke gedrängt, Anna indes als eine Hauptfigur herausgestellt ist, weiterhin die weisse Gewandung Marias und dass sie nach dem Sposalizio allein in ihr Elternhaus zurückzieht<sup>136</sup>, — das alles führt zu der Frage, ob in Giottos Fresken der Glaube an die Immaculata conceptio Mariens bereits einen Ausdruck gefunden haben kann.<sup>137</sup> Duns Scotus hat diese Lehre in den Jahren 1302 bis 1305 in Paris und Oxford mit steigendem Nachdruck vertreten.<sup>138</sup> Er war der bedeutendste und einflussreichste Theologe des Franziskanerordens gerade zu der Zeit, in der der Arenazyklus entstand. Erst nach seinem Tod (1308) brach der Jahrhunderte währende Theologenstreit um die These aus.

In der religiösen Vorstellung war die Annahme einer Unbefleckten Empfängnis Mariens schon länger vorbereitet. Die Einführung des Festes der conceptio, das die Kalendarien der italienischen liturgischen Handschriften schon im 13. und häufiger im 14. Jahrhundert verzeichnen, mag, auch wenn es sich nicht ausdrücklich auf die Unbefleckte Empfängnis bezog, hierzu beigetragen haben.<sup>139</sup> Vor allem in den Predigten des hl. Antonius von Padua finden sich, obwohl seine Thesen teils widersprüchlich sind, Aussagen, die der Lehre den Weg bereiten.<sup>140</sup> Antonius, der zunächst dem Orden der Augustiner-Chorherren angehört hatte<sup>141</sup>, beruft sich, wie nach ihm Duns Scotus, auf die Autorität des hl. Augustinus: „Excepta sancta Virgine Maria, de qua propter honorem Domini nullam prorsus, cum de peccatis agitur, haberi volo quaestionem“. Und er fährt fort: „Illa autem gloriosa Virgo singulari gratia praeventa est atque repleta, ut ipsum haberet ventris sui fructum, quem ex initio habuit universitatis Dominum“.<sup>142</sup> Maria wurde eine einzigartige Gnade zuteil, damit sie denjenigen als Frucht ihres Leibes empfangen konnte, der von Anbeginn der Welt ihr Herr war. Die letzten Worte implizieren ihre Freiheit von der Erbsünde und wurden entsprechend als Anspielung auf die Immaculata verstanden.<sup>143</sup> In die gleiche Richtung führt die oben zitierte Bezeichnung „Virgine immaculata“ und die Zurückführung der Reinheit Christi auf die Reinheit Mariens bei der Umdeutung des ihm von Herodes gegebenen weissen Gewandes. In Padua werden die Gedanken des Antonius, vielleicht vor allem durch die Predigten der Franziskaner, stärker als an irgend einem anderen Ort lebendig geblieben sein.

Eine ähnliche Auffassung wurde von den „Fratres Ordinis Militiae Beatae Mariae Virginis Gloriosae“, den sogenannten Cavalieri Gaudenti vertreten, welche die Verehrung Mariens besonders pflegten. Sie scheinen in einem anfänglichen Stadium zur Errichtung der Arenakapelle etwas beigetragen zu haben<sup>144</sup>; laut Federici wäre Enrico Scrovegni im Jahr 1303 Mitglied des Ordens gewesen.<sup>145</sup> In jedem Fall hatten die Cavalieri im religiösen Leben Paduas einen Platz. Die Konstitutionen des 1288 in Bologna abgehaltenen Generalkapitels des Ordens beginnen mit einem langen Gruss an Maria, in dem es heißt: „Ave Regina coelorum ... Per te mundus restauratus est. Per te portae inferni fracta sunt ... Tu electa ante constitutionem mundi“.<sup>146</sup> Maria hat die Welt errettet und die Tore der Hölle zerbrochen; sie wurde vor der Erschaffung der Welt auserwählt.<sup>147</sup> Dieser sich teils mit den Gedanken des hl. Antonius treffende Glaube musste die Annahme ihrer uranfänglichen Freiheit von Sünde, und damit die ihrer eigenen unbefleckten Empfängnis durch Anna, vorbereiten.

Die Argumentation des Duns Scotus enthält gegenüber seinen Vorgängern neue Ansätze. Zwar fußt auch er auf Augustinus, dessen entschiedener Ablehnung jeglicher Verbindung Marias mit der Sünde. Und er schließt daraus „cum de Maria agitur, quia nec habuit originale nec actuale“; Maria sei von der Erbsünde und von irdischer Sünde frei.<sup>148</sup> Die Immaculata conceptio begründet er mit der vorauswirkenden Passion Christi und mit dessen Mittlertum: „Ergo si Christus est perfectissimo mediator, praevenit omnem offensum in matre sua ... igitur cum Deus possit praevenire omne peccatum in beata Virgine ... ergo

si debet in mater summe obligari Filio, debet Filius praevenire omne peccatum originale''. Als Mittler und als der ihr in höchstem Masse verpflichtete Sohn ist Christus jeder Kränkung seiner Mutter und ihrer Erbsünde zuvorgekommen.<sup>149</sup>

Fast gleichzeitig mit Duns Scotus hat der ebenfalls in Oxford und Paris lehrende Franziskaner Wilhelm von Ware die These der Immaculata conceptio vertreten.<sup>150</sup> Wahrscheinlich wurden diese Gedanken mit grosser Schnelligkeit verbreitet. Padua war durch den hl. Antonius eine Hochburg des Franziskanertums; was in Paris erklärt wurde, war hier durch Orden und Universität vermutlich bald bekannt. Das Opus Oxomiense des Duns Scotus ist in seiner ersten Fassung im Cod. 137 in Assisi, in der zweiten, noch von Scotus selbst redigierten Form im Ms. 173 der Biblioteca Antoniana in Padua erhalten; die Biblioteca Antoniana besitzt ferner einen "1304?" angesetzten Codex des Sentenzenkommentars des Wilhelm von Ware (Ms. 115), der dessen Passagen zur Unbefleckten Empfängnis enthält.<sup>151</sup>

Gerade im ersten Jahrzehnt des Trecento, zur Zeit der Planung der Arenafresken, war das Problem der Immaculata conceptio von höchster Aktualität. Allem Augenschein nach hat man die neuen Gedanken in das Programm der Bildfolge einbezogen. Bedenkt man dies, werden die andere Szenenauswahl, die abweichenden Bildtypen und ikonographischen Farben der Jugendgeschichte gegenüber den übrigen Zyklen verständlich: Bei der Ausmalung der Apsis der Oberkirche in Assisi war die Frage noch nicht akut; später, als die Werke Taddeo Gaddis, Bernardo Daddis und die Fresken der Rinuccini-Kapelle entstanden, war die Lehre schon so umstritten, dass man sich weitgehend an die ältere Tradition hielt. Nun hätte man den verhältnismässig kleinen Raum der Arenakapelle aufgrund der Weihe an Maria auch mit einem reinen Marienzyklus schmücken können. Die Verbindung mit dem Christuszyklus mag nicht zuletzt darauf beruhen, dass Duns Scotus seine These der Unbefleckten Empfängnis auf das Erlösungswerk Christi begründet hat.

An der Chorbogenwand beginnt ein neuer Gedankenkreis (Taf. V); er bildet den Schlüssel zum Verständnis des Namens der Kirche "S. Maria della Carità".<sup>152</sup> Die vor den Bildern zunächst auftauchende Frage lautet: Was hat Giotto veranlasst, über der Verkündigung den Ratsschluss Gottes als ein Hauptthema der Kapelle wiederzugeben? Auch hier können wir eine Antwort nur über damals geläufige theologische Vorstellungen finden. Wahrscheinlich liegen der Darstellung des thronenden Gottvaters Gedanken mit zugrunde, die Bonaventura im vierten Teil des Breviloquiums "De incarnatione Verbi" ausgesprochen hat. Nach der grundsätzlichen Feststellung "Verbum incarnatum facta est salus et reparatio generis humani" heisst es: "... rerum principium reparativum esse Deum summum, ut, sicut omnia creaverat Deus per Verbum increatum, sic omnia curaret per verbum incarnatum". Gott erscheint als "excellentissimus reparator", Christus ist der Mittler, der "amicabilissimus mediator"; allein dadurch, dass er Gott und dem Menschen gleich war, konnte er zum "sufficientissimus satisfactor" werden (Cap. I, 1, 2, 4). Der Engel Gabriel aber ist der "nuntius Patris aeterni", Maria als Virgo immaculata der Tempel des Hl. Geistes (Cap. III, 4).<sup>153</sup> Die gesamte Trinität nimmt an der Erlösung des Menschen durch die Inkarnation Christi teil; ihr Ursprung liegt bei Gott, dem Schöpfer.

Der Sinngehalt der Fresken ist indes umfassender. Die mittelalterliche Theologie hat Marias Empfängnis schon früh mit der Liebe Gottes und des Hl. Geistes verbunden.<sup>154</sup> Sehr ausgeprägt formuliert Thomas von Aquin: "Spiritus enim sanctus est amor Patris et Filii ... Hoc autem ex maximo Dei amore provenit ut Filius Dei carnem sibi assumeret in utero virginali".<sup>155</sup> Der Glaube an die in der Verkündigung offenbar werdende Liebe Gottes war so weit verbreitet, dass er sich auch in der Legenda aurea findet. Die Menschwerdung Christi wird vierfach begründet, an erster Stelle durch die unaussprechliche Liebe

Gottes: " Primo propter ostensionem eximiae caritatis, ut scilicet ostendatur, quod ineffabili Dei caritate verbum Dei caro factum est ". Als zweiter und dritter Grund folgen die Gnade und die übermenschliche Kraft des Heiligen Geistes. Der in unserem Zusammenhang ebenfalls wichtige, auf Hugo von St. Viktor zurückgehende vierte Grund lautet: Weil im Herzen Mariens die Liebe des Hl. Geistes in einzigartiger Weise glühte, vermochte dessen Liebe in ihr Wunder zu vollbringen.<sup>156</sup> Etwas vergeistigter sagt Bonaventura: " Quia enim in mente Virginis amor Spiritus sancti singulariter ardebat, ideo in carne eius virtus Spiritus sancti mirabilia faciebat ... ".<sup>157</sup> Für Marias Anteil am Erlösungswerk gibt in Giottos Zeit Dante das schönste, im Sinn etwas abweichende Zeugnis. In der *Divina Commedia* (Purg. X, 31 ff.) beschreibt er ein Marmorrelief der Verkündigung, den sanft bewegten Engel, der "Ave" zu sprechen scheint, und darauf Maria:

Perchè ivi era imaginata quella,  
Che ad aprir l'alto amor volse la chiave;  
Ed avea in atto impressa esta favella:  
" Ecce ancilla Dei ", propriamente,  
Come figura in cera si suggella.

Maria wendet den Schlüssel zur göttlichen Liebe mit dem demütigen " Ich bin die Magd des Herrn ".<sup>158</sup>

Nach verbreiteter theologischer Auffassung, auch der des hl. Antonius, trat mit dem " Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum ", das heisst Marias Annahme der Botschaft, die Menschwerdung Christi ein.<sup>159</sup> Bonaventura sagt: " tenendum est, quod Angelo nuntiante beatissimae Virgini Mariae mysterium incarnationis perficiendum in ipsa, Virgo ... consentit; Spiritus sanctus in eam supervenit ... Concepit autem non solum carnem, vero carnem animatem et Verbo unitam ".<sup>160</sup> Durch die Liebe Gottes und ihre eigene Liebe und Demut empfängt Maria Christus als Menschen aus Fleisch und Seele und als Gott.<sup>161</sup> Der Name der Arenakapelle " S. Maria della Carità " wird nun verständlich.

Giotto, in dem sich offenbar ein seltener Verstand mit tiefem religiösen Bewusstsein verband, muss über erfahrene Theologen mit der Fülle dieser Gedanken vertraut geworden sein. Aber es bedurfte seiner Grösse, sie zur Anschauung zu bringen. Er konzipiert die Chorbogenwand derart, dass sie sich mit dem Chor zu einer bildhaften Ansicht verbindet. Hoch oben, in einer Achse mit dem Altar, grösser als die anderen Figuren, beherrscht die Gestalt Gottvaters den Raum. Das Szepter der Gerechtigkeit in der Linken, tut er seinen Willen nur mit dem Gabriel zugewendeten Blick und dem Segensgestus kund (Taf. V). Die Stufen und der Thron distanzieren ihn von den Engeln, die ihn in gespannter Ehrfurcht, sich sanft im Reigen bewegend und musizierend umringen.<sup>162</sup> Der Auftrag an Gabriel leitet zur Verkündigung über. Giotto hebt sie vor allen anderen Szenen hervor, indem er das Haus Mariens durch die weit vorspringenden Erker rein optisch in den wirklichen Raum hineingreifen lässt. Feierlich, mit segnend erhobener Hand, ist der Engel niedergekniet (Abb. 7); der weit geöffnete Mund scheint nicht das " Ave gratia plena " zu sagen, dem eher der heranschreitende Engel entspricht<sup>163</sup>, sondern Maria die entscheidenden Worte zu verkünden, dass der Hl. Geist auf sie herabkommen und sie den Sohn Gottes gebären wird. In der Gestalt Marias gibt Giotto das Mysterium der Fleischwerdung Christi wieder (Abb. 8).<sup>164</sup> Deuten das Lesepult und das Buch mit den geöffneten Schliessen in ihrer Hand noch auf den anfänglichen Moment, in dem der Engel sie in einem frommen Buch lesend antraf, so verbildlichen ihr Knie, die in Ehrfurcht gekreuzten Arme, vor allem aber ihre regungslose Haltung mit dem fest geschlossenen Mund und dem unter dem gesenkten Lid ganz in sich gekehrten Blick das Empfangen von Gottes Sohn. Der Hl. Geist gleitet als breite feuerfarbene Bahn, die fast zahllose feine, ehemals wahrscheinlich goldene



7 Giotto, Erzengel Gabriele. Arenakapelle.

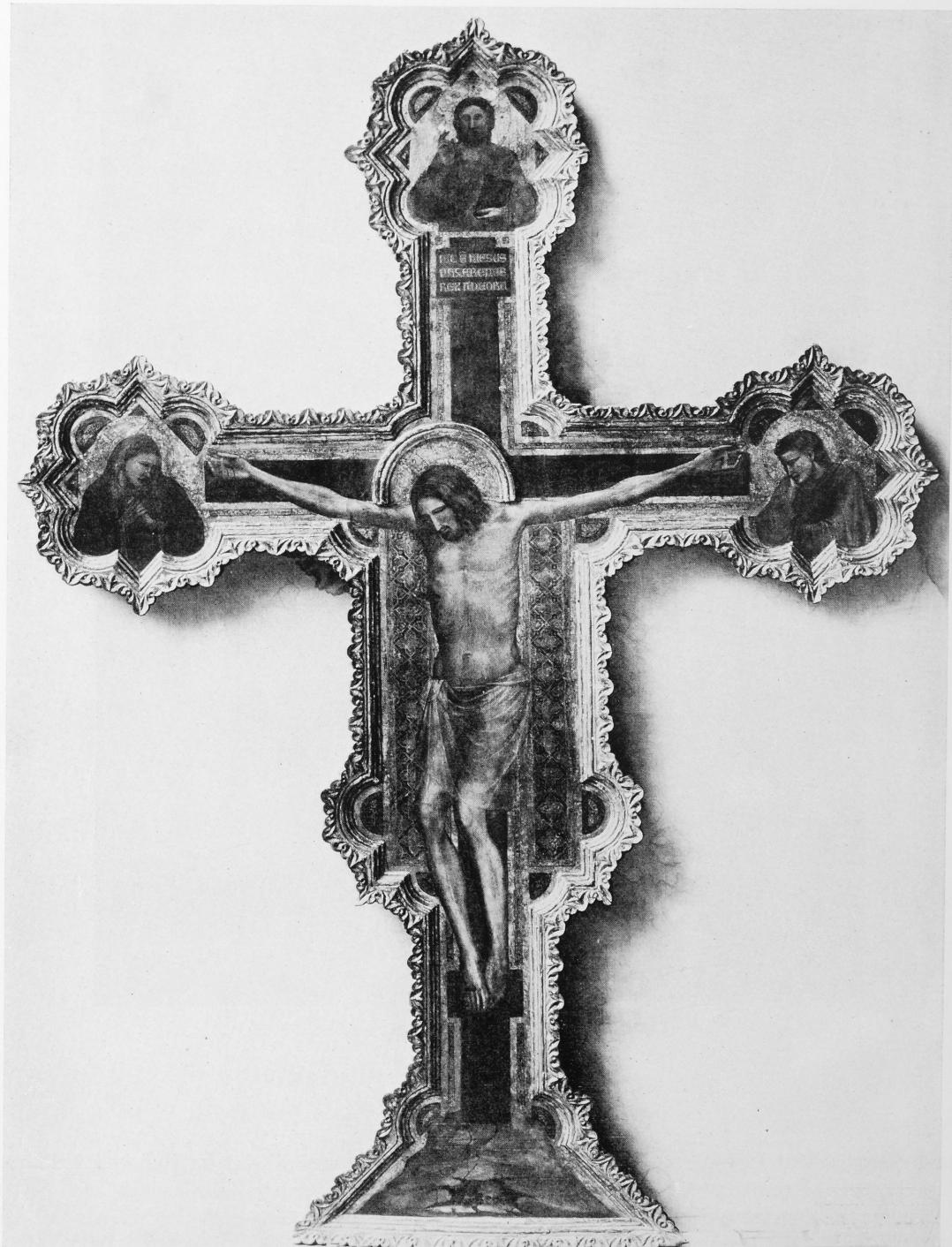
Strahlen durchziehen, auf sie hinab.<sup>165</sup> Von hier aus erklärt es sich, warum Maria beim Pfingstfest nicht, wie im Obergaden in Assisi, mit den Aposteln dargestellt ist. Sie bedurfte des Hl. Geistes nicht, weil sie ihn bereits mit der Inkarnation Christi empfing.<sup>166</sup>

Ihre auffälligen Gewandfarben, das Weiss und Purpurrot, die an Priestergewänder erinnernden goldenen Besätze werden jetzt besser verständlich; doch greifen, wie so häufig, verschiedene Sinnsschichten ineinander. In dem Weiss des Untergewandes verschmilzt die Vorstellung von Marias eigener Immaculata conceptio mit der der jungfräulichen Empfängnis



8 Giotto, Verkündigungsmaria. Arenakapelle.

ihres Sohnes. Das Purpurrot, die alte Königsfarbe, liesse sich mit der Verheissung erklären, dass sie den König gebären wird. Im Pseudo-Matthäus-Evangelium spricht der Engel: “... et paries regem, qui imperet non solum in terra sed in caelis, et regnabit in secula seculorum”.<sup>167</sup> Die Predigten des hl. Antonius und Bonaventuras führen vielleicht noch weiter. Vergegenwärtigen wir uns, dass die Gebeine des Antonius im Jahr 1263 in den Santo übertragen wurden und Bonaventura an den Feierlichkeiten teilnahm<sup>168</sup>; die Erinnerung an dieses grosse Ereignis und damit die besondere Autorität der beiden Heiligen wird bei



9 Giotto, Tafelkreuz, Padua, Museo Civico.

den älteren Geistlichen, mit denen Giotto zusammentraf, noch lebendig gewesen sein. Vermutlich wirkten weniger die gelehrten Ausführungen des Antonius als seine bildhaften Aussagen weiter. In einer Predigt zum Lob Mariens heisst es, ihr Leib sei mit Weizen erfüllt, der, innen weiss und aussen rot gefärbt, Christus bedeute: Weiss wegen seines schuldlosen Lebens, rot wegen des von ihm vergossenen Blutes. Alle Engel werden aufgerufen, Maria als den Tempel des Sohnes Gottes und das Heiligtum des Hl. Geistes anzubeten.<sup>169</sup> Bonaventura entwickelt in einer Predigt zur Verkündigung ähnliche, aber weitergreifende Gedanken: „Christus, pontifex noster, ... transivit per uterum Virginis, in quo accepit pontificalem stolam, et per patibulum crucis, in qua obtulit sanctissimam hostiam, et per hoc Deo nos confoederavit“. Auf beides habe der Apostel (im Hebräerbrief) angespielt, „quantum ad dignitatem uteri virginalis dicit: per amplius tabernaculum; quantum ad excellentiam crucis dicit: per proprium sanguinem. Ibi enim vestimentum candidum et rubicundum, quod in utero Virginis sumsit. Hoc autem vestimentum voluit sumere in tabernaculo uteri virginalis, ut non solum ipse esset advocatus, set etiam ipsa, ut per duas personas, quas impossibile est repelli, Filium scilicet et Matrem, fortissimum solatium habeamus“.<sup>170</sup>

In den Äusserungen beider Heiligen sind mehrere für das Verständnis der Verkündigung und des Programmes der Arenakapelle wichtige Gedanken enthalten:

Christus nimmt als Hoherpriester im Leib der Jungfrau die Stola und die weisse und rote Gewandung an; die Farben weisen auf seine Unschuld und auf sein Blut hin.

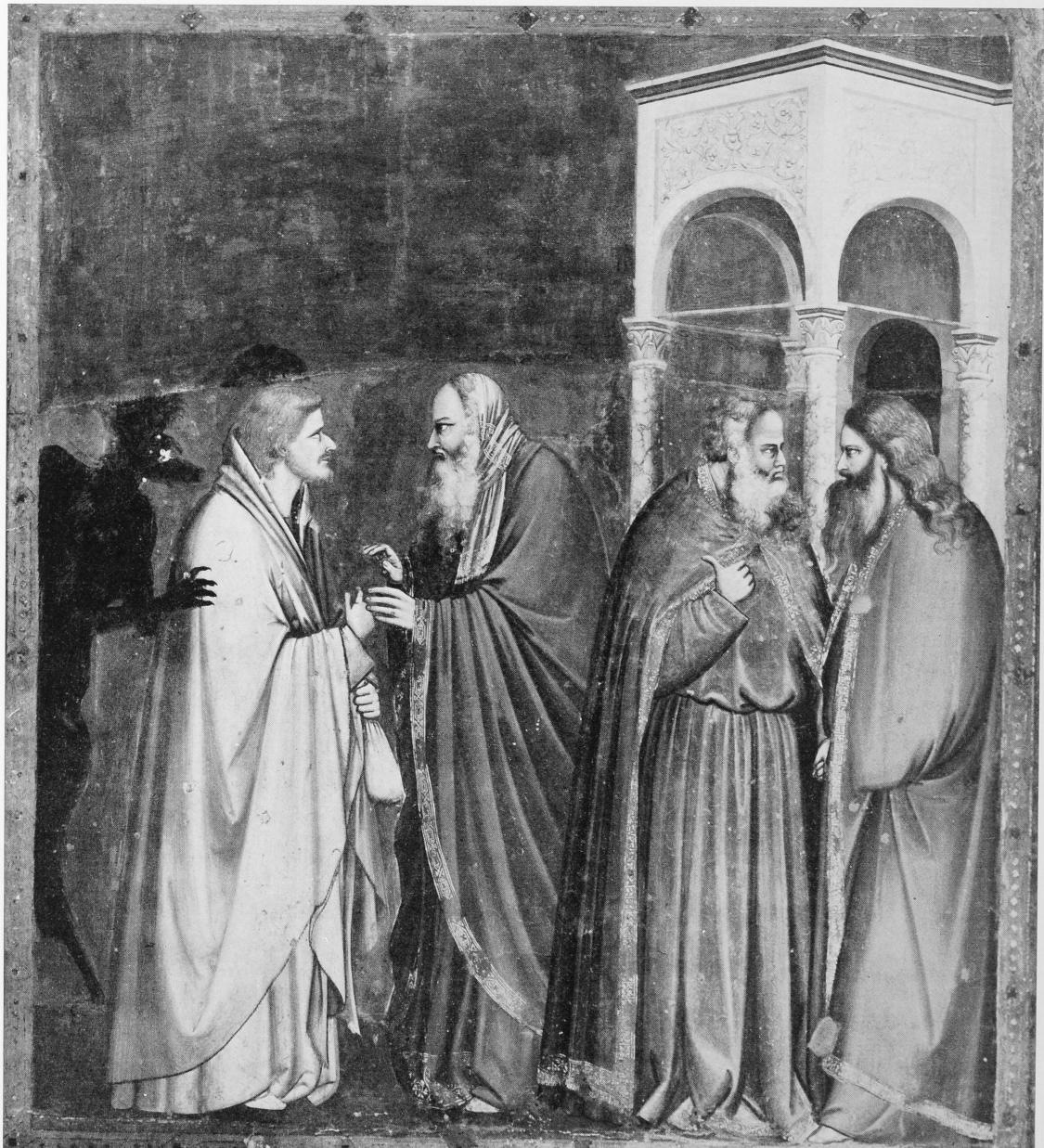
Die Inkarnation Christi und sein Kreuzestod sind aufeinander und zugleich auf das Messopfer bezogen.

Christus nimmt in der Jungfrau die weisse und rote Kleidung an, damit er und sie, der Sohn und die Mutter, unser Anwalt seien und wir durch beide den grössten Trost empfangen.

Es ist kaum anders denkbar, als dass Giottos Mariengewandung, dem Weiss und Rot und den an die Dalmatik erinnernden Goldbesätzen, derartige theologische Auslegungen mitzugrundeliegen, sodass in ihr die priesterliche Würde und die Farben des inkarnierten Sohnes gleichsam durchscheinen.

Für Antonius und Bonaventura sind die Menschwerdung Christi in der Verkündigung und sein Opfertod nicht voneinander zu trennen. Daher ergibt sich die Frage, für welche Aufstellung innerhalb der Kapelle Giottos Tafelkreuz ursprünglich bestimmt gewesen ist (Abb. 9).<sup>171</sup> Die theologische Verbindung von Verkündigung und Kreuzigung spricht dafür, dass es unter dem Chorbogen, am ehesten auf einem Triumphbalken, angebracht werden sollte, sodass man beide Darstellungen gleichzeitig sah. Die Malereien auf der Rückseite des Kreuzes legen dies ebenfalls nahe: das Lamm in der Mitte deutet — man denke an den Genter Altar — auf das am Altar vollzogene Messopfer hin; die Evangelisten in den Vierpassen sind Zeugen des von Christus vergossenen Blutes.<sup>172</sup>

Der in Ewigem Ratschluss, Verkündigung und Kreuzestod gegenwärtige Erlösungsgedanke setzt sich an der Chorbogenwand in der Gegenüberstellung von Judasverrat und Heimsuchung fort (Abb. 10, 11). Giotto gibt das Gepacktwerden des Judas durch Satan ganz direkt wieder; Judas ist der extreme Vertreter des sündigen Menschen, der schwarze Teufel die Essenz des Bösen an sich. In der Heimsuchung bildet Maria als einziger von Sünde freier Mensch das Gegenbild zu Judas; ihr Glaube hat die Inkarnation Christi ermöglicht. Elisabeth, die Mutter des Täufers, bezeugt den Herrn als erste (Luk. 1, 41 ff.)<sup>173</sup>; deshalb die Neigung der älteren Frau vor der Jüngeren, ihr Aufschauen zu Maria, das Umfangen ihres Leibes. Die tiefere Bedeutungsschicht der Heimsuchung an dieser Stelle ist die Erlösung des Menschen durch den Glauben. — Man darf fast mit Sicherheit annehmen, dass die beiden fingierten, durch Brüstungen von der Kirche abgetrennten kapellenähn-



10 Giotto, Judasverrat. Padua, Arenakapelle.



11 Giotto, Heimsuchung. Arenakapelle.



12 Giotto, Himmelfahrt Christi. Arenakapelle.

lichen Seitenräume in das von oben nach unten abgestufte Programm der Chorbogenwand einbezogen sind; sie mögen — in einem den Stifter und seine Familie mitumfassenden Sinn — den Hinweis auf Grab und Auferstehung des Menschen enthalten.<sup>174</sup>

Die Chorbogenwand und das Jüngste Gericht sind durch eine fast übereinstimmende Rahmung aufeinander abgestimmt (Taf. V, X). Das entspricht dem ineinandergreifenden theologischen Sinn von Verkündigung und Gericht: die erste Ankunft Christi in seiner Inkarnation weist auf seine Wiederkunft am Ende der Zeit hin. Wie wir sahen, weicht Giottos Gericht von früheren monumentalen Fassungen des Themas besonders darin ab, dass Maria als Königin des Himmels die Gerechten des Alten Bundes und Heilige anführt (Abb. 13).<sup>175</sup> Ihre besondere Hervorhebung wird wiederum durch gerade im Franziskanerorden lebendige Gedanken verständlich.

Beim hl. Antonius heisst es: "Virgo facta est ... signum ... pacis et reconciliationis" zwischen Gott und den Sündern; "Porta caeli, ianua paradisi, est beata Maria".<sup>176</sup> Ähnlich ist Maria für Bonaventura die "liberatricem totius generis humani". Vertrieb Eva uns aus dem Paradies, so habe Maria uns den Zugang wieder eröffnet; waren Adam und Eva die Zerstörer, so sind Christus und Maria die Erneuerer des Menschengeschlechtes.<sup>177</sup> Beide sind laut Bonaventura, wie wir sahen, unser "advocatus"; doch ist Christus der "rex iustitiae", Maria die "regina misericordiae".<sup>178</sup> Duns Scotus geht weiter; er erörtert die Frage, ob Maria durch die Passion Christi und ihre Sündenfreiheit die Pforte des Himmels geöffnet wurde, die Heiligen Väter dagegen im Limbus zwar von der Erbsünde befreit wurden, ihnen aber das Himmelstor bis zum Gericht verschlossen geblieben wäre.<sup>179</sup> Verwandte Überlegungen finden sich bei Ubertino da Casale: Maria ist die Fülle der himmlischen Glorie schon vor dem Jüngsten Gericht zuteil geworden; dies war nur dadurch möglich, dass sie, wie Christus, mit Leib und Seele auferstand. Zur Möglichkeit der leiblichen Auffahrt einiger Heiliger bei der Himmelfahrt Christi äussert er sich zögernd: "nullum in decore regio praeter Virginem viderunt ascendisse"; niemand sei zu einem so hohen Grad wie die Jungfrau aufgestiegen.<sup>180</sup>

Augenscheinlich vertraten die Theologen, die das Programm des Zyklus mit Giotto besprachen, eine ähnliche Auffassung. Erst dadurch erklären sich das Auslassen der Limbusszene, die Besonderheiten der Himmelfahrt Christi, das Fehlen Johannes des Täufers als Fürbitter und Marias Rolle im Jüngsten Gericht. Bei der Himmelfahrt (Abb. 12) wird Christus links und rechts von kleinen wie aus Wolken mit ihm aufschwebenden Gestalten begleitet. In der unteren Reihe befinden sich, das ist am Typus und an den Flügeln erkennbar, kleine Engel, in der oberen offenbar die teils von Engeln geleiteten Erzväter; die linke Gruppe führt, die blosen Arme verlangend hochgestreckt, Johannes der Täufer an. Die im Lauf der Zeit schwarz gewordenen Nimben und die Goldfädenzeichnung dieser Figürchen deuten auf ihre Zugehörigkeit zum himmlischen Bereich.<sup>181</sup> Wahrscheinlich wollte Giotto, indem er sie klein bildete, aufzeigen, dass sie allein die Seelen, nicht aber die aufgefahrenen Körper der Heiligen des Alten Bundes sind.

Im Jüngsten Gericht ist Maria, nur dem gen Himmel schwebenden Christus und dem Weltenrichter vergleichbar, von einer Goldgloriole hinterfangen, welche die sie umgebenden Engel halten. Als Königin der Barmherzigkeit, als Tor des Himmels öffnet sie den Vertretern des Alten Testamente und den Heiligen den Zugang zum Paradies (Abb. 13). Die Worte des hl. Antonius, die oben genannte Verknüpfung von Goldener Pforte und Maria als Himmelspforte sind hier zum Bild geworden. Mit der Rechten ergreift sie den Arm einer offenbar weiblichen, rotviolett gewandeten Gestalt. Nach dem Gesagten kann diese kaum jemand anders als Eva sein. In den Limbusszenen in Torcello und in San Marco in Venedig, wie später auf dem von Giotto und seiner Werkstatt ausgeführten Baroncelli-Altar in S. Croce ist Eva rot gekleidet. In Padua hat Giotto Eva durch den kühleren Ton der Gewandung Maria farblich untergeordnet. Maria erlöst Eva, ihr zuerst gewährt sie den Eintritt ins Paradies.<sup>182</sup> In dem mit gefalteten Händen hinter ihr stehenden langbärtigen Greis darf man Adam vermuten. Weiter unten, deutlich hervorgehoben, nähert sich eine Dreiergruppe, in der Mitte der gehörnte Moses; er vertritt das Gesetz des Alten Bundes. Die ihm voranschreitende priesterähnlich gekleidete Gestalt in weissem Untergewand, rotem Mantel, grauer Kopfbedeckung und Umhang mit Kapuze ist wahrscheinlich Melchisedek, die dritte, von Moses überschnittene Figur am ehesten Abraham. Melchisedek verweist auf das schon in der Inkarnation und der Darbringung im Tempel gegenwärtige Hohepriestertum Christi, Abraham auf den von Gott geopferten Sohn. Wegen der schlechten Erhaltung des Freskos sind die einzelnen Figuren schwer zu benennen.<sup>183</sup> Deutlich ist die Scheidung der von Maria Erlösten in Vertreter des Alten Testamente und in Heilige.



13 Giotto, Maria als Himmelskönigin mit den Erlösten des Jüngsten Gerichtes. Arenakapelle.

Zwischen beiden Gruppen, die zweite anführend, ragt fast isoliert eine grosse Gestalt in weissem Gewand und rotem Mantel auf. Es ist — das lässt sich aus den Gewandfarben und dem Fragment des Kopfes schliessen — der Apostel Paulus.<sup>184</sup> Er fehlt als Besitzer des Gerichtes unter den Jüngern; aber es ist ihm, der die Christen verfolgt hatte, der erste Rang unter den Heiligen des Neuen Bundes gegeben. Ehemals weithin sichtbar und farblich mit Maria verbunden, verkörpert er die Hoffnung der Sünder auf Errettung.<sup>185</sup>

In Padua, das die Gebeine des Antonius, des ersten gelehrten Franziskanerheiligen, bewahrte und das durch die Universität weitreichende Verbindungen besass, kann die Dichte und die Aktualität des Programmes der Arenakapelle nicht erstaunen. Enrico Scrovegni selbst war vermutlich mit führenden Persönlichkeiten des Franziskanerordens bekannt.<sup>186</sup> Jedenfalls wusste er, wo er theologischen Rat und einen Hinweis auf den besten Maler finden konnte. Wahrscheinlich war der Ruf der Franziskuskirche in Assisi und ihrer Ausmalung zu ihm gedrungen. Unter den Paduaner Franziskanern gab es sicherlich Mönche, die das Hauptkloster des Ordens aufgesucht hatten, vielleicht waren einige von ihnen Giotto begegnet. Man hatte gesehen, dass er in einem noch nicht dagewesenen Masse befähigt war, das schriftlich und mündlich Überlieferte in Bilder von grosser Schönheit und Präsenz zu verwandeln. Ausserdem war er durch seinen längeren Aufenthalt in Assisi mit der religiösen Auffassung der Franziskaner vertraut. Welchen anderen Maler konnte man Enrico Scrovegni so vorbehaltlos empfehlen?

Wie sich die Beratungen zwischen diesem, den Geistlichen und Giotto abspielten, lässt sich nur vermuten. Die Hauptinhalte des Programmes sind durch die kleinen, den Bildern der Wände typologisch zugeordneten alttestamentlichen Szenen, die Gestalten des Alten und Neuen Bundes in den Gurten und Vierpässen und schliesslich durch die Tugenden und Laster in der Sockelzone zu einem ganzen Lehrgebäude der Kirche erweitert. Dieser Gesamtplan wird auf Veranlassung von Enrico Scrovegni zunächst von theologisch gebildeten, aufgeschlossenen Franziskanern zusammengestellt worden sein. Die Art der Verteilung an den Wänden setzt dagegen ausführliche Besprechungen mit Giotto, sein gestaltendes Eingreifen und die anschliessende Genehmigung seiner Vorschläge durch Scrovegni voraus. Für die vielen im Bildtypus und in der Auffassung, in der Wiedergabe der zeitgenössischen Gewandung und in der Farbe von der älteren Überlieferung abweichenden Szenen und Figuren kann der Hinweis auf den geistlichen Berater nicht mehr genügen; hier ist Giotto selbst am Werk. Offenbar hat er vor dem Entwurf der Bilder deren religiösen Gehalt eingehend durchdacht und sich auch selbst an gelehrte Theologen gewandt, um alles, was der Entwicklung seiner Vorstellung dienlich sein konnte, zu erkunden. Dies würde die Vielfalt seiner Quellen erklären. Die Beobachtung der damaligen Mode, zumal die Darstellung reicher, vornehmer Kleidung lässt sich mit dem Franziskanertum weniger leicht verbinden. In diesen Zügen dürfen wir wohl einen Tribut an den Geschmack und Lebensstil Enrico Scrovegnis, aber kaum minder Giottos eigenen Wunsch erkennen.

Die Verwendung, Abwandlung und Zusammenordnung der ikonographischen Farben innerhalb der Bildfolge setzt, wie wir sahen, ein vermutlich schon bei Beginn der Ausmalung in Giottos Kopf vorhandenes Konzept voraus. Wie er die Figurenfarbe als ein höchst differenziert gehandhabtes Mittel einsetzt, um den Gang der Erzählung zu akzentuieren, zu bereichern und zu vertiefen, darin zeigt sich seine Grösse in einem neuen Licht. Dass die Auswahl der spezifischen ikonographischen Farbe weitgehend ihm selbst überlassen war, wird sich im folgenden, den Apostelfarben gewidmeten Abschnitt unserer Untersuchung noch deutlicher zeigen. Doch schon an diesem Punkt der Überlegungen zeichnet sich ab, dass ein Begreifen der Figurenfarben uns Giottos überragende Bedeutung als Maler mit anderen Augen sehen lässt als bisher.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Für die Unterstützung der Studien bin ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft zu Dank verpflichtet. Mein Dank gilt ebenfalls Prof. Girolamo Zampieri für die freundliche Erlaubnis, vom Museo Civico in Padua angefertigte Hektachrome zu benutzen. Valentino Pace machte mir in grosszügiger Weise seine Farbdia-Sammlung zugänglich und beschaffte schwer erreichbare Literatur. In Irene Hueck fand ich eine stets interessierte Zuhörerin, der ich manchen Hinweis verdanke. — Nachdem der vorliegende Text geschrieben war, erschien der umfangreiche Band: *Roma anno 1300 — Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale ...* (1980), ed. A. M. Romanini, Rom 1983; die Ergebnisse konnten hier nicht mehr eingearbeitet werden.

<sup>2</sup> Die Problemstellung dieser Untersuchung ist eine grundsätzlich andere als in den nach wie vor wichtigen Äusserungen zu Giottos Farbe von Theodor Hetzer und Ernst Strauss. Vgl. Th. Hetzer, Tizian — Geschichte seiner Farbe, Frankfurt a. M. 1935 (das Kapitel "Das Mittelalter und Giotto", S. 15 ff.); ders., Giotto — Seine Stellung in der europäischen Kunst, Frankfurt a. M. 1941, S. 146 ff.; E. Strauss, Überlegungen zur Farbe bei Giotto, in: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München-Berlin 1972, S. 41 ff., und in: Festschrift Leopold Dussler, München-Berlin 1972, S. 113 ff. — Zu einem späteren Zeitpunkt möchte ich Giottos Tafelbilder und Ducios Maestà behandeln, von der meine Erwägungen ursprünglich ausgingen.

Für den Erhaltungszustand der Fresken siehe A. Prosdocimi, Il Comune di Padova e la Cappella Scrovegni nell'Ottocento, in: Bollettino del Museo Civico di Padova XLIX, 1960 (1961), Nr. 1 (mit dem wichtigen Bericht der Maler A. Caratti und L. Toniolo aus dem Jahr 1871 mit Zeichnung und Kommentar zu jedem Bild); L. Tintori und M. Meiss, The Painting of The Life of St. Francis in Assisi with notes on The Arena Chapel, New York 1962; L. Tintori, The State of Conservation of the Frescoes and the Principal Technical Restoration Problems (Studies for the Preservation of the Frescoes by Giotto in the Scrovegni Chapel at Padua, I.), in: Studies in Conservation 8, 1963, S. 37 ff.; G. Fabbri Colabich - A. Prosdocimi - G. Saccomani, I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni, Padua 1964; F. Valcanover, Le cause del rapido deterioramento degli affreschi della Cappella degli Scrovegni negli ultimi venti anni, in: Giotto e il suo tempo (1967), Rom 1971, S. 191 ff.; A. M. Spazzi, Giotto a Padova, in: Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni in Padova (Boll. d'arte, 2 serie speciale LXIII, 1978 [1982], S. 13 ff.).

<sup>3</sup> Zum Schutz der Fresken wird seit 1983 mit verschiedenen Beleuchtungsmöglichkeiten experimentiert, die einen unterschiedlichen Einfluss auf die Wirkung der Farben haben.

<sup>4</sup> Der Zyklus ist farbig abgebildet bei F. Cessi, Giotto — La Cappella degli Scrovegni, Florenz 1978, und L. Bellosi, Giotto, Florenz 1981. Nicht vollständig, aber teils von höherer Qualität sind die Wiedergaben und Ausschnitte bei G. Previtali, Giotto e la sua bottega, Mailand 1967 (2. Aufl. 1974); siehe ferner C. Gnudi, Giotto, Mailand 1958; C. Semenzato, Giotto: la Cappella degli Scrovegni (Forma e Colore 33), Florenz 1965; G. Previtali, Gli affreschi di Giotto a Padova (L'arte racconta 29), Mailand-Genf 1965; E. di Baccheschi, L'opera completa di Giotto, Mailand 1966; Spazzi (Anm. 2); C. Brandi, Giotto, Mailand 1983.

<sup>5</sup> Für die Schwierigkeit der Bezeichnung vgl. z. B. die teils voneinander abweichenden Farbnamen und Farbwiedergaben bei J. Pawlik, Theorie der Farbe, 6. Auflage, Köln 1979, Taf. 1-5. Eine Verwendung von Ziffern ist allein aus sprachlichen Gründen nicht möglich (s. H. Küppers, Du Mont's Farbenatlas, Köln 1978); zudem verändert sich die Wirkung einer Farbe u. a. durch ihre Ausdehnung in der Fläche, die Dichte des Farbauftrags, das jeweils heller oder trüber einfallende Licht. — Auch bei meinen mehrfachen Besuchen in der Arenakapelle war die Wirkung einiger für die Farberzählung wichtiger Farben — etwa das Weiss am Ärmel der Verkündigungsmaria, das abgestufte Lila des Magdalenen Gewandes — durch das sich ändernde Außenlicht nicht immer gleich. Was Giotto zeigen wollte, lässt sich indes aus dem Zusammenhang und aus seinem sonstigen Verhalten erkennen.

<sup>6</sup> Zur Geschichte Joachims und Annas siehe vor allem D. Giunta, Appunti sull'iconografia delle Storie della Vergine nella Cappella degli Scrovegni, in: Riv. dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, XXI-XXII, 1974-75 (1976), S. 79-139. Vgl. ferner M. Imdahl, Ergänzende Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Giottos Zyklus des Marienlebens und dem Pseudo-Matthäus-Evangelium, in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte II, 1973, S. 1 ff.; ders., Giotto Arenafresken. Ikonographie · Ikonologie · Ikonik, München 1980, S. 31 f.

<sup>7</sup> Es wird an anderer Stelle zu zeigen sein, dass die Mantelfarbe keineswegs immer die bestimmende Figurenfarbe ist.

<sup>8</sup> Die Gewandstellen, an denen das Blau fehlt, lassen erkennen, dass Giotto offenbar die ganze Figur zunächst in der Mantelfarbe angelegt und das Blau al secco auf die rosa oder rötliche Farbe aufgetragen hat; siehe die Verstossung, die Ankunft bei den Hirten und die Begegnung an der Golddenen Pforte.

<sup>9</sup> Bei den nur in Fragmenten erhaltenen Wandmalereien in San Giovanni a Porta Latina in Rom trägt Joachim offenbar eine bläuliche Kleidung mit roter Zeichnung (J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1917, Taf. 259). Auf den kleinen Szenen der Madonnentafel des Maestro di San Martino ist Joachim fast umgekehrt wie bei Giotto in ein lachsrosa Gewand und einen violetten Mantel gekleidet (E. Carli, Il Museo di Pisa, Pisa 1974, Taf. VII; F. Bologna, La pittura italiana delle origini, Rom 1962, Taf. 77, 78). Die Lünettenbilder der Jugendgeschichte Mariens in der Apsis der Oberkirche von San Francesco in Assisi sind so schlecht erhalten, dass sie keinen sicheren Aufschluss über die ikonographischen Farben geben; da Giotto die Bildtypen nicht übernahm, mögen auch die Farben nicht verbindlich für ihn gewesen sein. — In der byzantinischen Kunst der Giotto-Zeit variieren die Farben Joachims, was für ein Fehlen festliegender Normen spricht. In den Mosaiken der Kariye Djami in Istanbul ist Joachim mit einem blauen Gewand und einem violetten, stark hellblau und weisslich gehöhten Mantel bekleidet (P. Underwood, The Kariye Djami, London 1966, Bd. 2, Abb. S. 111, 122); beim Tempelgang Mariens in Studenica trägt Joachim eine hellgelbe, rötlich verschattete Gewandung (V. J. Durić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976, Taf. XXXII). Die Mosaiken der Geschichte von Joachim und Anna in San Marco in Venedig, die Giotto gekannt haben wird, wurden durch barocke Darstellungen ersetzt (O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, Baden bei Wien 1935, S. 34).

<sup>10</sup> Vgl. Giunta (Anm. 6), Abb. 5, 7, 23, 29, 31, 50 für östliche Darstellungen, Abb. 15, 16, 42-45 für die Madonnentafel des Maestro di San Martino (siehe auch Carli [Anm. 9] und Bologna [Anm. 9]). Für den Typus Joachims in S. Giovanni a Porta Latina vgl. Wilpert (Anm. 9). Langhaarig, aber eher als Greis ercheint Joachim am Annenportal von Notre Dame in Paris (Giunta, Abb. 19); doch wird er im Norden auch jugendlich und bartlos dargestellt (ibidem, Abb. 39-41).

<sup>11</sup> Zu den Farben Josephs bei Giotto und zu der farbikonographischen Tradition, u. a. in Siena, vgl. un- sere S. 7 f.

<sup>12</sup> Für die Farben Josephs in Cavallinis Mosaiken siehe E. Sindona, Pietro Cavallini, Mailand 1958, Taf. 3, 4, 5. Zur umstrittenen Chronologie der beiden Mosaikzyklen in S. Maria Maggiore und in S. Maria in Trastevere vgl. J. Gardner, Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore, in: Zs. f. Kgesch. 36, 1973, S. 8; siehe ferner J. Wollesen, Eine "vor-cavallineske" Mosaikdekoration in Sancta Sanctorum, in: Röm, Jb. 18, 1979, S. 16 ff. Wollesen weist kurz auf Stilunter- schiede zwischen der Marienkrönung und den unteren Szenen der Apsis von S. Maria Maggiore hin; die Frage bedarf einer genaueren Untersuchung.

<sup>13</sup> Vgl. Sindona (Anm. 12), Taf. 1-6; für Torritis Marienkrönung siehe Bologna (Anm. 9), Taf. 83.

<sup>14</sup> Auch auf der im übrigen abweichenden kleinen Seitenszene der Madonnentafel des Maestro di San Martino kniet Anna bei der Verkündigung; vgl. Carli (Anm. 9), Taf. VII; Bologna (Anm. 9), Taf. 77. — Am Türsturz des Annen-Portals von Notre Dame in Paris ist in der Mitte des späteren unteren Streifens die Verkündigung an Anna besonders hervorgehoben. Obwohl Anna hier steht, ist sie in ihrer Haltung und Rundheit Giottos Anna verwandt, sodass die Frage auftaucht, ob die Figur Giotto — eventuell über Zeichnungen — bekannt war.

<sup>15</sup> Wahrscheinlich war Duccio der erste Meister, der das Durchscheinen einer anderen Farbe durch einen schleierartig dünnen Stoff überzeugend darzustellen vermochte; vgl. auch den durchsichtigen Schurz von Cimabues Gekreuzigtem der Croce dipinta in S. Croce. Auf dieses Problem möchte ich an anderer Stelle zurückkommen.

<sup>16</sup> Diese etwas einfacher Tracht, bei der das Obergewand meist langärmelig ist, begegnet auch bei Nebenfiguren in den Fresken der Unterkirche in Assisi, sowohl in der Nikolaus- und der Magdalenenkapelle wie im rechten Querhaus.

<sup>17</sup> L. Bellosi, La barba di San Francesco. (Nuove proposte per il "problema di Assisi"), in: Prospettiva 22, 1980, Sp. 11 ff., begründet das auffallende Phänomen, dass man die Heiligen in der Malerei des Trecento und des Quattrocento in zeitgenössischer Gewandung wiedergibt, mit der Kleidung der Figuren der Franzlegende in der Oberkirche in Assisi, da hier die Tracht aus zeitgeschichtlichen Gründen nicht die der testamentarischen Szenen sein konnte. Die Heiligen der Arenakapelle trügen indes nur "severi e generici abbigliamenti", die geringe Hinweise auf die Mode — Halsausschnitt, hohe Gürtung, Schmuckborten — gäben. Unseres Erachtens ist Giotto in Padua weiter gegangen, doch verfährt er sehr frei, da z. B. ein Kleid weitgehend modisch, der Mantel hingegen zeitlos sein kann. Hierzu und für die Schmuckborten siehe den weiteren Text. — Das von Bellosi schon früher in sehr anregender Weise angeschnittene Problem der Mode bedarf in Bezug auf die Werke Giottos und seiner Werkstatt einer noch genaueren Untersuchung. Hierbei wäre u. a. auch die voraufgehende gotische Plastik heranzuziehen. Den geschichtlich entscheidenden Schritt in der italienischen Malerei scheint tatsächlich Giotto getan zu haben; dies ist wohl nicht allein durch die Franzlegende, sondern aus seiner Sicht der Wirklichkeit und des Menschen zu erklären.

<sup>18</sup> Evangelia Apocrypha, ed. K. v. Tischendorf, Leipzig 1876 (Nachdruck Hildesheim 1966), S. 55. Da der biblische Bericht in Lukas 1, 26 ff., nur besagt, dass Joseph aus dem Haus Davids stammt, ist die Aussage des Pseudo-Matthäus-Evangeliums umso wichtiger, da erst durch die Herkunft Marias

aus dem Haus Davids der Stammbaum Christi direkt auf David zurückgeführt werden kann. Für weitere Quellen vgl. B. Kleinschmidt, Die heilige Anna — ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum, Düsseldorf 1930, S. 23 ff.

<sup>19</sup> Jacobi a Voragine, *Legenda aurea*, ed. Th. Graesse, Dresden-Leipzig 1846, S. 586, gibt den Namen Hismeria, Brunetto Latini hingegen die offenbar gebräuchlichere Schreibweise Esmeria: *Li Livres dou Tresor*, ed. F. J. Carmody, Genf 1975, Buch I, Kap. LXIV, S. 59, Du parenté Nostre Dame. Vgl. den Stammbaum bei Kleinschmidt (Anm. 18), S. 252 ff.

<sup>20</sup> Zu Elisabeth in Giottos Zyklus siehe S. 20; für die schwer deutbare, das Gesicht mit dem schwarzvioletten Mantel halb verhüllende Frau vgl. S. 45 f.

<sup>21</sup> Es fällt auf, dass Giotto, wie häufig bei seinen Gewandfiguren, auch hier auf jede Angabe der Füsse verzichtet und Anna bildparallel und nicht, wie die in die Tiefe führende Treppe es fordern würde, in einer verkürzten Projektion wiedergibt. In diesem Fall wäre die Intensität ihres Blickes, der so gewichtige Gestus, mit dem sie Maria zugleich hält und hingibt, nicht darstellbar gewesen. Im gesamten Arenazyklus stellt er die Hauptgestalten niemals als Rückenfigur oder in die Tiefe verkürzt dar, weil dies ihre Bedeutung im Bild vermindert hätte.

<sup>22</sup> Für das Gelübde der Anna anlässlich der Verkündigung vgl. die leicht voneinander abweichenden Texte im Protoevangelium des Jakobus (W. Michaelis, Die Apokryphen Schriften zum Neuen Testamente, Bremen 1958, S. 75) und im Pseudo-Matthäus-Evangelium (Tischendorf [Anm. 18], S. 57).

<sup>23</sup> Vgl. die schönen Bemerkungen von Hetzer, Giotto (Anm. 2), S. 169.

<sup>24</sup> In S. Maria Antiqua in Rom befinden sich zwei Darstellungen der Anna, auf denen sie über einem gelbocker Gewand einen roten über den Kopf gezogenen Mantel trägt. Wegen der frühen Verschützung der Kirche hat Giotto diese Darstellungen nicht sehen können (siehe Wilpert [Anm. 9], Bd. 2, S. 717, Bd. 4, Taf. 159/60 und Taf. 194). Die in Resten überlieferten, im späteren 9. Jahrhundert entstandenen Wandmalereien der Geschichte von Joachim und Anna in S. Maria Egiziaca in Rom zeigen Anna in einem offenbar blauvioletten Kleid und rotockerfarbenen Mantel (J. Lafontaine, Peintures Médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome, Brüssel 1959, Taf. V). Auf den Fragmenten in S. Giovanni a Porta Latina (vgl. Anm. 9) ist nur der rote, den Kopf bedeckende Mantel erkennbar. Für den nicht erhaltenen, nach dem Liber Pontificalis unter Leo III. in S. Paolo f.l.m. angebrachten Zyklus der Legende von Joachim und Anna siehe E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, I, Evangelien, Tübingen 1959, S. 276, und G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4, 2, Gütersloh 1980, S. 34.

<sup>25</sup> Im frühen 14. Jahrhundert trägt Anna sowohl in den Mosaiken der Kariye Djami in Istanbul wie in den Wandgemälden in Studenica einen roten Mantel über einem blauen Kleid; die Übereinstimmung lässt auf eine ältere östliche Wurzel schliessen (siehe Underwood [Anm. 9], Bd. 2, Abb. S. 94, 104, 122, und Durić [Anm. 9], Taf. XXXII). Vielleicht ist der Schmuck der nicht erhaltenen, von Justinian in Konstantinopel errichteten, Anna geweihten Kirche über den byzantinischen Kunstsreich hinaus für die Ausbildung der Annenfarben richtungweisend gewesen.

<sup>26</sup> Vgl. Carli (Anm. 9), Taf. VII bis IX, und Bologna (Anm. 9), Taf. 76, 77, 79.

<sup>27</sup> Zum farbikonographischen Kanon sind die von Giotto für Joachim und Anna verwendeten Farben bei seinen Schülern und Nachfolgern nicht geworden. Taddeo Gaddi geht in der Baroncelli-Kapelle andere Wege, da er Anna in hellgrünen Gewändern und Joachim in einem karminroten Mantel über einem grünen oder auch gelben Kleid darstellt. Ihm sind Giovanni da Milano und der Rinuccini-Meister in den Fresken der Rinuccini-Kapelle bei Verwendung kräftigerer Farbwerte gefolgt. Bernardo Daddi gibt in den Predellen des San Pancrazio-Altars in den Uffizien wohl Joachim rosagewandt, d. h. ähnlich wie Giotto, wieder; Anna hingegen trägt einen blauen Mantel und ein grünes oder blaues Kleid, dazu in der Geburtsszene einen modischen rot und weissen Hut. Siehe auch die Nardo di Cione nahestehenden Fresken im Chiostro dei Morti von S. Maria Novella in Florenz. Offenbar besassen damals weder die Maler noch die Auftraggeber feste Vorstellungen über die Farbgebung der Eltern Mariens. Dennoch blieb das Rot des Mantels als ikonographische Farbe der Anna im Bewusstsein der Florentiner Künstler weiterhin lebendig; vergl. das orcagnes Fresko der hl. Anna als Schutzpatronin von Florenz im Museo Baldini oder Masolinos und Masaccios Anna Selbdritt in den Uffizien in Florenz.

<sup>28</sup> Der Bildtypus der Geburt Mariens ist ungewöhnlich und ein anderer als beim Maestro di San Martino, bei Cavallini oder später auf Pietro Lorenzettis Tafel aus dem Siener Dom. Giotto verzichtet auf die übliche Badeszene mit dem nackten Kind und gibt die kleine Maria zweimal wieder. Die ein breites Tuch aufwickelnde Dienerin unten rechts deutet an, dass das Bad schon stattgefunden hat; die ältere Wärterin putzt offenbar dem fertig gewickelten Kind das Näschen, wobei dieses die Stirn runzelt und den Mund verzerrt (die Deutung auf das Nasputzen bei J. Lafontaine-Dosogne, Ikonographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident, 2 Bde., Brüssel 1964/65, Bd. II, S. 92). Erst dann folgt die seltene Hauptszene, in der die kleine Tochter Anna durch eine Frau in mit Zierborten geschmücktem Gewand (Esmeria oder eine andere Verwandte?) dargereicht wird. Vielleicht hat Giotto sich bei dem Entwurf an das allerdings stark ergänzte Mosaik der Geburt Abels im Narthex von San Marco in Venedig erinnert, auf dem die im Bett sitzende Eva einen Arm weit zu dem ihr gebrachten kleinen Abel hinstreckt (Abb. bei Lafontaine-Dosogne, I, Pl. XX, Fig. 52).

<sup>29</sup> Die Schmuckborten, besonders die schmalen Leisten des Ärmelverschlusses, mögen ebenso wie die Kleider der zeitgenössischen Mode entstammen.

<sup>30</sup> Giottos Darstellung folgt nicht dem Pseudo-Matthäus-Evangelium, das nur fünf Jungfrauen nennt, sondern eher der Legenda aurea (Anm. 19, S. 589), deren Quelle vermutlich die apokryphe Schrift *De navitate Mariae* ist (*Tischendorf* [Anm. 18], S. 119).

<sup>31</sup> Der damaligen Mode folgen offenbar die nur am Handgelenk und am Unterarm eng anliegenden, im übrigen aber weit geschnittenen Ärmel; siehe die Dienerin an der Goldenen Pforte, die Frauen der Mariengeburt und der Heimsuchung, die Magdalena der Beweinung. Die Braut der Hochzeit zu Kana lässt sich in Schnitt, Schmuck und Farbe der Kleidung nicht ohne weiteres vergleichen, da diese durch den an anderer Stelle zu erörternden Sinngehalt mitbestimmt ist. Der Schnitt des Mariengewandes auf Taddeo Gaddis Sposalizio in der Baroncelli-Kapelle entspricht bereits einer späteren Phase der Mode; das gleiche gilt für die Maria auf Bernardo Daddis Sposalizio in der Londoner National Gallery. Vgl. *L. Bellosi, Moda e Cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in: *Prospettiva* 11, 1977, S. 12 ff.

<sup>32</sup> Siehe unten S. 41 ff.

<sup>33</sup> Für die Madonna des Maestro di San Martino siehe *Carli* (Anm. 9) und *Bologna* (Anm. 9). In der Kariye Djami ist Maria beim Tempelgang wie bei der Heimführung durch Joseph Blau in Blau gewandet; die Maria des Tempelgangs wirkt wie eine verkleinerte Version der Maria auf der Flucht nach Ägypten. Vgl. *Underwood* (Anm. 9), Bd. 2, Abb. S. 122, 144, 204.

<sup>34</sup> Zu dem Zyklus vgl. *I. Hueck*, Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von San Francesco in Assisi, in: *Flor. Mitt. XXV*, 1981, S. 279 ff. Hueck sagt wohl mit Recht, dass die Bilder dem Stil Cimabues nahe sind (siehe die nach der letzten Restaurierung aufgenommenen Detailaufnahmen im KIF).

<sup>35</sup> Vgl. Anm. 31.

<sup>36</sup> Siehe unten S. 48 ff.

<sup>37</sup> Siehe den rosa Mantel auf der Geburt Christi des Petrus-Dossale der Sieneser Pinakothek (*P. Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena, I dipinti dal XII al XV secolo*, Genua 1977, S. 41, Nr. 15) und die Tafeln der Geburt und der Darbringung Guidos da Siena im Louvre, auf denen der Mantel violett bzw. purpurviolett ist. Rosa über Blau sind die Joseph-Farben auf Duccios Maestà; bei Ambrogio Lorenzettis Darbringung in den Uffizien zeigt der Mantel einen ins Karminrot spielenden Ton. Die ikonographischen Farben Josephs in der folgenden Sieneser Malerei bewegen sich fast durchweg in einer verwandten Farbskala. Zu den möglichen Wurzeln vergl. Anm. 39.

<sup>38</sup> Zum "Maestro della Cattura" und dem Isaakmeister in den Obergadenfresken siehe *H. Belting, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin 1977, S. 226 ff., mit älterer Literatur. Gelbe Farbreste auf der rechten Seite des Zwölfjährigen Jesus im Tempel könnten zu Joseph, aber auch zu einem Schriftgelehrten gehört haben. Die Frage ist schwer zu entscheiden. Die vielleicht nur aus dem Gedächtnis angefertigte Nachzeichnung des Freskos von Ramboux im Städel in Frankfurt (Foto im KIF) ist im Gesamten so ungenau, dass sie kaum einen dokumentarischen Wert für die ursprüngliche Anordnung Marias und Josephs besitzen dürfte.

<sup>39</sup> Für den Joseph der Geburt Christi in Hosios Lukas siehe *A. Grabar / M. Chatzidakis, Griechenland — Byzantinische Mosaiken*, München 1959, Tav. XII. Die Farbwiedergaben der Mosaiken der Kariye Djami zeigen stärkste Abweichungen; vgl. die Abbildungen der Flucht nach Ägypten bei *A. Grabar, La peinture byzantine*, Genf 1953, S. 137, *D. Talbot Rice, The Art of Byzantium*, London 1959, Taf. XXIX, und *Underwood* (Anm. 9), S. 155. Nach meinen Farbnotizen ist der Hauptton des Mantels Josephs in den Mosaiken hellbraun. Ein braunes oder sandbraunes Obergewand begegnet in der Buchmalerei Konstantinopels bereits im 11. Jahrh.; siehe die Farbbezeichnungen bei *I. Hutter, Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften*, Bd. 1, Oxford Bodleian Library I, Stuttgart 1977, Nr. 35, Homilien des Gregor von Nazianz, f. 79<sup>v</sup>, S. 53, und das Evangeliar Nr. 38, f. 11, S. 57. Doch blieben die Farben Josephs in der Buchmalerei des Ostens selbst innerhalb einer Handschrift uneinheitlich; vergl. *Hutter*, Bd. II, 1978, Nr. 1, das zwischen 1322 und 1340 entstandene Menelogion aus Thessalonike, f. 2 (Geburt, gelb-brauner Mantel) und f. 2<sup>v</sup> (Darbringung; Mantel hellgrün, hellblau, weiss und schwarz gezeichnet), S. 2. — Doch finden sich in der östlichen Kunst als Mantelfarben Josephs auch verschieden gestufte Rosatöne. Auf dem Mosaik der Geburt Christi in Daphni trägt Joseph über dem blauen Gewand offenbar einen rosaviolette Mantel mit breitstreifiger grüner Zeichnung (*Grabar* 1953, Abb. S. 117), Farben, die ähnlich am Josephsmantel in San Marco in Venedig wiederkehren. In der Buchmalerei Konstantinopels begegnet im frühen 12. Jahrh. ein himbeerrosa Obergewand (*Hutter*, Bd. I, Nr. 39, Codex Ebnerianus, f. 23<sup>v</sup>, Farbbeschreibung S. 62).

<sup>40</sup> Die von Giotto für Joseph verwendeten ikonographischen Farben, Blau für das Gewand und Gelb für den Mantel, begegnen auch in der Kindheitsgeschichte Jesu im rechten Querschiff der Unterkirche von San Francesco in Assisi. Dagegen setzen sich diese Farben in Florenz erst allmählich durch. Auffallend schwankend verhält sich Taddeo Gaddi in den Fresken der Baroncelli-Kapelle und bei den kleinen Tafeln vom Sakristeischrank aus S. Croce in der Florentiner Accademia, indem er als

Gewandfarbe teils Rot und ein ins Grün changierendes Gelb und für den Mantel auch Grauviolett und Rosa verwendet; lediglich beim Sposalizio der Baroncelli-Kapelle trägt Joseph einen ockergelben Mantel über einem graublauen Gewand. In den ihm meist zugeschriebenen, nicht gut erhaltenen Fresken in Poppi ist der Farbklang indes wie bei Giotto Gelb über Blau. Bernardo Daddi schliesst sich offenbar stärker an die von Giotto gebrauchten Farben an, z. B. bei der Geburt und beim Sposalizio von der Predella des San Pancrazio-Altares. Doch stehen in der Florentiner Malerei — etwa bei Lorenzo Monaco und bei Fra Angelico — noch lange verschiedene Möglichkeiten nebeneinander. Fra Filippo Lippi verwendet bereits fast durchgehend Gelb über Blau. Erst im späteren Quattrocento finden diese Farben — möglicherweise im Zusammenhang mit der Einführung des Josephskultes — allgemeine Verbreitung; vgl. die Werke Botticellis, Filippinos, Ghirlandaios und Credis in den Uffizien. Auch Raffael — beim Sposalizio — und Michelangelo — beim Doni-Tondo — haben die bei Giotto vorgegebenen Farben mit leichten Variationen verwendet.

<sup>41</sup> In dem das Verhältnis von Farbgebung und Farbikonographie behandelnden dritten Teil unserer Untersuchungen zur Arenakapelle.

<sup>42</sup> Siehe hierzu S. 58.

<sup>43</sup> Das Hereingreifen der Erker in den Raum hat schon *U. Schlegel* beobachtet (Zum Bildprogramm der Arenakapelle, in: Zs. f. Kgesch. 20, 1957, S. 134).

<sup>44</sup> Die fingierten Seitenräume gehören offenbar zum irdischen Bereich. Die fein gestuften Profile von Brüstungen und Bögen treten wie greifbar vor die Oberfläche vor, während sich der Innenraum kräftig in die Tiefe erstreckt; die gemalten Fenster mit den scheinbar von aussen belichteten Laibungen rufen die Vorstellung einer dahinter liegenden Aussenwelt wach. In ihrer starken Raumwirkung bilden diese Scheinkapellen den Gegenpol zu den vorkragenden Erkern der Verkündigung. Zu der möglichen Bedeutung vgl. S. 55 ff. u. Anm. 174.

<sup>45</sup> Die Figur befindet sich seltsamerweise auf einer als Tür dienenden, in das Fresko eingesetzten Holztafel, deren Funktion bislang nicht befriedigend geklärt ist (vgl. *D. Gioseffi*, Giotto architetto, Mailand 1963, S. 38). Die breiten Fehlstellen zu seiten und unter der Tür lassen fragen, ob der heutige Zustand tatsächlich dem ursprünglichen entspricht. Das Problem liesse sich vielleicht durch eine genaue technische Untersuchung der Tafel klären. — Für den Versuch, die Ausführung der Gestalt Gottvaters dem Meister von Figline zuzuschreiben siehe *U. Schlegel*, Un collaboratore di Giotto a Padova. Osservazioni sul Maestro di Figline, in: Giotto e il suo tempo (1967), Rom 1971, S. 161 ff.

<sup>46</sup> Eine Variation innerhalb der Giotto-Werkstatt bildet der apokalyptische Gottvater des Schlussteintondo im Vierungsgewölbe der Unterkirche in Assisi; in der Rechten hält er ein Buch mit der Inschrift LIBER SAPIENTIE DIVINE, in der Linken einen Schlüssel. Das am Arm sichtbare Untergewand ist weiss mit goldener Borte. Weissgrundig sind auch Obergewand und Mantel; der Stoff zeigt vierpassähnliche, ohne Ende ineinander verschlungene, ehemals goldene Muster, die wohl auf die Unendlichkeit hindeuten, die Wirkung ist flächig starr (vgl. *G. Rocchi*, La Basilica di San Francesco ad Assisi, Florenz 1982, Taf. 10). Für die Verwendung des Musters schon bei der Dornenkrönung der Arenakapelle siehe unsere S. 40. Ein ähnliches, reicher ausgeführtes Muster wie der Gottvater in Assisi zeigt die Gewandung von Pietro Lorenzettis Madonna in der Pieve in Arezzo.

<sup>47</sup> Der rote Mantel über dem blauen Kleid der Schöpfungsszenen in Assisi begegnet im Dugento als Christusfarbe u. a. in der umbrischen Malerei beim Franziskusmeister und in Siena bei Guido da Siena. Das wichtigste Beispiel ist Cavallinis Weltenrichter in S. Cecilia in Rom. Die Farben Gottvaters und diejenigen Christi waren weitgehend identisch bzw. austauschbar.

<sup>48</sup> *S. Bettini*, I Mosaici medioevali di S. Marco (L'arte racconta 6), Mailand-Genf 1965, Taf. 14/15. Das weisse Gewand zeigt eine bläuliche, der goldene Mantel eine dunkelrote Zeichnung mit weissen Höhungsen.

<sup>49</sup> Siehe *J. Gardner*, Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore, in: Zs. f. Kgesch. XXXVI, 1973, S. 12 ff.

<sup>50</sup> Schon *Gardner* (Anm. 49) hat erkannt, dass es sich um Apostel handelt. Offenbar hat der leitende Meister die Schriftrollen, die auch sonst bei Aposteln begegnen, gewählt, weil sie sich der Medaillonform besser anpassen. Die von Gardner als Johannes der Täufer bezeichnete Gestalt (Abb. 15) stellt jedoch Jakobus major dar. Auch Andreas ist eindeutig identifizierbar. Auf den Zyklus komme ich in dem die Apostelfarben der Arenakapelle behandelnden Teil der Untersuchung zurück.

<sup>51</sup> Die Kenntnis der Farben dieser wichtigen Figur verdanke ich einem von Valentino Pace angefertigten Farbdiagramm. Schwarzweissabbildung bei *Gardner* (Anm. 49), S. 14, Abb. 11. Für die Engelgewänder siehe u. a. *Bologna* (Anm. 9), Taf. 47, 64, 70.

<sup>52</sup> Auf die Zuschreibungsfrage ist hier nicht näher einzugehen. Die beiden Isaakszenen wirken weit reifer und in der Pinselführung anders als Giottos Florentiner Frühwerke, die San Giorgio-Madonna und das Tafelkreuz in S. Maria Novella. Der Johannes der Croce dipinta setzt sowohl Cimabue als auch den Isaakmeister voraus.

<sup>53</sup> Siehe *Gardner* (Anm. 49), S. 18 ff. — Eine näher zu untersuchende Frage bleibt, ob bereits frühere nicht erhaltene alttestamentarische römische Zyklen Gottvater in weißer Gewandung zeigten; für Giotto lag die Verbindung zur Werkstatt des Isaakmeisters jedoch am nächsten. Bei dem Schöp-

fungszyklus in S. Giovanni a Porta Latina trägt der jugendlich bartlose Gottvater einen gelbockerfarbenen Mantel über einer zartblauen Tunika; vgl. *Wilpert* (Anm. 9), Taf. 252-255. In den Bildtypen geht dieser Zyklus auf den von Cavallini restaurierten Zyklus in S. Paolo f.l.m. zurück. Siehe *Wilpert*, S. 584 ff.; St. Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien-München 1964, S. 56 ff.

<sup>54</sup> Siehe *Wilpert* (Anm. 9), Taf. 53 ff. In der frühchristlichen Kunst begegnet der weissgekleidete thronende Christus auf dem Mosaik in S. Aquilino in Mailand (*Wilpert*, Taf. 40). Nicht uninteressant in unserem Zusammenhang ist das Mosaik über dem Kaiserportal im Narthex der Hagia Sophia in Istanbul; hier, d. h. an hervorragender Stelle in der Kunst des Ostens, trägt Christus über einem matt graublauen Gewand einen als Gegenstandsfarbe weissen Mantel mit grauoliv Schatten (E. Coche de la Ferté, Byzantinische Kunst, Freiburg-Basel-Wien 1982, Taf. 70). Derartige Darstellungen werden als Nebenströmung weitergewirkt und auch die Farbgebung der Gestalt Gottvaters beeinflusst haben.

<sup>55</sup> Möglicherweise gab es auch in der Toskana gewisse Vorstufen für Giottos Lösung. Auf dem um 1305/1310 angesetzten Lignum Vitae des Pacino da Buonaguida in der Florentiner Accademia trägt der Gottvater der kleinen Schöpfungsszenen am unteren Rand über einem weissen Gewand einen weißen Mantel mit orangefarbenem Futter. Dagegen gibt Pacino dem thronenden Gottvater des Ewigen Ratschlusses auf dem kleinen Rundbild der Tafel anders als Giotto die weithin üblichen Farben, Blau für den Mantel und Rot für das Kleid. Gottvater erscheint also auf Pacinos Lebensbaum in unterschiedlichen ikonographischen Farben. Da der Typus des Schöpfers von den römischen Werken abweicht, waren für ihn vermutlich andere Quellen verbindlich. Siehe Offner, Corpus, Sec. III, Vol. II, Part I, Taf. II ff., und Sec. III, Vol. VI, S. 122 ff.; L. Marcucci, Gallerie Nazionali di Firenze, I dipinti toscani del secolo XIV, Rom 1965, Nr. 4, S. 18 ff.

<sup>56</sup> Für die weissen Engelgewänder bei Auferstehung und Himmelfahrt Christi vgl. Matth. 28, 2-3; Joh. 20, 12; Ap.gesch. 1, 10. Siehe auch Dante, Divina Commedia, Purg. XII, 88-91.

<sup>57</sup> Siehe z. B. die Gewandung der Kardinaldiakone über dem Eingangsbogen der Nikolauskapelle der Unterkirche in Assisi (I. Hueck, Il Cardinale Napoleone Orsini e la Cappella di S. Nicola nella Basilica Francescana in Assisi, in: Roma Anno 1300, Rom 1983, S. 187 ff., Abb. 3-5); vgl. auch Anm. 80.

<sup>58</sup> Siehe unten S. 52 ff. Ein Echo von Giottos Verkündigung findet sich auf der kleinen Tafel eines Giotto Schülers in der Johnson Collection in Philadelphia; neben der ähnlichen Haltung ist die Kleidung der Maria, das weisse Untergewand und das ärmellose, mit Borten besetzte, hier jedoch ziegelrote Obergewand vergleichbar; indes trägt Maria ein Kopftuch (John G. Johnson Collection, Catalogue of Italian Paintings, Philadelphia 1966, S. 33, Nr. 1).

<sup>59</sup> Auch die Gloriole des Engels zeigt radiale Linien, die gleichfalls golden gewesen sein werden.

<sup>60</sup> Für die Siener Malerei vgl. das Johannes-Retabel der Siener Pinakothek (P. Torriti, La Pinacoteca nazionale di Siena, i dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1977, Nr. 14). Der Kopf Elisabeths in der Peruzzi-Kapelle ist zerstört; ihre blauen und roten Gewandfarben sind oberhalb der gelben Bettdecke deutlich erkennbar. Für die Heimsuchung in S. Giovanni a Porta Latina siehe *Wilpert* (Anm. 9), Taf. 252. Die Farben Elisabeths bleiben jedoch uneinheitlich. Im rechten Querhaus der Unterkirche in Assisi kleidet ein Giotto-Schüler Elisabeth in gelbockerfarbene Gewänder, d.h. in der gleichen ikonographischen Grundfarbe wie in Padua. Taddeo Gaddi hat sie später in der Baroncelli-Kapelle von S. Croce weissgewandet wiedergegeben. Für den Osten vgl. die Kariye Djami in Istanbul, in der Elisabeth ein blaues Kleid und einen grünen Mantel trägt.

<sup>61</sup> Hetzer, Giotto (Anm. 2), S. 158 f.

<sup>62</sup> Die Judasfarben werden in der Untersuchung der Farbikonographie der Apostel besprochen. Die wichtigste Vorstufe war wahrscheinlich der gelbe Judasmantel der Gefangennahme in der Oberkirche in Assisi.

<sup>63</sup> Zum Sinngehalt der Verkündigung vgl. unten S. 52 ff.

<sup>64</sup> Laut E. Borsook, The Mural Painters of Tuscany, 2. Aufl., Oxford 1980, Katalog S. 7 ff., erfolgte die Untermalung auf den noch feuchten Putz. Unterschiedliche Tonwerte des Blau mag Giotto auch durch einen dünneren oder dickeren Farbauftrag erzielt haben.

<sup>65</sup> Es wäre denkbar, dass das gegenseitige Sichansehen von Maria und Kind von einer Predigt des hl. Antonius von Padua mitinspiriert wurde. Zur Geburt sagt Antonius: "Haec est beata Virgo, quae eum speculabatur facie ad faciem reclinatum in praesepio ..." (S. Antonii Patavini, Sermones dominicales et festivi, hg. v. B. Costa, L. Frasson, I. Luisetto, P. Marangon, 3 Bde., Padua 1979, Bd. III, Sermones festivi, S. 62). Auch wenn Giotto den Passus nicht selbst gelesen haben wird, mag der Inhalt, wie dies offenbar, wie wir sehen werden, auch bei einigen anderen Predigten des hl. Antonius der Fall war, in Padua weitergewirkt haben. Freilich ist das Sichbegegnen der Blicke ohnehin eines der wichtigsten Mittel, mit denen Giotto das seelische Geschehen zwischen Menschen zum Ausdruck bringt.

<sup>66</sup> Während der Meister der Kindheitsgeschichte Christi im rechten Querhaus der Unterkirche in Assisi für Joseph und Elisabeth die gleichen ikonographischen Farben wie Giotto in Padua verwendet (siehe Anm. 40 und 60), wird in der Anwendung der Marienfarben ein beträchtlicher Unterschied

deutlich. Auf der Heimsuchung und der darunter stehenden Anbetung der Könige, die an die Stirnwand der Niklauskapelle anschliessen, trägt Maria, wie die stehende Verkündigungsmaria der Stirnwand, ein blaues Kleid, einen blauen Mantel und ein weisses Kopftuch. In den übrigen Szenen ist sie Blau in Blau gewandet, wobei der Mantel den Kopf bedeckt. Die Differenz ist offenbar mechanisch durch die Bildachsen gegeben und nicht in dem Sinn der Szenen begründet. Der Befund bezeugt, dass der Zyklus kaum unter Giottos Leitung ausgeführt worden sein kann.

<sup>67</sup> Die Evangelien sagen nichts von der Anwesenheit Marias bei der Kreuztragung. Vielleicht ist Giotto's Bild von den *Meditationes vitae Christi* oder einer ähnlichen Quelle angeregt (*Meditations on the Life of Christ*, ed. I. Ragusa and R. B. Green, Princeton 1961, S. 331 ff.).

<sup>68</sup> Siehe ibidem, S. 333. — Ob und wie weit das nicht ganz gut ausschende Blau der Kleidung Marias ergänzt oder übermalt wurde, bliebe zu untersuchen.

<sup>69</sup> Zu dem Schurz Christi und dem roten Rock vgl. S. 41.

<sup>70</sup> Die Borte war, wie die Goldbesätze des rechten Engels, zahlreiche Nimen und die an späterer Stelle zu besprechenden Muster am Mantel des Bartholomäus in "falschem" Gold wiedergegeben und ist mit der Zeit schwarz geworden; vgl. dazu *Tintori/Meiss* (Anm. 2), S. 178.

<sup>71</sup> Für das Fehlen Marias bei der Himmelfahrt Christi in Assisi siehe die Nachzeichnung von Ramboux in Frankfurt (Foto im KIF). Dass Maria in Padua der Herabkunft des Hl. Geistes nicht beiwohnt, entspricht Ap.gesch. 2, 1 ff. Zu einem wohl wichtigeren Grund ihres Fehlens vgl. unten S. 52.

<sup>72</sup> Zur Identifizierung von Johannes und Katharina siehe C. Bellinati, La Cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'antifonario "Giottesco" della Cattedrale (1306), in Kat.: Da Giotto al Mantegna, Mailand 1974, S. 24.

<sup>73</sup> Die auf älteren Photos gut erkennbare Krone dürfte für die Geschichte der Goldschmiedekunst von nicht geringem Interesse sein; vgl. *Previtali* 1967 (Anm. 4), Taf. LXI.

<sup>74</sup> Auf die Identifizierung der Figuren kommen wir zurück. — Für bedingte Vorstufen bzw. Parallelen zu Giottos Lösung vgl. D. C. Shorr, The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgment, in: Art Bull. 38, 1956, S. 207 ff. Siehe ferner die Weltgerichtstafel in der Vatikanischen Pinakothek; W. F. Volbach, Catalogo della Pinacoteca Vaticana, Vol. 1., I dipinti dal X secolo fino a Giotto, Vatikanstadt 1979, Nr. 3, S. 17. ff., Abb. 28, 30 f.

<sup>75</sup> Siehe dazu I. Hueck, Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle, in: Flor. Mitt. 17, 1973, S. 284.

<sup>76</sup> Der Goldgrund des Marientondos, seine ehemalige Leuchtkraft, ist zerstört. Auch die weisse und blaue Gewandung wird ursprünglich leuchtender als heute gewesen sein. Der schlechte Erhaltungszustand der Figuren lässt eine sichere Aussage über den Grad der Eigenhändigkeit und einer möglichen Gehilfenmitarbeit kaum zu; vgl. Schlegel (Anm. 45).

<sup>77</sup> Für das nach hinten fallende weisse Kopftuch siehe u. a. die Madonna in der Niklauskapelle der Unterkirche in Assisi und das Badia-Polyptychon in den Uffizien; wahrscheinlich entsprach die Anordnung einer damaligen Tracht. Schon auf dem Giotto zugeschriebenen Tondo an der Eingangswand der Oberkirche in Assisi schimmert die rote Haube unter dem hier indes nach vorn fallenden weissen Tuch durch. Die rote Haube begegnet auch bei der Madonna aus S. Giorgio alla Costa in Florenz. Auf beiden Werken trägt Maria das übliche rote Kleid. Die Haube und vor allem die Krone sind auf alten Abbildungen besser als heute erkennbar; siehe C. H. Weigelt, Giotto — Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst), Berlin-Leipzig 1925, Abb. 91 S. 110.

<sup>78</sup> Für die Ausführung von oben nach unten siehe *Tintori/Meiss* (Anm. 2), S. 159 ff., und *Borsook* (Anm. 64).

<sup>79</sup> Die Patriarchen des Alten Testamentes sind an der Form ihrer Diademe erkennbar. Die rot gewandete Greisengestalt oben rechts dürfte Abraham, die neben ihr stehende, jugendlich bartlose Figur Isaak sein; sinngemäss befinden sie sich auf der Seite des Christusknaben. Die dunkelgrün gewandete Gestalt mit braunem Haar und Bart links oben stellt vermutlich Jakob dar. Giotto hat durch in den Goldgrund eingeritzte Nimen über den Figuren die Anwesenheit weiterer Heiliger angedeutet. Zu dem möglichen Sinnbezug des Jesusknaben siehe unten u. Anm. 83.

<sup>80</sup> Vergleichbare Zierstücke an Brust und Oberarm zeigt die Gewandung der jungen vorhanghaltenden Kleriker an Arnolfo di Cambios Grabmal des Kardinals de Braye in Orvieto. Beim Krippenwunder von Greccio in Assisi trägt der kniende Franziskus eine weisse Dalmatik, deren querrechteckige Zierbesätze an Brust und Rücken ähnlich wie bei dem Christusknaben durch Schulterstreifen verbunden sind, die sich nach unten als Längsborten fortsetzen. Für die Niklauskapelle der Unterkirche in Assisi vgl. Anm. 57. — Weiter fragt es sich, wie weit die Aurifrisen des Kleides den damals in Italien — Venedig, Lucca und Florenz — hergestellten Goldborten glichen; siehe J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg i. Br. 1907 (Neudruck Darmstadt 1964), S. 276; ders., Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit, Freiburg i. Br. 1924, S. 34 ff.

<sup>81</sup> S. Antonii Patavini Sermones (Anm. 65), Bd. III, S. 62 und 99., K. Balić, Die Corredemptrixfrage innerhalb der franziskanischen Theologie, in: Franziskanische Studien, 39, 1957, S. 226 (zu Bona-

ventura), *Durandus*, Rationale, Lib. VI, Cap. 15. Zur Beschneidung und Darbringung siehe ferner *Schiller* (Anm. 24), I, S. 99 ff., und *D. C. Shorr*, The Iconographic of the Presentation in the Temple, in: Art Bull. 28, 1946, S. 17 ff.

<sup>82</sup> *S. Antonii Paduani*, Opera omnia, *Expositio in Psalmos*, in: *Migne*, Medii Aevi Bibliotheca Patristica, VI, 2. S. Antonius Pad. I, Sermo 87, Sp. 795. Für die Zuschreibung dieser Predigten an den Kardinal Jean d'Abbeville, Kardinalbischof von S. Sabina, der ab 1218 am Hof Honorius III. die Ereignisse des Franziskanerordens miterlebte und in dessen Hände Gregor IX. 1232 das Kanonisationsverfahren des hl. Antonius legte, siehe *A. Callebaut*, Les sermons sur les Psaumes, imprimés sous le nom de st. Antoine, restitués au card. Jean d'Abbeville, in: Arch. franc. hist., 25, 1932, S. 161 ff. Callebaut nimmt eine Einwirkung des Kardinals Jean d'Abbeville auf den hl. Antonius an.

<sup>83</sup> *Durandus*, Rationale, Lib. III, Cap. 18, in Bezug auf die Kreuzigung Christi; vgl. *Braun* 1924 (Anm. 80), S. 38 ff. Zu den liturgischen Farben siehe RDK VII, Sp. 73 ff. (*R. Kroos, F. Kobler*). Die Deutung des rosa Kindergewandes der Ognissanti-Madonna legen die Gestalten Abrahams und Isaaks rechts neben dem Christusknaben (vgl. Anm. 79) und die auf die Hostie und den Opftod hinweisende Pyxis nahe, welche der Engel hält, der demjenigen mit der Krone Mariens gegenübersteht.

<sup>84</sup> Siehe *A. de Witt*, I Mosaici del Battistero di Firenze, II, Le storie di N. S. Gesù Cristo, Florenz 1955, Taf. III, IV, VII, IX.

<sup>85</sup> Bei Torriti ist das Kind der Geburt über einem Tuch locker gewickelt, in der Anbetung der Magier trägt es ein die Schulter frei lassendes Kleid; vgl. *C. Cecchelli*, I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore, Turin 1956, Taf. LXXI bis LXXV. Cavallini in S. Maria in Trastevere gibt das Kind der Geburt in reich gefältelte Tücher geschlagen, dasjenige der Anbetung der Könige und der Darbringung in einem gold durchwirkt mattvioletten Kleid, den Farben des Mariengewandes, wieder. Auf den schlecht erhaltenen Wandbildern der Kindheitsgeschichte im Obergaden in Assisi ist das Kind der Geburt gleichfalls in weiße Tücher gewickelt; bei der Anbetung der Könige und bei der Darbringung trägt es ein rotes Gewand. Wie bei Cavallini ist der Christusknabe der Darbringung von dem der Anbetung der Könige in Gewand und Farbe offenbar nicht unterschieden.

<sup>86</sup> Es fragt sich, ob Giotto für das leuchtende Rot Anregungen von byzantinischen Werken, etwa über die Buchmalerei, empfangen haben könnte. In den zwischen 1263 und 1280 angesetzten Wandmalereien der Hagia Sophia in Trapezunt ist der Zwölfjährige Jesus durch einen leuchtend roten Goldfädenmantel über einem grünen Kleid von seinen Eltern und den Schriftgelehrten wie von seiner eigenen Gewandung in der darunter befindlichen Blindenheilung abgehoben; vgl. *Coche de la Ferté* (Anm. 54), Abb. 104.

<sup>87</sup> Trotz der starken Beschädigung des Obergadenfreskos lassen die Farbreste die Stellung der Eltern rechts vorn deutlich erkennen. Die Farbabbildung bei *P. G. Ruf*, Franziskus und Bonaventura, Assisi 1974, S. 93, ist seitenverkehrt; vgl. die richtige Gesamtansicht S. 193.

<sup>88</sup> Das Fresko des Zwölfjährigen Jesus im rechten Querhaus der Unterkirche in Assisi zeigt den Knaben ebenfalls im roten Kleid und blauen Mantel; die Beziehung zu den Eltern fehlt, weil sein Blick in die entgegengesetzte Richtung geht. In diesen Unterschieden wird der geringere Rang der Kindheitsgeschichte wiederum deutlich; vgl. Anm. 66.

<sup>89</sup> Die weiße Strahlenglorie liegt offenbar über dem Blau des Grundes und ist ursprünglich wohl noch mächtiger gewesen; die Geisttaube ist heute nur zum Teil erkennbar.

<sup>90</sup> Es ergibt sich hier die Frage, ob der Typus durch ein Vorbild bedingt sein kann; er kehrt ähnlich erst bei der Beweinung Christi wieder. Möglicherweise liegt ihm bei der Taufe ein bestimmter Sinn zugrunde. — Der Jordan grenzt nicht, wie es eine perspektivische Darstellung erfordern würde, als horizontale Linie sondern in flachem Bogen an den blauen Grund, sodass er zu Christus aufsteigt und beide Ufer verbindet. Der altertümliche Zug ist auch inhaltlich bedingt.

<sup>91</sup> Verunklärt ist die Bedeutung, wenn, wie z. B. auf der Taufe der Cappella Palatina in Palermo, die von den Engeln gehaltenen Gewandstücke zusätzlich andersfarbige Muster, Punkte oder auch Kringel, zeigen.

<sup>92</sup> In ähnlich widersprüchlicher Weise ist im Florentiner Baptisterium der auf den am Jordan stehenden Johannes zuschreitende Christus schon vor seiner Taufe in rote und blaue, von Goldfäden durchzogene Gewänder gekleidet. Dagegen bleibt es unklar, was die Engel halten. Der vordere trägt ein weißes, rötlich gestricheltes Tuch, beim hinteren Engel tritt ein grünblaues Gewandende hervor, das offenbar zu seiner eigenen Kleidung gehört. Der Sinn der Gewänder Christi ist augenscheinlich nicht begriffen.

<sup>93</sup> Das Gewand des Johannes ist dagegen blau; davon wird im Abschnitt über die Apostelfarben die Rede sein.

<sup>94</sup> In der Tafelmalerei Giottos und seiner Werkstatt zeigt das blaue Gewand der Maria auf dem Badia-Polyptychon in den Uffizien eine rote Untermalung. Das Blau wirkt dadurch tiefer und leuchtender als der blaue Mantel der Ognissanti-Madonna, der ins Grünlische spielt.

<sup>95</sup> Für die breite Gürtung vgl. die die Maria auf der Heimsuchung begleitende Dienerin und die Figur der Incostanza in der Sockelzone. Bei dem Petrus des Einzugs in Jerusalem und der Fortitudo im Sockel zeigt der Gürtel dazu einen dicken Knoten.

<sup>96</sup> Vgl. Joh. 13, 1 ff. und die Erzählung in den *Meditationes vitae Christi* (Anm. 67), S. 313. Die Jünger Christi werden in dem Abschnitt über die Apostelfarben besprochen. — Zur Fusswaschung siehe Schiller (Anm. 24), Bd. 2, 1968, S. 54 ff. Auf dem Mosaik in San Marco in Venedig ist der blaue Mantel links hinter Christus auf ein Gestell gelegt; auch hier hat Jesus eine Schürze umgebunden, doch ist er stehend wiedergegeben. Pacino da Buonaguida stellt ihn etwa gleichzeitig mit Giotto auf dem Lignum vitae wie dieser kniend im roten Gewand dar; Abendmahl und Fusswaschung sind in einer Szene zusammengezogen (*Offner, Corpus, Sec. III, Vol. II, I, Taf. II<sup>9</sup>*). Kniend, im roten Rock mit Schürze zeigt ihn auch Duccio, aber der Mantel fehlt.

<sup>97</sup> Die farblich sehr schöne Untermalung täuscht das heutige Auge. Eine ähnliche Untermalung findet sich beim Josephsgewand der Geburt. Von Bartholomäus wird ebenfalls im zweiten Teil dieser Untersuchung die Rede sein.

<sup>98</sup> Zu den Mustern siehe B. Klesse, Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts, Bonn 1967, Kat. Nr. 36, S. 44.

<sup>99</sup> In den Passionsszenen von Duccios Maestà lässt Herodes zunächst das weisse Gewand bringen; bei der Rückführung vor Pilatus trägt Christus es über dem roten Rock. Bei der Dornenkrönung ist er hingegen über dem Rock mit einem goldbraunen gemusterten Mantel bekleidet. — Für das weisse Gewand vgl. auch die *Legenda aurea* (Anm. 19), S. 227, die sich an dieser Stelle auf den hl. Bernhard bezieht.

<sup>100</sup> S. Antonii Patavini *Sermones* (Anm. 65), Bd. I, Dominica in Quinquagesima, S. 52 f., Nr. 16.

<sup>101</sup> Siehe G. L. Mellini, Altichiero e Jacopo Avanzi, Mailand 1965, Farabb. S. 11. Eine Nachfolge hat das weisse Gewand Christi auf der Verspottung des Bernardo Daddi zugeschriebenen grossen Tafelkreuzes unbekannter Provenienz in der Accademia, Florenz, gefunden; siehe Marcucci, (Anm. 55), S. 42 f., Nr. 18, Abb. 18: Spätwerk Bernardo Daddis um 1343.

<sup>102</sup> Zu dem hohen schweren Kreuz vgl. die *Meditationes vitae Christi* (Anm. 67), S. 331 f.

<sup>103</sup> Dass Giotto seine Kompositionen auf den die Kapelle Betretenden ausrichtete, wird später an den Figuren und Bildarchitekturen der Peruzzi-Kapelle besonders deutlich.

<sup>104</sup> Laut Schiller (Anm. 24), Bd. 2, S. 166 f., wird die unter dem Kreuz kniende Magdalena erst mit Giottos Paduaner Fresko üblich. — Als ganz kleine Figur, die Zehen des rechten Fusses Christi fassend, kniet sie bereits auf dem aus S. Giorgio alla Costa stammenden, Giotto sicher bekannten Tafelkreuz der Carmine, das L. Marcucci dem jungen Duccio zugeschrieben hat (Un crocifisso senese del Duecento, in: Paragone 7, 1956, Heft 77, S. 11 ff.); vgl. E. Di Baccheschi, L'opera completa di Duccio, Mailand 1972, Nr. 134. Auf Giottos Kreuzigung erhält sie den Platz, den auf den grossen Kreuzigungen Cimabues im Querhaus der Oberkirche in Assisi, aber massstäblich kleiner und ohne die Füsse Christi zu berühren, Franziskus einnimmt. Andererseits hat gerade Cimabue Magdalena auf der Kreuzigung im linken Querschiff einen hervorragenden Platz eingeräumt, da sie mit im Schmerz hochgeworfenen Armen Christus am nächsten steht.

<sup>105</sup> Vielleicht hat Giotto die Gestalt Jesu auf das ihm vermutlich schon in Auftrag gegebene kleine Tafelkreuz der Arenakapelle abgestimmt, das einen fast unerlässlichen Teil der Ausstattung bildet; aber auch die Masse des Freskos erlaubten keine monumentale Auffassung des Gekreuzigten.

<sup>106</sup> Das bekannteste frühe Beispiel für den durchsichtigen Schurz ist Cimabues Tafelkreuz in S. Croce in Florenz; die Erfahrung könnte jedoch auf Duccio zurückgehen.

<sup>107</sup> *Meditationes vitae Christi* (Anm. 67), S. 333 f.

<sup>108</sup> Vgl. Schiller (Anm. 24), Bd. 2, S. 103, 167. Der Rock wurde auch auf den eucharistischen Christus wie auf die unsterbliche Einheit der Kirche bezogen; siehe LThK<sup>2</sup> 8, 1963, Sp. 1348 ff. Pacino da Buonaguida gibt auf der ersten Kreuzigungsszene des Lignum vitae ebenfalls die Verhinderung der Zerteilung des Rockes wieder; siehe Offner, Corpus, Sec. III, Vol. II, I, Pl. II<sup>11</sup>. Das Thema muss daher damals von Interesse gewesen sein.

<sup>109</sup> Warum Giotto den Christus der Beweinung düsterer als den der Kreuzigung wiedergibt, den dunklen Typus jedoch schon in der Taufe verwendet, kann ich — obwohl der Erfahrung nach ein bestimmter Sinn zu vermuten ist — bisher nicht erklären.

<sup>110</sup> Nicht uninteressant sind die Apsisfenster der Oberkirche von San Francesco in Assisi: bei der Auferstehung und dem Noli me tangere des rechten Fensters trägt Christus über einem grünen Gewand einen weissen Mantel, in der Limbusszene ist der Mantel dagegen rot (vgl. G. Marchini, Le vetrate dell'Umbria (Corpus vitrearum Medii Aevi, Italia, vol. I, Rom 1973, S. 31 ff.). Gelegentlich begegnet das Weiss in Limbusszenen der östlichen Kunst (nicht aber in San Marco in Venedig und in Torcello, den Mosaiken, die Giotto gekannt haben wird). Auf dem Mosaik der Vorhölle in Hosios Lukas ist Christus über einem goldenen Gewand mit einem weissen Mantel bekleidet; auf dem bedeutenden Wandbild des Parekklesion der Chora-Kirche in Istanbul erscheint er ganz in Weiss. Dies lässt ältere Wurzeln vermuten, die, vielleicht über die Buchmalerei, im Westen bekannt wurden. Laut freundlichem Hinweis und Farbida von Valentino Pace begegnet im "Exultet" des Scriptorium Stefaneschi (Archivio Capitolare di San Pietro, B 78, fol. 3 r) der aus dem Sarkophag steigende Christus in einem blauen Gewand und einem weissen Mantel; die gleichen Farben zeigt auch der auf dem Sarkophag sitzende Engel rechts, sodass sich eine gewisse Farbsymmetrie ergibt.

Vgl. zu der Handschrift neuestens *G. Ragionieri*, *Ipotesi per uno scriptorium: Codici miniati a Roma per il Cardinale Stefaneschi*, in: *Roma anno 1300*, Rom 1983, S. 393 ff., Abb. 10, mit einer Datierung zwischen 1295 und 1303. Weiss und blau ist auch der in einem Tabernakel stehende Christus der Nikolauskapelle der Unterkirche in Assisi gekleidet, den *Hueck* ([Anm. 57], S. 187 ff.) neuerdings sehr früh, um 1296/97 datiert. Auch hier weist das blaue Gewand farbikonographisch am ehesten auf eine römische Wurzel. Die Zusammenhänge bedürfen einer näheren Untersuchung. Ein entscheidender Unterschied zu den genannten Werken liegt jedoch darin, dass Giotto den Auferstandenen ganz in Weiss kleidet und ihn in den Farben Gottvaters wiedergibt. — In der toskanischen Tafelmalerei stellen Pacino und Duccio den Auferstandenen in von Goldfäden durchzogenem roten Gewand und blauem Mantel dar.

<sup>111</sup> Ich habe mich gefragt, ob der heute purpurrote Mantel möglicherweise die Untermalung eines ehemals blauen Mantels sein könnte. Dagegen spricht jedoch, dass Maria auf dem der Himmelfahrt entsprechenden Pfingstfest an der Eingangswand gleichfalls ein rotes Kleid und einen ins Purpurrot spielenden Mantel trägt. Die gleichen Farben kehren bei der Halbfigur Christi auf der Ekstase des hl. Franz in der Franzlegende wieder. An keiner Stelle konnte ich am Mantel der Figuren Spuren eines ursprünglich darüber liegenden Blau erkennen.

<sup>112</sup> *Durandus*, *Rationale*, Lib. III, Cap. 18.

<sup>113</sup> Bei den liturgischen Farben war Violett eine Nebenfarbe des Schwarz; neben Rot und Schwarz wurde es am Karfreitag verwendet; siehe RDK VII, Sp. 73 ff. (*R. Kroos, F. Kobler*).

<sup>114</sup> Ein blaues Kleid und einen roten Mantel trägt Magdalena z. B. auf der Miniatur der Frauen am Grabe in dem 1259 datierten Epistolar des Giovanni da Gaibana der Biblioteca Capitolare in Padua, auf dem 1274 datierten Tafelkreuz von Coppo di Marcovaldo und Salerno di Coppo im Pistoieser Dom (siehe *Bologna* [Anm. 9], Taf. 54, 69) und auf der Tafel des Magdalenen-Meisters in der Florentiner Accademia (durch den Firnis ist das Blau hier grünlich verfärbt). Die gleichen Farben zeigt sie auch auf Duccios Maestà und auf Simone Martinis Polyptychon im Museo Nazionale in Pisa.

<sup>115</sup> Umso auffallender ist es, dass Magdalena in der Magdalenenkapelle und auf der Kreuzigung im rechten Querschiff der Unterkirche in Assisi nur in rote Gewander gehüllt ist. Der undifferenzierteren Farbgebung, besonders bei der Kreuzigung, entspricht der auch im übrigen gegenüber den Arenafresken nicht ganz so hohe Rang.

<sup>116</sup> Erkennbar sind rechts ein Flügelwesen mit einem Menschenkopf und eines mit einem kalbähnlichen Kopf; dahinter hat Giotto vielleicht noch ein weiteres Wesen angedeutet. Die Figur links aussen gleicht einem Vogel; der Kentaur neben Christus zeigt gespaltene Vorderhufe, ist also kein Kentaur im antiken Sinn. Auch der Kentaur in der Allegorie des Gehorsams in der Unterkirche in Assisi ist ein unantikisches Mischwesen. Mit den Evangelistensymbolen lassen sich die den Weltenrichter tragenden Figuren kaum verbinden. Die Frage bedarf einer näheren Untersuchung; vgl. *Semenzato* (Anm. 4), Taf. 27.

<sup>117</sup> Vermutlich hat Giotto das (mit der Zeit abgefallene) Blau des Mantels auf die Blautöne des Grundes abgestimmt, ihm aber eine leuchtendere und erlesener Färbung verliehen.

<sup>118</sup> Der Weltenrichter im Florentiner Baptisterium zeigt keine Wundmale, wohl aber Cavallinis Christus des Jüngsten Gerichtes in S. Cecilia in Trastevere, der indes, umgekehrt wie bei Giotto, einen roten Mantel über einem blauen Gewand trägt, eine Variation, die auch in der sienesischen Malerei begegnet. Das Aufzeigen der Wundmale ist wohl in der um 1300 häufiger werdenden Betonung des Leidens Christi mit begründet. Vgl. jedoch schon die Weltgerichtstafel im Vatikan (s. Anm. 74).

<sup>119</sup> Auch der Christus des Kanawunders zeigt — jedoch in falschem Gold und heute schwarz — den vom Halsausschnitt ausgehenden Doppelstreifen, vielleicht, weil sich die Herrlichkeit Christi bei diesem Wunder zuerst offenbart (Joh. 2, 11). Auf die Szene komme ich später zurück.

<sup>120</sup> Mit dem blauen Untergewand war Giotto von Jugend an durch die Christusgestalten an der Fassade und in der Apsis von San Miniato al Monte in Florenz vertraut. Wie der Weltenrichter im Baptisterium zeigen die Gewänder Goldfädenzeichnung. Zu dem blauen Untergewand siehe u. a. das Mosaik an der Innenfassade von San Marco in Venedig.

<sup>121</sup> Siehe die Farabbildung bei *Cessi* (Anm. 4), S. 63. Der Tondo ist schlecht erhalten und von oben nach unten von Rissen durchzogen; die Gewandung mag später übergangen worden sein. Zu der beim heutigen Zustand kaum eindeutig zu beantwortenden Frage einer Schülerarbeit vgl. *Schlegel* (Anm. 45), S. 161 ff.

<sup>122</sup> Das Braunrot greift wie mit kleinen Feuerzungen in den blauen Grund hinein. Anfangs glaubte ich, die Farben deshalb auf die vier Elemente, die häufiger mit Christus verbunden werden, beziehen zu können; doch habe ich diese These zurückgestellt. Das Problem bedarf einer speziellen Untersuchung. Vgl. den Artikel "Elemente", RDK IV, Sp. 1256 ff. mit Abb. 2 (*G. Frey, E. J. Beer, K.-A. Wirth*) und den Artikel "Farbenlehre", RDK VII, Sp. 157 ff. (*Th. Lersch*); siehe ferner *LThK*<sup>2</sup> 3, Sp. 798. — Die aus kleinen Rhomben gebildeten Rahmungen des Pantokrator-Cipleyus in Sancta Sanctorum in Rom und des Christus-Tondo im Heilengewölbe in Assisi zeigen gleichfalls eine farbige, den Eindruck einer feinen Wölbung vermittelnde Stufung. Die Farben sind indes andere. Im Heilengewölbe haben Maria, Johannes der Täufer und Franziskus die gleiche Rahmung wie

Christus; dies spricht hier gegen eine nur auf ihn zu beziehende Deutung der Farben. Vgl. *Wilpert* (Anm. 9), Taf. 120; *J. T. Wollesen*, Eine "vor-cavallineske" Mosaikdekoration in Sancta Sanctorum, in: *Röm. Jb.* 18, 1979, S. 11 ff.; *Ruf* (Anm. 87), Abb. S. 215.

<sup>123</sup> Vgl. Anm. 122. In Sancta Sanctorum und im Heiligengewölbe in Assisi trägt Christus gleichfalls ein Untergewand; die Farbe ist jedoch rot.

<sup>124</sup> Laut *P. C. Bellinati* fand eine erste Weihe, vermutlich die Grundsteinweihe, am 25. März 1303, d. h. am Fest der Verkündigung statt; die Schlussweihe erfolgte zwei Jahre später, wahrscheinlich ebenfalls am 25. März (Ricerche storiche sulla Cappella degli Scrovegni, in: *Patavium* 1972, Nr. 2, S. 57 ff.; *ders.* [Anm. 72], S. 23). Für die Annahme Padre Bellinatis, dass sich das Dokument von 1303 auf die Grundsteinweihe bezieht, scheint zu sprechen, dass die Dotierungsurkunde vom 1. 1. 1317 nachdrücklich, aber ohne Daten, nur die Grundsteinlegung und die Weihe der Kapelle erwähnt (*A. Tolomei*, La Chiesa di Giotto nell'Arena di Padova, Padua 1880, Doc. III, S. 33 ff.). Zur Baugeschichte vgl. *Hueck* (Anm. 75), S. 277 ff., und *Borsook* (Anm. 64), S. 7 ff. — Der Name der Kirche geht zunächst aus dem am 1. März 1304 von Papst Benedikt XI. gewährten Ablass hervor "pro visitantibus ecclesiam Beatae Mariae Virginis de Caritate de Arena, Civitatis Paduae" (*C. Bellinati*, La Cappella di Giotto all'Arena [1300-1306], Padua 1967, S. 20); er findet sich gleichfalls in der Dotierungsurkunde von 1317 und im Testament Enrico Scrovegnis vom 12.3.1336 (abgedruckt bei *Hueck*, S. 290 ff.).

<sup>125</sup> Vgl. *Hueck* (Anm. 34), S. 280.

<sup>126</sup> *A. Markham Telpaz*, Some antique motifs in Trecento art, in: *Art. Bull.* XLVI, 1964, S. 373. Ann Markham erwähnt allgemein die Immaculata conceptio, ohne auf die damals diskutierte theologische Unterscheidung zwischen der Heiligung Mariens im Mutterleib (sanctificatio) und der Immaculata conceptio einzugehen.

<sup>127</sup> Vgl. *Braun* 1907 (Anm. 80), S. 728 ff.; *RDK* VII, Sp. 73 ff. (*R. Kroos*, *F. Kobler*); *Durandus*, *Rationale*, Lib. III, Cap. 18.

<sup>128</sup> *L. Réau*, Icôneographie de l'art chrétien, II, 2, Paris 1957, S. 159: "Cette porte qui fut dorée / ... Signifiait, ... / Et que Marie nomeraient / Serait porte de Paradis". Réau gibt keine weiteren Angaben zu dieser Bibel.

<sup>129</sup> Es wird sich zeigen, dass der Kuss Joachims und Annas die freudige Ergriffenheit über die Empfängnis ausdrückt und nicht — wie gelegentlich angenommen wird — die Empfängnis selbst versinnbildlicht. Vgl. *D. Denny*, Some Symbols in the Arena Chapel Frescoes, in: *Art Bull.* LV, 1973, S. 205 ff.. Denny bringt die verhüllte Frau mit der von Duns Scotus vertretenen Unbefleckten Empfängnis in Verbindung. Erscheint diese Deutung nicht zuletzt wegen der schwarzvioletten Gewandung hier kaum zutreffend, so weist der Gedanke der Immaculata, auch wenn dieser durch andere Züge der Fresken nahegelegt wird, in die richtige Richtung. Abzulehnen ist die von *V. L. Bush* (The sources of Giotto's Meeting at the Golden Gate, and the meaning of the dark-veiled woman, in: *Boll. Museo Civico di Padova*, LXI, 1972, S. 7 ff.) gegebene Interpretation der weiss gewandeten Dienerin und der verhüllten Frau als Ecclesia und Synagoge und der drei weiteren Frauen als Kardinal-Tugenden (sic!). Zu den verschiedenen Deutungen der Gestalt siehe *Giunta* (Anm. 10), S. 117 ff.

<sup>130</sup> *Legenda aurea* (Anm. 19), S. 587 ff.; *Tischendorf* (Anm. 18), S. 113 ff.

<sup>131</sup> *Tischendorf* (Anm. 18), S. 1 ff., 55 ff. Für das Protoevangelium des Jakobus vgl. *Michaelis* (Anm. 22), S. 73 ff.

<sup>132</sup> *Kleinschmidt* (Anm. 18), S. 73 ff. — Über eine besondere Verehrung Annas in Padua habe ich nichts feststellen können. Wahrscheinlich hängt ihre Betonung in der Arenakapelle mit den Maria betreffenden theologischen Gedanken zusammen.

<sup>133</sup> Siehe *Bologna* (Anm. 9), Taf. 77, 78; vgl. dazu oben S. 3.

<sup>134</sup> Die hl. Humilitas stammt aus Faenza und ist 1310 in Florenz gestorben. Für die hier angeführte Predigt siehe *P. Zama*, Santa Umiltà, La Vita e i "Sermones", 2. Aufl. Faenza 1974, S. 131 ff. Wörtlich heisst es: "Giustamente quella madre (d. h. Anna) fu venerata dagli angeli e molto amata da Dio, perché da essa venne quel frutto che tolse le genti dal pianto. Io ti voglio riverire, o sant'Anna, che fosti ritenuta degna di portare quella regina incoronata che sta sopra gli angeli del cielo ... Lode e grazia a te, o sant'Anna, e al tuo frutto beato".

<sup>135</sup> *Durandus*, *Rationale*, Lib. III, Cap. 18. Zur Ausbildung der liturgischen Farben und der Rolle Innocenz' III. für die Festlegung des Farbkanons vgl. *Braun* (Anm. 80), S. 728 ff.

<sup>136</sup> Marias Rückkehr in ihr Elternhaus entspricht der Legenda aurea und der apokryphen Schrift De navitate Mariae; das Protoevangelium des Jakobus und das Pseudo-Matthäus-Evangelium berichten dagegen, dass Joseph Maria heimführt bzw. in sein Haus aufnimmt. Die Heimführung durch Joseph ist offenbar in der Apsislünette der Oberkirche in Assisi wiedergegeben.

<sup>137</sup> Ein nicht näher begründeter allgemeiner Hinweis auf die Immaculata conceptio findet sich bereits bei *J. - C. Broussolle*, Les Fresques de l'Arena à Padoue, Etude d'iconographie religieuse, Paris 1905, S. 36 ff.; vgl. Anm. 126, 129. Für die Immaculata conceptio siehe die grundlegende Arbeit von *M. Levi d'Ancona*, The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance, 1957. Die S. 6 Anm. 1 wiedergegebene englische Übersetzung des Protoevangeliums des Jakobus "hath conceived", auf die sich die Verfasserin stützt, widerspricht dem von *Tischendorf* (Anm. 18), S. 9, publizierten griechischen Text, der an dieser wichtigen Stelle das Futur gibt (die Klärung danke ich Guido Tigler); so auch die richtige Übersetzung von *Michaelis* (Anm. 22), S. 75.

<sup>138</sup> *Ioannis Duns Scoti Theologiae Marianaæ Elementa*, ed. C. Balić, Sibenici 1933, S. 17 ff. Vgl. P. E. Longpré, La scuola teologica francescana nello sviluppo del dogma dell'Immacolata Concezione, in: L'Immacolata Concezione, storia ed esposizione del dogma, Mailand 1954, S. 41 ff., und M. E. Gössmann, Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters, München 1957, S. 171 ff.; vgl. Denny (Anm. 129) S. 209 ff.

<sup>139</sup> Vgl. A. Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter, Freiburg 1896, S. 134, 153 f., 156, 158, 181, 186, 204, 228, 234 f., 242 ff.; G. Berti (La storia della liturgia e il dogma dell'Immacolata, in: L'Immacolata Concezione, Mailand 1954, S. 126 ff.) betont, dass das Fest der conceptio ursprünglich ein Jahresgedächtnis ohne die Bedeutung der Immacolata concezione war. Doch wurde dies, wie gelegentlich noch heute, vermutlich nicht immer streng geschieden.

<sup>140</sup> Der Disput über die Frage, ob bereits Antonius die Unbefleckte Empfängnis Mariens vertreten habe, dauert bis in unser Jahrhundert an. Siehe P. C. M. Romeri, De Immaculata Conceptione Beatae Mariae Virginis apud S. Antonium Patavinum, Rom 1939, und P. B. Costa, La Mariologia di S. Antonio di Padova, Padua 1950. Vgl. Anm. 143.

<sup>141</sup> Zu Antonius von Padua siehe LThK<sup>2</sup>, I Sp. 673 ff., und besonders Enciclopedia Cattolica, I, Sp. 1548 ff.

<sup>142</sup> S. Antonii Patavini, Sermones (Anm. 65), Bd. I, S. 157 f., Nr. 2.

<sup>143</sup> Vgl. Romeri (Anm. 140) und Costa (Anm. 140); P. C. Varotto, S. Antonio di Padova, Le Prediche, Vol. I, Siena 1963, zu S. 188 f. — An anderer Stelle nimmt Antonius, wie nach ihm Bonaventura, eine erste Heiligung Mariens erst im Mutterleib an.

<sup>144</sup> Laut Federici fand 1267 und 1269 ein Generalkapitel des Ordens in Padua statt. Seit 1277 mehren sich meist kleinere testamentarische Stiftungen für eine zu erbauende Kirche; im Jahr 1302 wird ein Kelch für die Ausstattung gestiftet “quando Ecclesiam ... fecerint”. Der Bau musste wie alle Kirchen des Ordens Maria geweiht sein. Vgl. D. M. Federici, Istoria de' Cavalieri Gaudenti, 2 Bde., Venedig 1787, Bd. 1, S. 83 f., 265 ff.; Bd. 2, Codex Diplomaticus, Doc. XVIII, S. 16 ff., Doc. LXXXVII, S. 149, Doc. XCI, S. 153, Doc. CVII und CVIII S. 164 f. Die Daten scheinen die Aussage der zeitgenössischen Chronik des Giovanni de' Nono, die Fratres Gaudenti hätten Geld für die Arenakapelle beigesteuert, zu stützen; siehe Federici, Bd. 1, S. 66 f., Bd. 2, Cod. Diplomaticus, Doc. LXXVII, S. 138 f.

<sup>145</sup> Federici (Anm. 144), Bd. 1, S. 363, 379 (Liste der Cavalieri Gaudenti in Italien ab 1289 und vor 1319); Enrico Scrovegni wird hier als Prior bezeichnet. Obwohl Federici nicht immer genau ist, bemüht er sich im Ganzen so sehr um Wahrheit, dass Scrovegnis zeitweilige Mitgliedschaft stimmen dürfte. Vgl. C. Bellinati, Il giudizio universale nella cappella di giotto all'arena, in: Patavium 1972, Nr. 1, S. 34 ff.; laut Bellinati (S. 37) wäre Enrico Scrovegni nur ein Jahr Mitglied der Cavalieri Gaudenti gewesen. Siehe ferner R. H. Rough, Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel, in: Art Bull. LXII, 1980, S. 24 ff. Die Schlussfolgerungen dieser Arbeit erscheinen ziemlich überspitzt.

<sup>146</sup> Federici (Anm. 144), Bd. 2, Cod. Diplomaticus, Doc. XX, S. 39 ff.; die hier zitierten Passagen finden sich im letzten Teil des Lobpreises.

<sup>147</sup> Für die alttestamentlichen Wurzeln dieser Auffassung siehe Levi d'Ancona (Anm. 137), S. 50 ff.

<sup>148</sup> Balić (Anm. 138), S. 20, 49.

<sup>149</sup> Zu dem gesamten, für den Nichttheologen komplizierten Gedankengang vgl. Balić (Anm. 138), S. 22 ff., 35, 48; Gössmann (Anm. 138), S. 171 ff., und Longpré (Anm. 138).

<sup>150</sup> Zu Wilhelm von Ware siehe LThK<sup>2</sup>, Bd. X, 1965, Sp. 1154 ff. Laut Longpré (Anm. 138) gilt Wilhelm von Ware zwar als der Lehrer des Duns Scotus; in der Annahme der Unbefleckten Empfängnis sei er jedoch seinem Schüler gefolgt.

<sup>151</sup> Vgl. Longpré (Anm. 138); G. Abate/G. Luisetto, Codici e Manoscritti della Biblioteca Antoniana, Vicenza 1975; zu den Handschriften der Lehren des Duns Scotus siehe Bd. 1, S. 201 ff., zu denen des Wilhelm von Ware ebendort, S. 149 ff.

<sup>152</sup> Nachdem der Text zur Chorbogenwand festlag, wurde mir der Aufsatz von M. Thomas, Der Erlösungsgedanke im theologischen Programm der Arenakapelle, in: Franziskanische Studien, 57, 1975, S. 47 ff. bekannt. Thomas sieht das Programm der Kapelle in Verbindung mit Bonaventuras *Lignum vitae* und dem Arbor vitae des Ubertino da Casale. Obwohl dies nicht ganz überzeugt und man seiner Argumentation häufiger nicht zustimmen kann, enthält die Arbeit über frühere Studien hinausgehende wichtige Gesichtspunkte, die sich mit der hier vertretenen Auffassung berühren.

<sup>153</sup> Seraphici Doctoris Sancti Bonaventurae tria opuscula — Breviloquium, Itinerarium mentis in Deum et De reductione artium ad Theologiam, ed. PP. Collegii S. Bonaventurae, 5. Aufl. Quaracchi 1938, S. 127 ff., 135.

<sup>154</sup> So z. B. Ivo von Chartres und Hugo von St. Viktor; vgl. Gössmann (Anm. 138), S. 54 ff., 60 ff.; in der Summa des Franziskaners Alexander von Hales heißt es: “Caritas est prima ratio incarnationis; ed ideo dicitur Christus conceptus de Spiritu Sancto” (Gössmann, S. 133).

<sup>155</sup> Gössmann (Anm. 138), S. 170.

<sup>156</sup> Legenda Aurea (Anm. 19), S. 219; vgl. Gössmann (Anm. 138), S. 60 ff.

<sup>157</sup> Bonaventura, *Breviloquium* (Anm. 153), Pars IV, Cap. III, 5, S. 156f.; vgl. ders., *De Annuntiatione B. Virginis Mariae*, Sermo II, in: *Opera omnia*, Bd. IX, Quaracchi 1901, S. 660.

<sup>158</sup> Siehe Gössman (Anm. 138), S. 260 f.

<sup>159</sup> S. Antonii Patavini *Sermones* (Anm. 65), Bd. III, S. 158.

<sup>160</sup> Bonaventura, *Breviloquium* (Anm. 153), Pars IV, Cap. III, 1, S. 134.

<sup>161</sup> Der Hauptakzent des Verkündigungsfestes lag im Mittelalter gemäss dem Johanneswort "Et verbo caro factum est" (Joh. 1, 14) auf der Inkarnation Christi. So sagt *Durandus* (*Rationale*, Lib. VII, Cap. 9) unter der Überschrift "De annunciatione virginis Mariae": "Festum Annunciationis beatae Mariae est, quam angelus ei bonos rumores nunciavit, et ipsa Salvatorem concepit ... Hoc autem festum est de Domino, et de beata Maria, quare eadem praefatio dicitur in Natali, et in Annunciatione Domini". Vgl. Gössman (Anm. 138), S. 23 ff., ferner E. Guldau, "Et verbum caro factum est". Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, in: Röm. Quartalschrift, 63, 1968, S. 145 ff.

<sup>162</sup> Zum Szepter der Gerechtigkeit vgl. Ps. 45, 7 und Hebr. 1, 8; vermutlich deutet es bereits auf das Jüngste Gericht hin. Möglicherweise bezieht sich die Freude der Engel auch auf ihre eigene Wiederherstellung durch die Erlösung der gefallenen Engel; siehe Bonaventura, *De Annuntiatione*, Sermo IV, in: *Opera omnia* (Anm. 157), IX, S. 673. — Zu Giottos musizierenden, tanzenden und kindlichen Engeln an der Chorbogenwand siehe M. Lisner, Die Sängerkanzel des Luca della Robbia, Diss. (Maschinenschrift) Freiburg i. Br. 1955, S. 143 ff.

<sup>163</sup> Für den meist heranschreitenden Verkündigungsengel in der voraufgehenden italienischen Monumentalkunst vgl. die Verkündigung im Obergaden in Assisi, das Verkündigungsmaßwerk der Florentiner Baptisteriumskuppel, Cavallinis Mosaik in S. Maria in Trastevere; auf Torritis Mosaik in S. Maria Maggiore steht der Engel dagegen.

<sup>164</sup> O. Pächt (Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kgesch. in Bonn 1964, Bd. III, Berlin 1967, S. 262 ff.) hat die Haltung Marias als Annahme der Botschaft gedeutet. Giottos Darstellung ist indes noch umfassender, als Pächt annahm.

<sup>165</sup> Das Pseudo-Matthäus-Evangelium spricht von dem vom Himmel ausgehenden, die apokryphe Schrift *De Navitate Mariae* von dem gewaltigen vom Engel ausgehenden Licht (Tischendorf [Anm. 18], S. 71, 119). Besonders schön ist die Stelle bei Hugo von St. Viktor in der *Explanatio in Canticum Beatae Mariae*; nach der Annahme der Botschaft empfängt Maria durch den Heiligen Geist "quando illud aeternum lumen cum toto maiestatis suae fulgore in eam descendit"; zitiert bei Gössman (Anm. 138), S. 62 f. Erst Giotto vermochte es, einer solchen Vorstellung bildlichen Ausdruck zu geben.

<sup>166</sup> Vgl. hierzu Thomas (Anm. 152), S. 64, Anm. 46. Schiller ([Anm. 24], Bd. 4, 1, S. 32) sieht in dem Fehlen Marias auf Giottos Pfingstbild einen Einfluss der byzantinischen Ikonographie. — Eine im theologischen Sinn verwandte, aber naiv erzählende zeitliche Parallele zu Giottos Fresko und zu seinem Pfingstbild findet sich auf Pacinos *Lignum vitae*. Die Tondi zeigen den thronenden Gottvater und die Verkündigung in der Weise, dass von der kleinen Christusgestalt im Schoss Gottvaters auf dem oberen Medaillon auf Maria gerichtete Strahlen ausgehen, auf denen ein nacktes Kind mit weit ausgestreckten Armen zu ihr hinschwebt; ein winziges zweites Kind umgreift ihren Hals. Pacino stellt weder die Aussendung Gabriels dar, noch gibt er Maria und den Engel kniend wieder; er zieht die Verkündigung mit der Heimsuchung in einem Medaillon zusammen. Interessant ist aber, dass Maria auch auf seinem Pfingstbild fehlt. Siehe Offner, Corpus, Sec. III, Vol. II, Part I, Pl. II<sup>5a</sup>, II<sup>6</sup>, II<sup>13a</sup>.

<sup>167</sup> Tischendorf (Anm. 18), S. 71.

<sup>168</sup> Encyclopedie Cattolica, Bd. 1, Sp. 1551.

<sup>169</sup> S. Antonii Patavini *Sermones* (Anm. 65), Bd. I, S. 158 f.

<sup>170</sup> Bonaventura, *De Annuntiatione*, Sermo IV, in: *Opera omnia* (Anm. 157), Bd. IX, S. 673.

<sup>171</sup> A. Moschetti (La distrutta iconostasi della Cappella Scrovegni, in: Atti e memorie della R. Accademia di scienze lettere ed arti in Padova, XXXIX, 1923, S. 177 ff.) nimmt an, dass Giottos Kreuz unter dem Chorbogen über Schranken etwa in der Höhe der fingierten Seitenräume aufgestellt war. A. Prosdocimi vermutet dagegen eine Anbringung im Raum über einer "pergula" in Höhe von ehemals hinter den Seitenaltären von ihm angenommenen Ambonen (Sul crocifisso di Giotto della Cappella degli Scrovegni, in: Boll. del Museo Civico di Padova, 45, 1956, S. 65 ff.); desgl. Spazzi (Anm. 2), S. 13; vgl. dagegen V. Herzner, Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni, in: Münchener Jb. XXXIII, 1982, S. 44 und Anm. 20.

<sup>172</sup> Die Rückseite ist abgebildet bei Previtali 1967 (Anm. 4), S. 366 und im Kat.: Da Giotto al Mantegna (Anm. 72), Nr. 1. — Eine offene Frage bleibt, ob das Kreuz, obwohl es zunächst für diese Aufstellung geplant gewesen sein wird, je dort hingekommen ist. Die Bemalung der Pfeilervorlagen und des Bogenunterzugs an der Innenseite des Chorbogens stammt nicht von Giotto, sondern offenbar aus der Werkstatt des Meisters, der den Chor ausgemalt hat. Vermutlich waren, während Giotto in der Kapelle arbeitete, Chorbogen und Chor noch vom Hauptraum abgetrennt.

<sup>173</sup> Vgl. den Hinweis bei Schlegel (Anm. 43), S. 126.

<sup>174</sup> Für die Deutung dieser Räume als Grabräume bzw. Kenotaphien der Scrovegni siehe die interessanten Ausführungen von Schlegel (Anm. 43), S. 130 ff.; sie interpretiert das Programm wohl etwas zu einseitig und in einer damals noch kaum möglichen Weise auf den Stifter hin. — Noch stärker ist dies bei der Arbeit von Herzner (Anm. 171), S. 39 ff., der Fall. Er vertritt die These, dass die Statue des Enrico Scrovegni ursprünglich unter der Spitzbogennische rechts vom Chorbogen aufgestellt war; es erscheine „unbestreitbar“, dass das Jüngste Gericht und die Standfigur auf einer einheitlichen Konzeption Giottos beruhen. Gegen die Aufstellung der Statue an der von V. Herzner angenommenen Stelle sprechen mehrere Gründe: Zunächst, wie mir Irene Hueck mitteilt, die Masse der Figur; die Nische ist zu niedrig, um die Figur samt Tabernakel und dem unter ihr anzunehmenden Sarkophag aufzunehmen. Dass der Giebel des Tabernakels eine spätere Hinzufügung sein soll, leuchtet nicht ein. Die sehr flache spitzbogige Nische scheint, zumindest in ihrer heutigen Form mit dem architektonisch unschönen unregelmässigen Verlauf an der linken Seite, nicht ursprünglich zu sein. Schliesslich würden Grabmal und Statue die Sichtbarkeit der Figur der Fortitudo in der Sockelzone beeinträchtigt haben. Hätte Giotto die Aufstellung des Grabmals an dieser Stelle geplant, würde er — analog zu der den ehemaligen seitlichen Eingang berücksichtigenden Gestalt der Stultitia auf der gegenüberliegenden Seite — die Fortitudo mehr nach rechts gerückt haben. Herzners Auffassung, die Statue blicke auf das Jüngste Gericht, liegt einen wohl zu moderner Standpunkt zugrunde. Grundsätzlich bleibt es fraglich, ob Giotto die Figur entworfen hat. Würde Enrico Scrovegni, sofern er seine eigene Grabstatue in Auftrag gegeben hätte, den Entwurf nicht eher Giovanni Pisano, den er als Bildhauer für die Ausstattung der Kapelle heranzog, übertragen haben?

<sup>175</sup> Das Motiv ist kurz zuvor auf Giovanni Pisanos Pistoieser Kanzel vorgebildet; vgl. Shorr (Anm. 74). Frau Shorr bringt Giottos Darstellung mit einer frühmittelalterlichen byzantinischen Apokalypse in Verbindung, nach der Maria in die Vorhölle hinabstieg und, nachdem sie die Qualen der Verdammten sah, ihren Sohn um Vergebung für deren Sünden bat. Diese oder ähnliche Überlieferungen mögen weitergewirkt haben; dennoch dürften die hier herangezogenen Schriften gerade in Padua aktueller gewesen sein.

<sup>176</sup> S. Antonii Patavini Sermones (Anm. 65), Bd. II, S. 113, 110. Vgl. den wichtigen Aufsatz von K. Balić, Die Corredemptrixfrage innerhalb der franziskanischen Theologie, in: Franziskanische Studien, 39, 1957, S. 218 ff.

<sup>177</sup> Balić (Anm. 176), S. 222 ff.

<sup>178</sup> Bonaventura, *De Assumptione B. Virginis Mariae*, Sermo VI, Opera omnia (Anm. 157), Bd. IX, S. 703.

<sup>179</sup> Ioannis Duns Scoti *Theologiae Marianae elementa* (Anm. 138), S. 41 f. In den folgenden Sätzen scheint er indes eine Vorerlösung der Erzväter doch für möglich zu halten; vgl. Balić (Anm. 176), S. 232 ff.

<sup>180</sup> P. Marianus Žugaj, Assumptio B. M. Virginis in „Arbor vitae crucifixae Jesu“ (a. 1305) Fr. Ubertini de Casali, O. Min., in: Misc. Francescana, XLVI, 1946, S. 139 ff.

<sup>181</sup> Siehe die gute Abbildung bei Previtali 1967 (Anm. 4), Taf. LVI. Der Täufer ist am Kopftypus, an den nackten Armen und am Fellkleid erkennbar.

<sup>182</sup> Kleinschmidt (Anm. 18), S. 175, hat die Gestalt als Anna gedeutet; ihm folgt Thomas (Anm. 152), S. 87. Bellinati (Anm. 145), S. 34, glaubt, Elisabeth und Anna erkennen zu können. Die richtige Identifizierung als Eva findet sich dagegen bereits bei Shorr (Anm. 74), S. 211.

<sup>183</sup> Einige, nicht immer überzeugende Deutungen gibt Bellinati (Anm. 145), S. 34 ff. Interessant sind seine Identifizierungen der Figuren der unteren Reihe; in der gekrönten rotgewandeten weiblichen Gestalt erkennt er zutreffend die hl. Ursula, der ihre Jungfrauen folgen.

<sup>184</sup> Vgl. die ähnliche Rolle des Paulus schon auf der Weltgerichtstafel im Vatikan (s. Anm. 74), wo bereits die gleichen ikonographischen Farben begegnen. Diese Farben trägt auch die Gestalt des Paulus im Eingang zur Magdalenenkapelle der Unterkirche in Assisi. Auf das Problem komme ich in dem die Apostelfarben behandelnden zweiten Teil dieser Untersuchung zurück. Für die physische Grösse des Paulus vgl. M. Dykmans S. J., *Le cérémonial papal de la fin du Moyen âge à la Renaissance*, Bd. I, Le cérémonial papal du XIII<sup>e</sup> siècle, Brüssel-Rom 1977, S. 39.

<sup>185</sup> Giotto gibt im Jüngsten Gericht rechts aussen Matthias wieder; die Identifizierung der Apostel an der Gerichtswand werde ich an späterer Stelle begründen.

<sup>186</sup> Und zwar über seine Gemahlin Jacopina d'Este; vgl. Belting (Anm. 38), S. 235. Wie mir Irene Hueck mitteilt, bedarf die Frage einer kritischen Prüfung.

**RIASSUNTO**

Il rapporto fra colorito ed iconografia dei colori finora non è stato affrontato nella storia dell'arte, malgrado il colorito nella pittura religiosa non si possa considerare solamente dal punto di vista artistico-stilistico. Il presente saggio è la prima parte di uno studio che prende in considerazione gli affreschi di Giotto all'Arena di Padova sotto questo aspetto. Sono esaminati i colori delle vesti delle principali figure del ciclo, esclusi gli apostoli, ai quali sarà dedicata la seconda parte; nella terza parte infine, che presuppone le due prime, si tratterà del rapporto fra colorito e colore iconografico nell'insieme del ciclo padovano.

Già nell'infanzia di Maria, nelle figure di Giovacchino e di Anna, si rivela l'atteggiamento di Giotto, che in parte osserva la tradizione, ma nello stesso tempo trova soluzioni molto indipendenti, le quali danno alle storie un nuovo accento e significato. Sembra che per la figura di Giovacchino, per il quale nel passato non si erano stabiliti colori determinati, si fosse ispirato alle rappresentazioni di Giuseppe nei mosaici romani del Torriti e soprattutto del Cavallini, afferendo a Giovacchino non solo la veste blu ed il mantello rosa di queste opere, ma anche il tipo non comune di vecchio. Per accentuare la plasticità della figura Giotto conferisce al colore del mantello il ruolo principale, che passa da una rosa cremisi morbido ad un lilla freddo chiaro nella scena notturna del sogno. Anna, invece, dapprima appare in un abito ed un sottabito ovviamente di moda contemporanea, riccamente dorati; il colore di base ocra-marroncino, chiaramente riconoscibile sotto il mantello nella Presentazione di Maria al Tempio, cangia a causa di luce ed ombra in un gioco di gradazioni fra rosa, ocra rossa e rosso vinato. Nell'Incontro alla Porta Aurea la donna vestita di bianco porta sul braccio un mantello rosso foderato di pelliccia preziosa rivolta all'esterno; evidentemente si tratta del mantello di Anna, secondo il Vangelo dello Pseudo-Matteo discendente dalla stirpe di David, cioè di stirpe reale, alla quale, di conseguenza, appartengono anche Maria e Cristo. Quindi possiamo verosimilmente riconoscere fra le accompagnatrici di Anna nella donna, distinta dalle altre dai suoi ricchi abiti rossi con fregi dorati, che indossa un mantello anch'esso foderato di pelliccia, Esmeria, la sorella di Anna e madre di Elisabetta, menzionata sia nella Legenda aurea che nel Tesoro di Brunetto Latini. Mentre Giotto nella Nascita della Vergine, con logica precisa, presenta Anna solamente con il sottabito, nella Presentazione di Maria al Tempio, e solo qui, Anna indossa sopra ai due vestiti il mantello rosso, nella tradizione la veste più diffusa anche se non obbligatoria per lei. Vediamo dunque che Giotto con gli abiti di Anna ed i loro colori distingue in crescendo la sua storia fino al momento in cui offre la figlia a Dio. - In modo ancora più accentuato l'artista ci narra la vita di Maria, come un capitolo dopo l'altro, tramite diverse vesti e colori. La vediamo bambina, in abiti simili a quelli della madre, ma bianchi, e poi sposa, vestita con semplice eleganza sempre di bianco, ma di un bianco più sommesso. L'Annunziata sulla parete del Coro, figura fra le più importanti del ciclo, porta sopra un abito bianco un altro di colore rosso porpora, senza maniche, con fregi dorati che ricordano la dalmatica, cioè una veste

liturgica. Il mantello blu, tanto diffuso sopra l'abito rosso nella tradizione, Giotto lo pone su Maria, in quanto madre di Cristo, solo nella scena della Natività; essa lo porterà insieme agli abiti bianchi e rossi fino alle Nozze di Cana. Nella passione invece, l'abito diviene blu, cioè di un colore meno vivace e più sommesso del rosso e del bianco, che corrisponde meglio al dolore; lo indossa nel compianto come unico vestito, senza mantello, per poter meglio sostenere il figlio morto. Nell'affresco più gioioso dell'Ascensione, Giotto aggiunge alle vesti blu un ampio copricapo bianco con fregio in origine dorato, che collega la madre al bianco e all'oro del Figlio e degli angeli. Sulla parete del Giudizio, infine, troviamo Maria due volte, nettamente distinta secondo il suo significato: vestita come Annunziata, ma coronata, riceve il modello della chiesa, come Regina del cielo ammette gli eletti in paradiso, portando un prezioso mantello bianco, foderato di pelliccia, significante la sua celeste dignità. Tuttavia, già nel tondo della volta, che spetta agli inizi dei lavori, l'abito bianco, il mantello blu e la corona indicano la Madonna come Vergine, Madre e Regina del cielo. Da ciò si può dedurre che Giotto già in precedenza avesse avuto in mente tutti i colori di Maria per lo svolgimento del ciclo. — Se il bianco degli abiti di Maria allude alla sua castità, le vesti bianche (mal conservate) ornate d'oro del Padre Eterno, soprastante l'arco del coro, si riferiscono al regno celeste. Probabilmente Giotto, nonostante le diversità, si è ispirato per i colori alla figura del Creatore vestito di bianco ed oro nel transetto di S. Maria Maggiore a Roma, opera vicina al Maestro d'Isacco. In senso più lato Giotto sarà rimasto impressionato dai mosaici paleocristiani della stessa Basilica e dalle loro modulazioni del bianco, per esempio negli angeli. — Caratteristiche nuove e notevoli si trovano pure nelle vesti di Cristo fin dall'infanzia. L'abito rosa con le ricche guarnizioni d'oro del piccolo Gesù nella Presentazione ricorda la dalmatica, cioè una veste sacerdotale, che qui alluderà al suo sacrificio ed al Sacramento, significato riferito a quest'evento da Sant'Antonio da Padova e da altri teologi dell'ambito francescano del Duecento. L'acuto pensiero di Giotto nell'uso dei colori si rivela se si confronta il Cristo fra i Dottori ed il Battesimo con le stesse scene nella Chiesa Superiore ad Assisi. Nella Basilica Francescana già Gesù dodicenne porta la tunica rossa ed il mantello blu, Giotto invece lo dipinge in un abito rosso chiaro acceso; soltanto nel Battesimo egli riceve da Dio, tramite gli angeli, le vesti rosse e blu per portarle d'ora in poi fino al compimento della sua opera terrena. Nella Flagellazione Cristo appare in abiti di base bianca, però per la passione offuscata in grigio, con ornati d'oro, cioè vestimenti insoliti in questa scena; si spiegano con la veste bianca data per disprezzo da Erode a Gesù, interpretata però da Sant'Antonio in modo opposto come data da Dio stesso al figlio per la purezza ricevuta dalla Vergine immacolata. Che le prediche di Sant'Antonio, specialmente quei brani che potevano stimolare la memoria visiva, fossero nel Trecento ancora presenti a Padova si ha conferma proprio nel contesto della grande Crocifissione di Altichiero al Santo, ove i soldati si giocano la tunica bianca ricamata d'oro di Gesù. Nel *Noli me tangere* e nell'Ascensione si uniscono, nelle vesti bianche con bordure dorate di Cristo, i significati teologici al pensiero artistico di Giotto che usa il bianco con molte gradazioni. In confronto ai bianchi sommessi della Vergine negli affreschi soprastanti del registro superiore e di Gesù nella Flagellazione il bianco adesso assume una chiarezza splendente, che esprime sempre il significato di purezza, ma soprattutto è legato al colore di Dio Padre in trono, cioè indica la natura divina di Cristo dopo la sua morte. — Oltre ai colori delle figure menzionate, si tratta anche di quelli di Giuseppe, Elisabetta, San Giovanni Battista, della Maddalena e di Eva. Specialmente istruttiva per il procedere di Giotto è la Maddalena con la predominanza prima dell'abito lilla che allude al dolore e poi del mantello rosso nel quale si esprime la gioia pasquale. I colori delle figure vanno sempre visti nel contesto storico; questo si trova in parte nelle note all'articolo.

Le notevoli differenze nella scelta dei colori da parte di Giotto in confronto agli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi ed ad altre opere ci fanno chiedere se le divergenze si possano spiegare in parte con pensieri propri del programma padovano. Per trovare una risposta bisogna vedere i colori insieme ad altri fenomeni, come la sequenza e la tipologia degli affreschi. L'accento dato nelle storie di Giovacchino ed Anna all'Annunciazione ad Anna e non, come negli altri cicli, a quella di Giovacchino, il ruolo del tutto secondario di quest'ultimo nella Presentazione di Maria al Tempio, inoltre le vesti bianche della Vergine ancora inconsuete in quel tempo fanno supporre che nell'Arena si rispecchi la nuova dottrina di Duns Scoto sull'Immacolata concezione di Maria, accolta vivamente soprattutto nell'ordine francescano proprio in quegli anni, purtroppo già contestata nel decennio seguente. Padova, a causa di Sant'Antonio, era una roccaforte del francescanesimo dotto; le prediche erudite del Santo preannunciano in parte il pensiero scotiano. A questo punto tutto il programma si rivela come un tessuto preciso e sottile, nel quale sono intrecciate prevalentemente le idee di Sant'Antonio e di Bonaventura con quelle dello Scoto. Nell'ordine dato da Dio a Gabriele sopra l'arco del coro si manifesta l'estrema carità di Dio verso l'uomo, alla quale nell'Annunciazione risponde l'amore di Maria verso lo Spirito Santo; da ciò si spiega il nome della cappella "S. Maria della Carità". Nell'umile e silenzioso atteggiamento dell'Annunziata e nella grande scia di fuoco che scende su di lei, Giotto raffigura l'Incarnazione stessa del Figlio. Alla sua prima venuta in terra corrisponde la seconda nel Giudizio finale sulla parete opposta.

Maria, come Immacolata e Regina del cielo, fa entrare nel Paradiso prima Eva e gli Eletti del Vecchio Testamento e poi i Santi ai quali fa capo la grande figura di San Paolo, non presente fra i discepoli in trono ai due lati di Cristo Giudice. Il ruolo eccezionale conferito a Maria nel ciclo padovano spiega perchè qui manchi la Discesa al Limbo e che Cristo nell'Ascensione porti con sè in cielo solo le piccole anime, ma non ancora i corpi dei personaggi del Vecchio Testamento. Se il programma fu elaborato molto verosimilmente da dotti teologi dell'ambito francescano, solo l'eccezionale grandezza di Giotto poteva dare ai pensieri piuttosto densi e complicati un'espressione visiva d'una coerenza e bellezza che ancora oggi tocca l'occhio e lo spirito dello spettatore. Fra i diversi mezzi artistici usati da Giotto spetta al colore un posto premidente.

#### Abbildungsnachweis:

*Museo Civico, Padua: Farbtafeln I - X, Abb. 3, 9-13; KIF: Abb. 1, 2, 4. - Alinari: Abb. 5, 6. - Brogi: Abb. 7, 8.*