

MARGRIT LISNER

DIE FRANZLEGENDE IN DER OBERKIRCHE
VON SAN FRANCESCO IN ASSISI

FARBGEBUNG UND FARBIKONOGRAPHIE – ZUR GIOTTO-FRAGE UND ZUR DATIERUNG

In dankbarem Denken an Kurt Bauch anlässlich seines hundertsten Geburtstages. Die zitierte Äußerung Robert Oertels geht auf ein Gespräch mit der Verfasserin zurück.

Die die Farbgebung des Zyklus betreffenden Abschnitte der Studie wurden weitgehend vor dem Erdbeben am 26. September 1997 niedergeschrieben. Besonderen Dank schulde ich Carlo Giantomassi; er

ermöglichte mir die Untersuchung eines Teils der Szenen vom Gerüst aus und gab bereitwillig Auskunft zu kritischen Stellen. Ingeborg Bähr, Miklós Boskovits, Marco Ciatti, Ursula Pace, Pater Gerhard Ruf und den Mitgliedern des Kunsthistorischen Institutes in Florenz sei für mancherlei Hilfe herzlich gedankt. – Das Manuskript wurde am 8. September 1999 abgeschlossen.

»Das Assisi-Problem ist nicht lösbar« –, diese nicht lange vor seinem Tod geäußerten Worte Robert Oertels, des kenntnisreichen Erforschers der frühen italienischen Malerei, sind in Bezug auf die Franzlegende in Assisi so aktuell wie eh und je. Den Ausgangspunkt der folgenden Studie bildet nicht die Frage der Zuschreibung, sondern die in der Kunstgeschichte etwas vernachlässigte Farbgebung des Zyklus, auf der der visuelle Eindruck und die Aussage der Bilder weitgehend beruhen. Angesichts der Bedeutung der Legende lässt sich die Meisterfrage freilich nicht ausklammern. Immer da, wo im Gang der Untersuchung der Name Giottos fällt, war er – nach unserer Sicht – am Entwurf oder an der Ausführung beteiligt. Abschließend wird versucht, dies durch weitere Beobachtungen zu erhärten und zur Klärung des Entstehungsprozesses beizutragen.¹

Die Aufgabe, die die Gesamtkonzeption des Zyklus stellte, war im Vergleich zu den älteren und zu den späteren Fassungen der Legende eine ungeheure (Taf. I).² Er mußte auf den großen Raum, seine Joche und Wände abgestimmt und in einen möglichst harmonischen Zusammenhang mit den im Obergaden in zwei Registern angeordneten Bildfolgen aus dem Alten Bund und dem Leben Christi gebracht werden.³ Bei der Farbgebung bestand die Gefahr, daß die unvermeidliche Wiedergabe zahlreicher Franziskanerkutten zu einer trüben und eintönigen Wirkung führte; allein vom

Thema her war es schwierig, mit der farbigen Brillanz vor allem der unter der Leitung des Isaakmeisters entstandenen Szenen Schritt zu halten.

Das Problem wird mit der Erfindung des fingierten, aus einem kleinen unteren Gebälk, großen Spiralsäulen und einem monumentalen Konsolgebälk bestehenden Rahmengerüstes schon zum Teil gelöst.⁴ Der Hauptmeister – unseres Erachtens hat die Frage hier einzusetzen – muß der Maler gewesen sein, dem der Entwurf dieser bis ins Einzelne durchdachten Scheinarchitektur angehört.⁵ Da sie die Langhauswände gleichmäßig umzieht, verleiht sie dem Raum eine Einheit, die das Additive der Joche nicht verschleiert, aber zurücktreten lässt. Ähnliches gilt für die von den vortretenden Bündelpfeilern begrenzten Wandabschnitte (Taf. VIIIa). Der Betrachterstandpunkt ist jeweils vor der Mitte des Joches angenommen; ihn suggerieren die perspektivisch ausgerichteten Konsolfriese, die von hier aus gesehenen Plinthen und Kapitelle der Säulen und die verkürzten Kassetten, die man zwischen den kleinen Konsolen unten und zumal an der Unterseite des großen Gebälkes und zwischen den kräftig vorkragenden Konsolen sieht. Die Untersicht nimmt auf die niedrigere Augenhöhe des Gläubigen Bezug.⁶ Das gesamte Scheingefüge bricht die Geschlossenheit der faktischen Wände auf. Die Bündelpfeiler überschneiden die beiden als hinter ihnen durchlaufend vorgestellten Gebälke, die Rundung der Dienste setzt sich bei den an sie anschließenden Cosmatensäulen in die Tiefe fort. An ihnen werden genaue Unterscheidungen sichtbar: Die auf die Bündelpfeiler folgenden sind statisch und fest gebildet; die eigentlich verlebendigten mittleren winden sich in wechselnden Einziehungen und Ausladungen hoch, wodurch eine

¹ Weitgehend zuverlässige und ausgewogene Farbaufnahmen der einzelnen Szenen sowie der Jochwände finden sich in dem Hirmer-Band von Joachim Poesche (POESCHKE 1985), auf den, da hier Vieles farbig nicht abgebildet werden kann, verwiesen wird. Hinzuziehen sind die zahlreichen interessanten und instruktiven Einzelaufnahmen bei ZANARDI 1996. Freilich können Farbwiedergaben die Kenntnis der Originale nicht ersetzen.

² Für frühere Gestaltungen des Themas siehe KRÜGER 1992; vgl. BLUME 1983, WOLFF 1996, LISNER 1999.

³ An den Wänden des zweiten bis vierten Joches lag die Wahl von jeweils drei Szenen durch die Bilder und Fenster im Obergaden nahe. Die Wandflächen im ersten Joch sind um die Breite des kurzen Vorjoches verlängert; daher ergaben sich hier je vier Bildfelder. Den Obergaden der Innenfassade schmücken die den Christuszyklus beschließenden Szenen der Himmelfahrt und des Pfingstwunders. Dies mag den Anstoß dazu gegeben haben, die schmaleren Flächen zu Seiten des Doppelportals in die Franzlegende miteinzubeziehen. Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 129, sowie die Gesamtansichten der einzelnen Jochwände, Abb. 95ff.

⁴ Das dreiteilige untere Gebälk, an dem die gemalten Vorhänge der Sockelzone hängen, hat eine doppelte Funktion, es schließt die Sockelzone nach oben hin ab und bildet zugleich eine Art von durchlaufendem Podest für die Spiralsäulen.

⁵ Eine eingehende geschichtliche Einordnung und Würdigung der Scheinarchitektur gibt BELTING 1977, S. 142ff.

⁶ Die für die Rahmenarchitektur angenommene Augenhöhe des Betrachters entspricht ungefähr der Größe des im Langhaus stehenden Menschen und liegt unterhalb der Bilder. Dagegen besitzen die Darstellungen der Legende eine zeitlose eigene Wahrheit; die Sicht ist meist von der Augenhöhe der in ihr auftretenden Figuren bestimmt.

gewisse Durchlässigkeit zwischen den Bildern entsteht.⁷ Die Eigenständigkeit der Säulen betonen sie hinterfangende, von ockerfarbenen Streifen begrenzte schmale rotgrundige Felder. Da die verkürzten Säulenplinthen und -kapitelle in die flachen roten und grünbläulichen Rahmenstreifen der Szenen einschneiden und die Kassetten unter dem Konsolgebäck eine erhebliche Tiefenwirkung besitzen, liegt die gesamte Bildfolge dem Anschein nach ein ganzes Stück hinter der tatsächlichen Wand. Der durch den Laufgang gegebene Abstand zur vorderen Ebene der Szenen im Obergaden ist durch illusionistische Mittel verringert, wenn nicht aufgehoben. Die Wiederanbindung an die gebaute Architektur geschieht mittels der vorstoßenden großen Konsolen; das über ihnen herlaufende Abschlußgesims ist mit dem die Wandzone nach oben abschließenden realen Gesims identisch. Seine Kehle schmückt ein x-förmig abstrahierter Blattfries, der im vierten und dritten Joch der Nord- und Südwand zum Bau gehört und plastisch durchgebildet, aber anschließend als oberster Teil der Scheinarchitektur in Malerei fortgeführt ist.⁸ Der Grund des Ornaments zeigt abwechselnd kurze blaue und rote Abschnitte. Sie sind offensichtlich auf den sich unter den Bildern des Obergadens hinziehenden (teils zerstörten) Akanthusfries mit seinen ebenfalls wechselnd blau und rot gefärbten Gründen abgestimmt. Farbbeziehungen zwischen dem Franzzyklus und den älteren Malereien werden wir, und zwar in weit auffälligerem Maß, noch des öfteren begegnen.

Die Farbigkeit des Rahmengerüstes verleiht der Legende in der Dekoration der Oberkirche ein besonderes Gewicht. Ursprünglich wurde das weit deutlicher. Die Spiralsäulen sind durch die Verwendung von Bleiweiß großenteils schwärzlich oxydiert, im heutigen Zustand sacken sie scheinbar in die Wand zurück, die Verbindung zu den Plinthen und Kapitellen ist gestört.⁹ Die einstige Wirkung lässt sich am dritten Joch der Südwand ablesen, wo man

⁷ POESCHKE 1985, u. a. Abb. 142, 143, 145, 155, 158, 159. In welch hohem Maß in der Scheinarchitektur statische Gesichtspunkte vortäuscht sind, wird an der Nord- und Südwand des ersten Joches deutlich, wo die je vier Szenen von fünf Spiralsäulen gerahmt sind. Wie die Ecksäulen zeigt auch die jeweils frontal gesehene mittlere – nicht aber die zweite und vierte – die massivere Form, weil das lange Gebälk hier scheinbar einer stärkeren Stütze bedurfte; POESCHKE 1985, Abb. 111, 124. Eine auffällige Ausnahme bilden die inneren Säulen im dritten Joch rechts und links; sie sind wie die Ecksäulen fester gebildet (Taf. VIIIb). Der Grund ist schwer erklärbar (POESCHKE 1985, Abb. 99 und 117). Trotz des zeitlichen Abstands in der Ausführung sind die Formen der Rahmenarchitektur an beiden Wänden symmetrisch aufeinander bezogen, was darauf hindeutet, daß von Anbeginn ein verpflichtender Gesamtplan vorlag. An der Innenfassade, an der das Scheingebälk über dem Doppelportal hochgezogen ist, zeigen die vier Spiralsäulen logischerweise die festere Form (POESCHKE 1985, Abb. 129).

⁸ Vgl. schon TINTORI/MEISS 1962, S. 49. Zu den folgenden Farbbeobachtungen siehe Taf. VIIa, POESCHKE 1985, Abb. 111, 124, 129

⁹ Siehe Taf. I und POESCHKE 1985, u. a. Abb. 101, 111, 124, 129.

offenbar an mehreren Säulen kein Bleiweiß beigemischt hat (Taf. VIIIb, Abb. 10).¹⁰ Das Vortreten der Säulen, der farbige Zusammenhang mit dem kleinen unteren Gebälk und dem großen Abschlußgebälk sind hier noch erkennbar. Die Hauptmotive der Scheinarchitektur waren in weißen Marmor vortäuschender, den leitesten Wechsel von Licht und Schatten modellierender Grisaille ausgeführt. Die am stärksten beleuchteten Teile zeigen ein weiches Weiß, dann spannt sich die tonale Stufung über hell sandfarbene und beige graue Töne bis zu den olivbräunlich verschatteten, in sich noch einmal differenzierten Kassetten; Olivbraun bildet die dunkelste Abwandlung der Skala Weiß.¹¹ Die weiteren Farben haben eine eher schmückende Funktion. Im Fries des unteren Gebälkes stehen die sich auf die Bilder beziehenden Inschriften vor blauem Grund, hellrote Rahmungen fassen sie ein; das gleiche Rot kehrt oben an den großen Konsolen wieder. Eine Cosmatenwerk vortäuschende Dekoration in Weiß, Rot und Blau findet sich unauffällig schon an den kleinen unteren Konsolen, sie zierte die Plinthen und in wechselnden feinteiligen Mustern die eingekehrten Windungen der Spiralsäulen; am Architrav des Gebälkes tritt sie am betontesten hervor. Blau und Rot zeigt, wie gesagt, das oben abschließende Gesims. Wie der Aufbau ist die Farbgebung des Scheingefüges mit äußerster Konsequenz durchdacht. Nur ein großer und fortschrittlicher Maler, der einen klaren architektonischen Verstand besaß, konnte es erfinden.

Giotto verhält sich in der Arenakapelle trotz aller Unterschiede im Prinzip ähnlich. Hier hatte er einen kleinen Bau auszuschmücken, in dem die Seitenwände ohne jedwede Zäsur in das Tonnengewölbe übergehen. Die Bedingungen für die Gestaltung waren andere. Er verwandelt den Raum mittels einer aus einem rhythmisch gegliederten Sockel und einem leichten Rahmengerüst bestehenden, Marmor und farbigen Stein vortäuschenden scheinarchitektonischen Struktur, die wegen der engen Verhältnisse nicht voluminös und raumgreifend, sondern reliefhaft durchgebildet ist.¹² Dem Betrachter wird wiederum ein bestimmter Standpunkt angewiesen, indem die Konsolen des die Sockelzone mit den Tugenden und Lastern abschließenden Gesimses perspektivisch auf die Mitte der Wände ausgerichtet sind. Die Szenen werden teils durch breite Zwischenstücke mit zum Pro-

¹⁰ Die Auskunft verdanke ich Carlo Giantomassi; vgl. TINTORI/MEISS 1962, S. 48. Für die starke Rahmenwirkung der weißen Säulen siehe POESCHKE 1985, Abb. 189, 192; allerdings wirkt das Weiß arg hell.

¹¹ Die ungemein feine Modellierung der Grisaillemalerei zeigt sich am schönsten an den die Kornische des unteren Gebälkes schmückenden Kymatien.

¹² Vgl. die immer noch wertvollen Beobachtungen von C.-A. Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts*, Würzburg 1937, S. 4ff. Für Abbildungen siehe am einfachsten BELLOSI 1981, Abb. 54, 78–80, 93, 94.

gramm gehörenden kleinen Bildern oder Heiligenbüsten, teils durch die Fenster voneinander abgehoben; die äußeren Rahmen zeigen das uns von der Franzlegende her bekannte Cosmatenwerk. Wie dort fassen flache rote und grüne Streifen die Darstellungen ein, wie dort liegen diese scheinbar hinter der Ebene der Wand. Wenn das Rahmengefüge gegenüber der Scheinarchitektur der Oberkirche weniger monumental und römisch, sondern zarter und schmuckhafter wirkt, so ist dies durch einen gewissen zeitlichen Abstand, vor allem aber durch die geringen Ausmaße und den privaten Charakter der Scrovegnikapelle zu erklären. Nur bei den die Fläche aufreißenden fingierten kapellenähnlichen Räumen der Chorbogenwand lässt Giotto seiner Phantasie freieren Lauf; in dem offiziellen Bau von San Francesco wäre eine ähnliche Lösung kaum denkbar.¹³ Die Unterschiede zwischen den Rahmenstrukturen lassen sich mit denen vergleichen, die zwischen der mächtigen Christusgestalt des Tafelkreuzes aus Santa Maria Novella in Florenz und dem schmalen Gekreuzigten der Croce dipinta der Arenakapelle im Museo Civico bestehen: Im ersten Fall handelt es sich um ein für eine große Kirche, in Padua um das für einen bescheidenen Raum bestimmte Werk.¹⁴ Die aufgezeigten Übereinstimmungen

sind ein gewichtiges Argument dafür, daß die Erfindung des Rahmengefüges der Franzlegende ebenfalls auf Giotto zurückgeht; träfe dies zu, wäre er zumindest bei Beginn der Arbeiten der für den Zyklus verantwortliche Meister gewesen.¹⁵ An den beiden Rahmensystemen und an den Tafelkreuzen wird beispielhaft sichtbar, wie stark die Formensprache gerade eines bedeutenden Malers durch die äußeren Umstände der Aufgabe mitbedingt ist. Die herkömmliche Stilgeschichte allein reicht für ein Begreifen nicht aus.

Der Exkurs über die Scheinarchitektur war notwendig, weil er auf die eingangs angeschnittene Frage, wie trotz der häufigen Wiedergabe von Franziskanerkutten eine trübe Farbwirkung des Zyklus vermieden werden konnte, schon eine gewisse Antwort gibt. In ihrem ursprünglichen Zustand verhinderten die fingierten Marmorsäulen ein unansehnliches Aussehen der Fresken selbst da, wo, wie bei den beiden Bildern an der Innenfassade, Buntwerte fast ganz fehlen. In der Monumentalität und in ihrer Helligkeit verlieh die Rahmung dem Leben des Ordensgründers einen festlichen Eindruck, der die Obergadenbilder ein wenig zurücktreten ließ. Mit dem Entwurf lag die Zahl der Szenen und wohl auch ihre Auswahl im wesentlichen fest.¹⁶

II

Wenden wir uns nun der Farbgebung der Legende zu. Und zwar fragen wir zunächst nach den Farben, die der hl. Franz und seine Brüder tragen, dann nach der Art ihrer Einbindung in den Farbaufbau der Bilder. Darüber hinaus wird untersucht, wie weit die Fresken der einzelnen Joche farb-

kompositionell aufeinander abgestimmt sind und eine Verbindung zur Farbigkeit der Rahmenarchitektur und zu den Szenen im Obergaden besteht. Zum genaueren Verständnis erscheint es unerlässlich, die thematischen Bedingtheiten und den in mehrfacher Hinsicht aufschlußreichen Wandel des

¹³ Zur Chorbogenwand, für die von Giotto an ihr erzielte Einheit von Form und Sinngehalt siehe LISNER 1985, S. 17ff.

¹⁴ Vgl. BELLOSI 1981, Abb. 7 u. 112.

¹⁵ Die Verwendung zahlreicher im römischen Kunstbereich begegnender architektonischer Motive und Ornamente weist auf einen voraufgehenden Romaufenthalt Giottos hin; darin stünde er in den Fußstapfen des 1272 in Rom bezeugten jungen Cimabue. Das Motiv der Spiralsäulen ist im späteren Duecento häufig; vgl. etwa *Sancta Sanctorum*, die Apsisausmalung von San Francesco in Gubbio (BELTING 1977, Taf. 98, 104a) und vor allem die durch Spiralsäulen getrennten Heiligenpaare im Vorjochgewölbe der Oberkirche (POESCHKE 1985, Abb. 129). In der Grabmalkunst findet es sich an Arnolfo di Cambios De Braye-Grab in San Domenico in Orvieto und am Grabmal Hadrian V. in San Francesco in Viterbo (Julian Gardner, *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford, 1992, Abb. 85, 86, 34, 35; zur problematischen Datierung des Hadrian-Grabmals siehe S. 72ff.). Die Verbindung von strengeren und stärker gewundenen Spiralsäulen läßt sich vor der Scheinarchitektur der Franzlegende anscheinend nicht mit Sicherheit nachweisen. Sie begegnet, auf andere Art und in kleinem Maßstab, an den Fragmenten des Magdalenen-Ziboriums im Kreuzgang der Lateransbasilika, für

das das Weihe datum 1297 und Bonifaz VIII. als Stifter überliefert sind; vgl. Peter Cornelius Claussen, *Magistri doctissimi romani – Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987 (Corpus Cosmatorum I), S. 216ff., Taf. 139. Möglicherweise hat es verlorene monumentale Vorbilder gegeben. Beltings rekonstruierende Analyse der Rahmung von Cavallinis Jakobszenen in Santa Cecilia in Trastevere und sein Vergleich mit der vor der Wand liegenden Scheinarchitektur der Franzlegende dürfte deren Zuschreibung an Cavallini ausschließen; siehe BELTING 1977, 157ff., Textabb. M. In der damaligen römischen Malerei ist eine ähnlich konsequent durchdachte, in sich abgeschlossene Rahmenarchitektur wie in Assisi offenbar nicht belegt.

¹⁶ Zum Programm des Zyklus, zu den Bildunterschriften und den den Szenen zugrunde liegenden Passagen der *Legenda Maior* des Bonaventura vgl. RUF 1974, BELTING 1977, S. 37f., 80ff., BLUME 1983, S. 37 ff.; BURKHART 1992, S. 91ff., und neuerdings Frugoni in ZANARDI 1996, S. 60f., sowie ihren Kommentar zu den einzelnen Szenen. Die Szenenauswahl wird kaum ohne die Einwilligung des Kardinals Matteo Rosso Orsini erfolgt sein, der von 1279 bis 1306 das Amt des Ordensprotektors versah (BELTING 1977, S. 89 u. 93f.). Für möglicherweise während der Ausführung erfolgte Änderungen des zunächst vorgesehenen Programms siehe das folgende.

Franziskustypus mitzubeachten. Wir folgen dem Gang der Erzählung, fassen die Szenen jedoch zu Gruppen zusammen.¹⁷

Die ersten fünf Bilder der Nordwand sind der zunehmend auf Gott und Christus ausgerichteten Jugend des Heiligen gewidmet.¹⁸ Von der prophetischen Huldigung auf dem Marktplatz von Assisi bis zum Gebet in San Damiano, bei dem Franz in bewegt gläubigem Erstaunen die Worte Jesu vom Kreuz vernimmt, trägt er ein weltliches blaues Gewand.¹⁹ Das a secco aufgetragene Blau ist schlecht erhalten, beim Gebet in San Damiano fast ganz abgeblättert; die Feinputzzeichnung in *terra rossa* lässt hier die beabsichtigte Modellierung von Figur und Farbe in Licht und Schatten erkennen, an den Ärmeln lugt ein taubenblaues Unter gewand hervor. Das Blau wird in der Begegnung mit dem armen Ritter und bei der Traumvision des Palastes durch einen warm goldgelben Mantel belebt. Wenn dieser auf der Spende blau, beim Traum rot gefüttert ist, so hat das einen präzisen Sinn: Verschenkte Franziskus den einen Mantel, mußte der zweite etwas anders aussehen.²⁰ In der Loslösung vom Vater tritt in verwandelter Weise noch einmal ein Blau auf, da der Bischof die Nacktheit des Jünglings mit seinem eigenen blauen Mantel bedeckt.²¹ Das sorglos üppige Leben

des jungen Franz hätte man durch farbenprächtige, von Bild zu Bild wechselnde Kleider schildern können. Wenn, kaum ohne Absprache mit den Auftraggebern, Blau gewählt wurde, so geschah dies wahrscheinlich, weil es eine Hauptfarbe Jesu ist.²² Somit wäre schon am Beginn der Erzählung auf die künftige Angleichung des Heiligen an Christus verwiesen. Farbreste deuten auf die Verwendung eines die Gestalt hervorhebenden strahlend blauen Tones hin. Das Beibehalten bestimmter Farben für dieselbe Figur, das Hinüberziehen über die einzelnen Fresken und selbst die Jochgrenzen hinweg entspricht Giottos Verhalten in der Arenakapelle, in der die Apostel die gesamte Bildfolge hindurch grundsätzlich die gleichen, aber tonal variierte Gewandfarben zeigen.²³

Im Farbaufbau der Szenen war der heute weitgehend verdorbene Blaugrund vielleicht auf das blaue Kleid des Franziskus abgestimmt.²⁴ Die Farben des nach unserer Vermutung früh entworfenen, aber erst gegen Schluß der Arbeiten ausgeführten ersten Bildes waren für die Gestalten im Vordergrund und auch für einen Teil der Architekturen anscheinend von Anbeginn geplant; anders ließe sich die bruchlose Einfügung in die Farbigkeit der folgenden Fresken schwer erklären.²⁵ Die Verknüpfung von Ocker und Rot, aber auch die von Grün und Rot kehrt in der Legende des öfteren wieder. Das helle zyklaminähnliche Rosaviolett beim städtischen Palast links und am Mantel des die Komposition rechts abschließendes Mannes findet in den Bergdörfern der Mantelspende ein Echo; sehr akzentuiert zeigt es die Außenwand von San Damiano. Der Farbton ist für Giotto bezeichnend und taucht sowohl in der Arenakapelle wie in der Peruzzi- und der Bardi-Kapelle immer wieder auf. – Bei der Mantelspende und in der Traumvision entsteht durch die Hinzufügung des gelbockerfarbenen Mantels ein voller Klang von Blau und Gelb; kaum zufällig findet er sich in der Legende gerade im Leben des jungen Heiligen. Das jetzige Aussehen der Mantelspende entspricht nicht dem ursprünglichen Zustand. Die unansehnlich schwärzliche Färbung des Pferdes beruht auf einer Oxydation des Bleiweiß; am ehesten war hier die reiche Herkunft des Franz bezeichnender Schimmel gemeint. Die Negativwirkung deutet auf dunklere Töne lediglich am Zaumzeug, an der bürstenähnlichen Mähne und an Brust und Bauch des Tieres hin. Mit dem hochroten Sattel ergab sich der Akkord von Weiß und

¹⁷ Den Zustand gegen Ende des 19. Jahrhunderts geben alte Platten im Sacro Convento und Alinari-Aufnahmen wieder (Abzüge im Kunsthistorischen Institut, Florenz). Da, wo die Farbe abfiel, hat man sich bei der Restaurierung wohl meist an noch vorhandenen Resten oder Farbspuren orientiert. Zur Erhaltung im 19. Jahrhundert und zu den Zuschreibungen der Legende vgl. OFFNER 1986 S. 60, 84 ff.

¹⁸ Siehe POESCHKE 1985, Abb. 95, 99, 142, 143, 146, 147, 150. Die bedenkenswerte, jedoch nicht den ganzen Zyklus behandelnde Arbeit von Ruth Wolff (WOLFF 1996) erschien, als unser Text schon niedergeschrieben war; für die ersten Szenen vgl. S. 228ff.

¹⁹ Auch wenn die erste Szene der Huldigung des einfachen Mannes später ausgeführt wurde (siehe ZANARDI 1996, S. 21, und TINTORI/MEISS 1962, S. 54) wird die blaue Gewandung auch hier von Anbeginn geplant gewesen sein, zumal die Existenz eines frühen Entwurfes nicht auszuschließen ist, der die Zusammenstellung der Szenen innerhalb des Joches zeigte und möglicherweise auch Farbangaben enthielt. Tintori und Meiss werfen die Frage auf, ob das Fresko ein bei Beginn der Arbeiten vorhandenes Bild ersetzt haben könnte. Dies ist schon wegen der Rahmenarchitektur unwahrscheinlich.

²⁰ Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 143, 146. Das rote Futter des Franzmantels in der Vision ist am Umschlag links unten und, aufgehellt, am Fußende zu Seiten des rechten Gebäudepfostens erkennbar. Das sich im Wechsel der Futterfarbe zeigende genaue Farbdenken entspricht grundsätzlich Giottos Art der Farberzählung in der Arenakapelle; vgl. dazu LISNER 1985 und 1990.

²¹ Es ist nicht ganz deutlich, ob es sich bei dem vom Vater gehaltenen, nur in der Untermalung erhaltenen weiten Gewandstück um ein Kleid oder um einen Mantel handelt; für die einst blaue Färbung siehe ZANARDI 1996, S. 106. Die heute schwärzlichen Hosen waren wohl weiß. Auf fallenderweise ist der Bischof von Assisi in einer kühl rosavioletteten Tunika und einem blauen Mantel gezeigt, während er in der entsprechenden Szene des Franziskusmeisters in der Unterkirche, wie später bei der Traumvision nach dem Tod des Franz in der Oberkirche, über einer weißen Tunika den roten Mantel trägt.

²² Zu den Christusfarben bei Giotto und seinen Zeitgenossen vgl. LISNER 1985, S. 37f.

²³ Siehe LISNER 1990.

²⁴ Wie weit der blaue Grund demjenigen der älteren Bilder im Obergaden glich, ob er, wie dies augenscheinlich bei den Arenafresken der Fall war, eine gewisse Transparenz besaß und daher keinen festen rückwärtigen Abschluß bildete, ist kaum feststellbar; für Padua vgl. LISNER 1990, S. 374f.

²⁵ Vgl. Anm. 19 und 215.

Rot, eine Zusammenstellung, die, jeweils abgewandelt, an dem Tempel der Huldigung wie in der Vision des Palastes begegnet. Die Farbgebung der Mantelspende ist daher ausgewogener und freudiger vorzustellen. Der heutige Eindruck verschleiert den hohen Rang; trotzdem wird dieser an den differenzierten, in Licht und Schatten mannigfach gebrochenen Farben des Hintergrundes erkennbar. Bei der Vision des Palastes, der ersten Begegnung des Heiligen mit Christus, sind unterschiedliche Klänge in die Tiefe gestaffelt: weiches Rot und Blaugrün an Bettstufe und Bank, Dunkelrot (am Kissen) und Gelb, Blau und Gelb und, nochmals zurückgesetzt, die Jesusfarben Rot unter (schlecht erhaltenem) Blau folgen aufeinander. In den drei Bildern des Joches sind die Gelbtöne von dem bedeckten Ocker der in die Huldigung einführenden Gestalt über den gelbockerfarbenen Mantel bei der Spende zu einem die Auserwähltheit des Franziskus hervorhebenden warmen Goldgelb auf der Vision gesteigert. Erst durch die Christusfarben erklärt sich die rote und blaue Färbung des Palastes, sie zeigt an, daß er dem himmlischen, nicht dem irdischen Bereich angehört; weiße Gliederungen und Einfassungen verleihen ihm einen kostbaren Akzent, dagegen wirkt das aus Holzstangen gebildete Gemach des Franz bescheiden. Vermutlich nahm das Weiß die bereits geplanten Weißtöne der Huldigung und die Färbung des Schimmels auf. Im ursprünglichen Zustand klang die Farbgebung der drei ersten Szenen mit dem Weiß, Rot und Blau der Scheinarchitektur, den roten und grünbläulichen inneren Bildrahmen und mit den die Spiralsäulen einfassenden ockerfarbenen Streifen wahrscheinlich aufs schönste zusammen.

An dieser Stelle ist ein Wort zur Beleuchtung zu sagen. Da das vierte Joch unmittelbar an die Vierung der Oberkirche grenzt, sind die Fenster der Apsis und der beiden Querarme als Lichtquelle sowohl für die Huldigung wie für die Mantelspende und die Vision des Palastes angenommen. Auch das spricht für eine von Anbeginn einheitliche Konzeption. Die weiteren Fresken der Nordwand sind dagegen nicht von links, sondern von rechts, von der großen Rose und den übertags wohl meist geöffneten Portalen der Eingangswand her beleuchtet. Auf das Problem der folgerichtigen Lichtführung kommen wir später zurück.²⁶

Im dritten Nordjoch folgt als einführende Szene das Gebet in San Damiano.²⁷ Ähnlich wie die fingierte Rahmenarchitektur hinter den Bündelpfeilern fortgeführt ist, sind die Farben der Bilder jochübergreifend in kleineren oder größeren Abständen miteinander verbunden.²⁸ Das

gilt, wie gesagt, für das einst tonal abgestufte Blau des Franziskusgewandes und das Violettrosa der Kapellenwand; in den verschiedenen Weißtönen und dem roten Ziegeldach des Baues kehren Farben der voraufgehenden Fresken leicht abgewandelt wieder. Im ursprünglichen Farbaufbau war der das Geheiß Jesu vernehmende junge Heilige nicht nur durch Blick und Gestik, sondern auch farblich mit dem Altarraum, dem Blau der heute malachitgrünen Apsiskalotte und den höchstwahrscheinlich blauen Gewändern der Maria und des Johannes auf der nur in der Untermalung erhaltenen Croce dipinta verknüpft.²⁹ Wie bei den ersten Szenen erläutern die Farben die Erzählung. In den Arenafresken hat Giotto dieses Mittel mit großer Konsequenz eingesetzt.³⁰ Durch die Wahl und die Mischung der Pigmente lotet er unterschiedlichste warme und kühle Tonalitäten und Brechungen einer Farbe aus. Der bedeckt rote Fries am Sockel der Kapelle, das kühle Hellrot des Bodens, die im Licht liegende violettrosa Wand und das innen unter dem Dachstuhl verlaufende tief purpurne Gesims, die in sich differenzierten Dachziegel, – all diese Verzweigungen beruhen letztlich auf einer Grundvorstellung von Rot.³¹ Je nach Beleuchtung variiertes Braun, Beigegrau und Grau haben eine vermittelnde Funktion. Hinter den mit Cosmatenwerk geschmückten Marmorschranken steht eine braunockerfarbene Holzbank, eine einfache braune Holzstufe liegt vor dem Altar.³² In Richtung auf die sich hinter dem Bau erhebende teils zerstörte Berglandschaft mehren sich braune und graue Töne. Nicht nur die Komposition des Freskos mit der schrägen Projektion der Kirche, auch die Farbgebung beweist seinen hohen Rang. So viel und genau hier im Einzelnen beobachtet ist, Architekturen farbgetreu wiederzugeben, lag – wie in der Scrovegni-Kapelle bei der mattvioletten »Goldenene Pforte« und dem seegrünen Haus der Anna – kaum in Giottos Sinn. Die Schönheit der Farben, das Experimentieren mit verschiedenen Mischungen waren ihm wichtiger.

An das Gebet in San Damiano schließt in der Mitte des Joches die Loslösung vom Vater an, in der Franziskus zum letzten Mal als Jungling auftritt.³³ Die in Bonaventuras Be-

²⁶ Vgl. unten S. 46, 55.
²⁷ POESCHKE 1985, Abb. 147. Es ist fast mit Sicherheit anzunehmen, daß Maria zumindest den herkömmlichen blauen Mantel und Johannes ein blaues Gewand zeigte. Der heute malachitfarbene über Christus aufragende Kreuzbalken wird ebenfalls blau gewesen sein. Ob dies auch für den Schurz Christi galt (vgl. das Tafelkreuz des Maestro dei Crocifissi blu im Museum von San Francesco), bleibt ungewiß; in diesem Fall wäre die Verbindung noch enger gewesen.

²⁸ Für das zeitliche Verhältnis der beiden Zyklen zueinander vgl. die unten angestellten Vergleiche. Zur Farberzählung in den Arenafresken siehe LISNER 1985 und 1990.

²⁹ Der rote Fries des Sockels war mit einem teilweise zerstörten Ornamentband geschmückt; vgl. POESCHKE 1985, a.a.O.

³⁰ Meine Vermutung, daß vor dem einstigen Hochaltar der alten Peterskirche in Rom eine Holzstufe gelegen haben könnte, wird durch die Holzstufe des Freskos gestützt; vgl. LISNER 1995, S. 129, Anm. 246.

³¹ Siehe POESCHKE 1985, Abb. 150.

²⁶ Vgl. unten S. 46, 55.

²⁷ POESCHKE 1985, Abb. 147.

²⁸ Vgl. Magda Antonic, *Bildfolge, Zeit- und Bewegungspotential im Franzzyklus der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ein Beitrag zur Klärung der Giotto-Frage*, Frankfurt am Main u.a. 1991, S. 29–31. Trotz der fruchtbaren Ansätze wird man den Farbangaben und der Schlußfolgerung der Arbeit nur eingeschränkt folgen.

richt (*Legenda Maior* II, 4) nicht erwähnte Menschenmenge verlangte eine erweiterte Palette. Die größte Helligkeit liegt auf dem weiß gehöhten rosa Oberkörper des anbetend der Hand Gottes zugewandten Heiligen. Dagegen zeigt die verschrankt bewegte monumentale Gestalt des Vaters den auffallendsten Ton, ein kühles Senfgelb, das sich von dem bislang verwendeten warmen Ocker und Goldgelb abhebt.³⁴ Farbverbindungen der ersten Fresken sind, von der Mitte des Bildes nach links gelesen, in die Abfolge Senfgelb, Rot und Blau abgewandelt; in der vornehmen Gewandung des den Vater Zurückhaltenden taucht der Klang von Rot und Weiß wieder auf, wobei die Pelzbesätze dem Inkarnat des Franz antworten. Das getrübte Weiß und Hellgrün der vorn in die Szene einführenden Kinder könnte für die Huldigung des einfachen Mannes bereits vorgesogene Farben aufnehmen.³⁵ Bei den Figuren im Hintergrund wechselt volles Rot mit Purpurtönen, zwischen den modische weiße Hauben tragenden Köpfen steht ein tiefvioletter Hut; weiter rechts sieht man eine gelbockerfarbene Kappe. Augenscheinlich sind neuartige Farbverknüpfungen versucht. Deutlich wird dies bei dem jungen Kleriker, der die von Franziskus angeführte Schar beschließt. Das warme Ziegelrot und das sehr gewählte in Oliv spielende Senfbraun seiner Kleidung variieren die Farben der Hauptakteure links. Im Vergleich zu den Gestalten wirken die hinter ihnen etwas unklar in- und übereinander geschachtelten Architekturen heller und lichter.³⁶ Weiches Rot und Blaugrau, Hellrot und Gelb, dazu kühles oder gedämpftes Weiß verbinden sich zu unterschiedlichen Farbgruppen. Die Gebäude sind wie übereck gestellte Kuben begriffen; so entstehen winklig aneinander stoßende beleuchtete und verschattete, heller und dunkler getönte Flächen. Die schwarzen Fensteröffnungen erweitern die Palette und bilden den tiefsten Ton. In der Farbkomposition wird eine gewisse Überkreuzung der Farben bemerkbar; offen bleibt jedoch, wie weit die Ausführung Giottos Absichten ganz entsprach.

Zwischen der Kleiderablage und dem Traum Innozenz' III., dem letzten Fresko des Joches, besteht eine Zäsur, da Franziskus hier als Mönch, in einem neuen Typus und mit der Kutte bekleidet, auftritt: Die modische Frisur mit dem im Nacken aufgerollten Haar ist einem kurzen Haarschnitt

mit Tonsur gewichen; der die Lateransbasilika stützende Heilige erscheint im frühen Mannesalter, vereinzelte nicht als Bart zu bezeichnende Härchen deuten an, daß die Jünglingszeit hinter ihm liegt.³⁷ Offensichtlich wollte Giotto – wir sehen ihn hier selbst am Werk – einen schönen, edel wirkenden Menschen darstellen, obwohl dies dem Aussehen des Franz in seinem der Armut und Buße geweihten Leben kaum entsprach. Demgemäß gibt er der Tunika anstelle der trüb grauen oder braunen Ordenstracht einen ansprechenderen senffarben-ockerbräunlichen Ton; die Schatten wirken wegen der Mischung mit Bleiweiß zu hart und dunkel.³⁸ Die Färbung ist in dem Gewand des Vaters in der Lösung vorbereitet, aber wärmer und kräftiger. Im Farbaufbau des Freskos leitet die Kutte zu dem kostbaren Bettvorhang des schlafenden Papstes und dem Dach seines Gemaches über; die hart aneinanderstoßenden Bildteile sind auf diese Weise miteinander verbunden. Eine derart souveräne Handhabung einer schwierigen ikonographischen Farbe wird man nur einem großen Maler zutrauen. Der Traum ist durch weitere Farben mit den beiden voraufgehenden Szenen des Joches verknüpft: Der Hauptton des Kirchleins San Damiano tritt variiert in dem zarten Violett des Campanile und in dem Rosaviolett der Fassade der Lateransbasilika wieder auf; den Übergang bildet die kühl rosaviolettfarbene Tunika des Bischofs in der Kleiderablage. Die dunkelste Stufe der Skala bezeichnet das rötliche Violettgrau des rechts vor dem Lager des Innozenz hockenden Dieners. Der eher zurückhaltende Akkord von Rot und Weiß bei dem den erzürnten Vater zurückhaltenden Mann findet in den päpstlichen Gewändern einen Höhepunkt; zu dem leuchtenden Weiß der Albe und dem Rot des Pluviale gesellt sich als bereichender Akzent das Grün von Futter und Kissen. Ausgewogener als in den früheren Bildern sind die Weißtöne nun über die Fläche verteilt. Die stillsten Farben trägt der den Papst aufmerksam beobachtende alte Wächter; doch selbst das Beigegrau und das Grauschwarz seiner Kleidung fügen sich zu einem erlesenen Klang. Giotto hat die Wahl einer jeden Farbe genau bedacht.

Auf den Traum Innozenz' III. folgt im zweiten Nordjoch die Genehmigung der Ordensregel (Taf. II, VIII a). Der Heilige

³⁴ Zu den heute verdorbenen Farben der auf dem Arm des Vaters liegenden Kleider des Franz siehe Anm. 21.

³⁵ Für die Kinderfiguren siehe Frugoni in ZANARDI 1996, S. 104.

³⁶ Hier ergibt sich die Frage, ob die ausführenden Meister vielleicht nur einer flüchtigen Sinopie Giottos folgten. Die übereck gestellten Bauteile erinnern an Cimabue.

³⁷ POESCHE 1985, Abb. 151. Für den jugendlich männlichen Kopf des Franz vgl. die Abbildung bei BASILE 1996, S. 39. Bellosi, »La barba di San Francesco«, in BELLOSI 1985, S. 3–40, hat die praktische Bartlosigkeit in dieser wie auch in der folgenden Szene seltsamerweise nicht bemerkt. Im Franzzyklus erscheine der Heilige »dotato di una corta ma

folta barba«. Da sich die früheste erhaltene Darstellung des bartlosen Franz in Torritis Apsismosaik in Santa Maria Maggiore in Rom befindet, sei die Franzlegende vor 1296 zu datieren (S. 8f.). Das Argument ist unseres Erachtens kaum haltbar; siehe die folgenden Überlegungen.

³⁸ Die frühen Quellen bezeichnen die Kutte stets als »tonaca«; wir gebrauchen den Ausdruck »Tunika« auch aus sprachlichen Gründen als Synonym für Kutte. Zu der Benennung und zu den Ordensfarben siehe LISNER 1999, S. 4 ff. Für die Verwendung von Bleiweiß ebenfalls am Fuß des Franz und am Bett des Papstes vgl. ZANARDI 1996, S. 118. Wie alte Fotos zeigen, wurde die Figur restauriert.

kniert mit den Gefährten vor dem Papst;³⁹ sein verehrend fragendes Antlitz ähnelt im idealisierten bartlosen Typus dem des Franziskus der vorigen Szene. Die Tunika zeigt ein kühles, helles, wohl mit etwas Verdettura gemischtes Braungrau, das durch den Gegensatz zu den leuchtenden Gewändern des Innozenz und der Kardinäle seine Demut hervorhebt. Die Anordnung und die Farbgebung der Brüder werden erst im Zusammenhang mit der kraftvollen Raumdarstellung des Gemaches und dem blockhaften Volumen der Figur des Papstes und der hintereinander gereihten Würdenträger verständlich. Aufbau, Form und Farbe der päpstlichen Gruppe unterstreichen die kirchliche Macht. Bei Franziskus und den Gefährten arbeitet Giotto mit subtileren Mitteln. Anders als in der Loslösung vom Vater, in der die Anwesenden die gleiche Kopfhöhe zeigen, sind die Mönche stärker übereinander geschoben; dies geschah der unterschiedlichen Charakterisierung wegen, aber auch, weil ein kompositionelles Gegengewicht zu Innozenz und seinen Begleitern zu schaffen war. Der trotzdem beträchtliche Höhenunterschied veranschaulicht die Unterordnung des neuen Ordens unter die römische Kirche. Durch die Art der Gruppierung verhindert Giotto eine flächige Wirkung; der vorn kniende ältere Bruder mit den markanten Gesichtszügen bildet gleichsam ein Scharnier, von dem die Reihung der Figuren nach rechts und nach links ausgeht. Vollends überzeugend wird die räumliche Tiefe erst durch die Modellierung und den Wechsel von Farbe und Licht. Am starkfarbigsten wirkt die in einen violettblau bis purpurviolettfarbenen Habit gekleidete Gestalt vorn. Der rechts anschließende Gefährte trägt eine helle, leicht in Gelbgrün spielende Tunika; den Abschluß der Dreierreihe bildet ein junger Mönch, dessen Kutte die Färbung der ersten Figur in matterem Ton aufnimmt, seine anbetenden Hände überschneiden den von den Brüdern abgehobenen Heiligen. Er kniet in einer nochmals zurückgestuften Ebene vor dem Papst. An der Schattenseite wiederholt sich der Farbwechsel in dunkler gestimmten Tönen: auf das kräftige Purpurviolet des vorderen Gefährten folgen bei den Rückenfiguren Olivbraun und dunkles Graupurpurviolet. Die Verschattungen schließen die Gruppe zum linken Bildrand hin ab. In dem Gegensatz zwischen den beiden Reihen lotet Giotto die

Variationsmöglichkeiten der Hauptfarben, die sich am ehesten als Sandbraun und Grauviolett bezeichnen ließen, aus.⁴⁰ In der künstlerischen Umsetzung und Gestaltung der Ordensfarben ist die Genehmigung der Regel das fortschrittlichste Fresko an dieser Wand. Der Abstand zwischen den Brüdern wird dadurch suggeriert, daß auf eine belichtete Gewandpartie jeweils eine verschattete folgt. Den natürlichen Lichtquellen des Langhauses gemäß sind sie im wesentlichen von rechts und von vorn beleuchtet; die größte Helligkeit liegt auf der Gestalt und zumal dem Antlitz des hl. Franz. Licht und Schatten gewinnen eine mehrfache Funktion, indem sie der plastischen Modellierung der Figuren, der Erzeugung von Raumtiefe, der Farbvariation und nicht zuletzt der inhaltlichen Akzentuierung dienen.⁴¹ Die Schwierigkeit der Farbkomposition lag darin, die zurückhaltenden Töne der Franziskanerkutten in einen Ausgleich mit den kräftigeren Farben des Papstes und seines Gefolges zu bringen, von denen Weiß und Rot ikonographisch vorgegeben waren. Eine vermittelnde und zusammenfassende Wirkung besitzt der hohe in Ockergelb, Rot, Weiß und einst stärker mitsprechendem Blau gehaltene Raum, mit dem anscheinend ein Audienzsaal gemeint ist.⁴² Der blaurotweiß gemusterte Vorhang und die kaum noch erkennbaren Vasen und Ranken in den Lünetten treten bereichernd hinzu.⁴³ Durch den Lichtenfall sind die Wände links, auf der Seite der Brüder, aufgehellt; der Vorhang ist hier stärker zurückgezogen, der Eingang warmrot gefärbt. Ihm steht hinter der Papstgruppe eine dunkelrote Türöffnung entgegen. Auch an solch' unauffälligen die farbigen Gewichte ausbalancierenden Zügen zeigt sich der hohe Rang des Bildes.

Auf der Vision des Feuerwagens ist der Typus des Heiligen erneut abgewandelt; dies hat einen inhaltlichen Grund. Bonaventura spricht von einem den Gefährten während der leiblichen Abwesenheit des Franz erscheinenden feurigen Wagen, auf dem eine die Nacht mit Helligkeit erfüllende sonnenförmige Kugel ruhte. Einmütig erkannten die Brüder in der Vision das ihnen von Gott gezeigte verklärte Bild ihres Vaters, dessen Beispiel sie wie dem eines neuen Elias folgen sollten (*Legenda Maior* IV, 4). Dementsprechend knüpft die

³⁹ Bonaventura berichtet zuvor, daß die Zahl der Brüder auf zwölf angestiegen war (*Legenda Maior* III, 7, 10). Man würde daher, zumal dies die Analogie zu Jesus und seinen zwölf Jüngern nahe legte, die Darstellung von zwölf Gefährten erwarten. In dem sehr schlechten heutigen Zustand ließ sich vom Gerüst aus ein zwölfter Kopf kaum erkennen. Dies war der Kopie des J. A. Ramboux im Kunstmuseum in Düsseldorf zufolge (Foto im KHI) schon im 19. Jahrhundert der Fall. Trotzdem bleibt angesichts der miserablen Erhaltung der Zone die Frage bestehen, ob Giotto auf Hinweis der Auftraggeber nicht einstens einen zwölften Bruder, möglicherweise wie oft bei seinen Gruppen nur in Form einer flachen Schädelkappe, wiedergegeben hat. ZANARDI 1996, S. 130f., erwähnt im Text zwölf Gefährten, in seiner Umrißzeichnung sind jedoch nur elf zu erkennen.

⁴⁰ Die Gruppierung der Gefährten ließe sich auch anders, von links nach rechts lesen: Auf die drei Figuren mit den verschatteten Rücken folgte dann eine Reihe von vier und schließlich, von dem hinter Franz knienden jungen Mönch ausgehend, eine Reihe von vier – oder ursprünglich fünf? – Brüdern (vgl. die vorige Anmerkung).

⁴¹ Über ein Jahrhundert später führt Masaccio beim Tribut der Brancacci-Kapelle das von Giotto Begonnene weiter mit dem Unterschied, daß das Licht weniger an den Figuren und Gegenständen zu haften, sondern den Bildraum wie eine gleichsam fühlbare Substanz zu erfüllen scheint.

⁴² Ursprünglich, als die Kassettendecke und die Kassetten der kleinen Tonnengewölbe noch deutlich sichtbar waren, muß die plastisch-räumliche Wirkung des Zimmers wesentlich stärker gewesen sein.

⁴³ Der Boden mag auch ursprünglich ein warmes Ockerbraun gezeigt haben; doch war er nach der Kopie Ramboux' (siehe Anm. 39) mit einem Tiermuster geschmückt.



1. Giotto, Kopf des Franziskus. Detail aus der Mantelpende



2. Giotto, Kopf des Franziskus. Detail aus der Genehmigung der Regel

Darstellung an die Bildtradition der Himmelfahrt des Elias an. Von einer Strahlenglorie umgeben steht Franziskus mit anbetend erhobenen Händen auf dem von zwei Pferden gezogenen mit Akanthusornament geschmückten Karren, Taf. VIIIa).⁴⁴ Da Elias in der westlichen Kunst meist bärtig und als alter Mann auftritt, durfte auch der ihm gleichgesetzte Franz nicht mehr jung sein. Trotz der schlechten Erhaltung des Kopfes ist der kurze Kinnbart deutlich erkennbar; in ihrer Gedrungenheit wirkt die Gestalt älter als bisher. Dieser dritte, den des Jünglings und des jungen Mönches ablösende Typus bleibt für die folgenden Fresken bis hin zur Vogelpredigt weitgehend verbindlich (Abb. 1–3). Das wechselnde Aussehen des Heiligen erklärt sich durch den Gang der Erzählung; in prinzipiell vergleichbarer Art hat Giotto in der Arenakapelle das Aussehen Mariens schrittweise verändert.⁴⁵ Farblich ist der Feuerwagen ein Meisterstück genau

kalkulierter Abstufung roter Töne; sie reicht von kühlem Rosa im Licht und bei den Höhungen bis zu still leuchtendem Purpurrot in den Tiefen. Mit der warmen Farbe des Feuers, die, wie die Feuerprobe zeigt, Giotto und die mit ihm arbeitenden Meister durchaus wiederzugeben wußten, hat dieses Rot nichts zu tun. Hingegen ist es auf die Rottöne der über dem Fresko stehenden Isaakszenen im Obergaden abgestimmt (Taf. VIIIa).⁴⁶ Am Boden befinden sich die Gefährten. Die Stehenden haben die Vision erblickt, die anderen hocken schlafend in einem dreischiffigen Bau, nur einer schaut auf den ihn weckenden Bruder. Während der Feuerwagen nach rechts, das heißt in der gewesteten Oberkirche nach Osten gerichtet ist, entwickelt sich die Komposition unten im Gegensinn; das schräg bildenwärts gerückte Gebäude, dessen trübes Lila den nächtlichen Vorgang andeutet, schließt die Szene ab. Die Kuttenfarben der Mönche fol-

⁴⁴ POESCHE 1985, Abb. 158. Zu den die Gloriole einst durchziehenden goldenen Strahlen vgl. TINTORI/MEISS 1962, S. 100; auch die Kutte des Franz habe Goldfäden gezeigt. Zur Elias-Ikonographie, zu Elias als Antotyp Christi und der Himmelfahrt, zu dem Biga-ähnlichen von zwei, teils feuerroten Pferden gezogenen Karren und dem bärtigen Typus vgl. den Artikel »Elia« in RDK IV, Sp. 1372–1406 (L. v. Wilckens u. K.-A. Wirth), G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1966, S. 155–161, Abb. 412, 416–419 (Verklärung Christi), und den Artikel »Elias« in LCI, I, 1968, Sp. 607–613 (E. Lucchesi-Palli).

⁴⁵ Möglicherweise ist der dritte Typus vom Franziskustypus des Cimabue in der Oberkirche inspiriert; vgl. LISNER 1999, S. 21. Für eine nochmaliige, eher stilistisch zu bewertende Änderung in den Fresken der Südwand siehe unten S. 45. Zur Darstellung Mariens in Padua vgl. LISNER 1985, S. 6f., 18ff., 22ff.

⁴⁶ Für wenn auch unauffällige Farbbeziehungen der Rahmenarchitektur zum Obergaden siehe S. 34. Zu den Unterschieden zwischen den Werken Giottos und denen des Isaakmeisters vgl. unten S. 59f., Abb. 11, 12.



3. Giotto (mit Werkstatt ?), Kopf des Franziskus. Detail aus der Vogelpredigt



4. Giotto mit Werkstatt, Kopf des Franziskus. Detail aus dem Tod des Edlen von Celano

gen der Erzählung von rechts nach links. Das unscheinbare Grau der einführenden Rückenfigur und das ein wenig hellere der auf den Wagen zeigenden Gestalt ist bei dem den Schlafenden zugewendeten Mönch in ein weiches ruhiges Braun abgewandelt; der Habit des gerade Erwachenden zeigt einen nochmals wärmeren Klang. Die Tuniken der in tiefen Schlaf Versunkenen spielen in Olivgrün, in Braunpurpur und Graubraun.⁴⁷ Bei jeder Figur hat das Ordensgewand einen etwas anderen Ton, die Modellierung durch Licht und Schatten verhindert eine stumpfe Wirkung. Dennoch ist die Farbgebung verhalten; sie entspricht der tatsächlich getragenen Franziskanertracht weit eher als die im Traum Innozenz' III. und bei der Genehmigung der Regel verwendeten Farben. Auch in den weiteren Szenen an der Nord- und an der Eingangswand bleibt die Färbung der Kutten trotz mancherlei Variationen meist stiller und weniger kontrastiert als bei der Gruppe vor Innozenz.⁴⁸

In der Vision der Throne wird die dunklere Tönung der Tuniken besonders deutlich; sie verleiht den Figuren eine gewisse Schwere.⁴⁹ Der Gefährte trägt ein braungraues Gewand, das im Licht aufgehellt und tiefviolett verschattet

ist; fragend blickt er zu dem Engel, der zugleich auf Franz und den für ihn bestimmten Thron des durch seine Superbia gefallenen Luzifer hindeutet.⁵⁰ Düsterer, intensiver wirkt die Mischung von Braun und Violett bei dem vor dem Altar knienden Heiligen. Er schlägt die zur Faust geballte linke Hand büßend an die Brust, während er die Rechte verehrend dem Altarkreuz zuwendet. Demut und ihre Belohnung, Buße und Kreuzesanbetung sind inhaltlich miteinander verflochten. Die Farben der Tuniken entsprechen dieser Auffassung, zu den stärker hervortretenden Tönen der übrigen Bildelemente bilden sie einen kaum ganz befriedigenden Kontrast.

Sowohl in der Komposition wie im Farbaufbau besitzen die beiden Visionen nicht die gleiche künstlerische Bedeutung wie der Traum Innozenz' III. und die Genehmigung der Ordensregel. Beim Feuerwagen stößt das kräftige Gelb der additiv aufgesetzten Architektur mit dem Violett des dreischiffigen Baues und dem Rot des Karrens hart zusammen. Der Reiz liegt mehr im Einzelnen, etwa in den Abstufungen der roten und violetten Töne. Ähnliches gilt im folgenden Bild für die meisterlich durchgeführten Throne, an denen

⁴⁷ Für die Erhaltung und die Retouchen der Kutten vgl. die alte Alinari-Aufnahme Nr. 5258.

⁴⁸ Siehe dazu die weiteren Überlegungen u. a. S. 45, 58.

⁴⁹ POESCHKE 1985, Abb. 159.

⁵⁰ Daß der prächtigste der Throne einst Luzifer gehörte, sagt Bonaventura in der *Legenda Maior* nicht ausdrücklich, dagegen in einer Predigt über den hl. Franz; siehe *Legenda Maior* VI, 6, und S. 51 mit Ann. 5; vgl. Frugoni in ZANARDI 1996, S. 152.

sich warmes Gelb und Ocker mit Rot, hellem Grün, etwas Weiß und dem durch Höhungen bewirkten seidig glänzenden Rosa der über den Kissen liegenden Tücher verbinden. Die Gewandfarben des Engels sind offenbar auf die grün-bläulichen und roten Rahmenstreifen, die Weiß- und Rot-töne der Altarnische auf die Scheinarchitektur bezogen. Gewichtiger ist indes der Zusammenhang mit dem Obergaden: Die Thronvision steht genau unter der Szene, in der Esau an das Bett des Isaak tritt (Taf. VIIIa); in ihr sind die leuchtenden Farben der Throne und vor allem die schimmernde Oberflächenbehandlung vorgegeben. Die bei dem wenig feurigen Rot des Feuerwagens vermutete Verbindung zum Isaakmeister findet in der Thronvision eine Bestätigung. Daher fragt man sich, ob Giotto bei den beiden Fresken einen tüchtigen Schüler des älteren Meisters, bei dem ja auch er lernte, herangezogen hat.

Im Vergleich zu den Szenen I–III und IV–VI im vierten und im dritten Joch, denen anscheinend jeweils eine einheitliche Konzeption zugrunde liegt, wirkt die Anordnung der Bilder im zweiten Joch auffallend unausgewogen.⁵¹ Bei der jetzigen Gruppierung fehlt der monumentalen Genehmigung der Regel ein kompositionelles Gegengewicht. In der *Legenda Maior* Bonaventuras folgt auf sie zwar die Vision des Feuerwagens, im weiteren Bericht aber die Erscheinung in Arles und erst später die Vision der Throne.⁵² So ergibt sich die weitere Frage, ob bei der Festlegung des Programmes zunächst das Arles-Wunder als drittes Fresko vorgesehen gewesen sein könnte und die Abfolge nachträglich verändert worden ist.⁵³ Zu gleicher Zeit mag der Orden striktere Wünsche in Bezug auf das Aussehen des Heiligen und die Kuttenfarben vorgebracht haben. Wir kommen auf das komplexe Problem später zurück.⁵⁴

Die Teufelvertreibung aus Arezzo – in der Folge der Erzählung die linke Szene im ersten Joch – ist in Erfindung und Ausführung wieder von sehr hohem Rang (Taf. III). Franziskus kniet in inständigem Gebet, während Bruder Silvester auf sein Geheiß die die Stadt entzwegenden Dämonen vertreibt (*Legenda Maior* VI, 9). Schon Hans Belting hat gesehen, daß die Haltung der Figuren und der aufsteigende Bewegungszug weitgehend von der Gruppe des Paulus und des Petrus auf Cimabues Sturz des Simon Magus im rechten Querhaus der Oberkirche übernommen sind.⁵⁵ Abweichend

von Cimabues Paulus ist die Gestalt des Franz stärker gebeugt, sein in sich gerichteter Blick ganz auf Gott bezogen. Wollte Giotto damit die zunehmende Christusähnlichkeit des Heiligen andeuten, der wie Jesus Macht über die Teufel besaß? Seine Tunika zeigt einen warm rötlichbraunen, eben in Violett spielenden Ton, die des Silvester ein an den Höhungen in Grau übergehendes kühles Violett; unter dem Ordenskleid trägt er ein weißes Gewand. Laut Bonaventura war Silvester zunächst Priester in Assisi, erst aufgrund einer Vision schloß er sich Franziskus an (*Legenda Maior* III, 5); das ist mit der Wiedergabe der Albe verdeutlicht⁵⁶. Aus der Verbindung von Rotbraun und Violett entsteht ein gegenüber den voraufgehenden Szenen neuartiger Akkord. In der Farbkomposition bildet die Dämonenvertreibung einen Höhepunkt des gesamten Zyklus. Die Kuttenfarben fügen sich in den Aufbau ein, indem sie schräg über das Bildfeld hinweg mit den ins Rötliche und in Violett spielenden Tönen der Teufel verklammert sind und abgewandelt bei den kleinen aus den Stadttoren tretenden Figuren wiederkehren. Der hoch aufragende prächtige Kirchenbau hinter den Brüdern versinnbildlicht die Zugehörigkeit des neuen Ordens zur römischen Kirche. Das vielfältig gebrochene Weiß der Wände und das warme Rot der Dächer leiten zu den leuchtenden Farben der Stadt über; weiße, rote, gelbocker und grüne Töne stehen hier ohne Härte beisammen. Die Albe des Silvester vermittelt kaum merklich zwischen den Architekturen. In der ursprünglichen Wirkung sprach der Zusammenhang mit dem Weiß der monumentalen Cosmatensäulen und den farbigen Rahmenstreifen deutlicher als heute mit. Die Abstimmung der Farbgebung der Stadt auf den Obergaden, nun aber die Josephszenen, ist offensichtlich;⁵⁷ mit welch künstlerischer Sensibilität dies geschah, zeigt sich in den allmählichen Übergängen von jeweils einem tieferen in einen helleren Ton. Um hier Giottos Hand zu erkennen, genügt ein Blick auf die Farbbehandlung der Stadtmauer. Wie die gequaderte Wand und die glatte Mauer darüber voneinander abgesetzt, die einzelnen Quader von oben beleuchtet und unten verschattet und die rauen Oberflächen der Steine gekennzeichnet sind und das alles durch genaue Unterscheidungen des Weiß ausgedrückt wird, das findet sich im Prinzip bei der »Goldenen Pforte« in der Arenakapelle, nur daß die Hauptfarbe hier ein mattes Lila ist. Ein ähnlich folgerichtiges Farbdenken begegnet später an der Meta Romuli auf der Petruskreuzigung des Stefaneschi-Altars in Rom.⁵⁸

⁵¹ Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 95, 99, 101. Zur einheitlichen Konzeption der ersten drei Bilder siehe Anm. 19.

⁵² Vgl. *Legenda Maior* III, 10, IV, 4, IV, 10, VI, 6.

⁵³ Dies mag geschehen sein, während Giotto an den Figurengruppen der Genehmigung der Ordensregel arbeitete, an denen Zanardi etliche Pentimenti beobachtet hat (ZANARDI 1996, S. 160).

⁵⁴ Siehe unten S. 47f.

⁵⁵ BELTING 1977, S. 145. Die enge Beziehung zu Cimabue wäre ein Indiz für Giotto als Urheber des Freskos.

⁵⁶ Zu dem ebenfalls die Priesterwürde andeutenden, am Handgelenk sichtbaren weißen Untergewand des hl. Antonius von Padua im Eingangsgewölbe der Oberkirche (am 26. 9. 1997 durch das Erdbeben zerstört) siehe LISNER 1999, S. 22.

⁵⁷ POESCHKE 1985, Abb. 111.

⁵⁸ Vgl. LISNER 1995, S. 86.

Auf der Feuerprobe vor dem Sultan sind die Kuttenfarben des Franz und Silvesters in der Dämonenvertreibung variiert. Der Heilige trägt ein gedämpftes Rotbraun, das tiefe Purpurne des ihn begleitenden Bruder Illuminato dient als raumbildende Folie.⁵⁹ Inmitten der Buntwerte, zumal der kräftigen Rottöne der Gruppe des thronenden Sultans und der fliehenden Priester, erscheinen die eng zusammengerückten Gestalten wehrlos und still. Der Gegensatz zwischen weltlicher Macht und franziskanischer Armut ist nicht zuletzt mit der Farbe aufgezeigt. Das Weiß der Architekturen und der Figuren nimmt auch hier auf das Rahmengefüge Bezug, und wiederum ist die lebhafte farbige Gesamthaltung den Obergadenbildern angeglichen.

Offenbar haben Giotto und die mit ihm arbeitenden Meister immer aufs neue die äußersten Grenzen, die die Darstellung der Ordenstracht erlaubte, ausgelotet. Bei der Ekstase des Heiligen, dem der Erzählung nach dritten Fresko im ersten Joch, ist Franziskus anders als zuvor in ein reich abgestuftes Grau gekleidet; die Farbwahl hängt vielleicht mit dem Thema zusammen, die kreuzförmig erhobenen Arme verweisen auf die Passion.⁶⁰ An dem gewellten Kuttensaum wird, dem Schweben der Figur gemäß, die in Untersicht gezeigte Innenseite des Rockes erkennbar, die aber nicht, wie die Oxydation des Bleiweiß vortäuscht, dunkelbraun, sondern heller vorzustellen ist. Ursprünglich wirkte die der Erde enthobene Gestalt nicht ganz so schwer.⁶¹ Eine wattige weißlichrosa Wolke umfaßt sie wie ein weites Gefäß; an dem ebenfalls durch die Verwendung von Bleiweiß abgedunkelten unteren Rand sind orangefarbene Schatten erkennbar. Vermutlich klangen die Grautöne, die aufgehellt Saumpartie und das zarte Rosa einst gut zusammen. Von den Gefährten, die Franziskus heimlich beobachteten, trägt der erste eine senfbraune Tunika; da, wo ehemals Höhungen die plastischen Rundungen, das sich vorneigende Schauen und leise Erschrecken der Figur akzentuierten, finden sich jetzt ihre Qualität verunklärende scheinbare Tiefen. Möglicherweise standen die senffarbenen Töne zu dem Gelb der Hintergrundsarchitektur in einem gewissen Bezug. Der zweite Mönch weicht zurück, als ob er das Erschaute nicht fassen könne. Da an dem erhobenen Arm ein eben vortretendes weißes Untergewand sichtbar wird, ist vielleicht Silvester gemeint;⁶² an der Kutte kehrt

das Violett der Gestalt der Arezzo-Szene in etwas matterem Ton wieder. Es ergibt sich hier die schwer zu beantwortende Frage, wie weit die Brüder bestimmte Mitglieder des Ordens darstellen sollten. Der Habit der beiden hinteren Figuren zeigt im heutigen Zustand ein leicht in Oliv bzw. ins Bläuliche spielendes mittleres Grau. Von den trüben Franziskanerfarben hebt sich der schräg in die Tiefe projizierte Gebäudekomplex mit seinem leuchtenden Gelb, Seegrün und abgestuften Rot fast hart ab. Ein gewisses Gegengewicht mag die ursprünglich aus verschiedenfarbigen Ringen bestehende Gloriele gebildet haben, aus der sich die in Rot und Purpur gewandete Gestalt Christi dem Heiligen segnend zuwendet.⁶³ Auch in diesem Fresko ist eine Anbindung an die Farbgebung des Obergadenzyklus gesucht. Das Problem wurde da am schönsten gemeistert wo, wie bei der Dämonenvertreibung, Giotto die Ausführung weitgehend selbst übernahm.

Das Krippenwunder zu Greccio erforderte vom Thema her eine reichere Komposition; dem Gläubigen, der die Kirche betrat oder verließ, fiel es besonders ins Auge. Vielleicht hat man dies bei der Festlegung des Programmes bedacht. Das Bild steht zum größeren Teil nicht mehr unter dem Obergaden, sondern unter der mit paarweise angeordneten Heiligen geschmückten Spitztonne des Vorjoches; die Zäsur bezeichnet der am blauen Grund abgefangene Dienst.⁶⁴ Mit der Feier des Weihnachtsfestes wollte Franziskus die Menschen zu größerer Frömmigkeit bewegen; für die Herrichtung der Krippe, das Herbeischaffen von Heu, Ochs und Esel holte er eine päpstliche Genehmigung ein. Die Messe wurde bei der Krippe zelebriert. Die Anwesenheit des Volkes, einiger Brüder, des Ritters Johannes von Greccio, der sah, wie der Heilige das Jesuskind in die Arme nahm und aus dem Schlaf weckte, das alles entspricht dem Text Bonaventuras; doch geschah das Wunder in einem Wald und nicht im Presbyterium einer Kirche (*Legenda Maior* X, 7). Die Abänderung kam den Auftraggebern, die in dem Zyklus ohnehin den kirchlichen Aspekt zu betonen suchten, sicherlich gelegen. Da Bonaventura Franz als »levita Christi« bezeichnet, trägt er anstelle der Kutte die Dalmatik der Diacone. Ihr reich gemustertes Weiß und die weiße Gewandung des von Bonaventura nicht genannten zelebrierenden Priesters erklären sich damit, daß die liturgische Farbe für Weihnachten bereits damals Weiß gewesen ist.⁶⁵ Die Gefährten –

⁵⁹ Vgl. *Legenda Maior* IX, 8, dazu die Beschreibung von POESCHKE 1985, S. 90 mit Abb. 162.

⁶⁰ POESCHKE 1985, Abb. 163. Zum Thema siehe Frugoni in ZANARDI 1996, S. 184.

⁶¹ Für die Verwendung von Bleiweiß in der Ekstase vgl. TINTORI/MEISS 1962, S. 56, 112f., und ZANARDI 1996, S. 186. Zanardi hat beobachtet, daß die Figur in einer ersten Phase der Ausführung (und wahrscheinlich schon in der Sinopie) weiter nach unten fortgesetzt war. Vor dem Fresko ist dies noch erkennbar. Zur Frage des Entwurfs siehe unten S. 47.

⁶² Die Figur wirkt jedoch jünger als die der Teufelaustreibung.

⁶³ Laut ZANARDI 1996, S. 186, zeigte der Mantel Christi ursprünglich Goldfäden; zu der Gloriele äußert sich Zanardi nicht. Die Gloriele auf der Himmelfahrt an der Eingangswand zeigt wechselnd goldene und blaue Ringe; vgl. POESCHKE 1985, Abb. 129.

⁶⁴ Siehe POESCHKE 1985, Abb. 166, 14, 129. Das Eingangsgewölbe mit den stehenden Heiligen fiel, wie gesagt, großenteils dem Erdbeben zum Opfer.

⁶⁵ G. Durandus, *Rationale Divinorum officiorum*, Venedig 1581, Lib. III, Cap. 18.

nicht Franziskus, wie Bonaventura sagt – singen mit aller Kraft das Evangelium; ihre Tuniken werden von den Leuten vorn überschnitten, sie kommen wenig zur Geltung. Das Beigegrau der links Stehenden fällt wenig ins Auge, während die in einen Purpurton spielende Kutte des dem Altar zugewendeten Bruders die Gestalt des andächtig vorgebeugten Johannes von Greccio akzentuiert. Die Komposition entwickelt sich von der Menge des Volkes auf das Wunder und den Altar hin; die Männer stehen im Chorbezirk, die Frauen schauen vom Eingang her zu. Die durch ihre Kleidung als vornehm bezeichneten Laien tragen bunte Farben.⁶⁶ Zu dem uns schon vertrauten Nebeneinander von Blau, vollem Rot, warmem Ocker treten in den Hüten Goldgelb, Grün und ein auf die Mönchstracht abgestimmtes Violett. Locker über das Bildfeld verteilt, kehren die Hauptfarben mehrfach wieder. Der rötlich verschattete kräftige Ockerton des Mannes in der Mitte klingt am Lesepult, hinten bei den Chorbänken und, abgedämpft, an der Krippe, der hölzernen Altarstufe und beim Teppich nach; die Besätze der liturgischen Gewänder und der Schnitt des auf dem Pult aufgeschlagenen Buches sind in Goldocker variiert. Wahrscheinlich war auch das Blau unterschieden; die Kleidung des Johannes von Greccio zeigte, worauf die graue Untermalung verweist, einen eher trüben Ton.⁶⁷ Das Zentrum des Ereignisses bildet die Gruppe des Heiligen mit dem Kind. Die Beleuchtung ist hier nicht von der Fassade, sondern von links her angenommen, was sich damit erklärt, daß eine Verschattung des Jesusknaben unmöglich war; auf seinem kleinen Antlitz liegt das Licht. Die roten Wickeln verweisen auf das blutige Opfer Christi, welches der zelebrierende Priester, der im Begriff zu sein scheint, Franz die Hostie zu reichen, am Altar nachvollzieht.⁶⁸ Das volle Rot ist in der stämmigen Figur links vorbereitet, in Dunkelrot und tiefes Purpur abgewandelt kehrt es bei den Frauen im Choreingang wieder; wie ein strahlendes Siegeszeichen wirkt die hellrote Rückseite der Croce dipinta über dem Lettner.⁶⁹ Der schon in den früheren Bildern wichtige Akkord von Rot und Weiß ist sinngeladen der Hauptgruppe gegeben; etwas zurückgesetzt klingt er im Altarbereich auf. Im Farbaufbau spielen verschiedenste Weißtöne eine beherrschende Rolle. Erst durch die elfenbeinfarbene Lettnerwand, die das Geschehen in seiner ganzen Breite hinterfängt und zusammenfaßt, erhält die

⁶⁶ Die Blautöne sind kräftiger vorzustellen.

⁶⁷ Vgl. ZANARDI 1996, S. 28, Fig. 13.

⁶⁸ Zu Rot oder auch Rosa als Farbe der Passion schon bei dem Christusknaben vgl. LISNER 1985, S. 37f.

⁶⁹ Der Fußboden wird auch ursprünglich rötlich gewesen sein. Seine heute blasse Tönung vorn und die weitaus kräftigere unter den Füßen der Figuren lassen ein sicheres Urteil über die einstige Färbung kaum zu. Nicht auszuschließen wäre, daß ein gewisser Bezug zu dem Tafelkreuz oben bestand.

⁷⁰ Für die Verwendung von Bleiweiß bei den Säulen siehe ZANARDI 1996, S. 196.

Szene ihre Monumentalität. Das durch ein helles gebrochenes Weiß betonte, hoch aufragende Ziborium (das grau-schwarze Aussehen der Säulen beruht auf oxydiertem Blei-weiß) schließt die Erzählung nach rechts hin ab.⁷⁰ Das Fresko zeigt eine Fülle feinster farbiger Unterscheidungen. Obwohl die Ausführung großenteils etwas schwächeren Händen anzugehören scheint, zählt es zu den bedeutenden Erfindungen des Zyklus.⁷¹

An der Innenfassade zu seiten des Doppelportals steht links das Quellwunder, rechts die Vogelpredigt. Die Szenen sind schmäler als die übrigen; ihre Anbringung entspricht weder der Abfolge der *Legenda Maior*, noch sind sie in Bonaventuras Text miteinander verbunden.⁷² Ein rein äußerlicher Grund für die Umstellung mag sein, daß beide Ereignisse die Wiedergabe weniger Figuren in einer Landschaft erforderten; dies erleichterte die Einfügung in ein engeres Format.⁷³ Beim Quellwunder sind die Kuttenfarben der Brüder nur geringfügig unterschieden. Der Heilige ist in ein leicht in Violettblau übergehendes warmes Braun gekleidet. Von den sich fragend einander zuwendenden Gefährten trägt der vordere ein der Tunika des Franz ähnliches Braun, die Faltentiefe spielen in Dunkelviolett. Der Habit des zweiten ist in mattes Braunrauviolett variiert; die weiten Kanneluren des Rockes changieren in ein bedecktes Blau, das die blaue Kleidung des dürstenden Mannes, der Franz seinen Esel lieh, vorbereitet. Das vom linken Bildrahmen überschnittene Tier faßt die Brüder auch farblich zusammen; nur der ockerfarbene, weiß gerandete Sattel gibt der Gruppe einen lebhafteren Akzent.⁷⁴ Die Farben der Landschaft erläutern das, was hier geschieht: Während der trübgraue Berg auf die Nebenrolle der wartenden Mönche verweist, unterstreicht der sich hinter Franziskus in wechselnd hellsandfarben, beigegrau und grauoliv getönten Stufen hohltürmende, hell belichtete Felsen sein Gebet; das Licht bezeichnet den übernatürlichen Charakter des Wunders. Das Blau des Grundes ist in den Farbaufbau eingebunden, indem es von dem blauen Gewand des sich begierig zur

⁷¹ Für die kaum übersehbare Mitarbeit anderer Meister siehe die Abbildungen der Köpfe bei ZANARDI 1996, S. 199ff., und BASILE 1996, S. 63ff.

⁷² POESCHKE 1985, Abb. 167, 171. Nach der *Legenda Maior* fand das Quellwunder vor der Feuerprobe, der Ekstase und dem Krippenwunder statt; die Vogelpredigt wird erst nach dem Tod des Edlen von Celano und der Erscheinung in Arles, im selben Kapitel wie die Predigt vor Honorius III. erwähnt (*Legenda Maior*, VII, 12; XII, 3).

⁷³ Zudem werden weitere Erwägungen den Ausschlag für die Anordnung gegeben haben. Siehe neuestens WOLFF 1996, S. 281ff.

⁷⁴ Bei Bonaventura sind die Gefährten nicht genannt (*Legenda Maior* VII, 12). Die Art, wie sie sich einander zuwenden und die Begegnung der Blicke entsprechen Giottos Erzählstil; vgl. unten. Die Gruppe mit dem Esel erinnert an Darstellungen des Abrahamopfers (vgl. Ghibertis Nordtür am Florentiner Baptisterium). Es wäre zu untersuchen, ob das Motiv, das bei der Abrahamszene im Obergaden von San Francesco nicht begegnet, damals schon bekannt war.

Quelle hinreckenden Bauern und dem hellblau sprudelnden Wasser aufgenommen und abgewandelt wird.⁷⁵ Einen delicaten unauffälligen Klang bilden der lila Hut des Dürstenden und sein strähnig blondbraunes Haar. Die gedämpften Grüntöne der Bäume fügen sich in die trotz der Gegensätze von hellen und dunklen Partien unbunte Farbigkeit des Bildes ein.⁷⁶

Im Gegensatz zu dem aufwärts gewendeten Heiligen des Quellwunders neigt sich die mit nackten Füßen wie mühsam herbeischreitende Gestalt der Vogelpredigt den Vögeln auf der Erde zu. Sein Gefährte trägt Sandalen; an keiner anderen Stelle der Legende wird dieser das asketische Leben des Franziskus hervorhebende Unterschied derart betont. Die Voraussetzung liegt bei den (zerstörten) Heiligen in der Spitztonne des Vorjoches.⁷⁷ Die Kuttenfarben sind gegenüber denen des Quellwunders noch unansehnlicher; das vorherrschende Grau entspricht wohl weitgehend der damals getragenen Ordenstracht.⁷⁸ Bei der durch die Beleuchtung hervorgehobenen Figur des Franz zeigt es zartgraue Höhungen und einen Anflug von Violett, die Tunika des Bruders wirkt etwas dunkler. Nirgends in der Bildfolge erscheint die Farbhaltung so ruhig wie hier; lediglich das Gefieder der Vögel setzte einstmals einige kräftigere Akzente.⁷⁹

Die beiden Fresken der Eingangswand sind in der nach oben gerichteten Haltung und dem Sichneigen des Heiligen kompositionell auf die Maria mit dem Kind über dem Doppelportal bezogen, eine farbige Abstimmung auf den Tondo oder auf das Pfingstwunder und die Himmelfahrt im Obergaden war jedoch nicht gesucht.⁸⁰ Das fast völlige Fehlen von Buntwerten steht in auffälligem Kontrast zu den voraufgehenden und zu den folgenden Bildern der Legende. War dieser Gegensatz gewollt? Sollten dem Gläubigen, der die Kirche verließ, die in den Szenen veranschaulichten Tugenden des Heiligen, die Wunder wirkende Kraft seines Gebetes, seine Armut und die Demut vor jeglicher Kreatur, auch durch die stillen Farben vor Augen geführt werden?

Die Erzählung setzt sich an der Südseite des Langhauses fort. Den Auftakt der vier Fresken im ersten Joch bildet der

Tod des Edlen von Celano (Taf. IV). Es überrascht, hier einen nochmals abgewandelten Franziskustypus zu finden. Der Heilige wirkt im Vergleich mit der eher bäuerlichen Figur der Vogelpredigt schmäler und jünger, sein Kopf ist zierlicher, das Antlitz zeigt leicht idealisierte Züge (Abb. 3, 4). Der trübrosa Ton seiner Tunika weicht von den Franzkutten in den früheren Bildern ab. Typus und Farbgebung rufen die Erinnerung an das Franziskus-Medaillon im Deesisgewölbe der Oberkirche wach, bei dem Torriti seinerseits auf Werke des Franziskusmeisters zurückgreift.⁸¹ Innerhalb des Zyklus erscheint die Änderung so einschneidend, daß sie ohne neue Erwägungen Giottos und Gespräche mit den Auftraggebern über das wünschenswerte Aussehen des hl. Franz kaum denkbar ist. Die Frage drängt sich auf, ob nach Vollendung der Arbeiten an der Nordseite und an der Innenfassade eine Unterbrechung erfolgt sein könnte, über deren Gründe und Dauer schriftliche Zeugnisse nicht vorliegen.⁸² – Der Edle von Celano hatte vor seinem plötzlichen Tod auf Geheiß des Franz die Beichte bei dem ihn begleitenden MönchsPriester abgelegt. Die *Legenda Maior* (XI, 4) nennt keinen Namen, doch wird wiederum Silvester gemeint sein; wie bei der Teufelsaustreibung ist die Priesterwürde an der unter der Kutte sichtbaren Albe kenntlich. Da er dem Wunder am gedeckten Tisch sitzend beiwohnt, wird er zur Nebenfigur. Der Heilige ist aufgestanden; gebannt blickt er auf die Erfüllung seiner Prophezeiung, welche seine Macht über Leben und Tod beweist. Gegenüber der warmen Färbung seiner Tunika tritt der graublätliche Habit des Gefährten zurück; unter dem Tisch zeigen beide Gewänder – ähnlich folgerichtig wie die unter den Bänken abgedunkelte Kleidung der Apostel beim Abendmahl und Pfingstwunder in der Arenakapelle – einen tieferen Schattenton, die am linken Handgelenk vorlugende Albe Silvesters spielt hier in Beige.⁸³ Das müde Rosa und das Graublau der Kutten leiten kaum merklich zu der Gruppe um den Sterbenden hin. In der Vielfigurigkeit nimmt die Celano-Szene auf das Krippenwunder an der gegenüberstehenden Wand Bezug.⁸⁴ Der Unterschied zwischen den bei-

⁷⁵ Das Gewand des Bauern zeigt eine graue Untermalung, daher war die Färbung wohl auch ursprünglich getrübt; vgl. ZANARDI 1996, S. 208. Leuchtender ist das Blau des Schuhes.

⁷⁶ Nach freundlicher Auskunft von Carlo Giantomassi ist das Grün der Bäume auch ursprünglich gedämpft vorzustellen.

⁷⁷ In dem durch das Erdbeben zerstörten Gewölbe des Vorjoches war Franziskus barfüßig, Antonius von Padua hingegen mit Sandalen wiedergegeben; diese Unterscheidung begegnet bereits auf dem doppelseitigen Retabel des Franziskusmeisters in der Galleria Nazionale in Perugia. Vgl. LISNER, 1999, S. 22, Abb. 18, 19, 30, 31.

⁷⁸ Siehe LISNER 1999, a. a. O.

⁷⁹ Für den Erhaltungszustand des Freskos siehe ZANARDI 1996, S. 224. Die Hände des Franz wurden wahrscheinlich nachträglich verändert; vgl. Anm. 187.

⁸⁰ Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 129.

⁸¹ Zu Typus und Kuttenfarbe des Franz im Deesisgewölbe und beim Franziskusmeister siehe LISNER 1999, S. 21, 16 ff.

⁸² Zu dem geänderten technischen Vorgehen, der Zusammensetzung der Werkstatt und zur Datierung der Szenen der Südwand siehe S. 69ff, 76f.

⁸³ Die Kutte des Silvester zeigt unter dem Tisch einen wie Azurit aussehenden größeren Flecken; ZANARDI 1996, S. 232, wirft daher die Frage auf, ob hier zunächst ein Laie oder ein Prälat dargestellt war. Dies ist aus inhaltlichen Gründen und wegen der deutlich gezeigten Albe wenig wahrscheinlich. Zu untersuchen wäre, ob der Flecken dem ursprünglichen Bestand angehört und dann den Schattenton bildete. Für die unter den Sitzen verschatteten Apostelgewänder im Arenazyklus siehe LISNER 1990, S. 326.

⁸⁴ Auf dem zu Ehren von Pater Gerhard Ruf am 24. 9. 1993 in Assisi abgehaltenen Studentag hat Michael Rohlmann beide Szenen auch inhaltlich in einen Zusammenhang gebracht. Vgl. die Zusammenfassung von Frank Martin, »Giornata di studi in onore di Padre Gerhard Ruf Ofm – Rendiconti dei lavori«, *Arte Cristiana*, 763 (1994), S. 289f.

den Fresken und den Bildern an der Innenfassade könnte kaum größer sein. Wie meist in der Legende entwickelt sich die Komposition beim Tod des Ritters von links nach rechts; der Anbringung an der Südwand gemäß ist der Lichteinfall von links, von der Eingangswand her begriffen. Der Palast gibt Franziskus und Silvester einen eigenen Bereich. Anders als das Kircheninnere des Greccio-Wunders zeigt der Bau vornehmlich warm ockerfarbene, die aufgesetzte mit Cosmatenwerk geschmückte Balustrade weißliche und rote Töne. Die gewölbte Kassettendecke ist farblich auf die Kassetten an der Unterseite des monumentalen Scheingebälkes abgestimmt; wiederum war eine Anbindung an die Farben der Rahmung gesucht.⁸⁵ Der mit einem gemusterten weißen Tuch bedeckte Tisch distanziert Franz und den Gefährten vom Betrachter; zugleich überschneidet er die durch ihre rote Gewandung hervorgehobene männliche Gestalt, deren doppelte Bewegtheit von dem Heiligen zu den um den Toten Versammelten überleitet. Das Rot setzt sich in großen Stufen über die klagende kniende Frau zu dem Ritter fort; er trägt zu dem roten Kleid einen um die Schultern gelegten blauen Mantel mit breitem Pelzkragen und einen pelzbesetzten roten Hut.⁸⁶ Trotz der kräftigen Akzente stehen die Farben des Bildes weniger kontrastreich als beim Krippenwunder nebeneinander. Das kühle Rosa der erschrockenen jungen Frauen klingt mit dem zarten Grün der herbeieilenden Figur weich zusammen. Weitere blaue und rote Töne, rötlichbraunes, braunes, blondes, graues Haar, weiße Haußen über hellrosa Inkarnat bilden begleitende Stimmen.⁸⁷ Durch die Schönheit der Farbklänge erhält die Trauer um den jäh Dahingeschiedenen einen milden Zug. Vermutlich wollte Giotto die Bildfolge der Südwand mit einer farbig reichen Szene beginnen.

In der Predigt vor Honorius III. ist der zierliche Kopftypus des Heiligen beibehalten, auch am päpstlichen Hof tritt der Poverello barfüßig auf.⁸⁸ An seine schlichte braungraue Kutte schließt das unauffällige Grauviolett des vor ihm hockenden, nachdenklich zuhörenden Gefährten an. Wegen der am linken Handgelenk erkennbaren Albe könnte es sich nochmals um Silvester handeln; jedenfalls war ein zum Priester geweihter Bruder bei der Audienz der geeignete Begleiter.⁸⁹ Betont noch als bei der Genehmigung der Regel

⁸⁵ Zum Gang der Ausführung des Freskos vgl. ZANARDI 1996, S. 232f.

⁸⁶ Für die kunstgeschichtliche Einordnung der Gruppe siehe unten S. 65f.

⁸⁷ Das Blau ist wie üblich nicht gut erhalten. Das Kleid des blonden jungen Mädchens neben der grün gewandeten Frau zeigte offenbar einen anderen Ton als der Mantel des Ritters, unter dessen Hand ein weißes Futter erkennbar wird. Die durch Bleiweiß schwarz gewordene Fußbekleidung war einst wohl ebenfalls weißlich und auf die Weißtöne des Pelzkragens und des Hutes abgestimmt. Für die Art der Untermalung und zum Zustand vgl. ZANARDI 1996, S. 232.

⁸⁸ POESCHKE 1985, Abb. 173.

⁸⁹ Vgl. Frugoni in ZANARDI 1996, S. 242. Die von ihr zitierten Quellen berichten von einem MönchsPriester, der offenbar Zeuge einer Predigt

durch Innozenz III. sind den ärmlichen Farben der Ordenstracht die kostbaren Gewänder des Papstes und des hohen Klerus entgegengesetzt. Bei ihrem Anblick kommt der Passus der von Honorius approbierten Regel in den Sinn, die Brüder sollten die Menschen nicht verachten und verurteilen, »quod vident mollibus vestimentis et coloratis induitis.«⁹⁰ Der päpstliche Ornat tritt durch den Akkord von weichem Weiß und Rot leuchtend hervor. Da die Predigt anders als die Genehmigung der Ordensregel kein offizieller Anlaß war, tragen die Kardinäle keine Mitra, sondern an das Obergewand angeschnittene, pelzgefütterte Kapuzen.⁹¹ Überkreuzungen von vollem Blau und rubinähnlichem Rot geben der linken und rechten Reihe das gleiche Gewicht. Hinten, aber Honorius am nächsten, sitzt offenbar der Kardinal von Ostia, der Kardinalprotektor des Franziskanerordens und spätere Papst Gregor IX; die Hand mahnend erhebend, wendet er sich Franziskus zu. Das Rosa seiner Kleidung variiert die Rosatöne des voraufgehenden Bildes; in Verbindung mit dem purpurnen Untergewand, der eben sichtbaren Kardinalskappe und dem weißen Pelzfutter entsteht ein gesucht vornehmer Klang. Der Kontrast zu den bescheidenen Franziskanerkutten könnte kaum größer sein.⁹² Der Schauplatz des Geschehens ist ein Saal des päpstlichen Palastes, der im Gegensatz zu dem Audienzzimmer Innozenz' III. gotische Formen zeigt. Die dunklen Säulen der die vordere Bildebene bezeichnenden Fassade waren ehemals wie die Basen und Kapitelle weiß; sie leiteten zu dem Weiß und matten Rot der Bögen und des Abschlußgesimses, den weißen und grauolivfarbenen Zwickeln und den in Grisaille gemalten aufgesetzten Akanthussträußen über.⁹³ Die beiden

des Franz vor hohen Prälaten war; daß es sich um die Predigt vor Honorius III. handelt, ist nicht ausdrücklich gesagt. Wahrscheinlich haben die Auftraggeber Giotto in diesem Sinn instruiert.

⁹⁰ Zu dem Passus siehe Kajetan Esser, *Gli scritti di S. Francesco d'Assisi*, nuova edizione critica e versione italiana, Padua 1982, S. 464, Regula bullata, Cap. II; vgl. LISNER 1999, S. 4.

⁹¹ Man könnte fragen, ob die Wiedergabe der üppigen Gewänder eine leise Kritik an den damals am päpstlichen Hof herrschenden Gebräuchen enthält.

⁹² Im heutigen Aussehen des Freskos ist der Franziskus auf der rechten Seite gegenübersitzende junge Kleriker durch die eingehende Modellierung in *terra rossa* besonders betont. Laut ZANARDI 1996, S. 244, handelt es sich um die Untermalung eines ursprünglich vorgesehenen Blau, von dem jedoch anders als sonst Farbspuren nicht erkennbar sind. Wäre es denkbar, daß man die der Gruppe einen gewissen Akzent verleihende Untermalung stehen ließ, um einen eintönigen Farbwchsel der rechten Reihe zu vermeiden? Der Helligkeitswert der Untermalung bildet einen überkreuzten Ausgleich zu der rosa Gewandung des Bischofs von Ostia. Der Ärmel des Untergewandes zeigte wahrscheinlich einen weniger dunklen Ton. Offenbar sollte die Beleuchtung die vielleicht eine bestimmte Person darstellende Gestalt hervorheben.

⁹³ Der auf einem gesonderten Tagewerk ausgeführte mittlere Akanthusstrauß umschließt eine kindliche Maske mit nachdenklich geschlossenen Augen von hohem künstlerischen Rang. Vgl. ZANARDI 1996, S. 253.



5. Giotto mit Werkstatt, *Der Franziskus der Ekstase*



6. Giotto, *Der Franziskus der Erscheinung in Arles*

Mönche sind, das ist heute etwas verunklärt, eindeutig dem Innenraum zugeordnet. Der die Wände verkleidende Vorhang faßt die Figuren zusammen. In seinem Muster klingen die Farben der Kardinäle und das warme Braun des Bodens und der Priesterbank nach; dagegen führt die abschließende blaue Borte den Blick auf die Blautöne der Wände, der Kreuzgewölbe und des hinter den gotischen Biforien sichtbaren Grundes hin.⁹⁴ Von ihm her sind die Fensterlaibungen beleuchtet, was bedeutet, daß sein Blau nicht als abstrakte hintere Bildgrenze, sondern als Licht enthaltende Außenwelt begriffen ist. Das gleiche Phänomen begegnet in der Arenakapelle bei den fingierten apsidähnlichen Räumen links und rechts vom Chorbogen.⁹⁵ Gegenüber dem Audienzsaal Innozenz' III. mit seinen lastenderen Formen besitzt der Palast Honorius III. einen fast schwerelosen, doch nicht weniger aufwendigen Charakter.

Bei der auf die Predigt folgenden Erscheinung in Arles kehren, und zwar nur hier an der gesamten Südwand, die kräftige Statur und die gedrungenere Kopfform des Heili-

gen, das heißt der Tpus wieder, den wir in den Bildern vom Feuerwagen bis zur Vogelpredigt fanden (Taf. V). Die Gestalt ist dem von einer Wolke getragenen Franziskus der Ekstase eng verwandt, aber in der Ausführung überlegen; beide Figuren wirken wie Varianten desselben Entwurfes (Abb. 5, 6). Laut Bonaventura erschien Franz beim Kapitel in Arles »in aere sublevatum« (*Legenda Maior* IV, 10), sodaß sich die Ähnlichkeit durch das Thema miterklärt.⁹⁶ Diese ist noch größer, wenn man bedenkt, daß der Unterkörper des Heiligen auf der Ekstase zunächst weiter nach unten reichen sollte.⁹⁷ Die oben angeschnittene Frage, ob die Arles-Szene der Abfolge der *Legenda Maior* gemäß ursprünglich für das zweite Joch als kompositionelles Pendant zur Genehmigung der Ordensregel vorgesehen war, gewinnt damit an Aktualität.⁹⁸ Die den Gestalten zugrunde liegende Studie wäre in diesem Fall zuerst für die Erscheinung in Arles gedacht gewesen, bei der Ekstase wiederverwendet und während der Arbeit abgewandelt worden. Den Ausschlag für die Abänderung eines ersten Programmes mag

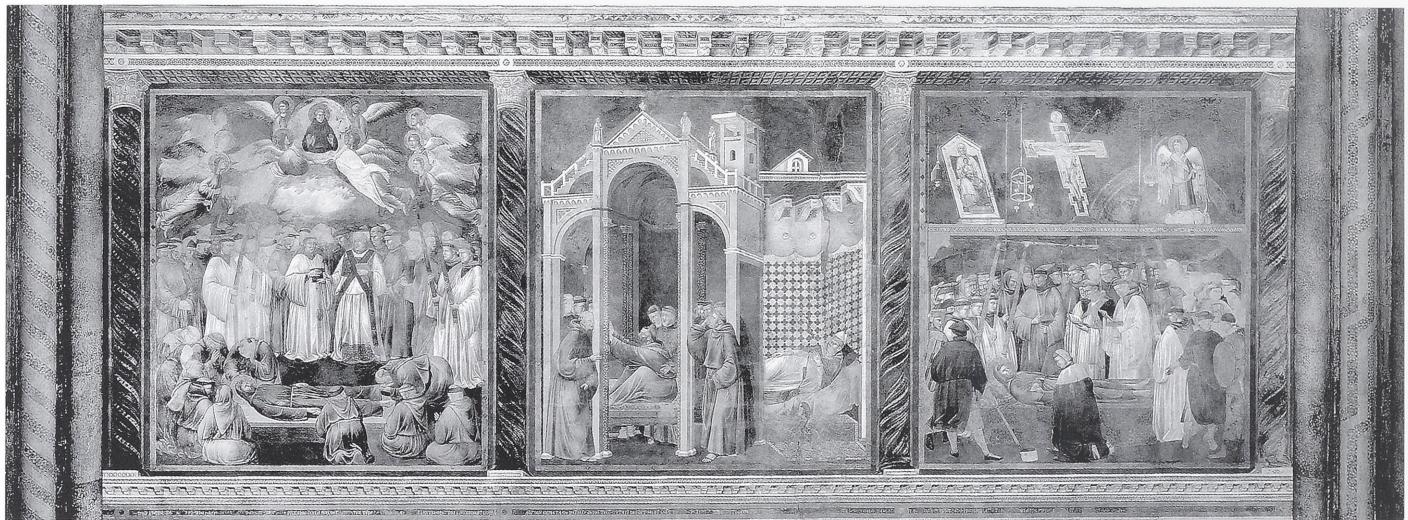
⁹⁴ Für den Vorhang siehe die instruktiven Abbildungen bei FLORES D'ARCAIS 1985, S. 43, 75. Das heute ocker wirkende Ornament an den Schnittpunkten der Quadrate mag (durch Auftragen von Goldstaub?) Gold vorgetäuscht haben.

⁹⁵ Für die verschiedenen Bedeutungsebenen des Blaugrundes in den Arenafresken vgl. LISNER 1990, S. 374f.

⁹⁶ Auf dem Arles-Wunder überragt Franziskus zwar die Brüder und auch den auf einem Podest stehenden Antonius, doch ist die Erhebung »in aere« nicht eigentlich gezeigt.

⁹⁷ Siehe Anm. 61. – Vgl. im Einzelnen die Falten des Überschlags über dem Strick und an den Ärmeln.

⁹⁸ Vgl. oben S. 42.



7. Giotto mit Werkstatt, Exequien des Franziskus, Visionen des Augustinus und des Bischofs von Assisi, Bestätigung der Wundmale im zweiten Südjoch

gegeben haben, daß das Wunder in Arles im selben Jahr wie die Stigmatisation des Heiligen stattfand.⁹⁹ So scheute man sich nicht, von Bonaventuras Text abzuweichen, um den Empfang der Stigmata unmittelbar an die Erscheinung anzuschließen. Träfen unsere Überlegungen zu, wären nach Beginn der Ausführung noch Planänderungen erfolgt;¹⁰⁰ zugleich würde der Rückgriff auf den an der Südwand nicht mehr aktuellen älteren Franzotypus erklärt. Im Arles-Wunder wirkt die Anordnung der Gestalten wie eine auf das andere Thema abgestimmte Variante der Genehmigung der Regel. Der Blick des vom Eingang der Kirche her Kommenden wird heute in beiden Bildern vor allem auf den hl. Franz gelenkt; verläßt er den Raum, führen die knienden oder sitzenden Rückenfiguren auf den Papst bzw. auf Antonius, den zweiten Heiligen des Ordens hin. Wäre die Erscheinung als Gegenstück zu der Innozenz-Szene geplant gewesen, hätte man Antonius nach Betreten des Langhauses, Franziskus hingegen von der Jochmitte aus gesehen. Den kompositionellen Abschluß der drei Fresken im zweiten Nordjoch würden – dies ist vielleicht das entscheidende Argument – die auf der Bank sitzenden Rückenfiguren und die scharf bildeinwärts gerichtete Projektion der Architektur gebildet haben (Taf. II, V, VIIIa). Formal gesehen ist das Wunder von Arles in seiner schließlichen Anbringung sinnwidrig von der Stigmatisation getrennt.¹⁰¹ – In der Szene begegnen sich die Blicke der beiden Heiligen über den Abstand hinweg, obwohl nach der *Legenda Maior* (IV, 10) nur der links sit-

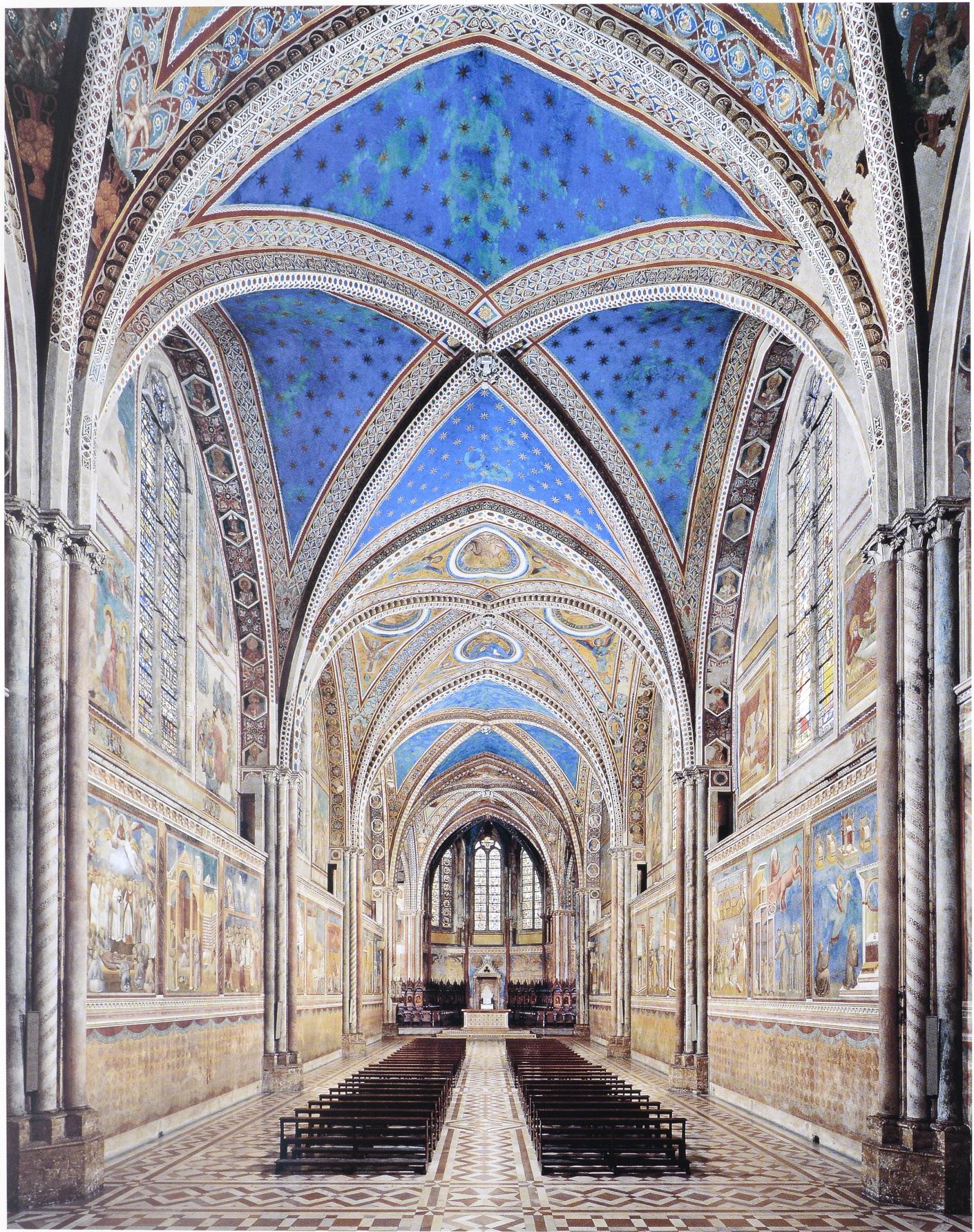
zende Bruder Monaldus die Erscheinung wahrnahm. Offenbar war es für den Orden nicht denkbar, Monaldus stärker als den hl. Antonius mit Franziskus zu verbinden. Antonius scheint angesichts des Wunders in der Predigt innezuhalten, Giotto hat ihn durch seine körperhafte Fülle und Statuarik betont.¹⁰² Kaum an einer anderen Stelle des Zyklus sind die Kuttenfarben der Mönche derart reich nuanciert wie hier. Bei den Brüdern vorn wechseln Olivgrau und Violettblau, im Hintergrund treten wärmere Töne hinzu. Die in die Tiefe führende Dreierreihe links beginnt mit dem matten Oliv des jungen Monaldus und führt über die kühl grauviolette Tunika des Antonius zu dem hellen Terracottabrunnen des in der Ecke Sitzenden hin. Bei den Rückenfiguren auf der Bank ist die Abfolge in ein in Beige spielendes Olivgrau, Violettblau und ein rötliches Violettblau abgewandelt. Ähnlich wie in der Genehmigung der Regel haben der Farbwechsel und der Wechsel von Licht und Schatten eine raumbildende Funktion; indes spielt das dort gelöste Problem jetzt eine geringere Rolle. Der Heilige ist durch das leicht purpurfarbene kräftige Violettblau seines Gewandes von den Gefährten abgehoben; ernst und feierlich beherrscht er das Bild. Die kreuzähnlich ausgebreiteten Arme verweisen auf den Christusseraph der Stigmatisation. Das Thema des Arles-Wunders verlangte die Darstellung der versammelten Mönche, nicht aber von sonstigen Klerikern oder Laien. Giotto nutzte dies, um eine ebenso differenzierte wie relativ einheitliche, unbunte farbige Gesamtwirkung zu erreichen. Das matte Olivgrau der vorn sitzenden Brüder und die olivfar-

⁹⁹ BURKHART 1992, S. 142; Frugoni in ZANARDI 1996, S. 254.

¹⁰⁰ Siehe zusammenfassend S. 76f.

¹⁰¹ Die scharf bildeinwärts gerichtete Projektion der Apsisarchitektur der das zweite Nordjoch abschließenden Vision der Throne ähnelt kaum zufällig derjenigen des Kapitelsaales; möglicherweise wurde sie von dessen Entwurf in die Vision übernommen.

¹⁰² Der sehr kräftige Typus des Antonius und das volle bartlose Gesicht heben sich von der (bei dem Erdbeben zerstörten) jungen, einen leichten Bart tragenden Gestalt im Eingangsgewölbe so auffallend ab, daß eine Beteiligung Giottos an deren Entwurf schwer vorstellbar ist. Dagegen kehrt der volle Typus in der Bardi-Kapelle von Santa Croce wieder.



I. San Francesco, Assisi. Innenansicht der Oberkirche



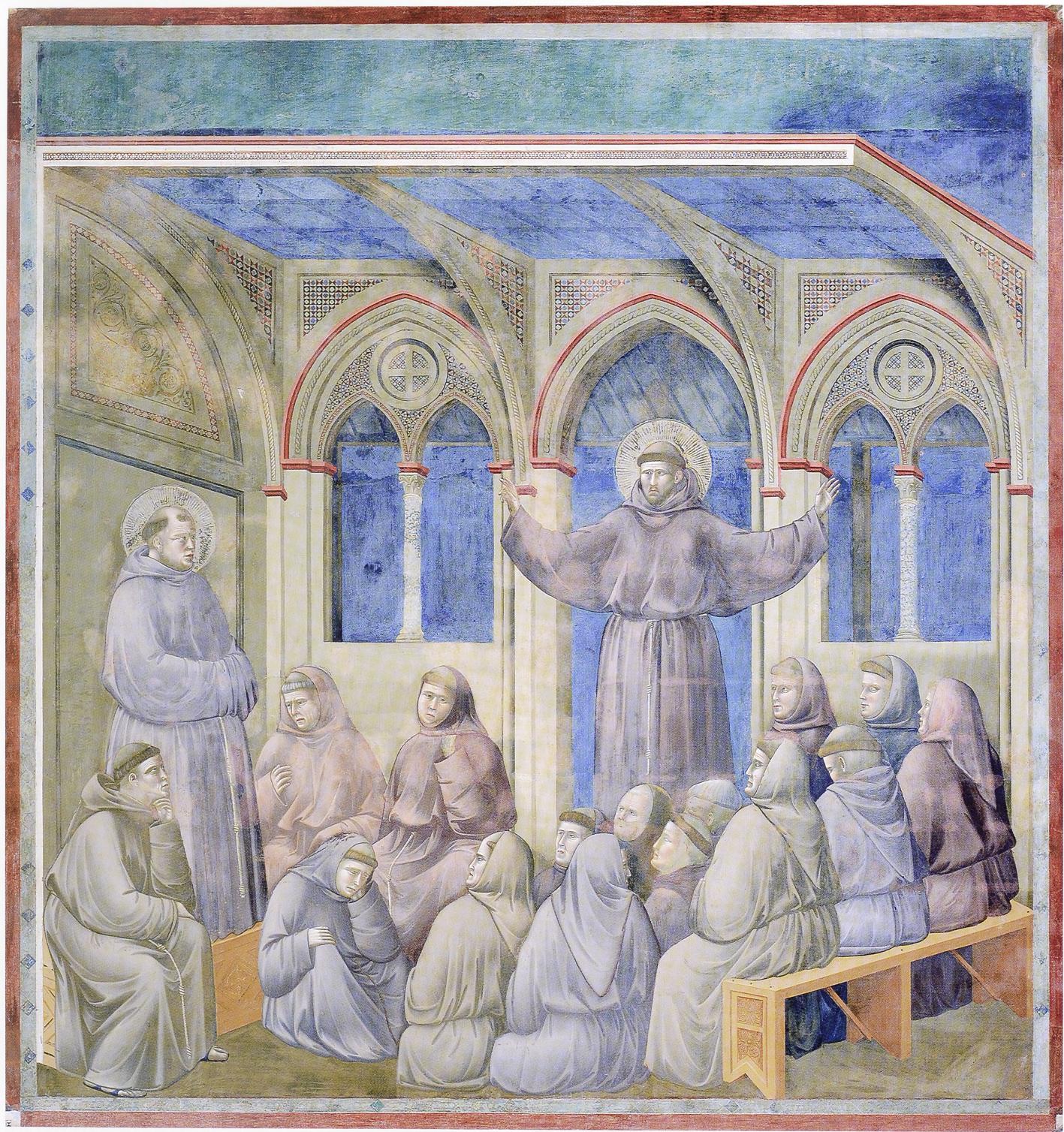
II. Genehmigung der Regel durch Innozenz III.



III. Teufelaustreibung aus Arezzo



IV. Tod des Edlen von Celano



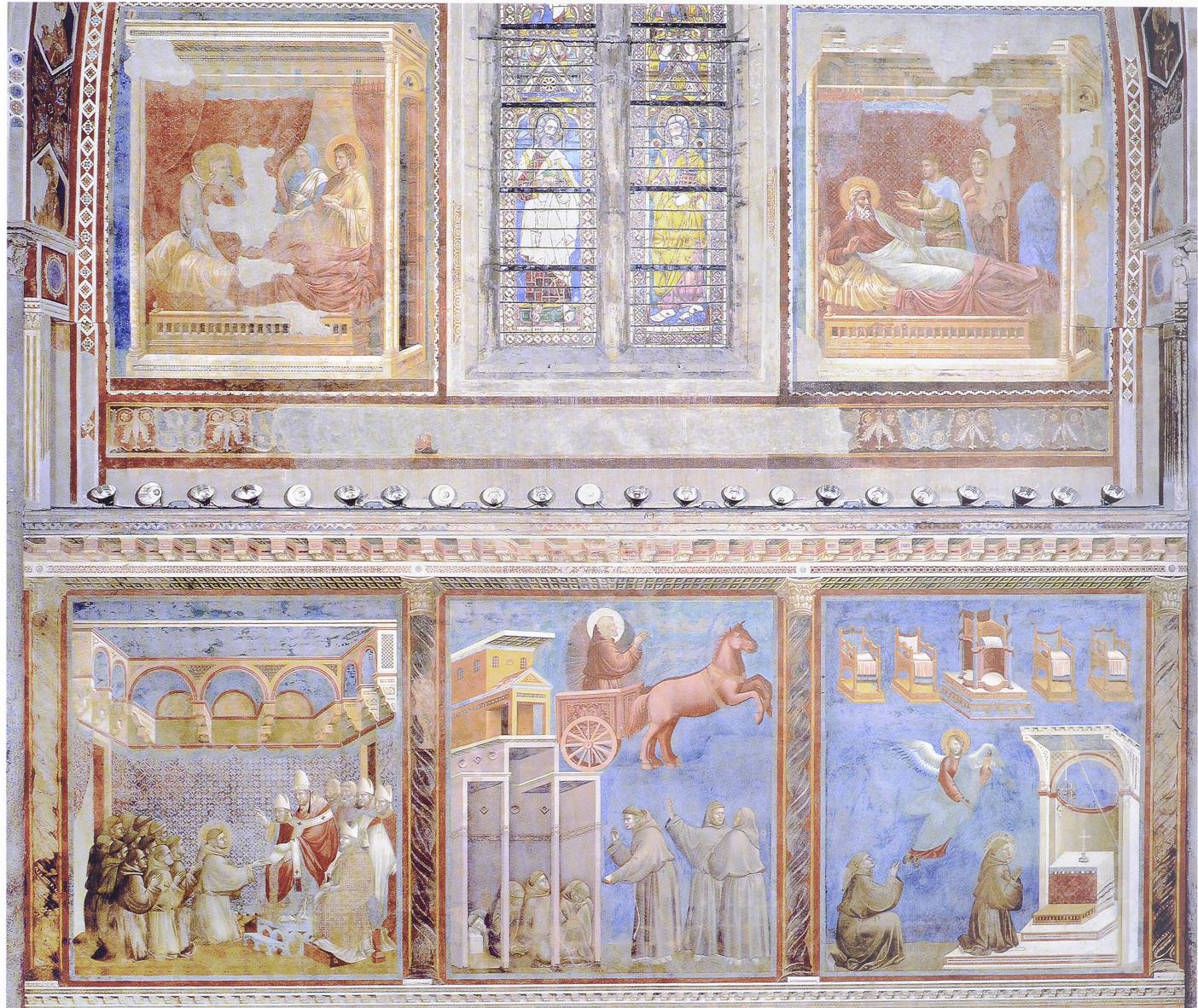
V. Erscheinung in Arles



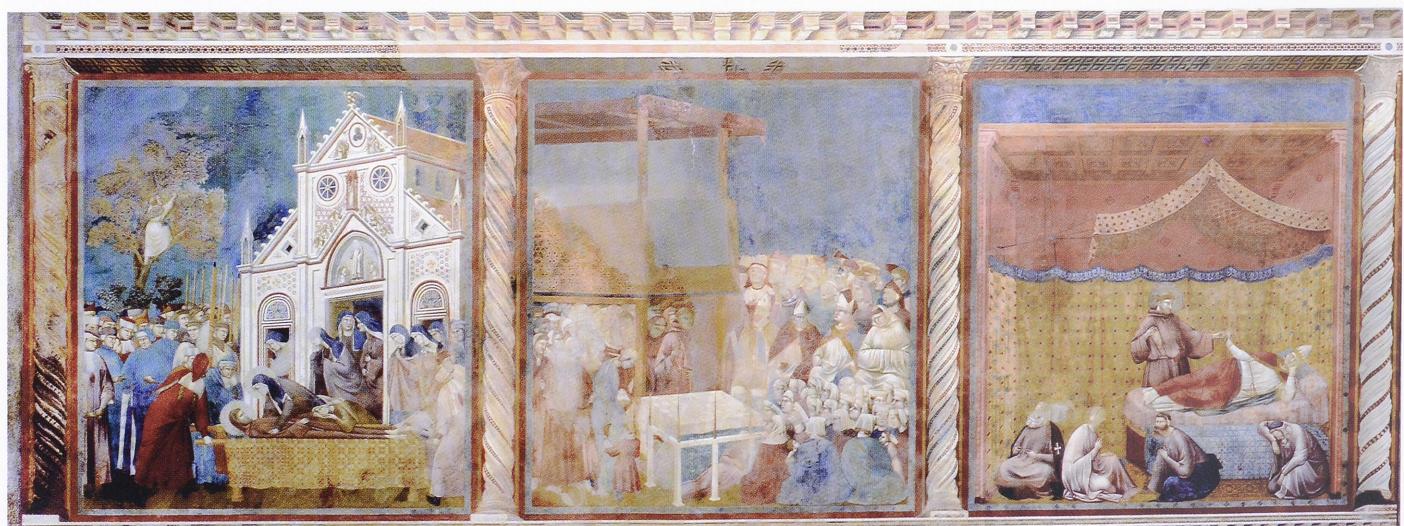
VI. Exequien



VII. Prüfung der Wundmale



VIIIa. Teilansicht des zweiten Jochs der Nordwand



VIIIb. Drei Szenen der Franzlegende, drittes Joch der Südwand

benen Wände des Kapitelsaals sind tonal aufeinander abgestimmt; die gelbocker Bänke und die schmalen roten Profile der Architektur bilden belebende Akzente. Hinter dem Eingang und den Biforien erkennt man die in Licht und Schatten abgestuften dunklen Grauolivtöne der Holzstützen und des schrägen Sparrendaches des Kreuzgangs; analog zur Predigt vor Honorius, aber weit augenfälliger wird er vom blauen Grund her beleuchtet.¹⁰³

Die das erste Südjoche abschließende Stigmatisation ist ein mit Spannung geladenes, nur scheinbar einfacheres Bild. Wiederzugeben waren Franziskus, der Seraph, ein auf La Verna hindeutender Berg bzw. Felsen und eine Kapelle oder Kirche. Diese Motive zeigt die ältere Tradition, auf sie hat sich Giotto bei seinen späteren Fassungen des Themas beschränkt.¹⁰⁴ Der in der *Legenda Maior* (XIII, 3) nicht erwähnte Bruder Leo, der abseits in ein Buch vertieft vor einer zweiten Kapelle hockt und die Komposition nach rechts hin abriegelt, wurde wahrscheinlich auf Wunsch des Ordens eingefügt.¹⁰⁵ Das Antlitz des Franz ist schlecht erhalten, die Tunika stark restauriert.¹⁰⁶ Der heutige in Braun und Violett spielende Purpurton wird im wesentlichen dem einstigen Aussehen entsprechen; dem die Wundmale empfangenden Heiligen verleiht er einen feierlich sonoren Klang. Den Anstoß zu der Farbwahl mag ein sich auf die Stigmatisation beziehender Passus der Predigt des hl. Antonius zum 19. Sonntag nach Pfingsten »Ille praedicator est in purpura qui... stigmata Jesu Christi portat in suo corpore« gegeben haben. Wie an anderer Stelle gezeigt, spielten diese Worte

bei den frühen Franziskustafeln in Pisa und in Orte eine Rolle.¹⁰⁷ In der dem Fresko voraufgehenden Erscheinung in Arles tritt Antonius als der große Prediger des Ordens auf; seine Predigten haben noch in den Arenafresken und in der späteren Paduaner Monumentalmalerei nachgewirkt.¹⁰⁸ Das im Vergleich zur Franzkutte zurückhaltend graubraun-violette Gewand des Leo kennzeichnet ihn auch farblich als Nebenfigur. Vermutlich wählte Giotto die getrübte Farbstimmung des Arles-Wunders, damit die Stigmatisation in ihrer entscheidenden Bedeutung für den Orden umso mehr ins Auge fiel.¹⁰⁹ Über den räumlichen Abstand hinweg sind der am Himmel schwebende Seraph und Franziskus durch die von den Wundmalen Jesu ausgehenden goldenen Strahlen und durch die Blicke wie aneinander geheftet.¹¹⁰ Dem hellroten und weißen Gefieder der seraphischen Gestalt ist der die Teilhabe an der Passion versinnbildlichende Purpurton des Heiligen entgegengesetzt; die dunkelvioletten Flügel spitzen schaffen eine kaum merkliche Verbindung. Den farbkompositionellen Ausgleich zu der himmlischen Erscheinung bildet die terracottafarbene kleine Kapelle links. Ähnlich wie beim Quellwunder unterstreicht die Beleuchtung den Sinn des Geschehens. Der in mannigfach gebrochenen Sandtönen wiedergegebene Bergfelsen mit seinen weißlich gehöhten Stufen wird überflutet von gleichend kühllem Licht.¹¹¹ Deutet sein Ausdruckswert auf das Übernatürliche des Vorgangs, so ist, analog zu den voraufgehenden Fresken, als Quelle das von der Eingangs fassade einfallende natürliche Licht angenommen. Der symbolische Gedanke und ein realitätsbezogenes Verhalten durchdringen sich.

Trotz der beträchtlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Bildern des Joches sind diese durch die Verwendung von jeweils gleichen Farben miteinander verknüpft. Das beim Tod des Ritters und der Predigt des Franz so wichtige volle Rot ist im Arles-Wunder auf präzise Akzente beschränkt, um bei der Stigmatisation in zarterem Ton auszuklingen. Ähnliches gilt für das stets aufs neue abgewandelte Ocker. Das die Farbwirkung der Erscheinung in Arles prägende bedeckte Oliv kehrt in den Verschattungen des La

¹⁰³ Über den einstigen Ton des vermutlich restaurierten Blau lässt sich nichts sagen, ebenso wenig wie darüber, ob der heute in Malachitgrün oxydierte blaue Grund über dem Kapitelsaal dasselbe Blau zeigte.

¹⁰⁴ Dies gilt sowohl für die Louvre-Tafel wie für die Stigmatisation über dem Eingang der Bardi-Kapelle. Für die ältere Bildtradition siehe KRÜGER 1992, Abb. 1ff., und LISNER, 1999.

¹⁰⁵ POESCHKE 1985, Abb. 177. Eine frühere Darstellung des Bruder Leo ist mir nicht bekannt, doch kehrt er auf dem Fresko Pietro Lorenzettis in der Unterkirche wieder. Weder Thomas von Celano noch Bonaventura erwähnen ihn. Wahrscheinlich hat es eine vor der Franzlegende anzusetzende schriftliche oder mündliche Quelle gegeben, die seine Anwesenheit erklärt. Eine von GARDNER 1982, S. 220f., herangezogene entsprechende Stelle in Rosalind B. Brooke, *Scripta Leonis, Rufini et Angeli sociorum S. Francisci*, Oxford 1970, S. 14ff., ist in der neuesten Ausgabe der *Legenda trium Sociorum* nicht enthalten; siehe: *Fontes Franciscani*, hg. v. E. Menestò u. St. Brufani, Santa. Maria degli Angeli-Assisi 1995, S. 1375–1445, Cap. XVII, Nr. 69 (für eine kritische Beurteilung der Brookeschen Ausgabe vgl. die Einführung von L. Pellegrini, S. 1364). Frugoni in ZANARDI 1996, S. 264, geht auf die Figur des Leo nicht ein.

¹⁰⁶ Für das Antlitz siehe ZANARDI 1996, S. 266, 268, zur schlechten Erhaltung der Kuppe den Abzug nach der alten Platte des Sacro Convento und die Alinari-Aufnahme Nr. 5269 im KHI, Florenz.

¹⁰⁷ Vgl. S. Antonius Patavinus, *Sermones dominicales et festivi*, ed. B. Costa, L. Frasson, I. Luisetto, P. Marangon, Bd. 2, Padua 1979, S. 310f. Zu dem Passus und den Tafeln in Pisa und Orte, wie zu der des Magdalenenmeisters im Museo Civico, La Spezia, siehe LISNER 1999, S. 10 f. mit Farbtaf. 2, S. 20 mit Anm. 85, 86.

¹⁰⁸ Vgl. LISNER 1985, S. 40.

¹⁰⁹ Für Giottos Mitwirken an den Fresken der Südwand siehe unten S. 65, 76f.

¹¹⁰ Zu den ursprünglich goldenen Strahlen vgl. ZANARDI 1996, S. 266. Der Kopf Christi ist schlecht erhalten, die für Giotto bezeichnende Begegnung der Blicke gibt das Aquarell J. A. Ramboux' im Kunstmuseum in Düsseldorf deutlich wieder (Foto im KHI, Florenz). Anscheinend waren das Aufschauen des Franz und das Hinabschauen Christi durch die unterschiedliche Bildung der Augen genau charakterisiert; vgl. die Detailaufnahme des Seraphs im KHI.

¹¹¹ Die früheste Quelle für den im Moment der Stigmatisation erleuchteten Berg stammt laut Millard Meiss, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, New York 1964, S. 47, Anm. 85) aus dem Jahr 1282; allerdings ist hier von einem goldenen Licht, einer »luce aurea«, die Rede. Vgl. GARDNER 1982, S. 226 mit Anm. 39.



8. Franziskusmeister, *Die Exequien des Franziskus und seine Enthebung in den Himmel*. San Francesco in Assisi, Unterkirche

Verna-Felsens als schwaches Echo wieder. Die Bildarchitekturen der drei ersten Szenen schließen mit die Horizontale betonenden, jeweils varierten weißen und roten Gesimsen ab, die auf das Weiß und Rot des Rahmengefüges Bezug nehmen. Bei der Farbgebung der Stigmatisation war dies schwerer zu bewerkstelligen; die rosa und rötlichen Töne, die vielfältigen Facetten des Weiß, das matte Grauoliv sind eher unauffällig mit der Scheinarchitektur verbunden. Anders als an der Nordseite spielen, wie an der gesamten Südwand, Farbbeziehungen zu den Obergadenbildern bei den vier Fresken kaum eine nennenswerte Rolle.

Die Szenen im zweiten Südjoch lassen trotz der stellenweise mäßigen Erhaltung das Wesentliche erkennen (Abb. 7).¹¹² Im Gegensatz zur Bildtradition sind die Exe-

¹¹² Vgl. die alte Alinari-Aufnahme Nr. 5270 und die Abzüge nach den Ende des 19. Jahrh. angefertigten Platten im Sacro Convento im KHI, Florenz, dazu die Beobachtungen von ZANARDI 1996, S. 274ff., 286ff., 294ff.

quien des hl. Franz und die Bestätigung der Wundmale als getrennte Geschehnisse dargestellt; innerhalb des Zyklus besitzen sie ein herausragendes Gewicht (Taf. VI, VII). Unterstrichen wird dies durch ihre symmetrische Anordnung, die Betonung des kirchlich-zeremoniellen Aspektes und die in diesem Maß sonst nicht vorkommende große Zahl der teilnehmenden Figuren. Zumal für die Totenfeier ist die Vielfigurigkeit in Bonaventuras Text nicht vorgegeben.¹¹³ Ebensowenig finden die Einfügung der Priester, das Assistieren der über der Kutte Chorhemden tragenden Brüder, die Besprengung des Leichnams im ersten Bild, das Lesen der Totenmesse bei der Prüfung der Stigmata in der *Legenda Maior* eine Begründung (XIV, 6, XV, 4). Vorstufen in der Malerei bilden die kleine Szene auf der Franziskustafel der Bardì-Kapelle in Santa Croce in Florenz und vor allem die Exequien des Franziskusmeisters in der Unterkirche (Abb. 8).¹¹⁴ Schon hier begegnen die ihre hohen Kerzen umgreifenden jungen Mönche in weißem Chorhemd; die Stimmung wirkt jedoch verhaltener, die Anwesenden sind ganz auf den Heiligen konzentriert. In der Oberkirche gewinnen der Tod und der Beweis der Wundmale einen fast pompös offiziellen Charakter.¹¹⁵

Auf den Exequien umringen die trauernden Brüder hockend, kniend oder stark gebeugt den auf einem Brett am Boden liegenden Toten. Nur einer von ihnen, der (schlecht erhaltene) aufschauende dritte links, nimmt den über einer Wolke gen Himmel getragenen Heiligen wahr; kaum merklich verbindet er die untere mit der obersten Zone.¹¹⁶ In dem gedämpft rotbraunen Habit des Entschlafenen klingt die Farbe der Kutte nach, die Franz beim Empfang der Stigmata trug.¹¹⁷ Die Tuniken der vom Rücken gesehenen Gefährten vorn wechseln von Kühlgrau in Grauviolett, Violettbraun und, bei dem rechts in der Ecke, in ein in einen Rosaton auf-

¹¹³ Laut ZANARDI 1996, S. 274, zeigen die Exequien bei geringerer Figurenhöhe die größte Anzahl von Tagewerken innerhalb des gesamten Zyklus, nämlich 66.

¹¹⁴ Die Szene in der Unterkirche ist ein Fragment; der schon hier ein Buch in der Linken haltende Zelebrant besprengt den Leichnam mit einem Weihrauchfaß. Ursprünglich waren rechts drei die Wundmale an Händen und Füßen verehrende Brüder zu sehen, ein vierter schloß an den Priester an. Vgl. die Kopie Ramboux' im Kunstmuseum in Düsseldorf, die die Komposition jedoch etwas in die Breite zieht (Foto im KHI, Florenz).

¹¹⁵ Ein für die Entwicklung des Bildtypus der Exequien interessantes, ursprünglich abseits liegendes Beispiel findet sich auf der aus Colle Val d'Elsa stammenden Franziskustafel in der Sieneser Pinakothek; vgl. LISNER 1999, S. 20 f., Abb. 28. Eine zeitlich nahe Parallele der Bestätigung der Stigmata befände sich, sofern K. Krügers Identifizierung der kaum lesbaren Szene zuträfe, auf der Franztafel in Syrakus (KRÜGER 1992, Kat. Nr. 11, Abb. 75).

¹¹⁶ Vgl. zu der Szene die ausgezeichneten Ausführungen von RUF 1974, S. 196ff.

¹¹⁷ Das schlecht erhaltene Antlitz drückte offenbar einen großen Frieden aus; vgl. ZANARDI 1996, S. 277.

geholtetes Grau; auf der linken Seite kommen warmes Braun, Senfbraun und, überraschenderweise, ein Karminrot hinzu, das offenbar dem ursprünglichen Zustand angehört; es wird erst im Zusammenhang mit der Farbkomposition des Bildes begreifbar. Dennoch ist die an eine Beweinung Christi erinnernde Totenklage von vorwiegend bedeckten Tönen bestimmt. – In der mittleren Zone tritt die Ordenstracht gegenüber der leuchtend weißen liturgischen Gewandung der die Zeremonie vollziehenden Gestalten zurück, die farbige Vielfalt ist kaum geringer als unten. In dem hellen kühlen Rot des links in das Bild einführenden Bruders ist das Rot der knienden Figur abgewandelt; nach hinten folgen gelbliches Senfbraun und Violettbraun. Die die Hauptfiguren in der Mitte rahmenden Mönche tragen matt rötliche und braunviolette Kutten, das Stahlblau des rechts anschließenden Gefährten leitet zu dem graubläulich verschatteten Weiß des zweiten Kerzenträgers über; in den Lücken erkennt man Dunkelviolett und ein stilles Rot. Die tieferen Töne befinden sich vorwiegend im Hintergrund, doch war, wie angedeutet, eine farbpspektivische Erfassung des Raumes noch nicht gewollt. Selbst die unter den spitz ausgeschnittenen Chorhemden sichtbaren Tuniken der Brüder, deren schräg gehaltene Kerzen den Blick auf die Totenfeier konzentrieren, sind unterschieden, indem diejenigen des linken Paars ein mattes Rot, die des schwächer beleuchteten rechten ein differenziertes Violettbraun zeigen. – Oben wird der Heilige von einer großen Engelschar feierlich gen Himmel geleitet. Er ist nicht, wie dies nach einer im vorgeschnittenen Duecento in Rom faßbaren Überlieferung vorstellbar wäre, als Seele in Gestalt eines nackten Kindes, sondern als frontale Halbfigur im Typus des lebenden Franziskus, alterslos verklärt und unbärtig wiedergegeben.¹¹⁸ Die wichtigste Vorstufe findet sich nochmals beim Franziskusmeister: in der verstümmelten kleinen Darstellung im Bogenwickel über den Exequien war, an Tonsur und Haarschnitt deutlich erkennbar, Franz ebenfalls als Mönch in eine von vier

Engeln getragene Mandorla eingefügt; vermutlich zeigte er schon hier die Wundmale (Abb. 8).¹¹⁹ In der Oberkirche wirkt die Aufnahme in den Himmel nicht wie eine Nebenszene, sie wird zu einem sein Leben bekrönenden Dokument. Das Antlitz ist leicht nach rechts dahin gewendet, wo der Hauptaltar steht, ähnlich wie sich unten die Gerichtstheit des Verstorbenen nicht auf den vom Eingang heranschreitenden Gläubigen sondern auf den Altar bezieht. Das volle Rot der einst von goldenen Strahlen durchzogenen Kutte ist im Sinn seiner Christusgleichheit als Farbe des blutigen Opfers zu deuten; kaum zufällig befindet sich die Szene unter der Kreuzigung im Obergaden.¹²⁰ – In der Farbkomposition des Freskos bilden die dem Boden gleichsam verhafteten trüben Töne der trauernden Gefährten und die weiße Kleidung der Kleriker im mittleren Bildbereich einen sicherlich überlegten Kontrast. Daß hier nicht irgendein Gehilfe, sondern ein sehr begabter Maler am Werk war, beweisen die in zahllosen Nuancen abgestuften Meßgewänder; die Skala reicht von zartem sandähnlichen Weiß an den beleuchteten Partien über einen Elfenbeinton und Beigegrau bis zu mittlerem Grau und Graublau in den Schatten. Der zelebrierende Priester ist durch die glänzend gehöhte weiße Dalmatik, ihre reichen goldockerbraunen Besätze, die hochrote Stola und den blauen Manipel auch optisch die Hauptfigur. Seine Farben leiten zur Enthebung des hl. Franz über, die mehr als ein Drittel der Bildhöhe einnimmt. Das Rot der Mönche am linken Rand wird nun als ein Versuch verständlich, die Gefährten mit dem gen Himmel schwebenden Ordensvater und die drei Zonen miteinander zu verbinden. Bei den Engeln kehren, das ist trotz der Schäden erkennbar, das Weiß und Rot des Priesters und die Senftöne der Kutten abgewandelt wieder; hinzu treten Violettrosa und ein wenig Blau. Die Erzählung gipfelt in dem Bild des von einer großen Gloriole umfangenen Heiligen; das Rot seines Habits und das heute zerstörte Gold der Glorie klangen wahrscheinlich stark und feierlich zusammen.¹²¹

¹¹⁸ Auf den Martyrien des Petrus und des Paulus im Portikus von Alt-St. Peter wurde die Seele der Apostelfürsten offenbar als mit einem Nimbus versehenes nacktes Kind von einem Engel hochgetragen. Wahrscheinlich lebte die Größe des Heiligen gerade in Assisi so stark in der Erinnerung, daß die Wiedergabe seiner Seele in dieser Form unmöglich erschien. Zur Bildtradition der Seele als nacktes Kind und zu den die Exequien in der Oberkirche voraussetzenden Apostelmartyrien am Stefanischen Altar vgl. LISNER 1995, S. 85 mit Anm. 87, Abb. 12, 13, 20, 22, 26.

¹¹⁹ Die Kutte ist nicht mehr erkennbar. Die Kopie Ramboux' (vgl. Anm. 14) ist hier, vermutlich wegen der schon damals schlechten Erhaltung, unzuverlässig. Anstelle von ehemals vier, gibt sie nur zwei die Glorie haltende Engel wieder, Franz trägt ein eher weltliches Gewand, die linke Hand hält ein Buch, Wundmale sind nicht zu erkennen. Auf der Szene der Bardi-Tafel in Santa Croce in Florenz erscheint die von Engeln getragene Seele ebenfalls nicht als Kind, aber auch nicht im Typus des Heiligen; sie ist weiß gekleidet. Siehe Chiara Frugoni, *Franesco – un'altra storia*, Genua 1988, Farabb. 15.

¹²⁰ Der gen Himmel fahrende Christus an der Eingangswand der Oberkirche, der über dem roten Kleid einen einst mit goldenen Linien geschmückten purpurfarbenen Mantel trägt, läßt sich bis zu einem gewissen Grad inhaltlich und farblich vergleichen. Die nur an Resten erkennbaren goldenen Strahlen der Franzkutte sind in Schwarz oxydiert; ZANARDI 1996, S. 274, nimmt wohl irrtümlich silberne Strahlen an. Die Verwendung von billigerem »falschen Gold«, das durch eine Mischung von Blei, Kupfer, Silber und ein wenig Gold gewonnen wurde, findet sich in den Arenafresken; siehe TINTORI/MEISS 1962, S. 178. Anscheinend wurde ein entsprechendes Material auch in Assisi verwendet.

¹²¹ Über das einstige Aussehen und die technische Ausführung der kreisförmigen Gloriole ist nur eine vorsichtige Aussage möglich. Der Wirkung nach wird Gold die Hauptfarbe gebildet haben. Denkbar wäre jedoch, daß ein warmes Gelbrot den Grundton bildete und dieser – darauf könnten oxydierte Reste hinweisen – durch gebündelte goldene Strahlen gehöht war.

Der Beweis der Wundmale bildet thematisch, in der Menge der teilnehmenden Personen und in der Farbgebung das Pendant zu den Exequien. Kompositionell erscheint das Fresko als die etwas reifere Lösung. Die der Prüfung der Stigmata beiwohnenden Figuren und die liturgische Feier sind nicht in zwei Zonen übereinander gestellt; beide Vorgänge greifen ineinander und umschließen den Toten in einem lockeren Kreis. Die monumentale Wirkung ist gesteigert; der leise Bewegungszug nach links berücksichtigt den Standpunkt des Betrachters vor der Mitte des Joches. Wegen der geringeren Zahl der anwesenden Mönche fügen sich die Kuttenfarben unauffällig in das Ganze ein. Franziskus ruht nun auf einem mit einem kostbaren Goldstoff bedeckten Katafalk, daß er der Heilige ist, wird betont. Dem bleichen Antlitz entspricht die erloschenen grauviolettrötlche Tunika. Diejenige des stattlichen Bruders hinter ihm zeigt einen verwandten, aber wärmeren rotbraunvioletten Ton. Die übrigen Gefährten tragen schlichtes Braun und Grau; mehr rechts sieht man eine Figur in mattrottem Habit, was sich auch hier mit dem Farbaufbau erklärt. Im Gegensatz zur Totenklage der Exequien beherrschen in bunten Farben gekleidete Laien den Vordergrund. Hieronymus von Assisi kniet in rotem Mantel mit weißem Pelzkragen vor dem Katafalk. Das volle Rot ist in der Kleidung der Rückenfigur links und bei der auf Hieronymus hinweisenden Gestalt auf der rechten Seite aufgenommen, sodaß die Rottöne die ganze Bildbreite verspannen. Hinzu treten dem Tuch des Katafalkes ähnelndes Gelbocker und einst stärker mitsprechendes Blau. Zu Füßen des Aufgebarhnen steht, etwas zurückgesetzt, ein bildeinwärts gewendeter Mönch in leuchtend weißem Chorhemd, er leitet zu der Gruppe des die Totenmesse lesenden Priesters im Mittelgrund über. Wie in den Exequien spielt das durch Licht und Schatten belebte, wärmere oder kühlere Weiß der liturgischen Gewänder eine wichtige Rolle. Die differenzierten, aber unscheinbaren Molltöne der Kutten besitzen eine eher untergeordnete Bedeutung, was dem franziskanischen Demutsgedanken entgegenkam. Die roten Hüte der weiter zurückstehenden Laien setzen verstreute, dem Rot des Vordergrundes kaum merklich antwortende Akzente. Klänge von Rot und Weiß und Rot und Ockergelb beherrschen den Farbeindruck des Bildes. In der heute farblich schlecht lesbaren oberen Zone entspricht der Triumphbalken mit der Croce dipinta, der Madonnentafel und der wie ausgeschnittenen Gestalt des Michael der Himmelfahrt des Heiligen beim Tod des Franz.¹²² Doch liegt der Schwerpunkt der Erzählung jetzt

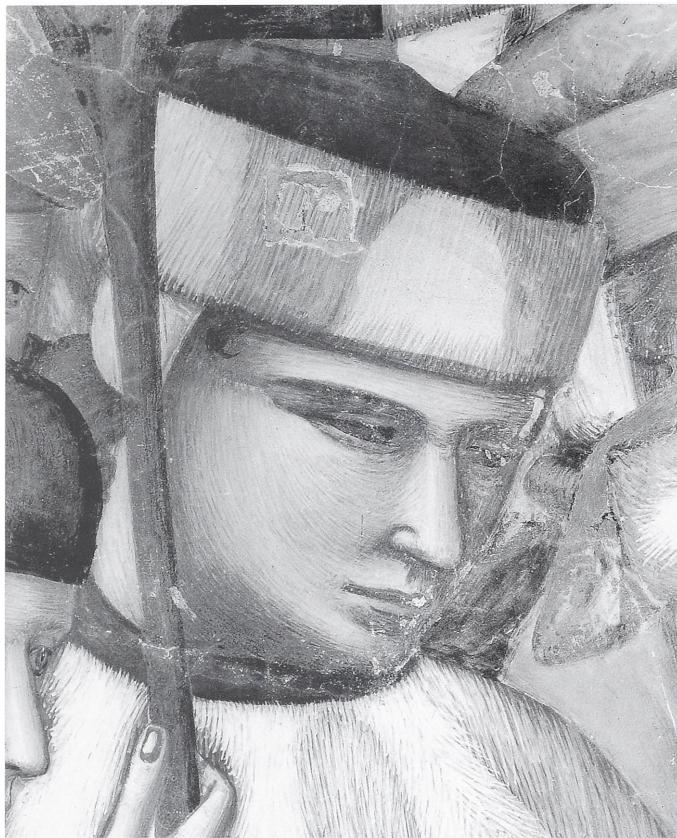
¹²² Die Farben der auf dem Tramezzo stehenden Bilder sind teils abgefallen, auf der Madonnentafel sieht man weitgehend nur die Untermalung des einstigen Blau. Insgesamt spielten Rot, Blau, Ockertöne und Weiß offenbar ebenfalls eine Rolle. Rätselhaft bleibt die aus der Bildachse verschobene kassettierte Apsis, deren Bogen und Gesims Spuren von Rot zeigen. Vgl. ZANARDI 1996, S. 292.

unten bei der die Christusgleichheit des Heiligen beweisen- den Prüfung der Wundmale.

Im Vergleich mit den beiden repräsentativen vielfigurigen Fresken ist die zwischen ihnen angeordnete Doppelszene der Visionen des Bruders Augustinus und des Bischofs von Assisi trotz interessanter Einzelzüge, wie der Sicht in einen dreischiffigen gewölbten Innenraum, künstlerisch von gerin- gerer Bedeutung, was wohl an dem schwierigen Zusammen- pressen zweier unterschiedlicher Vorgänge in ein Bildfeld liegt. Das Ganze wirkt wie eine Notlösung; vermutlich wollte der Orden auf keines der Themen verzichten.¹²³ In der Vision des Bruders Augustinus stehen das Senfbraun und das kräftig modellierte Rotviolett der beiden Mönche vorn über den Abstand hinweg einander gegenüber; einer ver- wandten Farbkombination sind wir zuerst in der Genehmi- gung der Regel durch Innozenz III. und auch später, aber niemals in einer derartigen räumlichen Spannung begegnet. Die Kuttenfarbe der rechten Gestalt ist beim Gewand des sich aufrichtenden Augustinus in einen matten, helleren Ton abgewandelt, als ob es durch den von dem Sterbenden er- blickten gen Himmel fahrenden Heiligen belichtet sei. Die das Lager umgebenden Gefährten tragen verhaltene Farben. Hinter dem Pfeiler rechts wird ein dunkles Purpurviolett erkennbar, das die Folie für die Tunika des vorn Stehenden bildet. Ein einheitlicher Farbaufbau der Doppelszene ließ sich schon vom Inhalt her kaum bewerkstelligen. Das warme Ocker des einer Kirche gleichenden Baues findet in der Vision des Bischofs zwar in dem vor dem Bett liegenden Teppich einen gewissen Nachhall, doch fällt dies angesichts der vorherrschenden weißen und roten Töne wenig ins Gewicht. Andererseits wurde offenbar eine gewisse Anglei- chung an die Farbhaltung der voraufgehenden Fresken ver- sucht. Die Tunikafarben der Mönche variieren die der Brü- der auf der Erscheinung in Arles und bei den Exequien. In dem kräftigen Ockergelb der Architektur kehrt die Haupt- farbe des Palastes des Edlen von Celano wieder; bei den braunroten und rötlichpurpurfarbenen Wänden und Gliede- rungen des verschatteten Innenraumes sind die Rottöne der angrenzenden Bilder gleichsam tonal verschoben. Der Akkord von unterschiedlichen Rot und Weiß beim Traum des Bischofs leitet zu der anschließenden Bestätigung der Stigmata über.

Im Gesamteindruck der Jochwand traten die Exequien und die Prüfung der Wundmale einst noch betonter als heute

¹²³ Es fragt sich, ob bei einer ersten Planung der Tod und der Beweis der Stigmata ähnlich wie im Zyklus des Franziskusmeisters in der Unter- kirche in einer Szene dargestellt werden sollten und für jede der Visio- nen ein eigenes Feld vorgesehen gewesen sein könnte. Allerdings findet sich die Einfügung beider Visionen in ein Bildfeld später auch in der Bardi-Kapelle. Der Franziskusmeister gibt den Beweis der Stigmata nur indirekt wieder, indem ein Bruder bedeutungsvoll auf die Seitenwunde hinweist (Abb. 8).



9. Giotto mit Werkstatt, Kopf des Hieronymus von Assisi. Detail aus dem Abschied der Klarissen

hervor, das Weiß der rahmenden Cosmatensäulen hat die Wirkung der weißen Gewänder sicherlich gesteigert.¹²⁴

Beim Abschied der Klarissen, dem einleitenden Bild des dritten Joches, ist die Erzählung bruchlos über die Bündelpfeiler hinweg fortgeführt. Der sich langsam von links nach rechts bewegende Leichenzug hält gerade vor der Kirche der Schwestern inne (Taf. VIII b). Zwischen den vornehm gewandeten Laien schreitet ein jüngerer einen Zweig haltender Mann mit sinnendem, demütig gesenkten Gesicht. Es ist Hieronymus von Assisi, der rote Mantel mit dem weißen Pelzkrage und der pelzbesetzte rote Hut, den er bei der Untersuchung der Seitenwunde am Boden abgesetzt hatte, verraten es (Abb. 9). Das volle Rot der kompliziert bewegten Rückenfigur vorn knüpft an die Gestalten im Vordergrund der Bestätigung der Wundmale an. Franziskus ruht auf einer Tragbahre, den Körper kaum merklich in das über die Stangen gebeigte goldgemusterte Tuch eingesenkt; seine die Leichenstarre betonende Flachheit ist darin begründet. Gegenüber dem kühler gefärbten Habit auf den Exequien und dem Beweis der Stigmata zeigt die Kutte eine warm braunrote,

¹²⁴ Deutlicher erkennt man das Verhältnis der weißen Gewandfarben zu dem Weiß der Spiralsäulen bei der Kanonisation; vgl. Taf. VIII b und POESCHKE 1985, Abb. 189. Zur Oxydation des Weiß der Cosmatensäulen und die dadurch veränderte Wirkung siehe oben S. 34.

von den stillen Ordensfarben der über ihn gebeugten Klara abgehobene Tönung. Die Tracht der aus den Portalen der Kirche herbei eilenden Nonnen schwankt zwischen Grauviolett, tiefem Purpurviolett, Warmbraun und – sofern die Erhaltung nicht täuscht – trübem Rosa. Am interessantesten als Farbfindung wirkt der bräunliche Messington der Gewandung der jungen Klarissin, die die Hand des Heiligen küsst. Das die Schwestern farblich einigende Bindeglied bilden die weißen und die sie überdeckenden schwarzen Kopftücher; aus malerischen Gründen ist, wie dies ähnlich auch sonst begegnet, anstelle des harten Schwarz ein Dunkelblauviolett gewählt.¹²⁵ Im Farbaufbau des Bildes stehen die bunten Kleidung der Laien und die gedämpften Ordensgewänder einander gegenüber; auf dem von dem strahlenden Weiß der hoch aufragenden Kirche überhöhten Abschied liegt der Hauptakzent. Die Farben der dreischiffigen Basilika sind auf die Rahmenarchitektur abgestimmt.¹²⁶ Der aufwendige Bau mag eine Anspielung auf die römische Kirche enthalten; er wäre dann gedanklich mit der Kanonisation verknüpft.

Die Heiligsprechung des Franziskus nimmt als in der Ordensgeschichte hochbedeutsames Ereignis die Mitte des Joches ein. Sie ist die volkreichste – teils sehr ruinöse – Szene der gesamten Folge (Taf. VIII b, Abb. 10).¹²⁷ Die Gestalten Gregors IX. und der ihn begleitenden hohen Prälaten sind zerstört. Nach auf alten Fotos erkennbaren Resten der Tiara sah man den Papst als Halbfigur auf der aus Holz errichteten Tribüne, ein über die Brüstung gebreiteter Teppich hob ihn hervor; der Balken links überschnitt offenbar einen Kardinal, das übrige Gefolge schloß sich an.¹²⁸ Die Hauptfarben der Figuren waren, daran ist kaum zu zweifeln, Rot und Weiß.¹²⁹ Die anwesenden Brüder sind unten an ausgezeichneter Stelle hinter dem Altar, etwa in der gleichen Achse wie Gregor IX. angeordnet.¹³⁰ Wie schon bei den Exequien, zei-

¹²⁵ Für farbige Abwandlungen des Schwarz vgl. LISNER 1995, S. 66 mit Anm. 22, und LISNER 1999, S. 22.

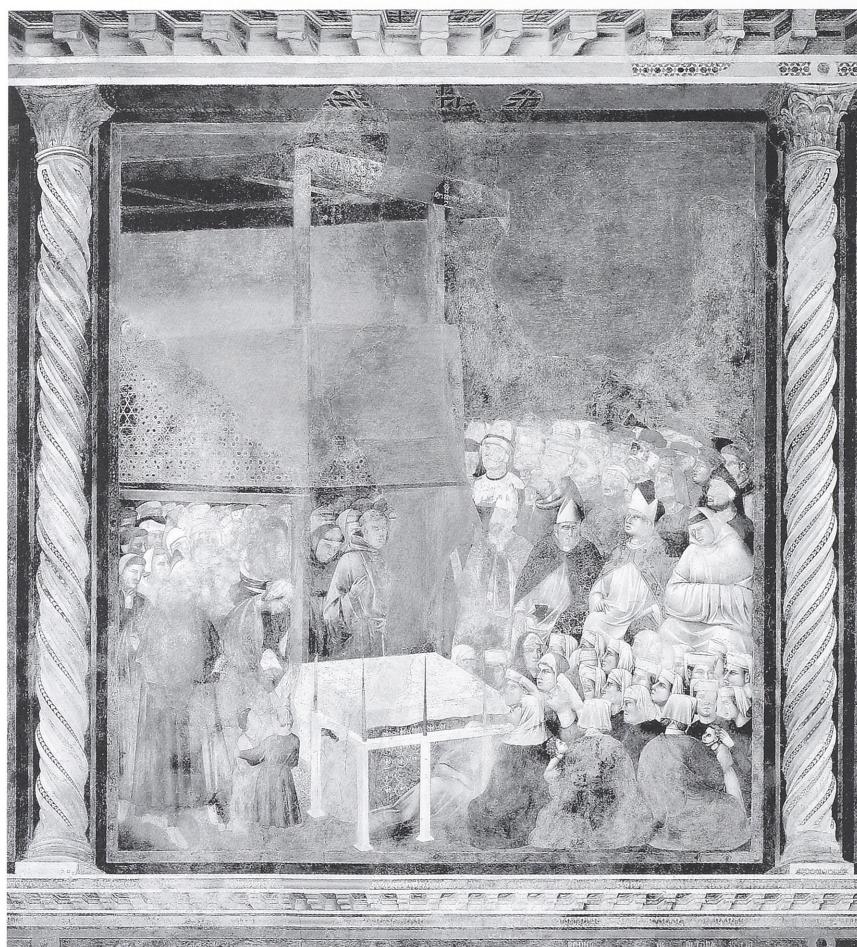
¹²⁶ Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 188, 189.

¹²⁷ Für den desolaten Erhaltungszustand schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts vgl. den Abzug nach einer Platte des Sacro Convento im KHI. Nach der Zählung von ZANARDI 1996, S. 316f., war die Zahl der Tagewerke verhältnismäßig gering, was für eine eilige Durchführung spricht und gewisse Schwächen erklären kann.

¹²⁸ Den Rest einer Tiara sieht man auf dem alten Foto des Sacro Convento; eine Bencini-Sansoni-Aufnahme lässt ferner eine auf einen Kardinal hinweisende Kopfbedeckung und, sofern dies keine Täuschung ist, schemenhafte, locker gruppierte Gestalten einer Feinputzzeichnung erahnen.

¹²⁹ Siehe die aquarellierte Kopie nach dem zerstörten Fresko der lateranensischen Loggia, die Bonifaz VIII. auf einer nicht unähnlichen Tribüne zeigt, in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand; FLORES d'ARCAIS 1985, S. 113. Zum Lateransfresco vgl. unten S. 70ff mit Abb. 31–33.

¹³⁰ Der Altarbereich bleibt unklar; am Boden zwischen dem Altar und der mit Kerzen geschmückten Brüstung befinden sich eine schwer zu deutende wohl weibliche Figur und ein Kind. Vgl. die Kopie Ramboux's im Kunstmuseum in Düsseldorf (Foto im KHI).

10. Giotto-Werkstatt,
Kanonisation des Franziskus

gen die Kutten von der franziskanischen Tracht abweichende unterschiedliche Rottöne, die hier auf die päpstliche Gruppe und den Baldachin bezogen waren.¹³¹ In der Farbkomposition überwiegen freudig bunte Klänge, zu Weiß und Rot treten Blau, Grün, etwas Ocker und Violett. Besonders bei den dicht gedrängten Reihen der Zuschauer rechts oben ergibt sich ein engmaschiges Mosaik. Offensichtlich hat man eine Anbindung an den Abschied der Klarissen und zugleich eine dem feierlichen Anlaß gemäße farbige Steigerung versucht. In dem die Tribünenbrüstung umziehenden goldockerfarbenen gemusterten Stoff kehrt die Färbung des die Bahre des Franz bedeckenden Tuches, in der Umkleidung des roh gezimmerten Baldachindaches das helle kühle Rot der Bögen, Gesimse und des Tabernakels über der Lünette des Hauptportals der Kirche wieder; die Gewandfarben der hockenden Frauen sind in der Prozession der Laien vorbereitet. Zahlreiche Weißtöne – denkt man sich die Prälaten auf der Tribüne hinzu – nehmen das Weiß der Basilika und zugleich das der rahmenden Cosmatensäulen auf.¹³² Demut

und Armut ausdrückende Ordensfarben fehlen anscheinend gänzlich; anscheinend wollte man den festlichen Charakter der Kanonisation nicht durch trübe Farben stören. Ob dies ein Wunsch der Auftraggeber oder ein Gedanke Giottos und der ausführenden Meister gewesen ist, – wir wissen es nicht.

Im dritten Bild erscheint der Heilige dem von Zweifeln an der Seitenwunde geplagten Gregor IX. im Traum. Hier beginnen die von Bonaventura im Traktat *De Miraculis* erzählten posthumen Wunder, die im vierten Joch der Südwand und, kaum sehr viel später, im rechten Querarm der Unterkirche fortgeführt werden.¹³³ Da Franziskus jetzt ohne die Brüder auftritt, spielt die Ordenstracht eine geringere Rolle. Seine warm rotbraune, in den Schatten in Purpurviolett übergehende Kutte gleicht derjenigen in der Stigmatisation, ihr verhaltenes Leuchten unterstreicht das Geheimnisvolle der Vision. Bonaventuras Text verlangte lediglich die Darstellung des schlafenden Papstes und des Heiligen, der ihm die Seitenwunde zeigt und die mit Blut gefüllte Phiale reicht (*Mirac. I, 2*). Hinzugefügt sind, anders als beim Traum Innozenz' III., nicht zwei sondern vier in ihrem Tun unterschie-

¹³¹ Unklar ist, ob es sich bei dem mit an das Kinn gelegter Hand aufschauend den Worten des Papstes lauschenden Mönch in lila Kutte auf der rechten Seite um einen Franziskaner handeln könnte.

¹³² Die Farbbildung bei POESCHKE 1985, Abb. 189, ist in dieser Hinsicht besonders instruktiv.

¹³³ Der Wundertraktat schließt direkt an die *Legenda Maior* an; vgl. *Legenda Maior* 1941, S. 126ff. – Zur zeitlichen Einordnung der letzten Szenen des Zyklus siehe unten S. 72ff.

dene Wächter, die beiden links haben eine vorwiegend füllende Funktion. Das Schlafgemach Gregors wirkt wie ein weiter luftiger Raum, in dem die Figuren eher klein erscheinen; die Höhe ist von der Kirche und der Tribüne der beiden anderen Fresken des Joches mitbedingt (Taf. VIII b). Das Holz der Kassettendecke, die roten Wände, der reich verzierte goldockerfarbene Vorhang mit der eine Zäsur setzenden blauweißen Borte und der etwas trübere Ockerton des die Hauptgruppe überfangenden Baldachins bestimmen die warme Farbhaltung des Bildes.¹³⁴ Der Akzent liegt, wie dies in der Legende, wenn ein Papst auftritt, stets der Fall ist, auf Gregor IX., der das Gefäß traumumfangen entgegennimmt. Keine andere Papstgestalt des Zyklus zeigt einen derart leuchtenden Klang von Rot, Weiß und Grün; wie dieser in dem weißgemusterten Rosa und Seegrün an Lagerstatt und Bettkasten abgeschwächt aufgenommen ist, das geht in der tonalen Differenziertheit über den Traum Innozenz' III. weit hinaus. Der Akkord von Hellrot und Ocker im oberen Teil des Zimmers kehrt, gleichsam in Moll übersetzt, in der Verbindung der Franzkutte mit dem Wandvorhang wieder. Die Wärter vorn tragen ihrer Nebenrolle gemäß unscheinbare, kühl gefärbte Gewänder, auf den etwas wärmer getönten der links hockenden liegt das stärkere Licht; so ist ein gewisser Ausgleich zu der Papstfigur gewonnen. Mit dem Wunsch nach einer ausgewogenen Bilderscheinung hängt wahrscheinlich zusammen, daß der Vorhang an der stark verkürzten linken Wand – im Widerspruch zu dem sonstigen Lichteinfall von der Fassade her – von rechts beleuchtet wird. – Auch in diesem Fresko nimmt die Farbgebung auf die Rahmung, zumal auf das Rot und Grün der flachen inneren Einfassung, Bezug. In der einstigen Gesamtansicht des Joches steigerten sich die helleren und bunteren Töne vom Abschied der Klarissen zur Kanonisation, dem zentralen Ereignis hin, um im Traum Gregors IX. voll, aber zurückhaltend auszuklingen; kaum zufällig findet sich stärkeres Weiß hier nur an der Albe des Papstes, wo es unerlässlich war. Die Zusammenhänge sprechen dafür, daß die ausführenden Meister bei der Wahl der Farben an Anweisungen des leitenden Malers gebunden waren, der wohl Giotto gewesen sein wird.¹³⁵

Die Traumvision leitet zu den Erscheinungen des Heiligen im vierten Südjoch über. Die in der Gregorszene so auffallende Weiträumigkeit ist bei der Heilung des Kranken von

¹³⁴ Zu den verschiedenen Stoffmustern in der Franzlegende vgl. grundlegend Brigitte Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern 1967.

¹³⁵ Wie diese Angaben aussahen, ob sie auf vorbereitenden Skizzen notiert waren, ob sie mündlich erfolgten, bleibt ungewiß. Das Problem hängt mit der Zusammensetzung der Werkstatt in den letzten Fresken des Zyklus und mit der noch zu diskutierenden Datierung zusammen. Zu Giottos Anteil auch an diesen Szenen siehe unten S. 77.

Ilerda und der zur Beichte auferweckten Frau jeweils variiert.¹³⁶ In der Krankenheilung sieht man in einem doppelten Vorgang links den sich entfernenden, den Angehörigen keinerlei Hoffnung gebenden Arzt, rechts die eine trüb braunviolette Kutte tragende schmale Gestalt des Franz, der den tödlich Verwundeten durch die Berührung mit der stigmatisierten Hand heilt. Bonaventura sagt ausdrücklich, daß er den Habit der Minderbrüder trug (*Mirac. I, 5*).¹³⁷ Seine himmlische Herkunft verdeutlichen die im Wundertraktat nicht genannten weiß und hellgrün gekleideten beiden Engel. Im Vergleich zum Traum Gregors besitzt die Heilung ein etwas geringeres Gewicht,¹³⁸ das kommt in der gedämpften Färbung des Heiligen, den violettrosa Wänden und in dem stumpferen Rot und Weiß des Kranken und seiner Bettstatt zum Ausdruck. Im Farbaufbau des Freskos liegt auf dem sich vollziehenden Wunder der stärkere Akzent, die Episode mit dem Arzt erscheint als Nebenszene. Zwischen dem teils verdorbenen Blau des Doktors und der Dienerin tritt die einen hohen Hut tragende Frau des Verwundeten hervor; an ihrem eleganten kühl violetten Kleid kehrt der Hauptton des Gebäudes abgewandelt wieder. Die farbige Unterscheidung der beiden Gruppen geht so weit, daß die den Arzt einfassenden dünnen Säulen weißgrau, die Franziskus und den Kranken rahmenden warm sandweiß gefleckt sind.¹³⁹ An den Säulchen wird die uneinheitliche Lichtführung des Bildes erkennbar: die rechte Seite und die Mitte sind im wesentlichen von rechts, der Abschnitt mit dem Doktor mehr von links beleuchtet. Der Grund für das Schwanken liegt darin, daß das an die Vierung angrenzende Joch sein Licht teils von den Fenstern der Apsis und der Querarme erhält. Wie wir sahen, hatte man dies bei den gegenüber stehenden Szenen im vierten Joch der Nordwand genau beachtet.¹⁴⁰

Beim Wunder der zur Beichte auferweckten Frau kniet Franziskus links oben fürbittend vor Christus. Seine Kutte zeigt ebenso wie die Gewandung Jesu ein von Goldfäden durchzogenes Purpurrot, seine Christusgleichheit ist unmißverständlich.¹⁴¹ Wieder kommen die Worte des hl. Antonius »Ille praedicator est in purpura... qui stigmata

¹³⁶ POESCHE 1985, Abb. 192, 193, 196.

¹³⁷ Für das flüchtig angegebene Wundmal der Hand siehe ZANARDI 1996, S. 338; seltsamerweise zeigt der Kranke eine Seitenwunde. Vgl. die interessanten historischen Bemerkungen von Frugoni in ZANARDI 1996, S. 332.

¹³⁸ Siehe die Gegenüberstellung der Szenen bei POESCHE 1985, Abb. 192, 193.

¹³⁹ Für die Veränderung der Blautöne auf der linken Seite vgl. ZANARDI 1996, S. 334.

¹⁴⁰ Vgl. oben S. 37.

¹⁴¹ ZANARDI 1996, S. 343–345, sagt nichts über eine nicht auszuschließende ältere Restaurierung. Der Typus des Franz wirkt, wohl bedingt durch das Knie und den engen Bildausschnitt, gedrungener als sonst auf der Südwand.

Jesu Christi portat in suo corpore« in den Sinn.¹⁴² Die in Bonaventuras Erzählung nur indirekt enthaltende himmlische Fürbitte ist wie ein Nebenvorgang in die Bildecke gezwängt (*Mirac.* II, 1); der Schwerpunkt liegt auf der wunderbaren Erweckung der Frau und der ihre Erlösung bewirkenden Beichte. Die durch die Interzession des Heiligen bedingte Unterteilung des Schlafgemaches in einen vorzimmerähnlichen niedrigen und einen hohen Raum dient der Verdeutlichung des Geschehens: Die in das Bild einführende Gruppe mit den abwartenden Klerikern weist auf die Leichenfeier hin, die gleich nach dem der Beichte folgenden Tod der Frau vollzogen werden wird; in dem räumlichen Abstand zu der sich auf dem Bett Aufrichtenden und dem ihre Beichte hörenden Mönchspriester ist auch eine zeitliche Zäsur ausgedrückt. Rechts bilden die dem Wunder beiwohnenden Frauen den Abschluß; das sich von ihnen lösende Kind hat mit Blick und Gestik eine überleitende Funktion. Ähnliches gilt für den den Teufel vertreibenden Engel oben. – Die einstige Farbkomposition des Freskos ist nicht gut lesbar, weil die Blautöne der Gewänder und des die Bettstatt bedeckenden Tuches in Malachit umgeschlagen oder verdorben sind. Das vielleicht von Anbeginn grüne Kleid der Auferweckten wirkt abgerieben.¹⁴³ In den warm ockergelben Wänden kehren die Vorhangfarben der früheren Szenen aufgehellt wieder; zusammen mit dem tiefen Purpurviolett des Beichtigers entsteht ein neuer wichtiger Klang.¹⁴⁴ Die vorher häufige Verbindung von Ocker mit warmen oder kühlen rötlichen Tönen ist noch einmal variiert, eine Zwischenstufe vertritt das sich von der Rückwand abhebende rotbraune Fell des entsetzt fliehenden Teufels.¹⁴⁵ Das sonore Purpurviolett des Geistlichen findet in der jungen Mutter rechts und in der zurückstehenden Mönchsgestalt der linken Gruppe ein Echo, während der leuchtende Ockerton am Haar der Frauen in ockerfarben gehöhtes unterschiedliches

Braun gedämpft, bei dem Kind in Blond abgewandelt ist.¹⁴⁶ Ursprünglich kamen Verknüpfungen von Rot und Blau hinzu. Das gebrochene Weiß der Chorhemden und der Kopftücher und die schmale innere Rahmen bildenden Weißtöne des Gebäudes verleihen dem Bild helle Akzente, die zu den einst weißen Cosmatensäulen überleiteten. Auch bei der Beichte wirkt die Lichtführung seltsam widersprüchlich, da die architektonischen Elemente vornehmlich von rechts, die Figuren hingegen meist von links beleuchtet sind.

Mit der Befreiung des der Häresie bezichtigen Petrus von Alife endet der Zyklus. Laut Bonaventura fand das Wunder am Fest des Heiligen statt (*Mirac.* V, 4), vielleicht deshalb wurde es als Schlußszene gewählt.¹⁴⁷ Daß Franziskus nach der Sprengung der Gefängnistore in den Himmel zurückkehrte, erzählt Bonaventura nicht. Offenbar lag den Auftraggebern daran, in den auf die Kanonisation folgenden posthumen Wundern seine himmlische Zugehörigkeit ausdrücklich zu betonen. Kaum zufällig erinnert die Profilansicht mit den hochgereckten Armen an die Gestalt Jesu auf der Himmelfahrt an der Innenfassade.¹⁴⁸ Das matte weiche Rot der Kutte klingt mit den übrigen Rottönen des Bildes harmonisch zusammen. Den Auftakt der Farbkomposition bilden das leuchtende Weiß, Rot und Seegrün der turmbekrönten, eigentlich flach und kulissenhaft wirkenden Architektur.¹⁴⁹ Da die rundbogigen Nischen mit kleinen Prophetenfiguren geschmückt sind, wird es sich um den Palast des Bischofs handeln. Beim Kerker überwiegt ein ruhiger Akkord von Rot bis Rosa und Sandweiß; sein Turm erinnert an römische Triumphsäulen, die fingierten Reliefs deuten auf den heidnischen Bereich.¹⁵⁰ Die Farbunterschiede zwischen beiden Bauten bezeichnen den hohen und geringeren Rang. Zumal auf der Palastseite sind die Architektur und die wichtigeren Gestalten farblich aufeinander bezogen. Das Seegrün der rechteckigen und rundbogigen

¹⁴² Siehe oben S. 49, und LISNER 1999, S. 10 f., 20. An dem unter dem Gewand des Heiligen vorlugenden Fuß ist das Wundmal deutlich angegeben.

¹⁴³ Zur Erhaltung vgl. die zwar nicht über jede Figur Aufschluß gebenden Bemerkungen von ZANARDI 1996, S. 344.

¹⁴⁴ Zu dem Klang von Purpurviolett und warmem Gelb im Paulusmartyrium des Stefaneschi-Altares und seinem Auftreten im Werk des Pietro Lorenzetti siehe LISNER 1995, S. 111 mit Anm. 173. – Dafür, daß mit dem Beichtiger ein Mönch und dann am ehesten ein Franziskaner gemeint sein wird, spricht die an das Gewand angeschnitten Kapuze; befremdend wirkt, daß diese offenbar mit weißem Pelz gefüttert ist. Hat der ausführende Maler einen Entwurf mißverstanden? Vgl. das Detail bei ZANARDI 1996, S. 346.

¹⁴⁵ Es mag befremdlich wirken, daß der Teufel in Richtung auf die Gruppe von Christus und dem hl. Franz entflieht. Die Erklärung liegt darin, daß das aufwärts gewendete grobe Gesicht und der Blick seine widerwillige Anerkennung der göttliche Macht bezeugen; siehe das Detail bei ZANARDI 1996, S. 351. Unklar bleibt, daß die Klauenfüße die schmale Säule des Vorraumes überschneiden.

¹⁴⁶ Siehe ZANARDI 1996, S. 348–350.

¹⁴⁷ POESCHKE 1985, Abb. 197. Frugoni in ZANARDI 1996, S. 352, vergleicht die Szene mit der Befreiung Petri, sie identifiziert den Bischof, der Petrus von Alife ins Gefängnis warf, mit Giacomo Antonio Colonna.

¹⁴⁸ Siehe POESCHKE 1985, Abb. 128, 129; vgl. die Haltung Christi in der Himmelfahrt der Arenakapelle.

¹⁴⁹ Im heutigen Aussehen stehen die Farben etwas hart beieinander; ursprünglich, als die durch Bleiweiß abgedunkelten hellen Töne der kleinen Nischenfiguren stärker mitsprachen, mag dies weniger aufgefallen sein.

¹⁵⁰ Frugoni in ZANARDI 1996, S. 352, nimmt an, daß das Wunder in Rom stattfand; vgl. *Legenda Maior, Mirac.* V, 4. Der obere Teil des spiralförmig umlaufenden Reliefs zeigt einen Reiterkampf. Wegen der vage an Christus erinnernden Hauptfigur im unteren Streifen ließe sich auch ein christlicher Inhalt erwägen. Hiergegen sprechen die auf eine heidnische Bedeutung des Baues hinweisenden nackten geflügelten männlichen und anscheinend weiblichen Figürchen in den rot gefärbten attikaähnlichen Aufsätzen.

Nischen kehrt ähnlich bei dem bläulichgrünen Pluviale des Bischofs und der Dalmatik des jungen Diakons wieder. Die anderen Figuren zeigen neuartige Farbverbindungen. Der in das Bild einführende Kleriker trägt zu dem kühl violetten Gewand einen ockerbraunen, unauffällig rot gefütterten Mantel; in der Zusammenstellung von tiefem Purpur, sattem Blaugrün und in Grau spielendem Weiß sind die Farben des Palastes in eine dunklere Tonart übersetzt. Verknüpfungen von unterschiedlichem Rot und Grün bestimmen den Eindruck. Eine interessante Variation findet sich rechts auf der Seite des Petrus von Alife. Sein die Füße frei lassendes Kleid und der Rock des jungen Soldaten zeigen ein in der Legende vorher so nicht auftretendes blasses Oliv, das vor den abgestuften Rottönen des Kerkers steht. Abgesehen von dem Überwurf des älteren der beiden Soldaten tritt das in den voraufgehenden Szenen so stark mitsprechende warme Ockergelb fast ganz zurück. Die ein wenig kalkig kühle Farberscheinung des Bildes hängt damit zusammen. Im Gegensatz zu den bisher betrachteten posthumen Wundern ist der Lichteinfall hier durchweg von rechts, von der Apsis und vom Querhaus her angenommen, eine sinnvolle Ausnahme bildet das gen Osten gewendete Antlitz des hl. Franz. Offensichtlich waren an der Ausführung des Freskos neben sehr begabten auch schwächeren Meister beteiligt – die Frage wird uns noch beschäftigen.

Zusammenfassend lässt sich zu den Farben des hl. Franz und seiner Brüder in der Legende folgendes sagen: Eine Absicht, die Identität des Heiligen durch eine nur ihm eigene Kuttenfarbe auszudrücken, bestand von wenigen Ausnahmen abgesehen nicht. In den zwanzig Bildern, die ihn im Mönchskleid zeigen, ist er jeweils mit einer etwas andersfarbigen Tunika bekleidet. An der Nordwand sind für den noch jungen Franziskus hellere, für den im vollen Mannesalter gezeigten strengere Töne gewählt; sie wurden bei den Szenen an der Innenfassade beibehalten. Der rote Habit auf dem Feuerwagen ist durch das Thema bedingt; eine geringfügige Beimischung von Rot in der Teufelaustreibung und bei der Feuerprobe beruht auf farbkompositionellen Überlegungen. An der Südwand zeichnet sich ein Wandel in der Farbauffassung des Heiligen ab. Mit dem Tod des Edlen von Celano setzen eindeutig rötliche Kuttentöne ein, die im Verlauf der Erzählung immer häufiger werden. Einen faßbaren spezifischen Sinn haben sie auf der Stigmatisation, bei der enthobenen Seele in den Exequien und bei der Fürbitte für die zur Beichte auferweckte Frau: die purpurähnliche Färbung und das volle Rot weisen auf die Christusgleichheit bzw. die himmlische Zugehörigkeit des Heiligen hin. – Die Tunikafarben der Brüder wirken zunächst nicht viel anders als die des Franz. Dem damals tatsächlich getragenen Habit werden sie selten entsprochen haben; immerhin standen die meist bedeckten Farben zum Armutsgelübde und Demutsscharakter des Ordens in keinem krassen Widerspruch.

Schwer einsehbar bleibt hingegen, wieso an der Südwand auch mehrere Gefährten rötliche und selbst ausgesprochen rote Kutten tragen. Dies lässt sich wohl nur mit dem Farbaufbau der Szenen erklären. Offensichtlich haben die mit der Aufsicht über die Arbeiten beauftragten Vertreter des Ordens oder der Kurie hier ein Auge zugeschrückt.

Neu gegenüber der Bildtradition wirken in der Franzlegende nicht so sehr die Gewandfarben an sich als die Art ihrer Verwendung. Unterschiedliche Braun- und Grautöne, Beimischungen mit Ocker, Violett, Verdeterra, aber auch Rot begegnen, wie an anderer Stelle gezeigt, schon auf den frühen Franziskusretabeln. Selbst für einen das Aneinanderkleben der Figuren vermeidenden Farbwechsel lassen sich ältere Beispiele anführen.¹⁵¹ Den voraufgehenden Fassungen fremd sind die der Raumdarstellung dienende Staffelung der Brüder in die Tiefe und ihre plastische Modellierung durch Licht und Schatten;¹⁵² beides ist unlöslich mit einem genau überlegten Wechsel und der tonalen Abstufung der Kuttenfarben verknüpft. Wahrscheinlich wurde die malerische Phantasie gerade durch die erheblichen Schwierigkeiten, die die Wiedergabe der Ordenstracht in einem derart umfangreichen Zyklus stellte, zu immer neuen farblichen Variationen angeregt. Die Mannigfaltigkeit der Farbmischungen ist vorher und später unerreicht.¹⁵³

Wie wir sahen, zeichnen sich in der Färbung der Tuniken drei Phasen ab, eine kurze erste mit dem Traum Innozenz' III. und der Genehmigung der Ordensregel, dann eine bis zur Vogelpredigt reichende, farblich teils weniger interessante, in der die Farben den gebräuchlichen Kutten wohl am ehesten nahe kommen, und die einfallsreiche und umfangreiche dritte; sie umfaßt im wesentlichen die Fresken der linken südlichen Wand. Kaum zufällig entspricht den drei Phasen ein jeweils anderer Franziskustypus.¹⁵⁴ Der Wechsel hängt bis zu einem gewissen Grad mit dem Gang der Erzählung zusammen, doch könnte er auch auf Unterbrechungen der Arbeiten hindeuten. Davon wird bald die Rede sein.

Ferner haben wir gefragt, auf welche Weise die Ordenstracht in den Farbaufbau der Szenen eingebunden wurde, wie weit eine Berücksichtigung der Farbigkeit der rahmenden Scheinarchitektur erfolgte und nicht zuletzt, ob und wo eine gewisse Angleichung an die vorhandene ältere Ausmalung im Obergaden zu beobachten ist. Am leichtesten lässt sich die zweite Frage beantworten, weil eine Abstimmung

¹⁵¹ Siehe dazu LISNER 1999. Über die Beschaffenheit, die Behandlung und Mischung der jeweils verwendeten Pigmente lässt sich, da keine Analysen vorliegen, Genaueres nicht sagen.

¹⁵² Eine Modellierung der Figuren durch Licht und Schatten findet sich grundsätzlich schon bei den Isaakszenen im Obergaden.

¹⁵³ Zu den Kuttenfarben in den Fresken Giottos und seiner Werkstatt in der Unterkirche und in der Bardi-Kapelle in Santa Croce siehe unten S. 78ff.

¹⁵⁴ Eine vielleicht durch die Abänderung eines ersten Programmes erklärbare Ausnahme bildet, wie erläutert, die Erscheinung in Arles.

besonders auf die Weißtöne der Cosmatensäulen sowohl an der Nord- wie an der Südwand begegnet. Offenbar war von Anbeginn ein harmonisches Zusammenspiel von Bild und Rahmung gesucht. Im Hinblick auf die kompositionelle Einbindung der Kuttenfarben und auf die Beachtung der Obergadenzyklen ist dagegen ein sich im Verlauf der Ausführung wandelndes Verhalten erkennbar.

Augenscheinlich bereitete die Einfügung der Kutten in den Farbaufbau bei einigen Bildern der Nordseite Schwierigkeiten. Auf den Szenen vom Feuerwagen bis zur Ekstase klaffen die Farben der Mönche und die Buntwerte der Bildarchitekturen öfters auseinander. Zieht man die Farbgebung der frühen Franziskusretabel mit in Betracht, lässt sich dies vielleicht als ein noch dugentesker Zug begreifen.¹⁵⁵ Doch ist der Kontrast wohl in erster Linie in dem Versuch begründet, die Farbwirkung in Einklang mit der leuchtenden Farbigkeit der Fresken des Isaakmeisters und seiner Werkstatt zu bringen.¹⁵⁶ Letztlich bleibt die jeweilige Lösung eine Frage der künstlerischen Qualität. In der Vertreibung der Dämonen aus Arezzo meistert, wie wir annehmen, Giotto selbst das Problem: er stimmt die Architekturen farblich auf den Obergaden ab, indem er fast die gleichen Töne verwendet, sie aber in leisen Übergängen abstuft und zu weichen vielfältigen Klängen miteinander verbindet; die große Schönheit der Szene ist darin begründet. – An der Südwand spielt die Rücksichtnahme auf die älteren Zyklen eine weit geringere Rolle. Bei der Bestätigung der Wundmale nimmt das volle Rot der Vordergrundfiguren, ohne daß es sonderlich auffällt, vielleicht auf den roten Rock Christi der Kreuztragung in der oberen Zone Bezug.¹⁵⁷ Vermutlich hat Giotto

die farbige Zwiespältigkeit bei einem Teil der früheren Bilder erkannt und den unter seiner Leitung arbeitenden Meistern neue Anweisungen gegeben. Die Farbkompositionen wirken zumeist einheitlicher und geschlossener. Erreicht wurde dies, indem sich die Maler teils stärker als bisher von den Ordensfarben lösten, was eine Verbindung mit den übrigen Bildelementen erleichterte, oder weil sie die Architekturen farblich und im Helligkeitsgrad in eine größere Harmonie mit den Mönchskutten brachten. Die erste Möglichkeit zeigt schon der Tod des Edlen von Celano,¹⁵⁸ die zweite vor allem die Erscheinung in Arles. Bei den Exequien bot das Thema die Gelegenheit, den Leuchtwert der Farben von den trüben Tönen der trauernden Brüder bis zur Enthebung des Heiligen von unten nach oben zu steigern.

Die ganze Bildfolge hindurch wird der Versuch erkennbar, durch Farbwiederholung, Farbvariation, die Überkreuzung der Farben und farbliche Korrespondenz zu einer möglichst abgewogenen Farberscheinung innerhalb der einzelnen Joche und darüber hinaus zu jochübergreifenden Zusammenhängen zu gelangen. Hierbei zeichnet sich wiederum eine Entwicklung ab. Gegenüber den an der Nordwand manchmal mit einer gewissen Härte aneinanderstoßenden Lokalfarben häufen sich an der Südwand subtilere Verbindungen, insgesamt sind die Farben weicher und dichter miteinander verflochten. In den letzten Szenen treten bislang ungewohnte Klänge auf. Einen Sonderfall bildet die unbunte Farbhaltung der beiden Fresken an der Innenfassade. Sie ist bis zu einem gewissen Grad inhaltlich bedingt; Wünsche der Auftraggeber mögen ebenfalls eine Rolle gespielt haben.¹⁵⁹

III

Die aufgezeigten Unterschiede im Franziskustypus, in der Färbung der Kutten, der Einbindung der Ordenstracht in die Farbkomposition und in der Farbwirkung der Szenen bedürfen einer Erklärung. Sie führt zu den in der Forschung umstrittenen Fragen von Giottos Anteil an Entwurf und Ausführung, der Zusammensetzung der Werkstatt und der zeitlichen Einordnung der Franzlegende hin. Die Probleme greifen fast unlöslich ineinander. Wir wollen versuchen, aus einem teils neuen Blickwinkel zu einer Lösung beizutragen.

Oben wurde begründet, weshalb die Planung der monumentalen Scheinarchitektur am ehesten auf Giotto zurückgeht. Träfe dies zu, wäre er zumindest anfangs der leitende

Meister gewesen. Nach unserer Auffassung war er in wechselndem Maß den ganzen Zyklus hindurch am Entstehen der Fresken beteiligt, wobei er Sinopien oder zeichnerische Gesamtentwürfe, aber auch Studien für einzelne Figuren, Gruppen und die Bildarchitekturen geliefert haben kann. Schwer bleibt es, seine Hand mit Sicherheit zu fassen. Da mit dem Auftauchen präzise Auskunft gebender Dokumente kaum zu rechnen ist, wird man sich immer im Bereich des Hypothetischen bewegen. Als junger Maler verfügte Giotto noch nicht über einen Kreis eigener von ihm selbst ausgebildeter Schüler. Vielleicht auf Rat der Auftraggeber oder weil es damals selbstverständlich war, standen ihm jedoch von

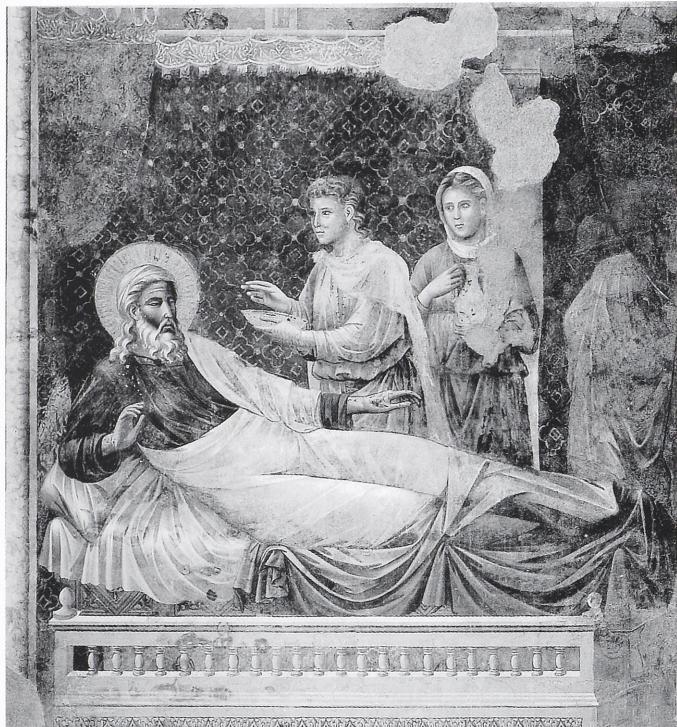
¹⁵⁵ Zur Farbigkeit der frühen Franziskustafeln siehe LISNER 1999.

¹⁵⁶ Vgl. Taf. VIIIa und POESCHKE 1985, Abb. 111.

¹⁵⁷ POESCHKE 1985, Abb. 123.

¹⁵⁸ Die Kuttenfarbe wie auch der schmale Typus des Franz sind, wie gesagt, offenbar von Torritis Franziskus im Deesisgewölbe inspiriert; vgl. oben S. 45.

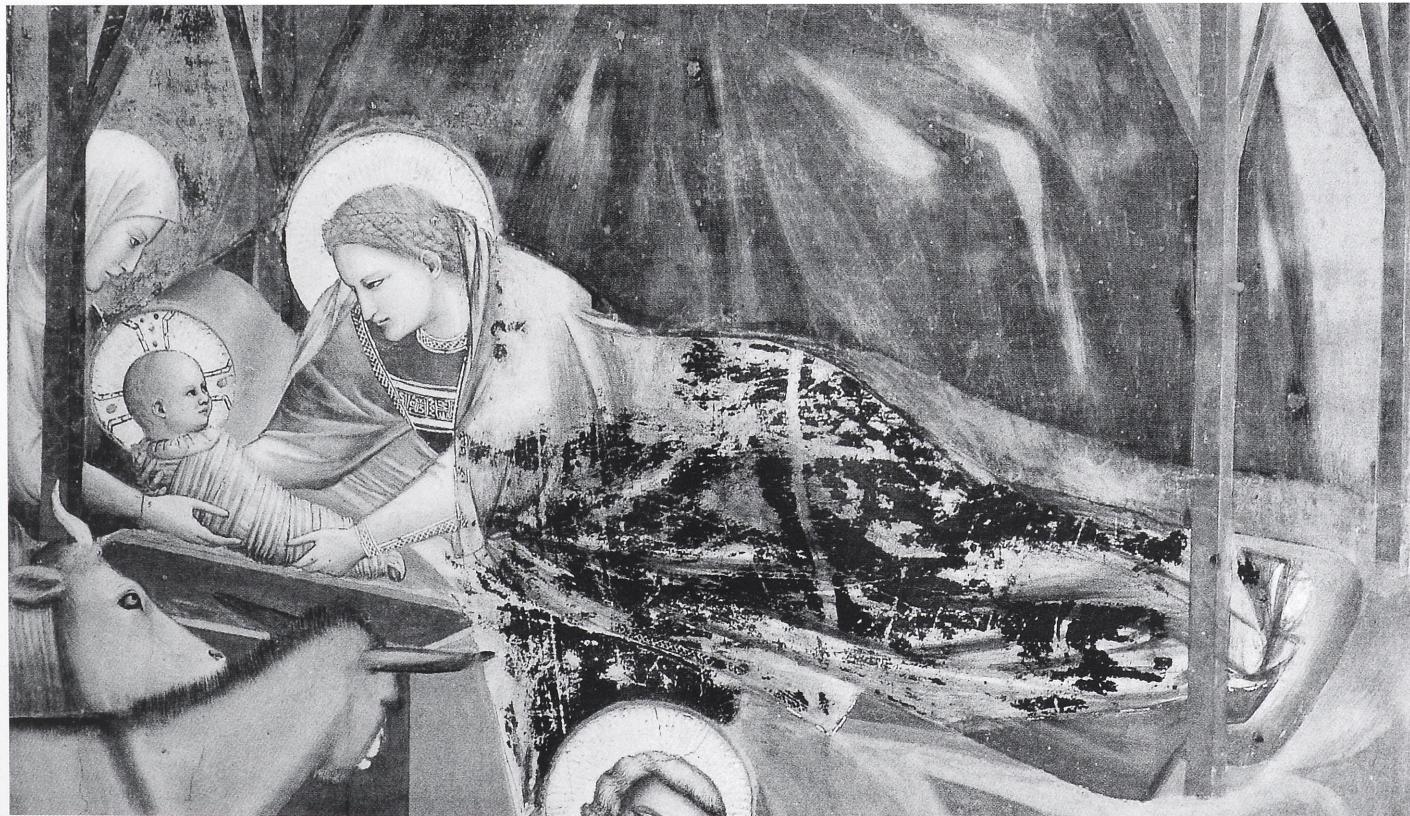
¹⁵⁹ Siehe oben S. 45.



11. Isaakmeister, Liegender Isaak mit Esau und Dienerin. Detail aus Esau erscheint vor Isaak



12. Giotto, Schlafender Franziskus. Detail aus der Vision des Palastes



13. Giotto, Geburt Christi (Ausschnitt). Padua, Arenakapelle



14. Isaakmeister (mit Werkstatt), *Die knienden Josephbrüder*. Detail aus *Joseph stellt seine Brüder zur Rede*

Anbeginn weitere, offenbar zuvor im Obergaden tätige Meister zur Seite.¹⁶⁰ So gesehen, ist schon in den ersten Fresken eine einheitliche Formensprache kaum zu erwarten.

Die Bilder von der Mantelspende bis zur Genehmigung der Regel durch Innozenz III. bilden eine verhältnismäßig geschlossene Gruppe.¹⁶¹ Die Nähe zum Isaakmeister ist unübersehbar, andererseits bestehen grundsätzliche Unterschiede, die gegen eine Identität der beiden Maler sprechen.¹⁶² Ein Vergleich der liegenden und der knienden Figuren kann dies veranschaulichen. Die Gestalt des Isaak in der Esauszene weicht in der überlängten Proportionierung, der plastischen Auffassung, in der Gewandbehandlung und in

der Verwendung des Lichtes von dem schlafenden Franziskus in der Vision des Palastes ab (Abb. VIII a, 11, 12). Den Isaakmeister interessiert die Belebung der Oberfläche durch eine den dichten Wechsel beleuchteter und verschatteter Partien bewirkende Fältelung des Stoffes; helle Höhungen tauchen die Figur und das Lager in ein schimmerndes Licht.¹⁶³ Derträumende Heilige der Palastvision zeigt eine schwierigere Projektion, trotz seiner Drehung zur Seite wirkt er geschlossener; Kleid und Mantel schließen enger am Körper an, die Beleuchtung unterstreicht die Modellierung, abweichend vom Bett Isaaks sind die Kissen prall und plastisch begriffen. Das entspricht Giottos Stil. Bei allen durch das

¹⁶⁰ Siehe die wichtigen Überlegungen von BAUCH 1953, S. 61f.; vgl. BELTING 1977, S. 240ff. Wegen der Jugend Giottos oder weil die älteren Meister in Assisi zur Verfügung standen, mögen die Auftraggeber deren Mitarbeit auch ausdrücklich gewünscht haben.

¹⁶¹ ZANARDI 1996 sieht in den sechs Szenen II – VII (vgl. am besten die dem Buch beigelegte Übersichtstafel) die gleiche Ausführungsweise, »modi d'esecuzione«, und eine später nicht mehr begegnende Verwendung der »patroni« (Schablonen) I und II für die Gesichter. Die Schablonen – sofern man ihrer tatsächlich bedurfte – dienten offenbar nur der Festlegung der Kopfgröße und damit der einheitlichen Wirkung der Szenen. In Form, Alter und Ausdruck sind die Köpfe, denen laut Zanardi dieselbe Schablone zugrunde liegt, teils derart verschieden, daß der Gebrauch letztlich nicht viel besagt.

¹⁶² Vermutlich gab es in der von Giotto neu zusammengestellten Werkstatt Nachzeichnungen nach den Fresken des Isaakmeisters, an denen er sich bedarfswise orientierte. Auch scheint er unter der Aufsicht des Isaakmeisters schon mit einer gewissen Selbständigkeit im Obergaden gearbeitet zu haben; vgl. BELLOSI 1985, Abb. 108, 109. Der verkürzte Solodenkopf in der Szene der Frauen am Grab kehrt bei einem der Brüder in der Bardi-Kapelle wieder; ein ähnlicher, aber seitenverkehrt verwen-

deter Kopf begegnet bereits bei einem der schlafenden Gefährten auf der Vision des Feuerwagens (ZANARDI 1996, S. 146). Offenbar hat Giotto für ihn wichtige Entwürfe von Anbeginn aufbewahrt, um sie später und selbst nach langen Jahren wieder zu benutzen. – Daß er beim Isaakmeister lernte, aber nicht mit ihm identisch ist, hat in jüngerer Zeit besonders BELTING 1977, S. 234ff., betont. A. M. Romanini, »Arnolfo alle origini di Giotto«, *Storia dell'arte*, 65 (1989), S. 5–26, sieht ebenfalls im Isaakmeister den älteren Künstler; allerdings kann seine Gleichsetzung mit Arnolfo di Cambio kaum überzeugen. Neuerdings deutet Serena Romano (Rezension von ZANARDI 1996, *Storia dell'arte*, 89 [1997], S. 131–136) auf die Unterschiede zwischen den Isaakszenen und der Franzlegende und auf die römische Wurzel des Isaakmeisters hin; eine Identität der Maler sei nur möglich, wenn zwischen den Werken ein zeitlicher Abstand liege.

¹⁶³ Die beiden Isaakszenen befinden sich im Obergaden des zweiten Joches der Nordwand. Die Beleuchtung ist weniger folgerichtig als in den darunter stehenden Szenen der Franzlegende. Wie dies in Giottos Fresken stets der Fall ist, richtet sie sich hier nach der faktischen Hauptlichtquelle, in diesem Fall der großen Fensterrose und dem Doppelportal der Fassade (Taf. VIII a). Auch darin erweist sich Giotto als der modernere Meister.

15. Giotto, Franziskus und seine Brüder.
Detail aus der Genehmigung der
Ordensregel durch Innozenz III.



Thema bedingten Unterschieden wird eine ähnliche die Greifbarkeit betonende Auffassung bei den Figuren der Mantelspende faßbar.¹⁶⁴ Der liegende Franziskus nimmt die Maria der Geburt Christi in Padua voraus (Abb. 13). Ihre Wendung, die Art, wie der Stoff die Glieder straff umzieht und deren Rundung andeutet, sind eng verwandt; selbst in der Untermalung wird dies erkennbar. Der späteren Entstehung entsprechend ist die Konzeption sicherer.¹⁶⁵ Eine Gegenüberstellung der knienden Gestalten macht das Verbindende und die Unterschiede zwischen dem Isaakmeister und seiner Werkstatt und Giotto nicht minder deutlich. Bei dem Entwurf der Gruppe des Franz mit den Gefährten vor Innozenz III. orientierte sich Giotto offensichtlich an den knienden Josephbrüdern im Obergaden (Abb. 14, 15). Der Aufbau und die Hintereinanderreihung sind vergleichbar, das Verhältnis zum Boden ist hingegen ein anderes. Giotto vermeidet das spitzige Hinabhängen der Gewandenden;

dadurch, daß er seine Figuren unten weitgehend horizontal abschließt, verbindet er sie statisch mit dem Grund.¹⁶⁶ Ähnliches gilt für den knienden Franziskus in San Damiano; der hinter dem Gewand vorliegende Fuß setzt mit der Spitze auf den Kirchenboden auf, während die Füße der Josephbrüder unter der Höhe der Knie liegen und unbestimmt hinabweisen.¹⁶⁷ Eine den Mönchen vor Innozenz verwandte Bildung kniender Gestalten begegnet etwa bei der Verkündigung an Anna in der Arenakapelle, bei den Engeln der Ognissanti-Madonna, in den Zyklen der Peruzzi- und der Bardi-Kapelle bis hin zum Baroncelli-Altar. Offenbar hat Giotto den Isaakmeister sehr bewundert, dessen Formvorstellungen aber seiner eigenen Auffassung entsprechend abgeändert.

Ein aufschlußreiches Beispiel für die Nähe zum Isaakmeister wie für die Zusammensetzung und die Zusammenarbeit innerhalb der Werkstatt gibt die Feuerprobe vor dem Sultan. Die eindrucksvolle Gruppe der fliehenden heidnischen Priester geht höchstwahrscheinlich auf eine Entwurfskizze

¹⁶⁴ ZANARDI 1996, S. 80f., 90f., nimmt aufgrund der Tagewerke eine Ausführung der Palastvision vor der Mantelspende an. – Der Ritter der Spende setzt in der Erfassung des schweren, in Röhrenfalten fallenden Stoffes offenbar Figuren Nicola und Giovanni Pisano am Peruginer Brunnen voraus; die dicht anliegende modische Haarkappe, unter der das Haar im Nacken hervorquillt, ist hier ebenfalls vorgegeben. Vgl. Georg Swarzenski, *Nicolo Pisano*, Frankfurt a. M. 1926, Abb. S. 91ff., S. 69f. In der Arenakapelle und im späteren Werk Giottos kehrt ein ähnlicher die Plastizität der Figuren steigernder Fall der Gewandung immer wieder. Die Behandlung des Stoffes bei der nicht gut erhaltenen Gestalt Christi hinter dem schlafenden Heiligen wirkt dagegen altertümlicher; laut ZANARDI 1996, S. 90f., wurde sie auf einem anderen Tagewerk vor derjenigen des Franz ausgeführt. Der Mantel zeigt Reste einer einst vermutlich goldenen Fadenzeichnung.

¹⁶⁵ Das Motiv der auf der Seite liegenden Gestalt ist in der Magdalenen-Kapelle der Unterkirche in Assisi bei der Frau des Pilgers auf der Landung in Marseille noch einmal weiter entwickelt; vgl. FLORES D'ARCAIS 1985, S. 286. Siehe auch die der Giotto-Schule angehörende Anbetung der Könige in New York, a.a. O., S. 214.

¹⁶⁶ Vgl. schon BAUCH 1953, S. 48. Zu dem einstigen Tierelement des Fliesenbodens siehe oben S. 39, Anm 43.

¹⁶⁷ PREVITALI 1967, S. 48ff., Abb. 62, 63, sieht die Ähnlichkeit der Figuren, die so bezeichnenden Unterschiede erwähnt er nicht. Vermutlich wurde Giotto bei der Gestalt des Franz in San Damiano von dem schon bei Arnolfo's Brunnenfigur einer alten dürrstenden Frau (Galleria Nazionale, Perugia) begegnenden Motiv des mit der Fußspitze am Boden aufgesetzten Fußes inspiriert. Für seine Beachtung der damaligen Plastik vgl. Anm. 164.



16. Isaakmeister, Kopf des Isaak. Detail aus *Esau erscheint vor Isaak*



17. Mitarbeiter des Isaakmeisters, Der älteste der fliehenden Priester. Detail aus *der Feuerprobe vor dem Sultan*

Giottos zurück; die Ausführung hat er einem erfahrenen Mitarbeiter des Isaakmeisters übertragen. Die zügige Pinselführung der Kopfbedeckung, die Bildung des Bartes und die lichten Höhungen zumal bei dem vorderen der Priester stehen dem Isaak der Esauszene nahe; die Durchführung der Bartlocken ist indes schematischer und ein wenig routiniert (Abb. 16, 17).¹⁶⁸ Das ösenförmig gebildete Ohr deutet auf einen Maler der älteren Generation hin; schon der Isaakmeister würde die altägyptische, etwa an Torritis Christus im Deesisgewölbe und an den Christus der Gefangennahme im Obergaden erinnernde Formel kaum benutzt haben.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Allein die ihre Furcht ausdrückende doppelte Bewegtheit der Priester weist auf einen Entwurf Giottos hin; in der Feuerprobe der Bardini-Kapelle hat er dies souverän variiert. FLORES D'ARCAIS 1985, S. 86, schreibt, ohne das Problem von Entwurf und Ausführung zu berühren, die Gruppe einem Giotto-Schüler zu. In den voraufgehenden Bildern zeigen vor allem der linke hockende Diener beim Traum Innozenz' III. und der stehende graubärtige Würdenträger bei der Genehmigung der Regel starke Anklänge an den Stil des Isaakmeisters. PREVITALI 1967, Fig. 65, 66, vergleicht den Kopf des ältesten Priesters mit dem des Augustinus im Doktorenengewölbe und sieht hier, wie auch sonst in der Feuerprobe, eine Zusammenarbeit von Giotto und Memmo di Filippuccio (Fig. 68, 70); die Gegenüberstellungen sind nicht ganz überzeugend.

¹⁶⁹ Für die Bildung der Ohren vgl. POESCHKE 1985, Abb. 96, 118. Wahrscheinlich zog Giotto diesen Mitarbeiter des Isaakmeisters wegen seines ungewöhnlichen Farbsinns für die Ausführung der Priester heran;

Insgesamt wirkt die Gruppe der Priester reliefhafter und weniger greifbar als der thronende Sultan und die hockenden nackten geflügelten Geister auf dem linken Gebäude.¹⁷⁰ Die machtvolle Gestalt des Sultans erinnert trotz des ganz anderen Themas an den schwer gebildeten Jesusknaben der Madonna aus San Giorgio alla Costa in Florenz: die Führung des Umrisses, die Drapierung des Mantels, der horizontale, fadenähnlich dünne Gürtel und die von ihm ausgehenden steigähnlich nach oben und unten verlaufenden Falten sind verwandt.¹⁷¹ Demnach scheint Giotto einen eingehenden Entwurf für die Sultansfigur geliefert zu haben. Ihm selbst mag der äußerst sicher konzipierte, kraftvolle kleine Geist auf dem die Palastloggia bekrönenden mittleren Pfeiler angehören;¹⁷² offenbar machte es ihm Freude, sein

die Art, wie die weißen Bartlocken, der zartgelbe Stoff des Turbans und das helle Rot des Gewandes zusammenstehen, ist von hohem Rang.

¹⁷⁰ Die Flügelgestalten wurden nach Zanardis Angaben später als das die ganze Bildbreite einnehmende Tagewerk darunter ausgeführt (ZANARDI 1996, S. 176). Die unkindlichen kleinen Figuren haben wohl eine heidnische Bedeutung.

¹⁷¹ Siehe FLORES D'ARCAIS 1985, S. 106. Beide Werke werden in nicht großem Abstand voneinander entstanden sein. Eine Beteiligung Giottos an der Ausführung der Soldaten des Sultans schließen die unklar wiedergegebenen Beine und der altägyptische Kopf der hintersten Figur aus.

¹⁷² ZANARDI 1996, S. 183; vgl. Anm. 170.

Können an nebensächlichen Stellen auszuprobieren. Dennoch wundert es, daß er die Ausführung der etwas spannungslos wirkenden Gestalten des Franz und des Gefährten einer schwächeren weiteren Hand überließ. Die Erklärung liegt zum einen darin, daß die seitlichen Bildteile größere Anforderungen an den Maler stellten; ein weiterer Grund dürfte sein, daß Giotto zur gleichen Zeit mit der einen erheblichen künstlerischen Einsatz verlangenden, ihn vermutlich auch stärker interessierenden Vertreibung der Dämonen aus Arezzo beschäftigt war.¹⁷³ Wenn er die Durchführung der in ihrer doppelten Bewegtheit so ausdrucksstarken Gruppe der fliehenden Priester einem begabten älteren Mitarbeiter des Isaakmeisters anvertraute, kommt darin wohl auch seine Verehrung für den bedeutenden Lehrer zum Ausdruck. Eine mit der Werkstatt des Isaakmeisters zusammenhängende inhaltlich wichtige, aber eher schwache Figur begegnet in der an die Feuerprobe anschließenden Ekstase; die sich zu Franziskus hinabneigende Gestalt Jesu lässt sich, obwohl die Bewegungsrichtung eines anderes ist, ohne den Christus der Himmelfahrt an der Eingangswand kaum denken.¹⁷⁴

Nach dem Gesagten ist die Verbindung zum Isaakmeister in der Franzlegende als eine zweifache zu begreifen: Einerseits schließt Giotto da, wo es nahe lag, direkt an Erfindungen des Isaakmeisters an, ändert sie aber seinem Formdenken gemäß in einer in die Zukunftweisenden Art ab. Zum zweiten hat er anscheinend gleich bei Beginn der Arbeiten mehrere beim Isaakmeister geschulte ältere Maler in die von ihm gegründete Werkstatt aufgenommen und ihnen gelegentlich die Ausführung wichtiger Figuren und Gruppen

¹⁷³ Offenbar wurden beide Szenen vom selben Gerüst aus ausgeführt; vgl. die Tagewerkangaben bei ZANARDI 1996, S. 163 und 177.

¹⁷⁴ Vgl. ZANARDI 1996, S. 185 und 189 mit POESCHKE 1985, Abb. 128, 129.

¹⁷⁵ Zum Beispiel schließen der Kopftypus des Vaters und weiterer Figuren der Loslösung an Gestalten des Kirchenwätergölbes an. Die mit Bäumen besetzten gegen die Bildmitte abfallenden Berge der Mantelspende sind bereits bei Cimabue im Mittelbild der Stirnwand des Südquerhauses (dem Engel des sechsten Siegels) und in der Szene des Obergadens, in der die Brüder Joseph in den Brunnen werfen, vorgebildet. Das wohl römische Motiv einer auf einem Berg angesiedelten Stadt begegnet auf derselben Wand in dem von einem eigenwilligen Meister ausgeführten Abrahamsopfer (siehe Cavallinis Mosaiken in Santa Maria in Trastevere). In der Arenakapelle kehren die getreppten Felsen der Franzlegende in zunehmend milderer Form wieder; vgl. den Traum Joachims mit der Beweinung und dem Noli me tangere. In der Vision der Throne ähnelt nicht nur der aufwärts weisende Engel in seiner doppelten Wendung dem erhaltenen Engel der Himmelfahrt an der Eingangswand, auch die Architektur der Apsis steht den Bildarchitekturen im Obergaden nahe. Die noch unbeholfene perspektivische Darstellung der Apsistufen und der Holzstufe vor dem Altar findet in der unklaren Verbindung von Brunnen und Sockel in der Josephsszene über der Vertreibung der Teufel aus Arezzo eine Parallele.

¹⁷⁶ Es fragt sich, ob das Tafelkreuz von Santa Maria Novella bereits damals oder – wohl spätestens – nach der Vollendung der Genehmigung der Ordensregel entstanden sein könnte. Die alttümliche Faden-

und zumal die der buntfarbigen Bildarchitekturen der späteren Fresken der Nordwand überlassen. Die zuweilen uneinheitliche Wirkung ist wohl in erster Linie darin begründet.

Die angestellten Vergleiche – es ließe sich hier noch mehr anführen¹⁷⁵ – sprechen dafür, daß mit der Ausführung der Franzlegende nicht lange nach der Vollendung der Obergadenzyklen begonnen wurde; in jedem Fall schließen sie eine nachpaduanische Entstehung der Bilder der Nordseite aus. Indes erforderte der große Auftrag eine gründliche Vorbereitung; daher ist zumindest mit einem kürzeren zeitlichen Abstand von den älteren Werken zu rechnen. In der Zwischenzeit gewann Giotto seine eigene Statur.¹⁷⁶ Im Hinblick auf die Abfolge ist eine weitere Überlegung notwendig. Wie oben ausgeführt, scheint im zweiten Nordjoch ein von dem anfänglich vorgesehenen Programm und der Chronologie der *Legenda Maior* abweichender Planwechsel stattgefunden zu haben, der die wenig befriedigende Zusammenstellung der drei Szenen erklärt.¹⁷⁷ Andere Beobachtungen, die mit der Vision des Feuerwagens einsetzende Wandel des Franziskustypus, die gegenüber den voraufgehenden Bildern auffallend trüben Farben der Mönchskutten und einige Schwächen in der Ausführung des Feuerwagens und der Vision der Throne deuten auf neue Gespräche mit den Auftraggebern und auf mögliche Veränderungen innerhalb der Werkstatt hin. Zanardi erkennt bei einigen Brüdern des

zeichnung an den Gewändern der Maria und des Johannes sprechen für eine frühe Entstehung. BELLOSI 1989 (ohne Seitenzahl) betont mit Recht die Ähnlichkeit des Johannes mit den Figuren Jakobs und Esaus in den Isaakszenen; deren Zuschreibung an Giotto lässt sich damit nicht begründen. Wahrscheinlicher ist, daß Giotto Kopien nach den Gestalten fertigte, diese mit nach Florenz nahm und bis zu einem gewissen Grad beim Entwurf des Johannes verwendete. Zu erwägen ist, ob er, da ihm angesichts des Assisi-Auftrags kaum lange Zeit für die Ausführung des großen Kreuzes zur Verfügung stand, zumindest bei der Halbfigur des Johannes einen – möglicherweise beim Isaakmeister geschulten – Gehilfen eingesetzt hat. Hierfür spricht die bei einer Ausführung durch ihn selbst undenkbare widersprüchliche Verwendung der ikonographischen Farbe beim Mantel (vgl. die vor der derzeitigen Restaurierung angefertigten Farbaufnahmen bei PREVITALI 1967, Taf. VIII, IX). Zwar ist das in dem spitzen Ausschnitt sichtbare Gewand zutreffend mit dem für das Kleid des Johannes üblichen Blau angegeben und zeigt der schräg über die Brust gezogene die linke Schulter und den linken Arm bedeckende Mantel ebenfalls das für den Johannesmantel vorgegebene (mit Rot austauschbare) Rosa. Unverständlich ist hingegen, daß der über der rechten Schulter liegende, weit und locker am rechten Handgelenk hinabfallende Teil des Mantels blau gefärbt ist, wobei sich das Blau durch seine hellere Tönung unmißverständlich von dem bedeckten Blau des Kleides abhebt. Das Ungereimte wird dadurch noch verstärkt, daß ein zum Gewand, nicht zum Mantel gehörender Clavus senkrecht von der Schulter hinabläuft. Für die Annahme einer gewissen Gehilfenarbeit in der älteren Forschung siehe FLORES D'ARCAIS 1985, S. 90ff. Marco Ciatti ermöglichte mir eine genauere Untersuchung des Johannes; er wies mich freundlicherweise daraufhin, daß das den Goldgrund bedeckende Haar rechts teils abgefallen ist und die in die Stirn eingreifenden Haarzipfel sowie die das Kinn und den Hals scharf trennende Linie jüngeren Datums sind.

¹⁷⁷ Siehe oben S. 42 und S. 47f.



18. Giotto mit Werkstatt, Franziskus als Diakon mit dem Christuskind. Detail des Krippenwunders zu Greccio



19. Giotto, Maria und der Christusknabe aus der Geburt Christi. Padua, Arenakapelle

Feuerwagens erstmals den »secondo modo d'esecuzione«, eine von ihm auch weiterhin festgestellte Art der Pinsel-führung in den Gesichtern, die sich in dieser Weise vorher nicht finde.¹⁷⁸ Das alles legt die Frage nahe, ob die Arbeiten vielleicht nur kurz unterbrochen worden sind; so interessant es für die Entstehungsgeschichte wäre, lässt sich dies kaum beweisen.¹⁷⁹ Da die Farbigkeit des Obergadens noch in den Szenen X–XII des ersten Joches eine beträchtliche Rolle

¹⁷⁸ ZANARDI 1996, S. 142; außerdem nennt er Varianten, von denen eine noch dem ersten Modus gleiche.

¹⁷⁹ Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, noch liegt es in der Kompetenz der Verfasserin, zu den von Zanardi angenommenen Tagewerken der drei Szenen VII–IX und zur Technik der Ausführung Stellung zu nehmen. Neu und wahrscheinlich zutreffend ist Zanardis Annahme, daß mehrere Meister gleichzeitig vom selben Gerüst aus tätig waren. Die Abfolge der von ihm beobachteten Tagewerke ist stellenweise kompliziert; vgl. ZANARDI 1996, S. 131, 143, 155. Für die Beantwortung unserer Frage wäre nachzuprüfen, ob die Feinputzschicht des außergewöhnlich breiten und arbeitsaufwendigen Tagewerks Nr. 55 tatsächlich keinerlei Nähte zeigt; da auch a secco gearbeitet werden mußte, ist die Durchführung innerhalb eines Tages nicht ganz leicht vorstellbar. Ferner fällt auf, daß zu Zanardis mehr als die Bildbreite einnehmenden Tagewerk Nr. 58 der für die Auftraggeber sicherlich wichtige Kopf Innozenz' III. und drei Köpfe seiner Begleiter gehören. TINTORI/MEISS 1962, S. 99, nehmen hingegen für den Kopf und die Schulterpartie des Papstes ein gesondertes Tagewerk und für das Gefolge ebenfalls von Zanardi abweichende Abschnitte an. Bedenkt man ferner, daß die Gestalten, bei denen das a secco aufgetragene Blau abgefallen ist (Zanardis Tagewerke 34 und 284), eingehende Feinputzzeichnungen zeigen, was darauf schließen läßt, daß derartige Zeichnungen auch

spielt, dürften mit Ausnahme der Huldigung auf dem Marktplatz alle Fresken der Nordwand früh entstanden sein.¹⁸⁰

Giottos Mitwirken an entscheidenden Stellen des Zyklus mögen – über die von der Forschung angestellten Vergleiche und die oben gegebenen Hinweise hinaus¹⁸¹ – einige Figuren und Gruppen verdeutlichen, die neben einer motivischen und formalen eine aus dem gleichen Geist gestaltete innere

unter wichtigeren weiteren Figuren liegen, wird man zögern, eine rasche Fertigstellung zu postulieren. Vielleicht ließe sich fragen, bis zu welchem Grad hier von *giornate* (=Tagewerken) und einer auf den feuchten Putz aufgetragenen Technik in *buon fresco* die Rede sein kann. Das vom uns angeschnittene Problem einer zeitlichen Zäsur hängt letztlich mit dem gesamten Arbeitsprozeß einschließlich der vorbereitenden Entwürfe zusammen. Zu den teils voneinander abweichenden Beobachtungen der Tagewerke bei TINTORI/MEISS 1962 und ZANARDI 1996 vgl. die Bemerkung von F. Martin in der Rezension von ZANARDI 1996, *Journal für Kunstgeschichte*, 2 (1998), S. 25–29.

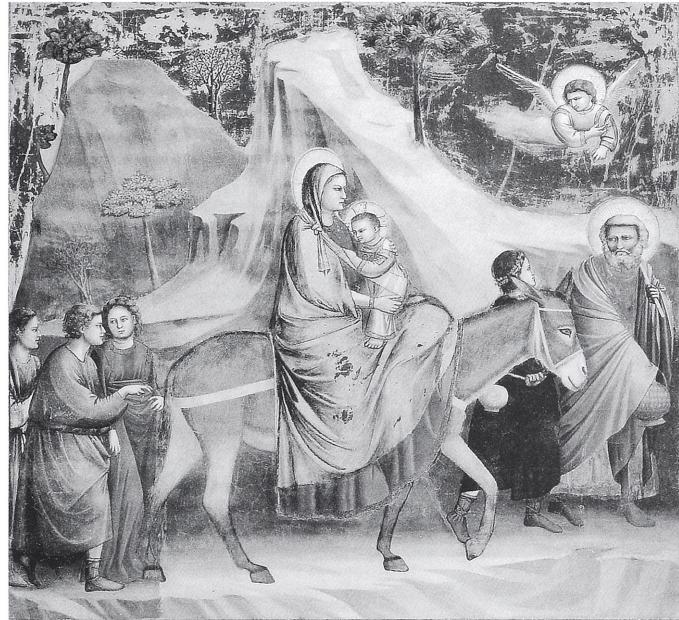
¹⁸⁰ Vgl. zusammenfassend unten S. 76f. BELLOSI 1985, S. 14ff., zieht für die von ihm angenommene Frühdatierung der gesamten Franzlegende die Sala dei Notai im Palazzo dei Priori in Pergugia heran, wobei sich seine Vergleiche jedoch nur auf die Szenen der Nordwand beziehen. Der Teil des Palastes, in dem sich die Fresken befinden, entstand nach dokumentarischer Überlieferung zwischen 1293 und 1297, woraus sich für die Malereien ein ziemlich allgemeiner, für die zeitliche Abfolge der Franzlegende kaum relevanter terminus post quem ergibt.

¹⁸¹ Für Giottos Autorschaft hat die Forschung mit Recht die Stigmatisation des Louvre und die Gestalt des Vaters in der Kleiderablage der Bardi-Kapelle herangezogen, beide Werke setzen die Franzlegende voraus. Siehe die Vergleiche bei BELLOSI 1985, Abb. 74–113.



20. Giotto, Das Quellwunder

Verwandtschaft mit seinen gesicherten Werken zeigen. Allerdings scheint er im Verlauf der Arbeiten zunehmend nur Entwurfskizzen oder Einzelstudien gefertigt zu haben. Wie Franziskus auf dem Krippenwunder von Greccio das Christuskind mit beiden Händen sorgsam umfaßt und sich die Blicke über den Abstand hinweg begegnen, das entspricht der Art, wie Maria auf der Geburt der Arenakapelle den sie ruhig anschauenden Sohn von der Amme entgegennimmt (Abb. 18, 19). Alles übrige weicht voneinander ab. Die singenden Brüder ragen über die vor ihnen stehenden Gestalten hinaus; vielleicht wollte Giotto mit der schwierigen Darstellung des Singens ein wenig prahlen. Angesichts der genau kalkulierten Tiefenstufung von Figuren und Gegenständen und der den Kirchenraum jenseits des Chores suggerierenden Sicht der Kanzel und des Tafelkreuzes fällt der frühe Zug kaum auf. Die bedeutende Komposition läßt sich nur als eine die Weite der Oberkirche mitberücksichtigende Erfindung Giottos begreifen. – Das Quellwunder an der Innenfassade ist mit der Flucht nach Ägypten in Padua darin vergleichbar, daß er den hell beleuchteten Berg jeweils der Hauptgestalt und den mehr nach hinten gesetzten dunkleren den Nebenfiguren zuordnet. Trotz des ganz anderen



21. Giotto, Die Flucht nach Ägypten. Padua, Arenakapelle

Themas sind die gleichen künstlerischen Mittel verwendet (Abb. 20, 21). Die Flucht der Arenakapelle ist, das zeigen die nur noch geringfügig abgetreppten Felsen, zweifellos das reifere Werk.

Nicht weniger eng, oft leicht, manchmal schwerer erkennbar, sind die Beziehungen zum Arenazyklus bei den Fresken der südlichen Wand.¹⁸² Das gilt schon für die erste Szene, den Tod des Edlen von Celano. Die Art, in der die am Boden hockende Gattin den Sterbenden im Schoß hält und sein Kopf auf dem Knie ihres aufgestellten Beines ruht, ist bei der Beweinung Christi im Obergaden vorgegeben (Abb. 22, 23). Wahrscheinlich waren – wegen der weitgehenden Zerstörung des Christushauptes lässt sich dies nicht sicher sagen – die Antlitze von Mutter und Sohn auch hier einander zugewendet; der noch flächenhaften Projektion des Leichnams zufolge müßte der Kopf Jesu nach links gedreht gewesen sein. Ungewiß bleibt, ob sich die Blicke trafen. In der Franzlegende ist die Gestalt des Edlen weit sicherer verkürzt, die Beine klaffen nicht mehr auseinander, das Gesicht erscheint, ebenso wie das der Gattin, im Profil. Im Obergadenfresco umgreift der Arm Mariens in hartem Knick den Leib Christi; die Frau Celanos legt die Hand auf die Schulter des Mannes, der gebogene Arm und das in Trauer aufgelöste, lang fallende Haar rahmen die Begegnung ihres Blickes mit den brechenden Augen und dem im Tod eben

¹⁸² Vgl. etwa die Gewandbildung des jungen Klerikers rechts auf der Predigt vor Honorius III. mit den sitzenden Pharisäern beim Zwölfjährigen Jesus im Tempel oder die für Giotto so typischen hockenden Rückenfiguren auf der Erscheinung in Arles und auf den Exequien des Franz mit dem Abendmahl und dem Pfingstwunder in Padua.



22. Isaakmeister (mit Giotto ?), Detail der Beweinung Christi im Obergaden

geöffneten Mund des Ritters ein.¹⁸³ Die Züge, die die Gruppe von der Obergadenszene unterscheiden, sind der Beweinung Christi in der Arenakapelle ähnlich; wenn der Tod des Ritters dem Thema gemäß anders wirkt, spricht gerade dies dafür, daß die Erfindung von Giotto stammt (Abb. 24).¹⁸⁴

Beim Abschied der Klarissen im dritten Südjoch begegnen Motive, die für den Scrovegni-Zyklus gefundene Lösungen höchst selbständig variieren. In der Begegnung an der Goldenen Pforte in Padua verbinden sich die Lippen Joachims und Annas zum Kuß. Auf dem Bild der Franzlegende ist dies abgewandelt, indem eine junge Schwester das Wundmal an der Hand des Heiligen küßt. Der Bildung der leicht vorgeschrägten Lippen liegt die gleiche genaue Beobachtung zugrunde (Abb. 25, 26). Darauf, daß auch hier ein Bildge-

danke Giottos zugrunde liegt, deuten die leise ineinander greifenden Hände der Nonne und des Toten hin; später, beim Tod des Franz in der Bardi-Kapelle, greift er auf das Motiv zurück. Ebenfalls in der Abschiedsszene findet sich der berühmte den Baum hinaufkletternde Knabe, dessen Verwandtschaft mit dem Zweige brechenden Kind beim Einzug in Jerusalem in der Arenakapelle die Forschung mehrfach beschäftigt hat.¹⁸⁵ In der Durchbildung weichen die Figuren erheblich voneinander ab (Abb. 27, 28). Die Paduaner Gestalt wirkt kompakt und statisch, die senkrechten Röhrenfalten des Gewandes unterstreichen die Schwere; der Stand bleibt jedoch unklar, das hoch gestellte Bein müßte das rechte, scheint aber das linke zu sein. Der Junge beim Abschied der Klarissen ist trotz der schwächeren Ausführung natürlicher begriffen, der linke Fuß steht fest in der

¹⁸³ Das aufgelöste, in großen Wellen hinabfallende Haar ist offenbar von der Figur der den linken Fuß Christi haltenden Magdalena in der Beweinung angeregt; die langen aufgelösten Haare auch der übrigen Klagenden setzen, so selbständig die Umsetzung ist, wohl trauernde Gestalten römischer Meleager-Sarkophage oder anderer antiker Werke voraus.

¹⁸⁴ Die Gruppe zeigt rechts unter dem Haupt des Ritters und an seinem Rücken Fehlstellen. Hier hilft die Zeichnung des J.A. Ramboux im Staedel in Frankfurt weiter; nach ihr stützte die Frau den Kopf mit ihrer linken Hand (Photo im KHI, Florenz).

¹⁸⁵ Siehe M. R. Fisher, »Assisi, Padua and the boy in the tree«, *Art Bulletin*, 38 (1956), S. 47–52. Fisher betont den gleichen Umriss der Figuren und nimmt, wie wir, eine spätere Entstehung des Knaben in Assisi an; indes läßt er die Giotto-Frage offen. A. Smart, »The St Cecilia Master and his school in Assisi. II«, *Burlington Magazine*, 102 (1960), S. 431–437, plädiert für eine etwa gleichzeitige Entstehung beider Zyklen, sieht in dem Jungen in Assisi jedoch schon eine Übernahme der Paduaner Figur. Vgl. PREVITALI 1967, S. 76 mit Abb. 106, 107, und BELLOSI 1985, S. 86 mit Anm. 86. Das Motiv hat in Assisi eine eher indirekte inhaltliche Berechtigung; siehe Frugoni in ZANARDI 1996, S. 302.

23. Giotto mit Werkstatt, Detail aus dem Tod des Edlen von Celano



24. Giotto, Detail der Beweinung Christi. Padua, Arenakapelle





25. Giotto, Detail der Begegnung an der Goldenen Pforte. Padua, Arenakapelle



26. Giotto mit Werkstatt, Detail aus dem Abschied der Klarissen

Astgabel, der Knabe klettert in den buschigen Baum hinein, die Hände – es sind beide, nicht nur eine gezeigt – greifen hastig hoch in die Zweige; die Faltenzüge des Rockes folgen der Aufwärtsbewegung. Ein gewisser Widerspruch besteht zwischen dem von hinten gesehenen, vom Haar bedeckten Schädel und dem im Profil gezeigten, nach oben blickenden Gesicht mit der Stupsnase und dem geöffneten Mund. Offenbar hat der ausführende Meister eine in Giottos Entwurf vorgesehene schwierige Verkürzung abgeändert und dem Kopf einen stärker mitsprechenden Ausdruck geben



27. Giotto, Der Knabe im Baum. Detail aus dem Einzug in Jerusalem, Padua, Arenakapelle



28. Nach einem Entwurf Giottos, Der Knabe im Baum. Detail aus dem Abschied der Klarissen



29. Giotto mit Werkstatt, Männlicher Kopf. Detail aus dem Abschied der Klarissen



30. Giotto (mit Werkstatt ?), Kopf des Kardinals Hugo von Ostia. Detail der Predigt vor Honorius III.

wollen.¹⁸⁶ In der Erfassung der Bewegung, in dem einsichtigeren Verhältnis von Figur und Baum ist der Knabe in Assisi fortgeschritten, eine umgekehrte künstlerische Entwicklung wäre kaum denkbar.

Bedenkt man dies, stellt sich die Frage nach der Entstehungszeit der Szenen an der Südwand von selbst ein. Im Hinblick auf das technische Vorgehen erscheint bemerkenswert, daß die Tagewerke, anders als bei den voraufgehenden Fresken, am unteren Bildrand abschließen.¹⁸⁷ Von dem nun auftretenden neuen Fanziskustypus und von der unterschiedlichen Farbhaltung war oben die Rede. Die Oberfläche der Gesichter zeigt des öfteren eine bislang und auch im späteren Werk Giottos kaum begegnende stoffliche

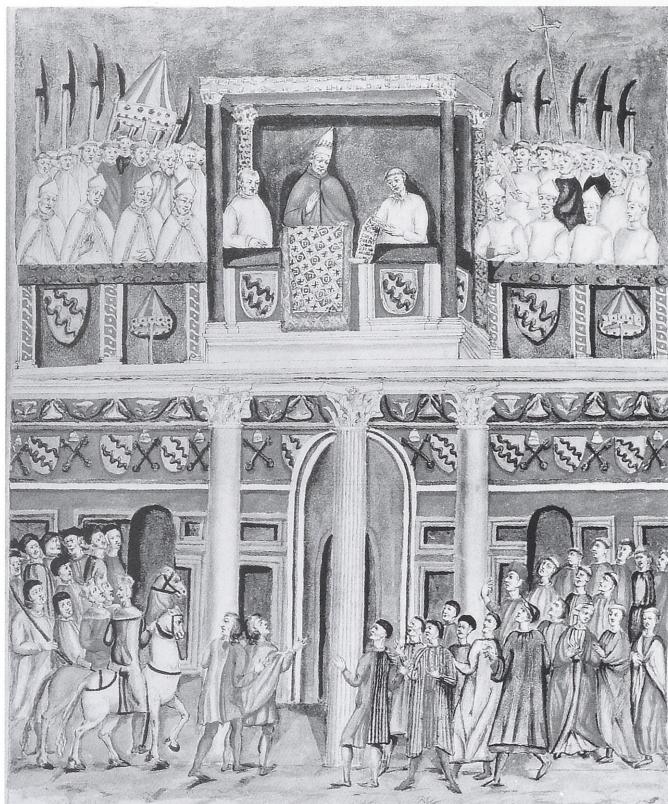
¹⁸⁶ Mißverständlich wirkt auch der den Rücken des Knaben bedeckende, an einen Flügel erinnernde große Zweig. Wahrscheinlich hat Giottos Entwurf das Hineinstingen in den Baum auf deutlichere Weise durch den Zweig betont.

¹⁸⁷ ZANARDI 1996, S. 224f., zufolge hätte man, abweichend von den Angaben bei TINTORI/MEISS 1962, S. 118f., bereits bei der Vogelpredigt und nicht erst an der Südwand die abschließenden Tagewerke auf den unteren Bildrand abgestimmt. Doch reichen die Vögel und vor allem der Baum an diesen hinab, der horizontale Abschluß des Tagewerks Nr. 191 war folglich durch das Thema gegeben. Nach links hin, unter den Figuren, ist die Fortsetzung der Horizontalen nicht ganz eindeutig. Tintori und Meiss vermuten wohl mit Recht, daß die ursprüng-

Weichheit; als Beispiele mögen der zwischen Franziskus und dem Sterbenden vermittelnde rot gekleidete Mann im Tod des Edlen von Celano, der auf der Predigt vor Honorius hinten sitzende, wohl Hugo von Ostia darstellende Kardinal, die Figur des Antonius von Padua in der Erscheinung von Arles, der teils beschädigte Kopf des zelebrierenden Priesters bei den Exequien und das füllige Antlitz der vom linken Bildrand überschnittenen Gestalt beim Abschied der Klarissen dienen (Abb. 29, 30).¹⁸⁸ Das alles spricht für eine Unterbrechung der Arbeiten, während der Giotto neue Erfahrungen sammelte und mindestens einen vorher in der Legende nicht faßbaren Maler in die Werkstatt aufnahm, dem er die Ausführung wichtiger Partien übertrug. Wo aber konnte er

lichen Hände des Franz nachträglich ausgeschnitten und nach Auftrag neuen Putzes verändert worden sind. Hierfür spricht der zu der schweren Figur nicht recht passende Stil vor allem der feingliedrigen von innen gesehenen linken Hand; ihre Form kehrt ähnlich bei der Gestalt des Heiligen auf dem im Süden anschließenden Tod des Edlen von Celano und von nun ab häufiger im Werk Giottos wieder (vgl. ZANARDI 1996, S. 228, und BELLOSI 1985, Abb. 92–96). Vermutlich erfolgte die Neueinsetzung der Hände anlässlich der Aufstellung des Gerüstes im ersten Joch der Südwand; gleichzeitig mag man den unteren Abschluß leicht korrigiert haben.

¹⁸⁸ Siehe ZANARDI 1996, S. 235, 249, 260, 273, 310.



31. Aquarell nach dem Fresko der Lateranensischen Loggia. Mailand, Biblioteca Ambrosiana



32. Fragment des Freskos an der Lateranensischen Loggia. Rom, San Giovanni in Laterano

weitere Anregungen gewinnen und fähige Meister finden, die ihn entlasteten und ihm vielleicht die Freiheit ließen, sich verlockenden anderen Aufgaben zuzuwenden?

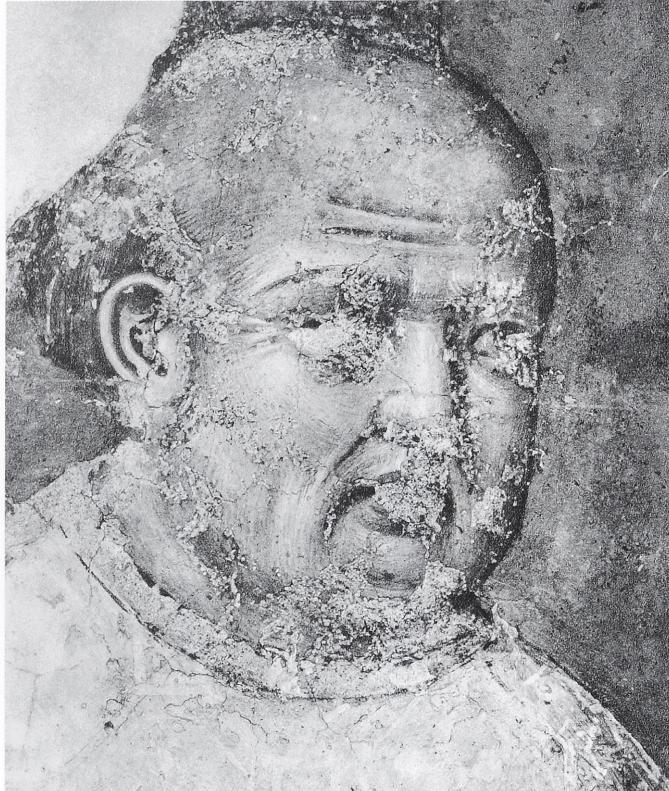
Am ehesten ist dies in Rom, in Verbindung mit dem verlorenen Lateransfresco geschehen.¹⁸⁹ Die Exequien des Franz und die Bestätigung der Wundmale im zweiten Südjoch setzen in ihrer von Bonaventuras Text (*Legenda Maior XIV,6, XV,4,5*) nicht geforderten repräsentativ zeremoniellen Auffassung, in der Wiedergabe dicht gedrängter Menschenmengen und – bei der Bestätigung – gespreizt bewegter, teils in Rückansicht gezeigter Laien im Vordergrund wahrscheinlich die in einer kolorierten Zeichnung der Biblioteca Ambrosiana in Mailand überlieferte Komposition der Lateransloggia voraus (Taf. VI, VII, Abb. 31).¹⁹⁰ Auf der Kanonisation des Heiligen im nächsten Joch wirken der roh gezimmerte übereck gestellte päpstliche Baldachin und der über die Brüstung gebreitete Teppich wie eine Variation der in dem römischen Werk vorgebildeten Motive; ursprünglich, als Gregor IX. und die ihn begleitenden Kar-

dinäle noch sichtbar waren, wird dies deutlicher gewesen sein (Abb. 10). Dem hochoffiziellen Anlaß der lateranensischen Szene entspricht die zentrale Position Bonifaz VIII., die Anwesenheit der Mitglieder der Kurie sowie, als Demonstration der päpstlichen Macht, eines Teils des Heeres, auf das die aufgepflanzten Hellebarden versteckt, aber unübersehbar hinweisen; der feierlichen Verlesung der von einem jungen Kleriker gehaltenen Bulle wohnten unten auf dem Platz versammelte hochrangige Personen zu Pferde und das aus Männern, Frauen und einigen Klerikern bestehende Volk bei.¹⁹¹ Dieser Teil des Freskos zeigte die für Giotto typischen Rückenfiguren und sich sprechend einander zuwendenden Gestalten, oben hingegen spielte das in den beiden Bildern der Oberkirche so auffallende Weiß der geistlichen Gewandung eine besondere Rolle. Vergleicht man das

¹⁸⁹ Zum Fresko der Lateransloggia siehe Eugène Müntz, »Boniface VIII et Giotto«, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1 (1881), S. 111–137, S. 127ff., und MADDALO 1983, S. 129–150 (mit ausführlicher Angabe der Quellen). Vgl. FLORES D'ARCAIS 1985, S. 110ff.

¹⁹⁰ Vgl. die Farbwiedergabe bei FLORES D'ARCAIS 1985, S. 113.

¹⁹¹ Laut MADDALO 1983, S. 135ff., wäre das Thema des Freskos nicht die Verkündigung des Heiligen Jahres, sondern die Inbesitznahme des Laterans durch Bonifaz VIII. nach seiner 1295 erfolgten Wahl, woraus sich eine etwas frühere Datierung ergäbe; sie identifiziert die beiden Reiter mit Karl II. von Anjou und seinem Sohn Karl Martell und eine der Rückenfiguren mit dem römischen Präfekten. Auch wenn Bonifaz die Rechtmäßigkeit seiner Papstwürde durch die Wahl dieses Themas vor aller Welt beweisen wollte, ging es ihm wohl darum, dies anlässlich des Heiligen Jahres zu tun, woraus sich für das Fresko kaum anders als bisher das Jahr 1300 als terminus ante quem ergibt.



33. Kopf des Prälaten aus dem Freskofragment der Lateranensischen Loggia



34. Giotto mit Werkstatt, Kopf (beschädigt) des zelebrierenden Priesters. Detail der Exequies des Franziskus

Fragment in San Giovanni in Laterano, so scheint die Mailänder Zeichnung nicht unbedingt im Figurenbestand und sicherlich nicht im Stil, so doch im Großen und Ganzen einigermaßen zuverlässig zu sein (Abb. 32).¹⁹² Das Fragment lässt einen weiteren das römische Werk und die Szenen der Südseite verbindenden Zug erkennen: Neben Bonifaz steht ein beleibter kurialer Würdenträger, sein linker Arm wird von der Gestalt des Papstes überschnitten, der rechte ruht auf der Brüstung, wobei die Hand den hinabhängenden Teppich berührt. Die Figur ist von starker raumhaltiger Plastizität. In unserem Zusammenhang interessiert der ungewöhnlich wirklichkeitsnahe breit gerundete Kopf mit den ein wenig schlaffen vollen Wangen; wie wir sahen, findet sich eine ähnliche stoffliche Charakterisierung der Oberfläche in der Franzlegende nur an der südlichen Wand. In der körperlichen Fülle, in der Art, wie der schwere Kopf fast halslos auf dem Rumpf aufsitzt, ist der Prälat der Gestalt des zelebrierenden Priesters auf den Exequien verwandt; soweit die Erhaltung ein Urteil erlaubt, gilt dies ebenfalls für die

Modellierung (Abb. 33, 34). Eine auffallende formale Verwandtschaft zeigt der Kopf der interessanten Porrina-Statue in der Collegiata von Casole d’Elsa.

Panvinio (1570) zitiert die Inschrift, nach der die lateranensische Tribüne von Bonifac VIII. im Jahr 1300 errichtet wurde, und nennt noch zwei weitere Szenen, die Taufe Konstantins und den Bau der Lateransbasilika; der Autor der Bilder war für ihn Cimabue.¹⁹³ Der Name Giottos taucht erst 1677 bei Ciaconius auf; der von ihm publizierte Stich des Fragmentes zeigt deutlicher als der heutige Zustand, daß man sowohl den Baldachin wie Bonifaz und seine Begleiter von rechts sah, die rechte Hand des Papstes war beim Verlesen der Bulle erhoben.¹⁹⁴ Da Ciaconius keine Quelle angibt, ist die Zuschreibung des Freskos an Giotto nicht gesichert; das Fragment lässt eindeutig giotteske Züge kaum erkennen.

¹⁹³ Onofrio Panvinio, *De praecipuis urbis Romae sanctioribusque basiliis, quas septem ecclesias vulgo vocant liber*, Rom 1570, S. 182. Siehe ausführlich MADDALO 1983, S. 129.

¹⁹⁴ Alfonso Ciaconio, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, Bd. 2, Rom 1677, Sp. 304. Die Unterschrift unter dem Stich lautet: »Effigies Bonifacij Papae VIII. à Giotto expressa in antiqua Lateranensis Basilicae portico, atque inde secto pariete in eiusdem Templi claustrum translata.« (vgl. MADDALO 1983, S. 131). Sowohl das Fragment in San Giovanni in Laterano, wie der Stich und die Mailänder Zeichnung geben keinen Hinweis auf einen Segensgestus.

¹⁹² Auf der Mailänder Kopie fehlt die auf dem Fragment rechts zwischen den Säulen des Baldachins stehende Profilfigur, die Abstände zwischen den Gestalten sind größer als im Original, die Proportionen wirken schmäler.

So wundert es nicht, daß Zweifel angemeldet wurden, Miklós Boskovits hat nachdrücklich den Namen Cavallinis ins Spiel gebracht.¹⁹⁵ Tatsächlich ruft der junge Kleriker in der altertümlichen Bildung der Hand, der Neigung des Kopfes und dem ruhigen Blick die Erinnerung an Figuren Cavallinis wach.¹⁹⁶ Für eine Beurteilung wäre jedoch die gesamte Komposition heranzuziehen, und sie zeigte, wie gesagt, offenbar eine Reihe von für Giotto bezeichnenden Merkmalen. Der Auftraggeber für die Ausschmückung der Benediktionsloggia ist in jedem Fall Bonifaz VIII. gewesen; zum Jubiläumsjahr 1300 mußten die drei von Panvinio erwähnten Darstellungen vollendet sein. Da die Arbeiten vermutlich drängten, ließe sich denken, daß für die Ausführung mehrere Maler, unter ihnen in erster Linie Cavallini und Giotto, den man von Assisi herbeizitieren konnte, herangezogen wurden. Daß Cavallini als der schon berühmte ältere Meister an der Hauptgruppe mit dem Papst beteiligt war, erscheint, so gesehen, fast selbstverständlich. Träfe unsere Hypothese zu, fände die an der Franzlegende zu beobachtende zeitliche Zäsur eine natürliche Erklärung. Doch selbst wenn Giotto an der Tribüne nicht mitgearbeitet hätte, wird er die Malereien gesehen haben, ohne sie sind die Exequien und die Bestätigung der Wundmale kaum verständlich. Damit wäre das Jahr 1300 als terminus post quem für die beiden Bilder und wohl ebenfalls für die vier Szenen im ersten Südjoch gewonnen.¹⁹⁷ Die an der Südwand neu auftretenden Züge hängen am ehesten mit Giottos Reaktion auf in Rom gewonnene Eindrücke und damit zusammen,

daß er dort ausgebildete und möglicherweise an der Loggia tätige Meister in die Werkstatt der Franzlegende aufgenommen hat.¹⁹⁸

Wann aber wurden die Arbeiten an der Legende abgeschlossen, geschah dies vor Beginn der Arenafresken, das hieße vor ca. 1303, oder zog sich die Ausführung noch länger hin? Die Stigmatisation, dies hat John White aufgezeigt, war spätestens 1307 sichtbar.¹⁹⁹ Da der Knabe im Baum beim Abschied der Klarissen die entsprechende Figur auf dem Einzug in Jerusalem und demnach die Vollendung der beiden oberen Register in der Scrovegnikapelle voraussetzt, ergeben sich als terminus post quem für das Abschiedsbild etwa die Jahre 1305/6. Nicht auszuschließen wäre, daß Giotto die Arbeiten nach der Ausmalung des ersten und zweiten Südjoches nochmals und dieses Mal wegen des Paduaner Auftrags unterbrochen hat.²⁰⁰ Für eine endgültige Fertigstellung der Legende erst nach Beendigung des Arenazyklus sprechen weitere Überlegungen. Die stark gelängten Gestalten mit den verhältnismäßig kleinen Köpfen in den drei letzten Szenen weichen von der üblichen Figurenauffassung Giottos ab, weshalb man diese Fresken und mit ihnen das erste Bild der Nordwand dem Cäcilienmeister oder einem von ihm abhängigen anonymen Meister zuschrieb.²⁰¹ Dabei wurden einem Maler kleinerer Statur kaum zuzutrauen.

¹⁹⁵ Miklós Boskovits, »Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini«, in *Roma anno 1300*, hg. v. A. M. Romanini, Rom 1983, S. 297–315, bes. S. 304f. (mit voraufgehender Literatur). Boskovits betont, daß sich die Formensprache Giottos und Cavallinis um 1300 ziemlich nahe kam; vgl. ders. in *Settanta studiosi italiani – Scritti per l’Istituto Germanico di Storia dell’arte di Firenze*, Florenz 1997, S. 15–16, Anm. 13. Luciano Bellosi, »Due tavolette di Giotto«, in *Settanta studiosi italiani*, a. a. O., S. 35–42, S. 41, Anm. 1, scheidet das lateranensische Fresko aus dem Werk Giottos aus. Seine Zuschreibung an einen römischen Nachfolger Giottos begegnet einigen Schwierigkeiten: Zunächst ist es unwahrscheinlich, daß man einen derart offiziellen päpstlichen Auftrag an einen kleineren Meister vergab; ob in den letzten Jahren des Duecento schon Nachfolger Giottos existierten, denen man eine solche Aufgabe anvertrauen konnte, erscheint fraglich. Unseres Erachtens hat bereits GNUDI 1958, S. 85ff., die Problematik weitgehend zutreffend gesehen; allerdings können wir seine negative Beurteilung der Szenen im zweiten Südjoch nicht teilen.

¹⁹⁶ Vgl. die Geburt der Maria in Santa Maria in Trastevere und den Apostel Philippus (nicht Matthäus), sowie die rechts von Christus angeordneten Engel im Jüngsten Gericht in Santa Cecilia in Trastevere; TOESCA 1959, Taf. II, X, XVIII. GNUDI 1958, S. 85, unterscheidet in dem Fragment mehrere Hände.

¹⁹⁷ Die Arbeiten an der Loggia werden kaum vor dem Feldzug des Papstes gegen die Colonna und deren Vertreibung im Jahr 1298 begonnen worden sein. Siehe MADDALO 1983, S. 147f., und E. Dupré Theseider in *Dizionario biografico degli Italiani*, 12, 1970, S. 154f.

¹⁹⁸ Genaue Zusammenhänge mit der erhaltenen römischen Malerei lassen sich nicht leicht fassen. An Cavallinis Jüngstem Gericht in Santa Cecilia in Trastevere wird Giotto den hohen Rang der Malweise, die ungemein feine Abstufung der Farbe und, was bei den Szenen der Südwand einen Niederschlag gefunden haben mag, die weiche Oberflächenbehandlung mancher Gesichter beobachtet haben (TOESCA 1959, Taf. XII, XIII, XVII, XXI).

¹⁹⁹ John White, »The date of ‘The Legend of St Francis at Assisi’«, *Burlington Magazine*, 98 (1956), S. 344–351, hat festgestellt, daß die Stigmatisation auf dem inschriftlich 1307 datierten Madonnenretabel im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston die Szene der Franzlegende voraussetzt. Damit wäre ein terminus ante quem zumindest für die Fresken des ersten Südjoches gewonnen.

²⁰⁰ Der Arenazyklus entstand wahrscheinlich zwischen c. 1303 und 1306; für die endgültige Vollendung wäre allenfalls noch das Jahr 1307 zu erwägen. Vgl. Almut Stolte, »Der Maestro di Gherarduccio kopiert Giotto. Zur Rezeption der Arena-Fresken in der oberitalienischen Buchmalerei zu Beginn des 14. Jahrhunderts«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40 (1996), S. 2–41, hier S. 5f. u. 32 mit Anm. 22 (Abdruck des Dokuments von 1306). Claudio Bellinati, *Padua felix; atlante iconografico della Cappella di Giotto (1300–1305)*, Treviso 1997, S. 6 u. 160f., nimmt das Jahr 1305 als Vollendungsdatum des Zyklus an. – White, a. a. O., hat die Frage aufgeworfen, ob der verlorene Christuszyklus Cavallinis in Alt-St. Peter nicht schon das Motiv des Knaben im Baum gezeigt haben kann. Dies wäre möglich, doch weisen der Stil des Paduaner Knaben und die Rückansicht der Figur in Assisi auf Giotto hin. – ZANARDI 1996, S. 304f., beobachtete links im Klarissenfresko die Einsatzstelle für die Aufstellung eines Gerütes, weshalb auch er einen mit diesem Bild einsetzenden neuen Arbeitsabschnitt für möglich hält.

²⁰¹ Zu der Zuschreibung an den Cäcilienmeister siehe vor allem OFFNER 1986 S. 21, 60 ff.; vgl. SMART 1971, S. 223ff. – PREVITALI 1967, S. 51,



35. Giotto mit Werkstatt, Kinderkopf aus der Kanonisation des Franziskus



36. Pietro Lorenzetti, Kopf des Christusknaben der Montichielli-Madonna. Siena, Pinacoteca Nazionale

ende hervorragende Partien, wie der Arzt auf der Heilung des Kranken von Ilerda, der Mönchspriester bei der Beichte der Frau, die beiden Soldaten und die fingierten Reliefs der Bauten auf der Befreiung des Petrus von Alife meist übersehen.²⁰² Die Unterschiede innerhalb der einzelnen Szenen sind alles andere als leicht zu erklären. Vielleicht lagen den beteiligten Meistern zum Teil nur flüchtige Sinopien oder Kompositionsskizzen vor, die ihnen eine gewisse Freiheit ließen. Für ihn besonders interessierende Figuren hat Giotto anscheinend Einzelstudien angefertigt, deren Ausführung er erfahrenen Mitgliedern der Werkstatt oder auch begabten jüngeren Malern übertrug. An einigen Stellen griff er wohl selbst zum Pinsel.

Für die Frage der Datierung fällt ins Gewicht – hier wären über unser Thema hinausgehende Untersuchungen notwendig –, daß Pietro Lorenzetti offenbar Kopien nach einzelnen Köpfen, Figuren und auch Kompositionen der letzten Fres-

Abb. 71–75, bringt dagegen den »Maestro del Crocifisso di Montefalco« ins Spiel; mit Recht betont er den engen Zusammenhang mit der Giotto-Werkstatt auch bei den letzten Bildern. Der neuerlichen Zuschreibung der Fresken an Cavallini durch Alessandro Parronchi, *Cavallini »discipolo di Giotto«*, Florenz 1994, ist kaum zuzustimmen.

²⁰² POESCHKE 1985, Abb. 193, 196–200.

ken der Franzlegende besaß, die er zu unterschiedlicher Zeit verwendet und abgewandelt hat.²⁰³ Der zu seiner Mutter aufschauende Kopf des Jesuskindes auf der frühen Montichielli-Madonna in der Sieneser Pinakothek wirkt wie eine seitenverkehrte Variante des hochblickenden Kindes der blau gewandeten vom Rücken gesehenen Frau auf der Kanonisation (Abb. 35, 36);²⁰⁴ Projektion und Kopfform des rechts stehenden Jungen kehren ähnlich bei dem in Dreiviertelansicht gezeigten Christusknaben der Maria mit Johannes dem Täufer und Franziskus in der Johanneskapelle der Unterkirche wieder.²⁰⁵ Der schlafend nach vorn gebeugte Soldat der Auferstehung Christi im linken Querarm setzt darin, wie der Kopf in den Umriss des Rückens ein-

²⁰³ Zahlreiche Verbindungen der Werke Pietros zu Werken Giottos, allerdings nicht zur Franzlegende, beobachtete bereits Max Seidel, »Das Frühwerk von Pietro Lorenzetti«, Städels Jb., 8 (1981), S. 79–158, bes. S. 144ff.; vgl. LISNER 1995, S. 108f., Abb. 39, 40.

²⁰⁴ Der Kinderkopf der Kanonisation wirkt seinerseits wie eine seitenverkehrte Variante des Jesuskindes im Madonnentondo über dem Doppelportal der Oberkirche; vgl. ZANARDI 1996, S. 320 und 221. Zur Datierung der Montichielli-Madonna vor 1320, vor dem Christuszyklus der Unterkirche siehe VOLPE 1989, S. 110ff., Kat. Nr. 84.

²⁰⁵ Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 191, und VOLPE 1989, S. 65.



37. Giotto mit Werkstatt,
Trauernde Brüder. Detail
aus den Exequien des Fran-
ziskus

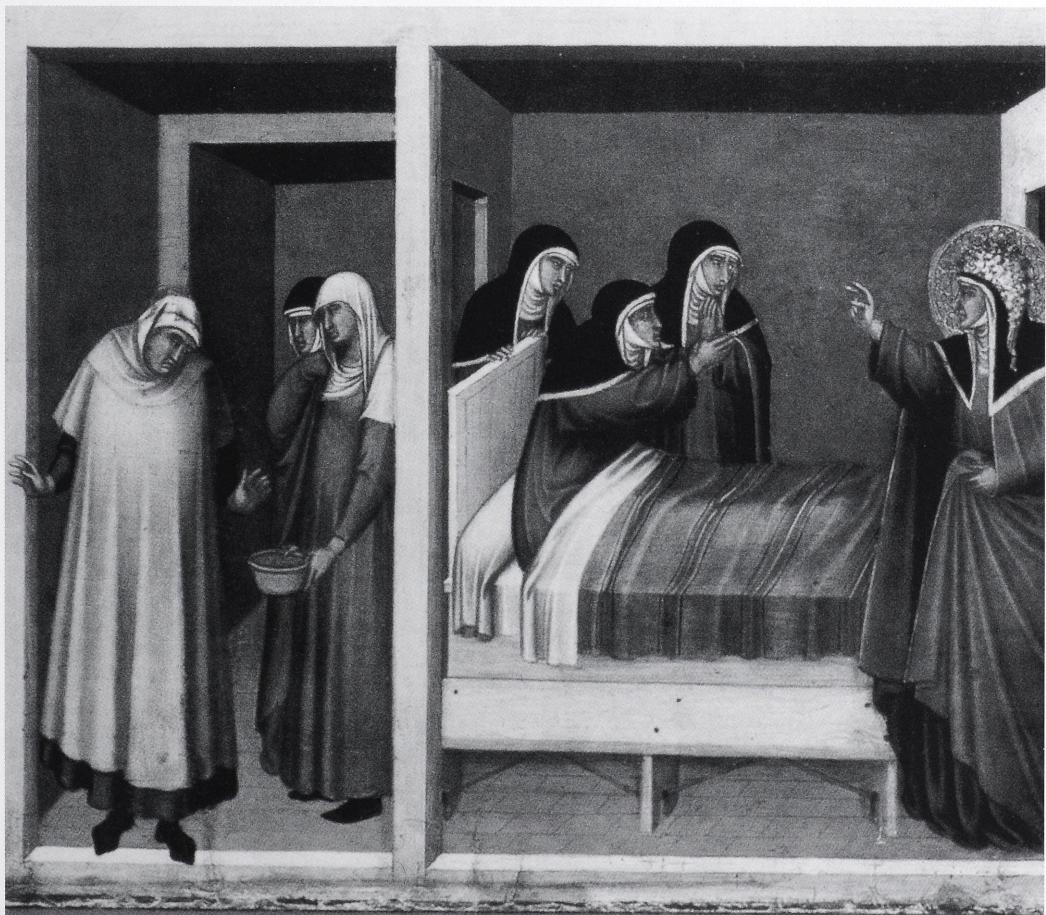


38. Pietro Lorenzetti, Schla-
fende Soldaten der Auf-
erstehung Christi. Assisi,
Unterkirche von San
Francesco

39. Giotto mit Werkstatt,
Detail der Heilung des
Kranken von Ilerda



40. Pietro Lorenzetti, Die
selige Humilitas heilt eine
kranke Nonne (Detail).
Berlin, Gemäldegalerie



gebunden ist, einen der trauernden Brüder der Exequien voraus (Abb. 37, 38). Auf dem Einzug in Jerusalem übernimmt Pietro das in den Baum Hochklettern, das begierige Hochgreifen und Hochschauen des Knaben beim Abschied der Klarissen, wenngleich er seine Figur im Profil darstellt.²⁰⁶ Den Ausdruckswert der in der Franzlegende häufigen nachdenklich oder hinweisend einander zugewendeten Gestalten hat er mit großer Sicherheit erkannt und das Geschehen kommentierende Zweiergruppen in die große Kreuzigung und weitere Szenen des Christuszyklus eingefügt. Einige Gesten der Trauer und des Sinnens sind bereits in der Franzlegende vorbereitet.²⁰⁷ Einen großen Eindruck auf Pietro hat offensichtlich der breit dastehende Arzt bei der Heilung des Johannes von Ilerda gemacht. Jeweils unterschiedlich variiert kehrt die Figur weit später in den beiden Krankenheilungen des Humilitasretabels in den Uffizien und in Berlin wieder. Sein genaues Begreifen von Giottos Komposition zeigt sich darin, daß er den Doktor auf der in Florenz erhaltenen Szene neben dem Hausausgang anordnet, während er ihn auf der Berliner Tafel, ähnlich wie in Assisi, in einem von der Heilung getrennten schmaleren Raumabschnitt wiedergibt (Abb. 39, 40).²⁰⁸ An früherer Stelle haben wir auf die Verwandtschaft zwischen dem jungen Krieger auf der Befreiung des Petrus von Alife und einem Soldaten in Pietros Kreuzigungsfragment in San Francesco in Siena hingewiesen.²⁰⁹ Gegenüber unserer damaligen Zuschreibung der Figur wie auch des zweiten Kriegers an den jungen Sieneser Meister halten wir inzwischen eine Zusammenarbeit Giottos mit Pietro für möglich.²¹⁰ Wie immer dies gewesen sein mag: In jedem Falle führen die zahlreichen Rückgriffe Pietro Lorenzettis auf Motive der späten Bilder

²⁰⁶ Vgl. POESCHKE 1985, Abb. 188, und VOLPE 1989, S. 67.

²⁰⁷ Für die sich einander zuwendenden Gestalten siehe Luciano Bellosi, *Pietro Lorenzetti at Assisi*, Assisi 1988, besonders Taf. 3, 12, 14–18. Zu den Gesten vgl. z. B. den die Hand schmerzvoll an das Antlitz führenden Johannes in der Kreutragung – Bellosi, Taf. 12 – mit dem Trauergestus der Dienerin auf der Heilung des Kranken von Ilerda (POESCHKE 1985, Abb. 193), oder bei der Fußwaschung den das Kinn in die gespreizten Finger der Hand legenden Jünger (Thomas?) hinter der Brüstung mit der nachdenkliche Teilnahme ausdrückenden Handhaltung der stehenden jungen männlichen Figur links auf der Kanonisation.

²⁰⁸ Für das Humilitasretabel und die beiden angeführten Szenen siehe Miklós Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin – Katalog der Gemälde, Frühe italienische Malerei*, Berlin 1988, S. 84ff., Kat. Nr. 34, und VOLPE 1989, S. 174ff., Kat. Nr. 141–164. Im Werk Ambrogio Lorenzettis begegnet eine Reaktion auf die Figur des Arztes in der Auferweckung des Kindes wie auch bei der Bischofsweihe des hl. Nikolaus der Nikolaus-Szenen in den Uffizien. Vgl. Chiara Frugoni, *Pietro und Ambrogio Lorenzetti*, Antella (Florenz) 1988, S. 50ff., Abb. 60, 59.

²⁰⁹ LISNER 1995, S. 106ff., Abb. 37, 38.

²¹⁰ Die Änderung meiner Auffassung beruht auf den von Zanardi publizierten großen Kopfaufnahmen der Krieger (ZANARDI 1996, S. 360, 361).

der Franzlegende zu der Frage, ob Giotto ihn in der letzten Phase der Ausführung mitherangezogen hat.²¹¹ Auch dies würde für die nachpaduanische Vollendung des Zyklus sprechen.

Der späte Abschluß wird durch das fingierte Relief der Reiterschlacht an dem den Kerker des Petrus von Alife bekrönenden Turm bestätigt. Die Erfassung der in vielfältigen, komplizierten Ansichten wiedergegebenen Krieger und Pferde und die freie Pinselführung sind von derart hohem Rang, daß Giotto, den das darstellerische Problem augenscheinlich interessierte, an dieser nebensächlichen Stelle offenbar selbst Hand angelegt hat (Abb. 41).²¹² In seinen früheren Werken war ihm an einer naturnahen Wiedergabe stark bewegter Tiere nicht sonderlich gelegen. Die Pferde des Feuerwagens wirken ein wenig hölzern und die Dromedare der Anbetung der Könige in Padua, was den Wirklichkeitsgrad anbelangt, unbeholfen; sie gehören einer vielleicht von bildlichen Vorlagen inspirierten Phantasiewelt an. Das hat sich im Verlauf der Arbeiten an den Arenafresken geändert. In den allegorischen Szenen unter den Gestalten der Gerechtigkeit und der Ungerechtigkeit in der Sockelzone finden sich erstmals hervorragend beobachtete voranschreitende und zurückschreckende Pferde. Die kleinen Grisaiilen bilden die unmittelbare Vorstufe für den Fries des Gefängnisturms und den terminus post quem für die Fertigstellung der Legende.²¹³

Aufgrund des Gesagten wäre die Entstehung des Franzzyklus etwa folgendermaßen vorzustellen: Zu einem ersten

²¹¹ Zu erwägen wäre, ob Pietro Lorenzetti – und nicht, wie Irene Hueck, »Frühe Arbeiten des Simone Martini«, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 19 (1968), S. 29–60, vorschlug, Simone Martini – die kleinen Prophetenfiguren in den Nischen des linken Gebäudes auf der Befreiung des Petrus von Alife ausgeführt haben kann. Dafür sprächen die Haarbehandlung sowie die für frühe Arbeiten Pietros, die Montichielli-Madonna und die Maria mit dem Kind in der Johannes-Kapelle, bezeichnende gotische Gewandbildung. In jedem Fall hat I. Hueck in die richtige Richtung gewiesen. – Im Zusammenhang mit dem Stefaneschi-Altar haben wir gefragt, ob, neben weiteren Gründen, die im Werk Giottos ungewöhnliche Zusammenstellung von Purpurviolett und warmem Gelb im Paulus-Martyrium nicht auf eine Mitarbeit Pietros zurückzuführen ist, der den Farbklang unter anderem bei der Geburt der Maria in der Sieneser Domopera verwendet (LISNER 1995, S. 109ff. mit Anm. 173). Eine ähnliche Farbverknüpfung findet sich in der Franzlegende bereits bei der zur Beichte auferweckten Frau, das heißt in einer der Szenen, bei denen nach unserer Auffassung eine Mitwirkung Pietros kaum auszuschließen ist.

²¹² Vgl. LISNER 1995, S. 112ff.

²¹³ ZANARDI 1996, S. 19f., hält aufgrund der von ihm angenommenen Zahl der Tagewerke rein technisch eine Ausführung des gesamten Zyklus in nur eineinhalb oder, wegen der schlechteren Arbeitsbedingungen im Winter, in nur zwei Jahren für möglich; die für eine Datierung so wichtigen geschichtlichen Zusammenhänge zieht er nicht mit in Betracht. Die nicht fest datierten Franziskusszenen in San Francesco in Rieti setzen die Legende der Oberkirche zweifellos voraus; die frühe Ansetzung in die neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts läßt sich jedoch kaum aufrechterhalten. Vgl. BLUME 1983, 42ff., 163ff.

41. Giotto, Reiterschlacht.
Detail der Befreiung des
Petrus von Alife



um 1297/98 vollendeten großen Abschnitt gehören anscheinend die Szenen von der Mantelspende an der Nordwand bis zur Vogelpredigt an der Innenfassade, wobei eine mit einem möglichen Planwechsel zusammenhängende kürzere Pause im zweiten Joch nicht ganz auszuschließen ist.²¹⁴ Nachdem die Bilder an der Eingangswand ausgeführt waren, erfolgte eine vermutlich durch einen Romaufenthalt Giottos bedingte Unterbrechung. Die Arbeiten an der Südwand wurden erst gegen 1300 oder etwas später mit einer neu zusammengestellten Werkstatt aufgenommen. Doch gerieten auch sie, wohl aus Anlaß des Paduaner Auftrags, bald ins Stocken. Die letzte Phase, von frühestens 1305 bis ca. 1307/8, umfaßt die Fresken des dritten und vierten Südjoches sowie die Huldigung des einfachen Mannes an der Nordwand; ihr lag vielleicht eine schon bei Beginn der Ausmalung auf den Rauhputz skizzierte Sinopie oder ein wesentliche Elemente der Komposition enthaltender früher Entwurf zugrunde.²¹⁵

Augenscheinlich war Giotto, obschon mit unterschiedlicher Intensität, nicht nur an der Legende beteiligt, sondern

während der gesamten Entstehungszeit der für die Ausführung verantwortliche Meister. Wie es damaligen Gewohnheiten entsprach und bei einem derart umfangreichen Zyklus unumgänglich war, standen ihm von Anbeginn Gehilfen, unter ihnen erfahrene ältere und zunehmend wohl auch jüngere Maler unterschiedlicher Herkunft, zur Seite. Der Wechsel in der Zusammensetzung der Werkstatt ist sicherlich auch jahreszeitlich, durch die in Assisi zwischen Ende Oktober und Mitte März oft rauen klimatischen Verhältnisse und die kurzen Tage während der Wintermonate bedingt. Vermutlich zog ein großer Teil der Werkstatt bei Winteranfang nach Hause; nicht alle Mitglieder werden im beginnenden Frühjahr zurückgekehrt sein. Bei der Beurteilung der Bilder wäre zweierlei im Auge zu behalten, Giottos eigene Entwicklung im Verlauf von mehr als einem Jahrzehnt und die Beteiligung weiterer Hände; die älteren Meister haben einige Fresken der Nordwand, möglicherweise noch junge den letzten Szenen der südlichen Wand ihren Stil mitaufgedrückt. Die Dinge sind wohl nie genau auseinanderzufädeln.

²¹⁴ Vgl. zu der von uns erwogenen Unterbrechung S. 42.

²¹⁵ Da der Turm des Stadtpalastes das 1305 vollendete Obergeschoß nicht zeigt, nimmt die Forschung häufiger das Jahr 1305 als terminus ante quem für die Vollendung des Bildes und des gesamten Zyklus an; siehe zuletzt FLORES D'ARCAIS 1985, S. 32f., Frugoni in ZANARDI 1996, S. 66. Ob das Argument als stichhaltig angesehen werden darf, erscheint angesichts der Tatsache, daß der Minervatempel im Giebel keineswegs eine von Genien bzw. Engeln gehaltene Rose zeigt, allerdings fraglich. Giotto

kam es sichtlichst nur auf die Anspielung auf den Schauplatz der Handlung und nicht auf eine photographieähnlich getreue Abbildung der vorhandenen Bauten an. Für die Annahme eines der ersten Ausführungsphase angehörenden frühen Entwurfs vgl. oben S. 36 und Anm. 19; das Fehlen des Obergeschoßes würde auch damit erklärt. TINTORI/MEISS 1962, S. 54, denken an eine Ausführung des Freskos etwa gleichzeitig mit den drei letzten Szenen der Südwand, was hieße, daß es nicht unbedingt, wie man meist liest, zuletzt entstanden sein muß.

Kehren wir abschließend zur Farbgebung der Legende zurück. In den Einzelzügen und in der Gesamtwirkung wird sie genauer verständlich, wenn man einen Blick auf die späteren von Giotto und seinen Schülern ausgeführten Darstellungen des hl. Franz und seiner Brüder wirft. Steigt man von der Oberkirche in die Unterkirche hinab und betrachtet die »Vele« des Vierungsgewölbes, fällt gleich auf, daß Franziskus in den die Haupttugenden des Ordens – Armut, Gehorsam, Keuschheit – verbildlichenden Allegorien eine dunkelgraue, schwärzlich verschattete Kutte trägt, eine Färbung, die im Zyklus nicht begegnet.²¹⁶ Der in ihr ausgedrückte tiefe Ernst hängt damit zusammen, daß sich das den Hochaltar überfangende Gewölbe über dem Grab des Heiligen befindet.²¹⁷ Die vierte Kappe zeigt das Hauptbild, die Verherrlichung des Franz. Von tanzenden und musizierenden Engelscharen umgeben, thront er, in ein dunkles, von großen goldenen Vierpässen überzogenes Gewand gekleidet, dessen Besätze ihn als Diakon bezeichnen, auf einem himmlischen Thron. Die Szene grenzt an die Apsis, welche einst eine unvollendet gebliebene figurenreiche Kreuzesglorie schmückte, die den Höhepunkt der gesamten Ausmalung der Unterkirche bildete.²¹⁸ Vermutlich lag den beiden Glorien ein einheitliches Programm zugrunde. Das Vierungsgewölbe erhält durch die drei kleinen Apsisfenster und die Fenster der an

die Querarme anschließenden Kapellen ein nur spärliches Licht.²¹⁹ Wenn die Bilder der »Vele« durch ihren Goldgrund besonders hervorgehoben sind, so ist dies in erster Linie inhaltlich bedingt; zugleich wirkt das Gold im Gegensatz zu einem blauen Grund der schwachen Beleuchtung entgegen.²²⁰ Offenbar haben Giotto und seine Schüler ähnliches bei der Wahl der Farben bedacht. Die lichte Gewandung der jubelnden Engel der Franziskusglorie war bis zu einem gewissen Grad vom Thema her geboten,²²¹ doch auch in den Allegorien werden die schlechten Lichtverhältnisse durch die Verwendung von hellen, pastellfarbenähnlichen Tönen zumindest teilweise ausgeglichen. Trotz der herben Erscheinung des Heiligen ist das Gewölbe im wesentlichen von einer zartfarbigen Wirkung.²²²

Der Farbaufbau der aus der Kirche San Francesco in Pisa stammenden, von Giotto signierten Franziskustafel im Louvre läßt sich nur mit Vorbehalt beurteilen. Das Hauptbild der Stigmatisation ist zumindest teilweise übermalt, ein Seraph mit schokoladenbraunen Flügeln ist schlechterdings nicht vorstellbar.²²³ Laut Bonaventura erblickte Franziskus einen Seraph mit sechs Flügeln »tam ignitas quam splendidas«, zwischen denen das Bild des Gekreuzigten erschien (*Legenda Maior* XIII, 3). Wie schon die Maler vor ihm ist Giotto dieser Überlieferung bei der Stigmatisation der

²¹⁶ Siehe die farbigen Faltafeln bei POESCHKE 1985, Abb. 241/42, 246/47, 251/52, 256/57.

²¹⁷ Für das Grab des Franziskus siehe G. Ruf, *Das Grab des hl. Franziskus – Die Fresken der Unterkirche von Assisi*, Freiburg i. Br. 1981, S. 9ff. Pater Ruf sieht in der Kirche die Grabskirche des Heiligen. – Daß sich die düstere Kuttenfarbe der Gestalt des Heiligen in den Vele auf den Ort der Anbringung bezieht, wird daran sichtbar, daß Franziskus auf den Fresken Pietro Lorenzettis und Simone Martinis in den an die Vierung anschließenden Querarmen hellere beigegebene oder graue Tuniken trägt. Besonders aufschlußreich ist Pietros direkt an die Apsis und an die Vierung grenzende Stigmatisation: Während der lesende Gefährte in ein zurückhaltendes mittleres Grau gekleidet ist, zeigt das Gewand des Heiligen ein mattes Beigebraun, das einen leisen tonalen Bezug zu dem Christus-Seraph verrät.

²¹⁸ Für den Grund der Nichtvollendung der Kreuzesglorie und zur Datierung vgl. LISNER 1995, bes. 99ff.

²¹⁹ Durch die heutige elektrische Beleuchtung wird der Eindruck vollkommen verfälscht.

²²⁰ Der Tondo mit dem apokalyptischen Gottvater im Scheitel des Vierungsgewölbes und die kleinen in Rhomben eingefügten Darstellungen auf den Rippen und in den Rahmungen der Kappen zeigen ebenfalls einen goldenen Grund. Im Einklang hiermit wird man sich die Glorie des Kreuzes in der Apsis ebenfalls goldgrundig vorstellen dürfen. Einen Goldgrund zeigen die Darstellungen der Maria mit dem Kind und zwei Heiligen Pietro Lorenzettis und Simone Martinis an der Ostwand des Süd- bzw. des Nordquerhauses der Unterkirche sowie die eines Giotto-Schülers und Pietro Lorenzettis in der Nikolaus- und in der Johannes-Kapelle wohl deshalb, weil sie als Altarbilder zu begreifen sind. Die erzählenden Wandbilder in der Unterkirche und der Oberkirche zeigen

hingegen stets den üblichen blauen Grund (dies gilt auch für Cimabues Madonna in der Unterkirche, die einer früheren Phase der Ausmalung angehört).

²²¹ Eine Voraussetzung für die Glorie des hl. Franz bildet der thronende Gottvater mit musizierenden und tanzenden Engeln an der Chorbogenwand der Scrovegni-Kapelle; auch hier tragen, wie auch sonst in den Arenafresken, die Engel vornehmlich zartfarbige Gewänder. Allerdings ist dies im Werk Giottos, teils aus künstlerischen, aber auch aus inhaltlichen Gründen nicht immer der Fall. So haben die in ein bedecktes Olivgrün gekleideten stehenden Engel der Ognissanti-Madonna eindeutig eine raumbildende Funktion; die schwebenden Engel der Kreuzigung Petri des Stefaneschi-Altars hingegen sind auf Christus bezogen, weshalb sie seine ikonographischen Farben – Rot unter Blau – zeigen. Ähnliches gilt für die schwebenden bzw. knienden Engelpaare in den Allegorien der »Vele«; ihre roten Kleider und blauen Mäntel deuten offenbar auf ihren hohen Rang und ihre Gottesnähe hin. Vgl. LISNER 1995, S. 80ff.

²²² Die heute schwarz wirkenden Töne an den einst helles Metall vortäuschenden Rüstungen der Krieger auf der Allegorie der Castitas beruhen auf einer Oxydation. Der trübe Farbeindruck des apokalyptischen Gottvaters im Tondo des Gewölbescheitels erklärt sich durch Oxydationen der reichen Ornamentik der Gewandung.

²²³ Die Forschung hat dies anscheinend nicht bemerkt. Zu der Tafel siehe GARDNER 1982, S. 217–247; vgl. BLUME 1983, S. 57ff., KRÜGER 1992, S. 203f., Kat. Nr. 8. Gegenüber der bisherigen vorpaduanischen Datierung schlägt Blume eine allerdings sehr späte Ansetzung in die zwanziger Jahre vor. Die Verfasserin ordnet das Bild nach dem Arenazyklus und der Ognissanti-Madonna ein; zur Begründung siehe LISNER 1995, S. 117 mit Anm. 193.

Franzlegende und bei der Szene über dem Eingang zur Bardi-Kapelle in Santa Croce gefolgt. In beiden Werken zeigt der Christusseraph rosafarbene und rote Flügel, die Figur der Bardi-Kapelle trägt einen zurückwehenden weißen Schurz.²²⁴ Ob das trübrote flatternde Gewandende auf der Pariser Tafel dem originalen Zustand entspricht, müßte eine Untersuchung klären. Die Flügel des Seraphs werden auch hier überwiegend rot gewesen sein. Folglich war die gesamte Farbkomposition ursprünglich eine andere. Im heutigen Aussehen trägt der die Wundmale empfangende Heilige eine warmbraune Kutte; auf den kleinen predellenähnlichen Szenen schwankt die Kleidung der Mönche zwischen hellerem und dunklerem Braun. Die Farben entsprechen mehr oder minder der damaligen Ordenstracht. Im Gegensatz zu dem Fresko der Oberkirche ist die Beleuchtung bei der Tafel von rechts her angenommen; das hängt wohl mit ihrer einstigen Anbringung zusammen. Zudem mag Giotto es begrüßt haben, wenn das Licht aus der Richtung der seraphischen Erscheinung auf Franziskus fiel.²²⁵ Ganz folgerichtig ist die Lichtführung allerdings nicht, die Fassade der kleinen Kapelle rechts unten ist von links beleuchtet. Wahrscheinlich wollte Giotto den Betrachter auf das Madonnenbild in der Lünette und den Altar im Inneren mit der sich über ihm erhebenden Croce dipinta hinweisen, von der er, wie schon Gardner bemerkte, mit einem zur Ergänzung anregenden künstlerischen Trick nur den linken Querarm mit der Halbfigur der trauernden Maria zeigt.²²⁶ Farbikonographisch ist interessant, daß Giotto selbst bei den kleinen Darstellungen zwischen dem roten Kleid und dem blauen Mantel der Madonna und der auf die Passion bezogenen blauen Gewandung der Maria des Tafelkreuzes unterscheidet. Das entspricht der Art, in der er in der Arenakapelle das Leben Mariens mittels der Farbe schildert und deutet auf eine nachpaduanische Entstehung der Louvre-Stigmatisation hin.²²⁷ In ihrem ursprünglichen Farbaufbau rahmten die roten Flügel des Seraphs, das weiche Grün des zurückliegenden Felsens, die abgestuften Sandtöne des beleuchteten Berges und die durch rote Einfassungen belebten weißen

Kapellen den Heiligen gleichsam ein. Das Rot und Weiß kehrt in der ins Zentrum der »Predella« gestellten Bestätigung der Regel durch Innozenz III. als hellster Akzent der kleinen Szenen wieder. Der künstlerische Rang der heute etwas trüb wirkenden Tafel kam in ihrem von Giotto gewollten Aussehen sicherlich stärker zur Geltung.

Das Einmalige in der Farbgebung des Oberkirchenzyklus wird deutlich, wenn man die im Thema übereinstimmenden Wandbilder des späten Giotto in der Bardi-Kapelle betrachtet.²²⁸ Als Lichtquelle dient das Kapellenfenster, daher sind die Szenen der linken Wand von rechts und die der rechten von links beleuchtet. Aufschlußreich ist die Erscheinung in Arles. Anstelle der zwischen Olivgrau, Grauviolett und unterschiedlichem Rotbraun wechselnden Kuttenfarben in Assisi bestimmen unauffällige graue und bräunliche Mönchsgewänder, wie sie im Alltag getragen wurden, das Bild. Giotto hat die anspruchslosen Farben mit großer Kunst eingesetzt. Die Tuniken der Rückenfiguren rechts gehen, als ob dies durch das natürliche Licht bewirkt sei, von dem Hellgrau der außen Sitzenden allmählich in ein mittleres Grau über; bei den vier Brüdern links ist dem Grau Braun beigemischt, sie wirken ein wenig schwerer. Jede Gestalt zeigt eine etwas andere, in der Modellierung nochmals abgestufte Tönung. Die Gefährten der zweiten Reihe sind auch farblich zurückgerückt, indem sie Kutten von dunklem Grau tragen, das bei den beiden vom Fenster weiter entfernten in Grauschwarz tendiert. Augenscheinlich war sich Giotto der Tiefenwirkung der Farben voll bewußt, obwohl er sie nur begrenzt als perspektivisches Mittel anwendet. Die hinter der linken Bogenöffnung sichtbare Figur des hl. Antonius ist wieder heller gewandet, sodaß innerhalb der annähernd gleichen Farbskala ein Wechsel von vorn nach hinten besteht. In der Mitte erscheint, das Antlitz zum Kapelleneingang hin gerichtet und durch die Beleuchtung hervorgehoben, die wie schwabende Gestalt des Heiligen. Seine graue Tunika spielt eben in Violett, was ihn von den Brüdern leicht abhebt. In der Farbkomposition des Freskos verliehen die gedämpft weißen, beige grauen und matt rosafarbenen Töne des Kapitelsaals

²²⁴ Zu den frühen Tafeln siehe KRÜGER 1992 und LISNER 1999. Für Fassungen des Themas in der Nachfolge Giottos vgl. Taddeo Gaddis Fresko im Refektorium (Museum) von Santa Croce und seine zum Zyklus des Sakristeischrankes in Santa Croce gehörende kleine Szene in der Accademia in Florenz; die seraphischen Gestalten zeigen jeweils rote Flügel. Pietro Lorenzetti betont in der Stigmatisation der Unterkirche die göttliche Würde des Christusseraphs, indem er die Flügel mit Gold überzieht; hervorlugende dunkelpurpurrote Flügelspitzen suggerieren eine tiefer liegende Schicht des Gefieders.

²²⁵ Die unübliche Beleuchtung von rechts dürfte die von GARDNER 1982, S. 222, angenommene einstige Aufstellung des Bildes am ehesten in der Kapelle links von der Hauptchorkapelle bestätigen, da das Licht dort wohl in erster Linie von den Fenstern des Schifffes einfiel.

²²⁶ GARDNER 1982, S. 225f.

²²⁷ Zur Erzählung des Lebens der Maria in Padua vgl. LISNER 1985, S. 22ff., für die Datierung der Louvre-Tafel siehe Anm. 223.

²²⁸ Für das Verständnis des inhaltlichen Zusammenhangs und der Bildarchitekturen der Szenen sind die vor der Restaurierung angefertigten Fotos heranzuziehen (Abzüge im KHI, Florenz). Zur Farbgebung vgl. BELLOSI 1981, S. 71 mit den kleinen, aber relativ guten Farabb. 151–161, und besonders FLORES D'ARCAIS 1985, S. 325ff.; sie weist daraufhin, daß die Farben etwas verblaßt wirken, weil die oberste Farbschicht teils fehle. Dies gilt bis zu einem gewissen Grad auch für die Kutten; dennoch lassen sich wichtige Züge noch heute fassen. FLORES D'ARCAIS 1985, S. 337 (mit Angabe älterer Literatur), setzt den Zyklus wohl zutreffend eher spät, in einem gewissen zeitlichen Abstand von der Ausmalung der Peruzzi-Kapelle an. Für den Erhaltungszustand vgl. Umberto Baldini, »Giotto«, in *Santa Croce Kirchen, Kapellen, Kloster, Museum*, Stuttgart 1985, S. 77ff. Zum Programm des Zyklus und sein Verhältnis zur Franzlegende in Assisi siehe BLUME 1983, S. 59ff.

und die zarten Übergänge von belichteten in verschattete Partien dem Wunder wohl von Anbeginn eine gewisse räumliche Weite und eine fast atmosphärische Wirkung.²²⁹ Das Blau des nur an den Bildrändern gezeigten Hintergrundes wird kräftiger als im heutigen Zustand, aber kaum hart gewesen sein. Die große Ausgewogenheit der Szene beruht nicht zuletzt auf der subtilen farblichen Abstimmung zwischen den Mönchskutten und der Architektur. Das, was sich in Assisi schon anbahnte, erscheint nun als vollkommene reife Lösung.

Anders als in der Oberkirche sind die Totenklage, die Exequien und die Bestätigung der Wundmale in der Bardi-Kapelle miteinander und mit der himmlischen Enthebung des Franziskus verwoben. Die Figuren und Gruppen türmen sich nicht mehr übereinander, der Bildraum ist vereinheitlicht, die – bei der Restaurierung entfernten – hohen Mauern und niedrigen Dächer über den seitlichen Eingängen fassen das Geschehen ein. Offensichtlich ging es Giotto in Aufbau und Farbgebung darum, die Erzählung allmählich auf den Verstorbenen hin zu steigern. Die die Totenmesse zelebrierenden Kleriker, Mönche und zwei teilnehmende Laien sind links und rechts zu Reihen geordnet und farbsymmetrisch aufeinander bezogen. Weiße Chorhemden tragende Brüder geben beiden Gruppen einen hellen Akzent, ein farblicher Kontrast zwischen der weltlichen Kleidung und der Ordenstracht ist vermieden.²³⁰ Bei den um den Verstorbenen gescharten Gefährten reicht die Skala der Kuttenfarben von Hellgrau über bedeckt graue und graubräunliche Töne bis zu tiefem Braun in den Schatten; die dunkleren Partien finden sich meist hinten. Die wie schlafende Gestalt des hl. Franz ist mit einer beige-grauen Tunika bekleidet, auf dem bleichen Antlitz liegt ein stilles Licht. Wie in der Oberkirche trägt die Rückenfigur des Hieronymus von Assisi einen roten Mantel mit breitem Pelzkragen; doch hat Giotto nun kein volles warmes Rot, sondern ein Karminrot gewählt, das die Gestalt hervorhebt, aber keinen hervorstechenden Gegensatz zu den Kutten der Mönche bildet.²³¹ Da er zwei von ihnen ebenfalls vor dem Totenbett knien lässt, bindet er den die Seitenwunde prüfenden Gelehrten in die trauernden und angesichts des Wundmals erstaunenden Brüder ein. Zwischen der roten Wandlung des Hieronymus und dem kühlen Rosa der die Figuren hinterfangenden Wand besteht

ein in weitem Bogen gespannter tonaler Bezug. Oben, losgelöst von Tod, Zweifel und irdischer Klage, fährt der Heilige in einer von Engeln gehaltenen Gloriole gen Himmel auf.²³² Abweichend von der frontalen Seelengestalt in Assisi ist er in weicher Bewegtheit dem Licht zugewendet; seine warm beigebräun gefärbte Kutte und das matte Rosaviolett und Olivgrün der Engel folgen der im Ganzen unbunt verhaltenen Farbgebung des Bildes.

Auf der Bewilligung der Regel durch Innozenz III. in der Lünette der rechten Wand rahmen der frontale tempelähnliche Palast und die symmetrisch angeordneten stehenden Hofbeamten die im Inneren stattfindende, auf den thronenden Papst hin gerichtete Zeremonie ein. Das stärkste Licht fällt auf den mit einem beigebräunlichen Habit bekleideten Franz, ehrerbietig nimmt er die Regel entgegen. Die Gefährten der vorderen Reihe zeigen gleichfalls hellfarbige Tuniken; die dunklen Gewänder der weiter hinten knienden haben, wie dies schon öfters der Fall war, eine raumbildende Funktion.

Welch' weite Strecke Giotto von den Fresken der Oberkirche bis zur Bardi-Kapelle zurücklegte, macht ein Vergleich der beiden Fassungen der Feuerprobe deutlich. In Santa Croce wählt er, analog zum Arles-Wunder an der gegenüber liegenden Wand, eine zentrale Komposition, in deren Mitte der Sultan thront. Den links entweichenden heidnischen Priestern, deren Wiedergabe Giotto unverkennbar besonders interessierte, entsprechen rechts, bescheiden an den Bildrand gerückt, der hl. Franz und sein Begleiter. Die Kontraste der frühen Szene sind einem vereinheitlichten Aufbau, die auffälligen Buntwerte einer differenzierten ruhigeren Farberscheinung gewichen; alles gewinnt eine größere Distanz. Der gemusterte Vorhang an der Rückwand des Palastes betont die Breite der Szene und faßt die seitlichen Gruppen zusammen; sein leuchtendes Grün und Goldgelb bilden einen erlesenen, für die Wirkung des Freskos wichtigen Klang. Gebrochenes Weiß, kühles Rot und unterschiedlich eingesetztes Gold bestimmen die Gestalt des Sultans und seinen Thron.²³³ Das Gold kehrt abgewandelt in dem weiten ockergelben Umhang des von vorn gesehenen Priesters, das Weiß bei dem ihn zurückhaltenden Orientalen wieder, während das Rot des Mantels, die weisende Geste des Sultans gleichsam unterstreichend, auf die Rottöne des lodernen Feuers bezogen ist. Sicherlich hat Giotto auch den sich zusammen mit dem Wandbehang ergebenden Akkord von Rot und Grün bedacht, der Vorder- und Hintergrund farblich aneinander bindet. Der sich zur Probe anschickende

²²⁹ Dem Grau der Rückwand ist offenbar ein wenig *verdeterra* beige-mischt; auf der Farbabbildung bei Baldini, a. a. O., S. 92/93, wirken die grünen Töne übertrieben.

²³⁰ Im heutigen Zustand zeigt das Gewand des ersten Zuschauers ein mittleres Braungrau, dasjenige des zurückstehenden ein tiefes, in den Raum hineinführendes Purpurbraun; vgl. die Farbabbildung bei FLORES D'ARCAIS 1985, S. 334/335.

²³¹ Trotz der schlechten Erhaltung der Farbe an der Oberfläche des Mantels lässt sich die von Giotto gewollte Wirkung noch einigermaßen erkennen, die Faltentiefen sind in einen dunklen Pupurton verschattet.

²³² Das Antlitz der Figur ist zerstört; fraglich erscheint, ob der Grund der Glorie und die Strahlen dem ursprünglichen Zustand entsprechen.

²³³ Gold begegnet an dem die Rückwand und den Sitz des Thrones verkleidenden gemusterten Goldstoff, an der Krone des Sultans und dem Brustbesatz seines Gewandes.

Heilige und sein sich furchtsam zusammenziehender Gefährte tragen dagegen das ernste unscheinbare Braun der Ordenstracht, auf Franziskus liegt das stärkere Licht.²³⁴ Künstlerisch gesehen, ist die Feuerprobe das wichtigste Bild der rechten Wand.

Die Doppelszene der Vision des Bruder Augustinus und des Traums des Bischofs von Assisi im unteren Register lässt sich wegen des Fehlens von für das Verständnis unerlässlichen Partien nur teilweise lesen. Eben erkennbar ist die Tür im Hintergrund, aus der die Mönche herbeitraten, um sich im Kreis um das Bett des sterbenden Augustinus zu versammeln. Auf der rechten Seite ist die Gestalt des sich dem Bischof auf einer Wolke nahenden Franziskus vollkommen zerstört. Der Eindruck wurde von den Ordensfarben und von weißen, hellbraun bis ockergelben, bedeckt roten und offenbar auch blauen Tönen bestimmt.²³⁵ Das Grün und Goldgelb des bei der Feuerprobe als Hintergrund dienenden Vorhangs findet in der mattgrünen Wand, dem warmen Ocker der Lagerstatt des Bischofs und den Holztönen ein Echo, das einst etwas kräftiger gewesen sein mag.

Obwohl sich die Erzählung in der Kapelle jeweils von einer Seite zur anderen von oben nach unten enfaltet, zog Giotto die Gesamtwirkung jeder Kapellenwand mit in Betracht.²³⁶ Offenbar wollte er innerhalb der durch das Thema gesetzten Grenzen in Aufbau, Ausdruck und Farbigkeit eine größtmögliche Variationsbreite erreichen, ohne die Harmonie des Ganzen zu opfern. An der linken Wand verlangte die Loslösung vom Vater mit ihren vorwiegend weltlichen Figuren sinngemäß die Wiedergabe lebhafter, abwechslungsreicher Farben. Giotto wird dies nur recht gewesen sein; dennoch fügt er, um den Kontrast zur Arles-Szene zu mindern, auch zurückhaltende und neutrale Töne ein. Die Erscheinung in Arles ist das stillste und unbunteste Bild der Folge. Zu der dramatischen Trennung vom Vater steht es in einem denkbar großen Gegensatz. Durch die Reduzierung der Palette auf wenige ruhige, subtil eingesetzte Farben verleiht Giotto dem Wunder einen weltabgeschiede-

nen, meditativen Zug. Unten bildet der Tod des Franziskus den feierlichen Abschluß; das Fresko zählt in Erfindung und Ausführung zu Giottos bedeutendsten und, zieht man die zerstörten Architekturen in die Vorstellung mit ein, monumentalsten Kompositionen. Statisch begriffene, die Wundmale kniend verehrende und bewegte Figuren sind in rhythmischem Wechsel verbunden. Die Gruppe der erstaunenden Brüder und der gen Himmel schwebende Heilige betonen die Mittelachse; da dieser in Haltung und Gestik gleichsam das Gegenbild zu der Gestalt des Franz im Arles-Wunder darstellt, entsteht zwischen den Szenen ein feiner Bezug. Augenfälliger freilich sind die Beziehungen zwischen den gedämpften, jeweils anders nuancierten Farben der Ordenstracht. Obwohl Giotto auch bei den Exequien mit verhältnismäßig wenigen und teils ähnlichen Pigmenten arbeitet, ist die Farbwirkung unvergleichlich belebter. Einen bis zu einem gewissen Grad vereinheitlichenden Gesamteindruck erzielt er, indem er die drei Bilder durch geringfügig unterschiedene rosa und weiße Töne miteinander verknüpft; zumal an den Architekturen wird das deutlich. – An der rechten Kapellenseite sind die Zusammenhänge weniger leicht erkennbar, was zum Teil an der durch den Auftrag gegebenen den Zyklus beschließenden Doppelszene liegt. Wie an der linken Wand dienen symmetrisch aufgebaute Architekturen und einander links und rechts entsprechende Figuren und Figurengruppen einer ausgewogenen Bildwirkung. Cosmatenwerk begegnet als Ziermotiv der Bauten und des Sultanthrones in jedem Register; helles oder stärker gebrochenes Weiß, volles oder kühles Rot finden sich in allen drei Szenen. Das lichte Grün und das Goldgelb des Vorhangs der Feuerprobe kehren, wie gesagt, in den beiden Visionen abgeschwächt wieder. Dagegen variieren die Kuttenfarben derart, daß sie eine geringe farbverknüpfende Rolle spielen; eher ließe sich fragen, ob Giotto bei der Genehmigung der Regel die ungewöhnlich hellen Beige-ockertöne der Tuniken des Franz und des hinter ihm knienden Bruders nicht im Hinblick auf den gelbockerfarbenen Mantel des Priesters in der Feuerprobe gewählt hat. Bei dem Doppelbild unten fällt etwas anderes auf: die gedämpften Farben der Ordenskleidung und die weißen Chorhemden sind anscheinend auf die Kutten und die Chorhemden der Brüder in den an der linken Wand gegenüberstehenden Exequien bezogen. Kompositionell stimmen die jeweils mittleren Ereignisse, das Arles-Wunder und die Feuerprobe, in der zentralen Anordnung des hl. Franz bzw. des Sultans überein; auch dies war sicherlich gewollt, doch ist die Farbhaltung der beiden Szenen durchaus verschieden. Während an der linken Seite die Loslösung vom Vater oben und, in beschränkterem Maß, die Totenfeier unten farblich hervorgehoben sind, liegt der Farbakzent der rechten Wand eindeutig auf der Feuerprobe in der Mitte. Augenscheinlich ging es Giotto darum, dem Zyklus durch eher unauffällige

²³⁴ Die Fehlstellen an der linken Bildseite lassen eine Aussage darüber, wie weit die Kuttenfarben hier durch getrübte Töne ausgeglichen wurden, nicht zu. Das bedeckt blaue Gewand des hinteren der beiden einen Turban tragenden Orientalen und die kühlen rotvioletten und grauen Töne am Mantel des sich abwendenden Priesters deuten darauf hin, daß Giotto eine gewisse Auswägung suchte.

²³⁵ Außer dem Gewand des links knienden Dieners scheint auch der ehemals ausgebreitete Bischofsmantel blau gewesen zu sein. Dies hätte den Farbeindruck wesentlich verändert. Durch die puristische Restaurierung wurden der inhaltliche Zusammenhang und der Aufbau der beiden Szenen verunklärt. Wie trocken und hart die Restaurierung des 19. Jahrhunderts immer gewesen sein mag, so hat man sich vermutlich an eine damals noch einigermaßen lesbare Komposition gehalten und den religiösen Charakter der Bilder respektiert.

²³⁶ Die Zusammenstellung der Szenen an der linken wie an der rechten Wand veranschaulichen die Abbildungen bei BELLOSI 1981, S. 74f., Nr. 152–154 u. 155–157.

Entsprechungen und Verschränkungen einen zugleich abwechslungreichen und ausgewogenen Gesamteindruck zu verleihen.

Beim Anblick des Bardi-Zyklus ergibt sich eine weitere Frage: Abweichend von der Legende der Oberkirche zeigen die Brüder in der Kapelle von Santa Croce zumeist unauffällige Kuttenfarben, wie sie dem überlieferten Willen des Heiligen am ehesten entsprachen.²³⁷ Nicht nur die in Assisi häufigen violett- und olivfarbenen Töne, vor allem die sich im Verlauf der Ausführung mehrenden rötlichen oder eindeutig roten Tuniken fehlen. Wahrscheinlich sind diese Unterschiede mit dem Anbringungsort zu erklären. Im Kloster von Santa Croce hatten im späteren Duecento zeitweilig Pietro di Giovanni Olivi und dann Ubertino da Casale gelehrt. Obwohl die Spiritualen 1317 durch Johannes XXII. exkommuniziert wurden, wird bei den dortigen Brüdern der Wunsch weitergelebt haben, den strengen Vorschriften des Ordensgründers zu folgen.²³⁸ Deshalb mag Giotto hinsichtlich der wiederzugebenden Kuttenfarben strikte Anweisungen erhalten haben. Zu bedenken bleibt ferner, daß hier eine in sich geschlossene Kapelle auszumalen und nicht, wie in der Oberkirche, Rücksicht auf eine schon bestehende Ausstattung zu nehmen war, die die Verwendung von stärker variierten, etwas lebhafteren Farben nahe legte. Die Situation war in Florenz eine grundsätzlich andere als in San

Francesco in Assisi, der dem römischen Stuhl unterstellten Mutterkirche des Ordens. In ihr diente die Unterkirche vornehmlich als Grabkirche, was, wie wir sahen, die dunkle Färbung der Franztunika in den Vele bestimmt hat; die lichterfüllte hohe Oberkirche war Konventskirche und zugleich die Kirche des Papstes, in deren Apsis der päpstliche Thron stand.²³⁹ Allein die Funktion des Baues verlangte eine repräsentative und in gewissem Sinn festliche Wiedergabe der Legende.

In drei verschiedenen Phasen seines Wirkens, als noch junger Maler, in seinen reifen Jahren und in der Spätzeit stand Giotto vor der Aufgabe, franziskanische Themen zu gestalten, wobei die Bedingungen durch den Ort der Anbringung jeweils andere waren. Sie erforderten, das geht aus dem Gesagten hervor, eine die Verhältnisse berücksichtigende Wahl der Ordensfarben. Giotto ist der vorgegebenen Situation auf immer neue Weise gerecht geworden, indem er stets eine angemessene Lösung fand. Das gilt trotz mancher Schwankungen auch für die Franzlegende in Assisi. So stellt sich zum Schluß unserer Überlegungen das Problem, wie weit die Farbgebung eines großen Meisters isoliert unter dem Gesichtspunkt seines persönlichen Stiles und seiner Entwicklung gesehen werden darf oder ob nicht stets, sofern sie sich fassen lassen, die besonderen Umstände eines Auftrags mit zu erwägen sind.

²³⁷ Für die von Franziskus gewollten Kuttenfarben siehe LISNER 1999, S. 4 ff.

²³⁸ Vgl. zuletzt J. C. Long, *Bardi patronage at Santa Croce in Florence, c. 1320–1343*, Diss. Columbia University 1988, Ann Arbor 1995, S. 23ff.; Cesare Vasoli, »Lo Studio generale dell'Ordine, crocevia di idee«, in *Santa Croce nel solco della storia*, Florenz 1996, S. 45–64.

²³⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen von BELTING 1977, S. 18ff.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|-----------------------|---|--------------------|---|
| BASILE 1996 | Giuseppe Basile, <i>Giotto: le storie francescane</i> , Mailand 1996 | LISNER 1999 | M. Lisner, »San Francesco e i suoi confratelli nella pittura primitiva italiana fino al tempo di Torriti«, <i>Dialoghi</i> , 8/9 (1999), S. 4-29. |
| BAUCH 1953 | Kurt Bauch, »Die geschichtliche Bedeutung von Giottos Frühstil«, <i>Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz</i> , 7 (1953), S. 43-64 | MADDALO 1983 | Silvia Maddalo, »Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi - Ipotesi di lettura dell'affresco della Loggia Lateranense«, <i>Studi Romani</i> , 31 (1983), S. 129-150. |
| BELLOSI 1981 | Luciano Bellosi, <i>Giotto</i> , Florenz 1981. | MIRAC. | siehe: <i>Legenda Maior</i> 1941 |
| BELLOSI 1985 | L. Bellosi, <i>La pecora di Giotto</i> , Turin 1985. | OFFNER 1986 | Richard Offner, <i>A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Fourteenth Century</i> , section III, vol. I, erw. Neuauflage von Miklós Boskovits, Florenz 1986. |
| BELTING 1977 | Hans Belting, <i>Die Oberkirche von San Francesco in Assisi</i> , Berlin 1977. | POESCHKE 1985 | Joachim Poeschke, <i>Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien</i> , München 1985. |
| BLUME 1983 | Dieter Blume, <i>Wandmalerei als Ordenspropaganda - Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens</i> , Worms 1983 | PREVITALI 1967 | Giovanni Previtali, <i>Giotto e la sua bottega</i> , Mailand 1967. |
| BURKHART 1992 | Peter Burkhardt, <i>Franziskus und die Vollendung der Kirche im siebten Zeitalter. Zum Programm der Langhausfresken in der Oberkirche von San Francesco in Assisi</i> , Frankfurt a. M. u. a. 1992 | RUF 1974 | Gerhard Ruf, <i>Franziskus und Bonaventura - Die heilsgeschichtliche Deutung der Fresken im Langhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi aus der Theologie des heiligen Bonaventura</i> , Assisi 1974. |
| FLORES D' ARCAIS 1995 | Francesca Flores D'Arcais, <i>Giotto</i> , Mailand 1995. | SMART 1971 | Alastair Smart, <i>The Assisi problem and the art of Giotto: a study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco</i> , Assisi, Oxford 1971. |
| GARDNER 1982 | Julian Gardner, »The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative altarpiece«, <i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i> , 45 (1982), S. 217-247. | TINTORI/MEISS 1962 | Leonetto Tintori u. Millard Meiss, <i>The painting of the Life of St. Francis in Assisi with notes on the Arena Chapel</i> , New York 1962. |
| GNUDI 1958 | Cesare Gnudi, <i>Giotto</i> , Mailand 1958. | TOESCA 1959 | Pietro Toesca, <i>Pietro Cavallini</i> , Mailand 1959. |
| KRÜGER 1992 | Klaus Krüger, <i>Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert</i> , Berlin 1992. | VOLPE 1989 | Carlo Volpe, <i>Pietro Lorenzetti</i> , Mailand 1989. |
| Legenda Maior 1941 | S. Bonaventura Doctor Seraphicus, <i>Legenda Maior S. Francisci Assisiensis et eiusdem Legenda Minor</i> , Quaracchi (Florenz) 1941. | WOLFF 1996 | Ruth Wolff, <i>Der Heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts</i> , Berlin 1996. |
| LISNER 1985 | Margrit Lisner, »Farbgebung und Farbikonographie in Giottos Arenafresken«, <i>Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz</i> , 29 (1985), S. 1-78. | ZANARDI 1996 | Bruno Zanardi, <i>Il cantiere di Giotto: le storie di san Francesco ad Assisi</i> , introduzione di Federico Zeri, note storico-iconografiche di Chiara Frugoni, Mailand 1996. |
| LISNER 1990 | M. Lisner, »Die Gewandfarben der Apostel in Giottos Arenafresken - mit Notizen zu älteren Aposteldarstellungen in Florenz, Assisi und Rom«, <i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i> , 53 (1990), 309-375. | | |
| LISNER 1995 | M. Lisner, »Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, II, Der Stefaneschi-Altar - Giotto und seine Werkstatt in Rom«, <i>Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana</i> , 30 (1995), S. 59-133. | | |

Abbildungsnachweis: Archiv der Verfasserin: 13, 19, 21, 24, 26, 31, 35, 36, 38, 40; Istituto Centrale del Restauro, Rom: 32, 33; Kunsthistorisches Institut Florenz: 1–5, 9, 11, 14, 16–18, 22, 25, 27–30, 34,

41; Stefan Diller, Würzburg: Taf. II–VIIIb; 6–8, 10–12, 15, 20, 23, 37, 39; Ghigo Roli, San Damaso, Modena: Taf. I.