

MICHAEL VIKTOR SCHWARZ

EPHESOS IN DER PERUZZI-,  
KAIRO IN DER BARDI-KAPELLE

Materialien zum Problem der Wirklichkeits-Aneignung bei Giotto

für Christof Thoenes

Für Hinweise und Kritik danke ich Margrit Lisner, Martin Dennert, Fernando Dominguez y Reboiras, Peter H. F. Jakobs, Wernher von Kittlitz, Birgit Schwarz und Günter Tiemann. Mit Richard Krautheimer

durfte ich meine Ephesos-Thesen diskutieren. Auch ihm sei herzlich gedankt.





1. Florenz, S. Croce. Peruzzi-Kapelle (rechts) und Bardi-Kapelle (Mitte)

## I

Die Ausmalung der Peruzzi-Kapelle am Südquerhaus der Franziskaner-Kirche S. Croce in Florenz gilt wie die der unmittelbar benachbarten Bardi-Kapelle heute als ein sicheres Werk Giottos<sup>1</sup> (Abb. 1). Dabei könnte die Evidenz wahrlich besser sein. Wir haben statt Urkunden nur eine Tradition, und auch die beginnt erst im mittleren Quattro-

cento. Die älteste Nachricht, daß Giotto in S. Croce Wandbilder hinterlassen hat, stammt von Ghiberti. In den „Denkwürdigkeiten“ ist, ohne daß weitere Anhaltspunkte gegeben würden, von vier Kapellen die Rede<sup>2</sup>. Erst Francesco Albertini bezeichnet in seinem 1510 erschienenen

1 Grundlegend zur Ausmalung der Peruzzi-Kapelle: L. TINTORI und E. BORSOOK, *Giotto. La Capella Peruzzi*, Turin 1965. Die jüngsten mir bekannt gewordenen substantiellen Einlassungen: C. BRANDI, *Giotto*, Mailand 1983, S. 126–133, 175 (Literaturbericht), J. H. STUBBLEBINE, *Assisi and the Rise of Vernacular Art*, New York u. a. 1985, S. 33–40 und J. F. CODELL, *Giotto's Peruzzi Chapel Frescoes:*

*Wealth, Patronage and the Earthly City, Renaissance Quarterly* 41, 1988, S. 583–613. Weitere Literatur in den folgenden Anmerkungen. Die von F. Bologna aufgeworfenen Fragen bezüglich eines in Fragmenten erhaltenen „Polittico Peruzzi“, den Giotto für die Kapelle geschaffen haben soll, bleiben im folgenden unberücksichtigt. F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Turin 1969. Für Zweifel an der Authentizität der Bardi-Kapelle als Werk Giottos s. Anm. 68.

2 J. VON SCHLOSSER (Hg.), *Lorenzo Ghiberti: I Commentari*, Bd. 1, Berlin 1912, S. 36.



„Memoriale“, der ältesten Guida von Florenz, die beiden Räume genau: „Due capelle cioe sco. Io. et sco. Franc. fra laltare maiore & sacrestia per mano di Iocto“<sup>3</sup>, „Johanneskapelle“ meint die der Peruzzi, „Franziskuskapelle“ die der Bardi. Die äußeren Datierungshinweise sind als terminus ante quem 1343 (in diesem Jahr machte die Peruzzi-Bank- und Handels-Gesellschaft aufgrund der Zahlungsunfähigkeit des englischen Königs bankrott. 1346 widerfuhr dann der Bardi-Kompanie aus demselben Grund dasselbe<sup>4</sup>) und als terminus post quem 1310 (damals scheint das Querhaus von S. Croce unter Dach gekommen zu sein<sup>5</sup>). Das erstgenannte Datum wird uninteressant, sobald man Giotto's Urheberschaft akzeptiert. Dann tritt als terminus ante 1337 ein, das Todesjahr des Malers<sup>6</sup>.

Die Zuordnung zum Giotto-Ceuvre kann sich im Fall der Bardi-Kapelle neben der Überlieferung auch auf eine deutliche und vielschichtige Stilverwandtschaft mit den Fresken der Arena-Kapelle in Padua stützen. (Auch für Padua gibt es zwar keine Urkunden, aber eine Tradition, die bis in Giotto's Lebenszeit hinabreicht und also Sicherheit verbürgt<sup>7</sup>.) Im Fall der Peruzzi-Ausmalung ist die Situation schwieriger. Die stilistischen Zusammenhänge mit der Nachbarkapelle und mit Padua erscheinen eher lose, jedenfalls was die großen Strukturen angeht: Die Kompositionen sind pathetischer, die dargestellten Architekturen komplizierter und anders ins Bild gerückt, die Figuren neigen

zu mehr Volumen<sup>8</sup>. Das Detail dagegen kann kaum noch beurteilt werden, denn diese Bilder haben sich bedeutend schlechter erhalten als die anderen. Es hängt mit der Technik zusammen: Secco – und nicht wie in Padua und in der Bardi-Kapelle Fresko<sup>9</sup>.

Wir sollten uns eingestehen, daß im Grunde nur eine negative Beweisführung mit all ihren Unwägbarkeiten möglich ist: Unter lauter Florentiner Malern, die in der ersten Trecento-Hälfte – oft genug durchaus zukunftssträchtig – den Paduaner Giotto-Stil weiterführten, begegnet in der Peruzzi-Kapelle eine Persönlichkeit, die zu etwas völlig Neuem ansetzt. Und wir trauen eben am ehesten Giotto zu, daß er die Giotto-Epigonen überrundet. Einen anderen Künstler von solcher Statur können wir nicht greifen.

Für das folgende gelten demnach die Prämissen: Die Bilder der Peruzzi-Kapelle (und ebenso die der Bardi-Kapelle) sind Werke Giotto's; sie gehören dessen zweiter Lebenshälfte an. Diese an sich naheliegende These zu begründen, scheint deshalb nicht überflüssig, weil die Argumentationen in der Giotto-Forschung eine hohe Spezialisierung und Komplexität erreicht haben und dabei keineswegs immer gegenwärtig gehalten wird, von welchen Fakten und wahrscheinlichen Annahmen man ausgehen muß. Es dürfte in einer solchen Lage dienlicher sein, die Grundlagen zu sichten, als Hypothesen zweiter und dritter Potenz gegeneinander abzuwägen. Was für die Fragen zu Entstehungszeit und Urheberschaft gilt, betrifft ebenso die Probleme der Bildinhalte:

Der Bilderzyklus bei den Peruzzi ist den beiden Johannes gewidmet<sup>10</sup>. Die Nordwand zeigt drei Szenen aus der Vita des Täufers, die Südwand ebenso viele zum Leben des Evangelisten. Das S. Croce-Sepulchur von 1439 nennt die beiden Johannes als die Patrone der Kapelle<sup>11</sup>. Die Grunddisposition der Ausmalung setzt also einfach den Titel um. Übrigens handelt es sich um eine in einer Franziskanerkirche ziemlich naheliegende Weihe. Johannes der Täufer war der Namenspatron von Franziskus, und dieser wurde zuweilen mit dem Engel des sechsten Siegels identifiziert, den Johannes der Evangelist auf Patmos gesehen hatte. Demnach werden es die Mönche gewesen sein, die das Patrozinium bestimmt oder vorgeschlagen haben. Es ergänzt die

3 F. ALBERTINI, *Memoriale di Molte Statue et Picture sono nella inclita Cipta di Florentina* ..., Florenz 1510, S. 9.

4 A. SAPORI, *La Crisi delle Compagnie Mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Florenz 1926. Zuweilen wird für den Peruzzi-Bankrott auch die Jahreszahl 1339 angegeben. Damals war schon einmal eine Krise in der Zahlungsfähigkeit eingetreten. Sie konnte aber überwunden werden.

5 W. und E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. 1, Frankfurt 1940, S. 499f. J. GARDNER, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence*, *BurlMag* 113, 1971, S. 391–393.

6 Der terminus post quem 1317 für die Bardi-Kapelle (Heiligsprechung des dort dargestellten Ludwig von Toulouse) ist nicht allgemein akzeptiert (vgl. Tintori/Borsook, zit. Anm. 1, S. 10). Der terminus ante quem 1330 für die Peruzzi-Kapelle ist anfechtbar. Er basiert auf signifikanten Motiv-Übereinstimmungen zwischen dem schreibenden Zacharias (Mittelbild der Nordwand) und einer Figur desselben Themas an der von Andrea Pisano geschaffenen und 1330 datierten ersten Bronzetür des Baptisteriums. Wer die Jahreszahl 1330 nutzen will, muß also die Prämisse setzen, nur Giotto könne der Erfinder des Sitzmotivs und nur Andrea könne der Rezipient sein und „die umgekehrte Richtung der Abhängigkeit“ sei „ausgeschlossen“ (so M. GOSEBRUCH, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins*, Köln 1962, S. 143). Es wird also etwas, was durchaus nicht auszuschließen ist, für unmöglich erklärt. Auch die Möglichkeit, daß Giotto die Sitzfigur bei anderer Gelegenheit erfunden und diese Erfindung in der Peruzzi-Kapelle zweitverwendet haben könnte, muß künstlich ausgeblendet werden.

7 Quellen: J. H. STUBBLEBINE (Hg.), *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, New York u. a. 1969, S. 109f.

8 Diese Unterschiede sind so oder ähnlich oft beschrieben worden. Z. B. R. OFFNER, *Giotto, Non-Giotto*, *BurlMag* 74, 1939, S. 259–268, 55, 1939, S. 96–113, wieder abgedruckt bei Stubblebine (zit. Anm. 7), S. 135–155, dort bes. 142f.

9 Tintori/Borsook (zit. Anm. 1), S. 14–23.

10 Vgl. L. SCHNEIDER, *The Iconography of the Peruzzi Chapel*, *L'Arte*, 1972, Heft 18 19/20, S. 91–104.

11 I. HUECK, *Stifter und Patronatsrecht. Dokumente zu zwei Kapellen der Bardi*, *FlorMitt* 20, 1976, S. 263–270, bes. 267.





2. Peruzzi-Kapelle, Erweckung der Drusiana

anderen Altarweihen in S. Croce zu einem einheitlich wirkenden Programm<sup>12</sup>.

Im mittleren 19. Jahrhundert von Luigi Passerini niedergeschriebene Aufzeichnungen zur Geschichte der Familie Peruzzi nennen Giovanni di Rinieri Peruzzi († 1358) als den Stifter der Wandgemälde<sup>13</sup>. Sofern die sehr junge Tradition nicht trügt, wird man die Übereinstimmung zwischen dem Namen des Stifters und den Namen der Kapellen-Patrone am zwanglosesten so erklären: Giovanni fühlte sich aufgrund seines Taufnamens besonders in der Pflicht. Daß sein Name das Patrozinium beeinflusst haben könnte,

ist sehr unwahrscheinlich. Eher verhält es sich umgekehrt, und Giovanni's Eltern hatten ihren Sohn, dessen Geburtsdatum wir leider nicht kennen, nach den Heiligen der Familienkapelle benannt. Die Geldmittel für eine solche Kapelle standen seit dem Testament des Donato d'Arnaldo Peruzzi (1292) zur Verfügung<sup>14</sup>, und bei Grundsteinlegung der Kirche (1294/95) dürfte das Patrozinium wohl festgesetzt gewesen sein.

Wenn er die Weihe nicht bestimmt hat, so könnte der Stifter aber immerhin auf das Programm der Dekoration eingewirkt und etwa die Auswahl der Szenen und manches bei ihrer Ausgestaltung im Detail festgelegt haben. Das Oberhaupt des wichtigsten Zweigs der Familie und der größten Teile des Firmenkonsortiums war während prak-

12 Hueck (zit. Anm. 11) und D. BLUME, *Wandmalerei als Ordenspropaganda*, Worms 1983 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen 17), S. 90–99.

13 Florenz, Biblioteca Nazionale, Misc. Passerini, „Peruzzi“, n. 156, inserto 18 bis. Tintori/Borsook (zit. Anm. 1), Anm. 39 S. 43 und E. BORSOOK, *Notizie su due Capelle in Santa Croce a Firenze*, *RivArte* 36, 1961/62, S. 89–107, bes. 100. Bedenken gegenüber der

Zuverlässigkeit dieser Nachricht: G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Mailand 1967, S. 107.

14 Tintori/Borsook (zit. Anm. 1), S. 8.



tisch der gesamten für unsere Fragen kritischen Zeit nicht etwa Giovanni, sondern sein Großonkel Giotto d'Arnaldo Peruzzi, ein Namensvetter des Malers. Er hatte diese Position seit dem Tod seines Onkels Filippo (1303) inne. 1336 starb er, wenige Monate vor dem Maler<sup>15</sup>. Sollte der Bilderzyklus also persönliche Interessen eines Giovanni Peruzzi umsetzen, dann sicher nicht ohne die Zustimmung des Padrone und nicht ohne eine gebührende Berücksichtigung der Interessen des Hauses.

Wir wollen uns mit dem mittleren Bild der Südwand näher befassen, d. h. mit einer Szene aus dem Leben Johannes des Evangelisten (Abb. 2). Was dargestellt ist, liest sich in der *Legenda Aurea* so: „Also geschah es, daß Johannes (...) mit großen Ehren wieder geführt ward in die Stadt Ephesos.“ Der Kaiser hatte ihn auf die Insel Patmos verbannt, und jetzt, nachdem dieser gestorben war, durfte er heimkehren. „Da er aber zur Stadt einging, trug man ihm entgegen seine Freundin Drusiana, die seiner Wiederkehr von Herzen hatte begehrt. Und ihre Eltern und die Witwen und Waisen riefen ‚O Sanct Johannes, siehe wir tragen hier Drusianam, die nach deiner Ermahnung und Lehre uns Arme alle Zeit speisete und uns in unserer Notdurft half; und harrete alle Zeit deiner Wiederkunft und sprach: Ach wollte Gott, daß ich Sanct Johannes noch möchte sehen ehe denn ich sterbe! Nun bist du kommen, und sie mag dich nimmermehr sehen.‘ Da hieß Sanct Johannes die Bahre hinsetzen und hieß den Leichnam aufbinden und sprach: ‚Mein Herr Jesus Christus erwecke dich, Drusiana: steh auf und geh in dein Haus und bereite mir zu essen.‘ Da stund sie auf und ging mit Ernste, das Gebot des Apostels zu erfüllen; und bedachte sie nicht anders, denn daß sie von einem Schlafe wäre aufgestanden<sup>16</sup>.“

Die Familienkapelle diente auch oder sogar primär als Grabkapelle. Einer der wenigen, von dem wir mit Sicherheit wissen, daß er hier seine letzte Ruhe fand, ist Giotto Peruzzi<sup>17</sup>. Gemeinsam mit dem Bild darunter, das die Himmelfahrt des Evangelisten zeigt (Abb. 10), formuliert das Drusiana-Wunder offenbar die Auferstehungshoffnungen des Bankiers und seiner Angehörigen.

15 Tintori/Borsook (zit. Anm. 1), S. 6. Genaues über Giotto Peruzzis Rolle im Firmenkonsortium kann man den Geschäftsbüchern der Peruzzi entnehmen (Florenz, Biblioteca Riccardiana, Cod. 2415–2417), Knappe Inhaltsangabe von 2415 („Geheimbuch der Peruzzi“): R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Dritter Teil, Berlin 1901, S. 203f. Eine weitergreifende wirtschaftsgeschichtliche Auswertung der Bücher: A. SAPORI, *I libri di Commercio dei Peruzzi*, Mailand 1934.

16 *Die Legenda Aurea des Jacobus von Voragine*. Aus dem Lateinischen von R. BENZ, Heidelberg (8) 1975, S. 67.

17 Tintori/Borsook (zit. Anm. 1), S. 14.

Die vielfigurige Szene spielt sich vor einer Architekturkulisse ab, die das gesamte Bildfeld vom linken bis zum rechten Rand durchzieht. Wir haben es mit einer zinnenbekrönten Stadtmauer zu tun und mit zwei Bauten, die deren Verlauf unterbrechen.

Links steht eine Toranlage: zwei hohe, viereckige Türme zu seiten einer Durchfahrt. Rechts ragt eine mächtige Kirche auf, deren Erscheinung aus verschiedenen Gründen befremdet (Abb. 3). Zum einen, weil sie mit ihrem Chor die Stadtmauer durchstößt und damit deren fortifikatorischen Wert erheblich mindern würde. Zum anderen, weil es sich um keinen gotischen oder gotisierenden Bau handelt, wie solche in Bildern des Giotto-Kreises sonst Außenansichten von Kirchen vertreten<sup>18</sup>. Mit der blockhaften Erscheinung und den flachen Kuppeln dürfte eher byzantinische oder orientalisierende Architektur gemeint sein.

Es wurde schon mehrfach darauf hingewiesen, daß die Kulisse und die Gruppierung der Figuren in einem kompositorischen Zusammenhang stehen<sup>19</sup>. Der Torbau hinterfängt die Personen um Johannes, wobei sich der rechte Turm gerade über dem Wundertäter erhebt. Die Kirche ist dem Trauergefolge zugeordnet. Während das Tor etwas in die Tiefe gerückt erscheint und dadurch hinter Johannes Platz läßt, ist die Kirche verhältnismäßig weit vorn situiert und schnürt den Aktionsraum der „Eltern, Witwen und Waisen“ ein. So hilft die Kulisse, das Bild in eine aktive und eine passive Hälfte zu teilen.

Hinter Drusiana, die sich aufgerichtet hat, legte der Maler ein ungegliedertes Wandstück, so daß die Figur in ihrer Position zwischen den Gruppen und Bauten noch deutlicher vereinzelt erscheint. Auch zwei der drei Knicke in der Stadtmauer können als Kompositions-Motive verstanden werden. Sie schaffen an einer wichtigen Stelle eine Irritation und sind dadurch geeignet, das Geschehen zwischen Johannes und Drusiana zu dramatisieren.

18 Tatsächlich besitzen wir kein übereinstimmend als Werk Giottos eingeschätztes Bild (eigenhändig oder Werkstatt), das die Außenansicht einer Kirche zeigt, außer dem Drusiana-Wunder und außer einer Predellen-Szene an der signierten Franziskus-Tafel des Louvre (J. GARDNER, *The Louvre Stigmatisation ...*, *ZKg* 45, 1982, S. 217–247. Vgl. hier Anm. 58). Sämtliche Kirchen-Außenansichten des Giotto-Umkreises aber zeigen gotische Formen. Hier nur die Beispiele in Assisi: J. POESCHKE, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Abb. 188 (Franzlegende, vgl. meine Anm. 59), 204 (Nikolaus-Kapelle), 237 (Westquerhaus der Unterkirche, Nordarm). Daraus wird man schließen müssen, daß auch Giotto, dessen Vorbild hinter diesen Werken steht, normalerweise Außenansichten von Kirchen in gotischen Formen gab.

19 Zuerst (?): B. DE SELINCOURT, *Giotto*, London 1905, S. 196: „(The) towers and domes are used to echo and reinforce the two main groups into which the figures are divided.“





3. Detail aus Abb. 2

Es liegt demnach nahe, wenn wir die Architektur-Kulisse als eine Ergänzung der Figuren-Komposition erklären und manche ihrer Besonderheiten auf im engsten Sinn gestalterische Probleme zurückführen. Tatsächlich sind Giotto's Kulissen, ob sie aus Landschaft oder Architekturen bestehen, so weit ich sehe immer auf das Geschehen abgestimmt, das sich vor ihnen abspielt, und zwar in ähnlicher Weise, wie ich das durch meine Beschreibung der Drusiana-Szene zu zeigen versuchte<sup>20</sup>. Allerdings haben wir es in der Peruzzi-Kapelle dennoch mit einer atypischen Giotto-Kulisse zu tun. Eine die Bildbreite komplett füllende reine Außenarchitektur gibt es sonst nämlich nicht. Und daß der Maler diesmal eine byzantinisierende Kirche verwendete,

kann kaum mit kompositionellen Rücksichten erklärt werden. Einige Kritiker nahmen an, es müßten Erinnerungen an einen realen Bau im Spiel gewesen sein. Sie dachten an den Santo, die Grabkirche des heiligen Antonius von Padua (Abb. 4), den Giotto zweifellos gesehen hat, während er für Enrico Scrovegni arbeitete<sup>21</sup>.

Als der Maler in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts nach Padua kam, war der Santo wohl eben vollendet. Er präsentierte sich als eine Basilika unter sechs Kuppeln. Letzteres ist höchst ungewöhnlich und kann in Oberitalien nur als eine Bezugnahme auf S. Marco in Venedig erklärt werden<sup>22</sup>. S. Marco seinerseits rekurriert auf einen byzanti-

20 Für die Tradition dieser Art der Koppelung von Figuren und Hintergrund: O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, London 1970 (The Wrightsman Lectures 3), S. 230–232.

21 Zuerst (?): O. SIRÉN, *Giotto and Some of His Followers*, Cambridge 1917, Vol. I. S. 69: „... a church with Gothic windows and several low domes, perhaps inspired by St. Anthony's at Padua.“

22 H. DELLWING, Der Santo in Padua, *FlorMitt* 19, 1975, S. 197–240, bes. S. 203.





4. Pisanello (?), *S. Antonio in Padua*. Bayonne, Musée Bonnat

nischen Bau, nämlich auf die untergegangene Apostelkirche des Kaisers Justinian in Konstantinopel<sup>23</sup>.

In Padua sitzen zwei Kuppeln über dem Langhaus, je eine über jedem Arm des (Haupt-)Querhauses, eine über der Vierung und eine über dem Vorchor. (Die Kuppel über dem Chorpolygon, die siebte, ist eine Zutat des frühen Quattrocento. Sie war also eben erst dazugekommen, als die hier abgebildete S. Antonio-Ansicht gezeichnet

wurde<sup>24</sup>.) Von Nordosten gesehen, so wie Giotto die Kirche im Drusiana-Bild darstellte, zeigte der Santo tatsächlich drei seiner Kuppeln. Die Übereinstimmung kann nicht von der Hand gewiesen werden. Es gibt auch eine Reihe von Differenzen, doch scheinen sie demgegenüber akzidentieller Natur zu sein: Im Bild sitzen die Kuppeln direkt auf Schiff und Querhaus, während der Santo Tambour-Kuppeln

23 R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965 (PelicanHist), S. 287–289. Vgl. auch hier Anm. 31 und 32.

24 Dellwing (zit. Anm. 22); S. 234. Zu der Zeichnung: J. BEAN, *Les dessins italiens de la collection Bonnat*, Paris 1960 (Inventaire général des dessins des Musées de Province 4: Bayonne, Musée Bonnat), Nr. 114.



besitzt; die Vierungskuppel ist nicht höher und auch nicht kegelförmig gedeckt; der Chorumgang und überhaupt jeder Hinweis auf den gotischen Typus des Chors fehlen, und ebenso fehlen die Türme zu seinen Seiten. Auch gab es in der Nähe des Santo kein Stadttor, und sein Chor war nie in eine Befestigung eingebaut. Dafür finden wir im Wandbild einige Architekturdetails des Santo wieder, nämlich den dort allgegenwärtigen Bogenfries und die mittelgroßen und kleinen Rundfenster.

Vorausgesetzt, es sei Giotto nicht auf eine detailgenaue Abbildung angekommen, so wirkt es ganz ansprechend, wenn man die gemalte Kirche eine Reminiszenz an S. Antonio in Padua nennt. Man könnte sogar weitergehen und ein Zitat vermuten. Die Drusiana-Geschichte handelt, wie wir hörten, in Ephesos, der Stadt, wo Johannes der Evangelist am Ende seines Lebens wirkte und wo er auch begraben liegt. Die Kirche wird demnach seine berühmte Grabkirche meinen. Und das Mausoleum des Lieblingsjüngers als eine kenntliche Variante derjenigen Kirche zu gestalten, die die sterbliche Hülle des Liebblingsschülers von Franziskus bewahrt, hätte in einer Franziskanerkirche vielleicht Beifall gefunden. Dürften wir da aber nicht doch eine exaktere Wiedergabe erwarten?

### III

Will man wirklich postulieren, daß Padua gewissermaßen für Ephesos eingesprungen ist, so muß man sich zunächst wohl rückversichern und nachprüfen, wie das tatsächliche Ephesos in der ersten Trecento-Hälfte ausgesehen hat. Dies ist keine „akademische“ Frage, denn die Stadt an der kleinasiatischen Westküste spielte im Florentiner Levante-Handel eine gewisse Rolle (s. u.). Es dürfte also immerhin ein paar Florentiner gegeben haben, die Giotto Ephesos mit dem tatsächlichen vergleichen konnten.

Ephesos hatte während des frühen Mittelalters seine Lage und seinen Namen gewechselt<sup>25</sup>. Das antike Zentrum am Hafen war aufgegeben worden, und die Stadt hatte sich auf einen Hügel weiter im Landesinneren, ca. 300 Meter nordöstlich des Artemis-Tempels, zurückgezogen (Abb. 8). Das Herz des neuen Ephesos war die Johannes-Kirche. Von ihrem Patron leitete sich der byzantinische Stadtname her: Hagios Theologos („Theologe“ aber heißt mit Beinamen dieser Apostel, da seine Ausführungen über die göttlichen Dinge alle menschliche Natur übertreffen“)<sup>26</sup>. Aus der

Lautkombination „Hagios Theologos“ sollte bei den Türken „Ayasoluk“ und bei den Italienern „Altoluogo“ werden.

1304 war die Stadt in türkische Hand gefallen. Die Johannes-Kirche aber stand noch, und christliche Pilger konnten das Apostel-Grab besuchen. 1348 schrieb einer von ihnen, Ludolph von Suchem, in seinem Reisebericht „De itinere terrae sanctae“ über Ephesos: „In hac civitate pulchra est ecclesia in modum crucis facta, plumbo co-operta, opere mosaico et marmoribus nobiliter decorata et adhuc integra“<sup>27</sup>. Anschließend schildert er die Lage des Grabs in der Kirche und gibt praktische Anweisungen, wie der Besuch zu bewerkstelligen sei, denn der Bau war kein christliches Gotteshaus mehr. Die Türken hatten ihn umfunktioniert (s. u.). Wer das Grab sehen wollte, mußte Eintrittsgeld bezahlen.

Die Kirche war eine Stiftung des Kaisers Justinian (527–565). Dies verraten eine Reihe von Kapitellen, die sein Monogramm tragen<sup>28</sup>. Daneben behandelt Prokop, der kaiserliche Hofchronist, die Johannes-Kirche in seinem Buch über die Bauten Justinians. Prokop, *Aedificia*, V, 1: Das alte Heiligtum des Johannes in Ephesos sei klein und verfallen gewesen, „darum ließ es der Kaiser Justinian bis auf den Grund niederreißen und in solcher Größe und Schönheit neu erstehen, daß es, kurz gesagt, sehr ähnlich und durchaus ebenbürtig jener Kirche ist, welche der Kaiser, wie früher schon von mir erwähnt, in seiner Residenzstadt sämtlichen Aposteln weihte“<sup>29</sup>. Der ephesische Bau habe also Justinians Apostelkirche in Konstantinopel geglichen. Diese Aussage läßt sich kontrollieren, obwohl die hauptstädtische Anlage spurlos verschwunden ist. Die Erscheinung der Johannes-Kirche kann aufgrund von Grabungen und mit Hilfe der reichlich vorhandenen Trümmer recht genau rekonstruiert werden<sup>30</sup>. Das Ergebnis deckt sich weitgehend mit den Beschreibungen der Konstantinopler Apostelkirche bei Prokop und anderen Autoren<sup>31</sup>. Plangenealogisch gesehen waren die ephesische Johannes-

27 *Ludolphi Rectoris Ecclesiae Parochialis in Suchem, De itinere Terrae Sanctae Liber*. Nach den alten Handschriften berichtigt herausgegeben von F. DEYCKS, Stuttgart 1851 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart XXV), S. 24. Einiges zu Ludolph und seiner Reise, was über das von Deycks Ermittelte hinausgeht: I. v. STAPELMOHR, *Ludolfs von Sudheim Reise ins Heilige Land*, Lund 1937 (Lunder germanistische Forschungen 6), S. 4–20.

28 *Forschungen in Ephesos* IV, 3: Die Johanneskirche, Wien 1951, Taf. XXVIII–XXI.

29 Prokop (zit. Anm. 26), S. 247–249.

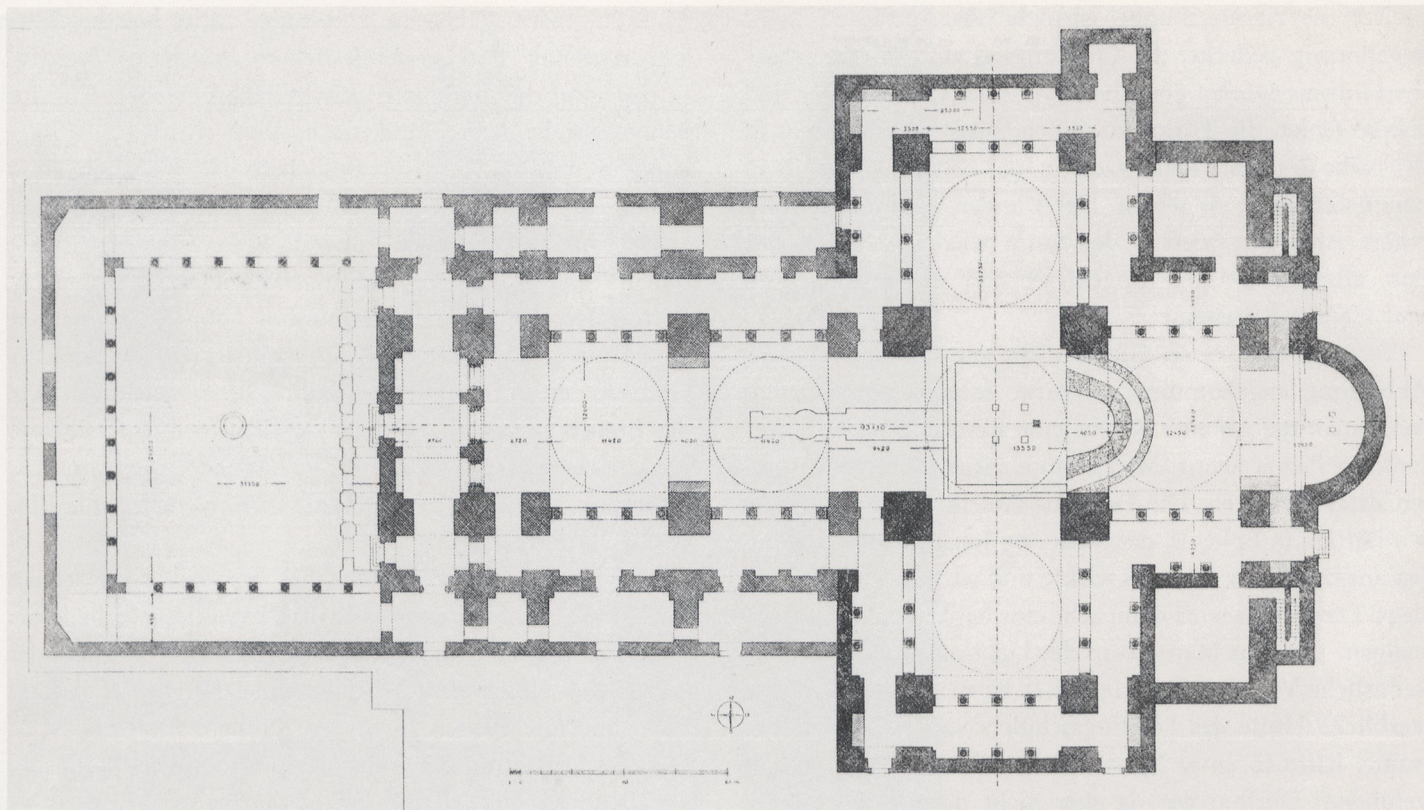
30 *Forschungen* (zit. Anm. 28), S. 157–178 (H. Hörmann). Rezension: A. M. SCHNEIDER, *Byzantinische Zeitschrift* 46, 1953, S. 179–182. Zusammenfassung: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 2, Stuttgart 1971, Sp. 179–192 (M. RESTLE) und Foss (zit. Anm. 25), S. 87–95.

31 O. DEMUS, *The Church of S. Marco in Venice*, Dumbarton Oaks 1960, S. 91–95.

25 C. FOSS, *Ephesus after Antiquity. A late antique, Byzantine and Turkish City*, Cambridge u. a. 1979.

26 PROKOP, *Bauten*, München 1977 (Prokop, Werke 5), S. 247.





5. Ephesos, Johannes-Kirche (Rekonstruktion Hörmann)

Kirche und S. Marco in Venedig also Kinder derselben Mutter. (Beide bildeten die Apostelkirche in Konstantinopel nach.) Entsprechend darf man die Johannes-Kirche die „Tante“ des Santo in Padua nennen<sup>32</sup>.

Wenden wir uns nun ihrem Aussehen zu (Abb. 5, 6, 7): Es handelte sich um eine ca. 100 Meter lange kreuzförmige

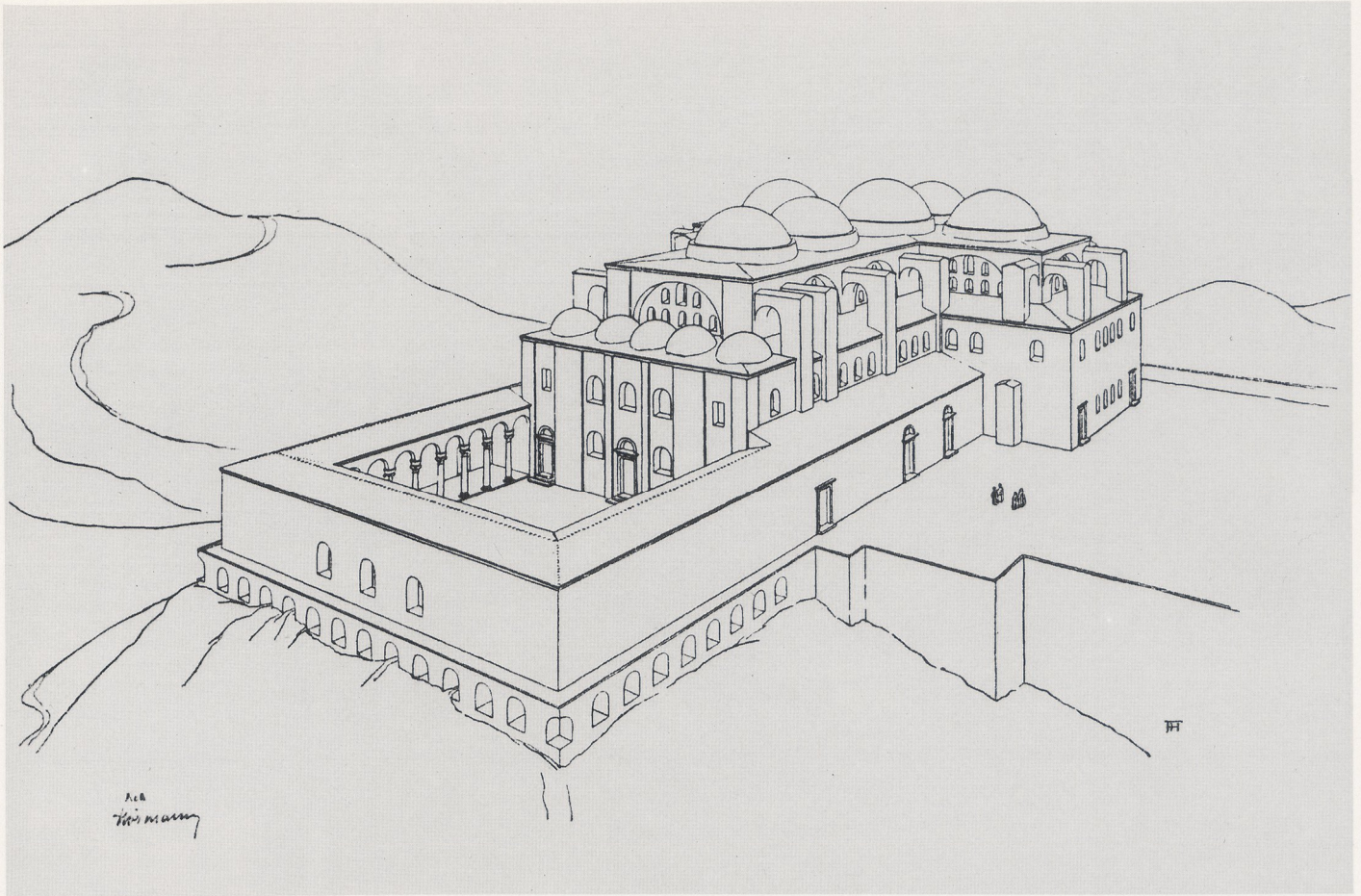
<sup>32</sup> Diese Zusammenhänge zwischen den vier Bauten werden hier etwas verkürzt dargestellt, nämlich verkürzt auf das für die Argumentation notwendige. Einige Ergänzungen: Erst die Ausgrabungen in Ephesos verbunden mit der Prokop-Stelle (zit. Anm. 29) erbrachten eine echte Vorstellung vom Aussehen der Konstantinopler Apostelkirche. Daß S. Marco in Venedig sie nachbildet, ist eine Folgerung aus den Übereinstimmungen zwischen S. Marco und der ephesischen Kirche, also nicht durch Schriftquellen belegt. Übrigens ist die Raumdisposition bei den vier Kirchen nicht gleich sondern nur ähnlich gewesen. S. Marco besitzt eine Kuppel über dem Westarm (insgesamt fünf), die Johanneskirche dagegen hatte zwei über dem Westarm (insgesamt sechs). Die Apostelkirche überspannten nach den Beschreibungen gleichfalls nur fünf Kuppeln, d. h. ihr Grundriß muß wie der von S. Marco annähernd ein griechisches und nicht ein lateinisches Kreuz gebildet haben. Daß der Santo sechs Kuppeln hat, dürfte ein „Zufall“ sein. Hier wurden neben der S. Marco-Tradition andere Bedürfnisse wirksam, die der Bettelorden (großes Langhaus). Jedenfalls geht es nicht auf den indirekten baugenealogischen Zusammenhang mit der anderen Sechskuppel-Kirche in der Familie (Johannes-Kirche) zurück. Daß der Zufall die Familienähnlichkeit zwischen gerade diesen beiden Kirchen, Padua und Ephesos, vergrößerte, dürfte für unser Wandbild allerdings Bedeutung gehabt haben (s. u.).

Emporen-Basilika mit sechs Kuppeln – zwei über dem Langhaus, eine über jedem Querhausarm, eine über der Vierung und eine über dem Chorquadrat. Alle Kuppeln waren ohne Tambour und überhaupt ohne Belichtung. (Bei der hauptstädtischen Apostelkirche hatte immerhin die Vierungskuppel einen eigenen Lichtgaden besessen. So erklärt es sich, daß in Venedig und in der Folge auch in Padua alle Kuppeln einen Unterbau erhielten. Dort wurde das Konstantinopler Konzept bereichert, und zwar indem man die Nebenkuppeln der Hauptkuppel anglich. Hier, in Ephesos, wurde es vereinfacht, indem der Architekt – umgekehrt – die Hauptkuppel den Nebenkuppeln anpaßte.) Der Ostabschluß bestand aus einer ans Chorquadrat angelegten einfachen Apsis und aus den im byzantinischen Kirchenbau seit Justinian obligatorischen Nebenräumen, Protesis und Diakonikon<sup>33</sup>, die in den Winkeln zwischen Querhaus und Chor untergebracht waren.

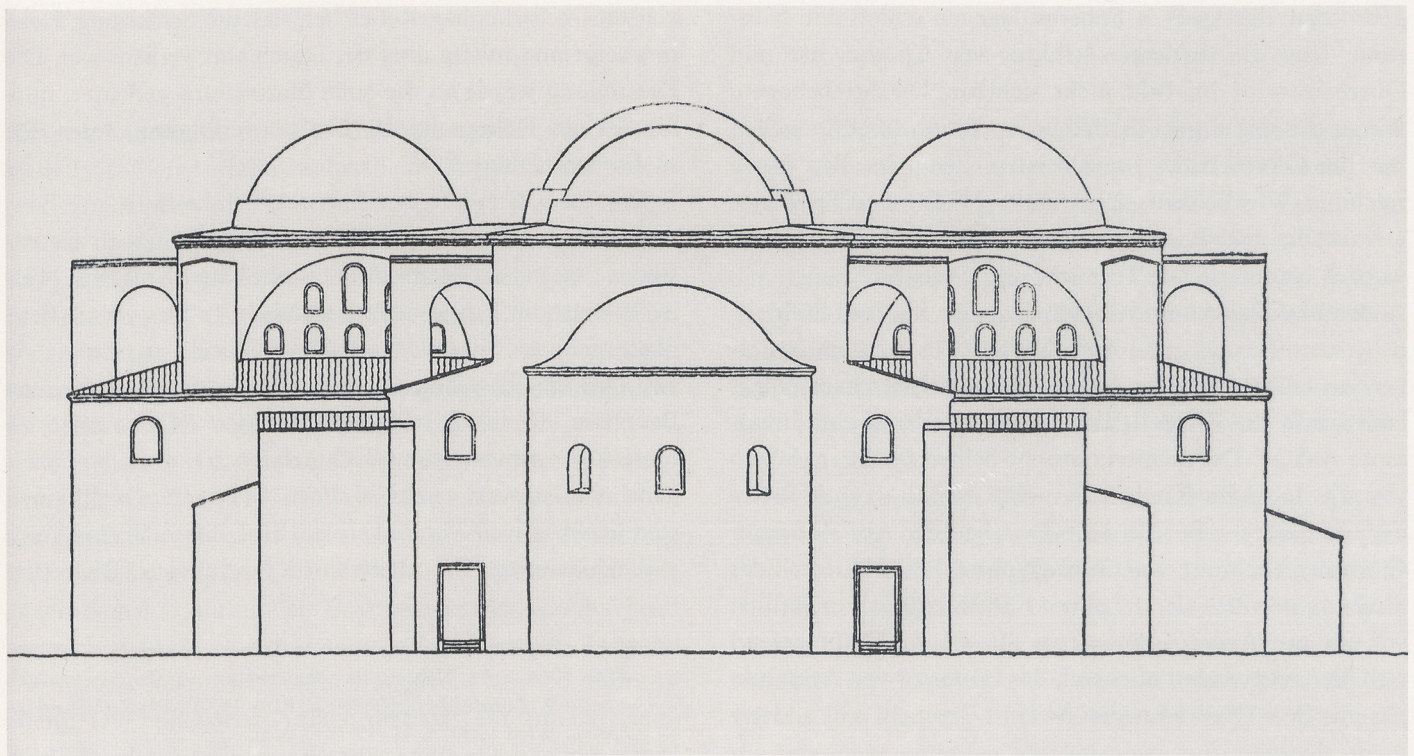
Die Kirche in Giotto's Gemälde (Abb. 3) steht der tatsächlichen Johannes-Kirche also ziemlich nahe, näher als dem Santo in Padua. Besondere Beachtung verdienen die unvermittelt auf den Baublock gesetzten Kuppeln und die Angabe der Protesis, d. h. des nördlichen Chor-Neben-

<sup>33</sup> G. DESCOEUDRES, *Die Pastophorien im syro-byzantinischen Osten*. Diss. Zürich, Wiesbaden 1983.



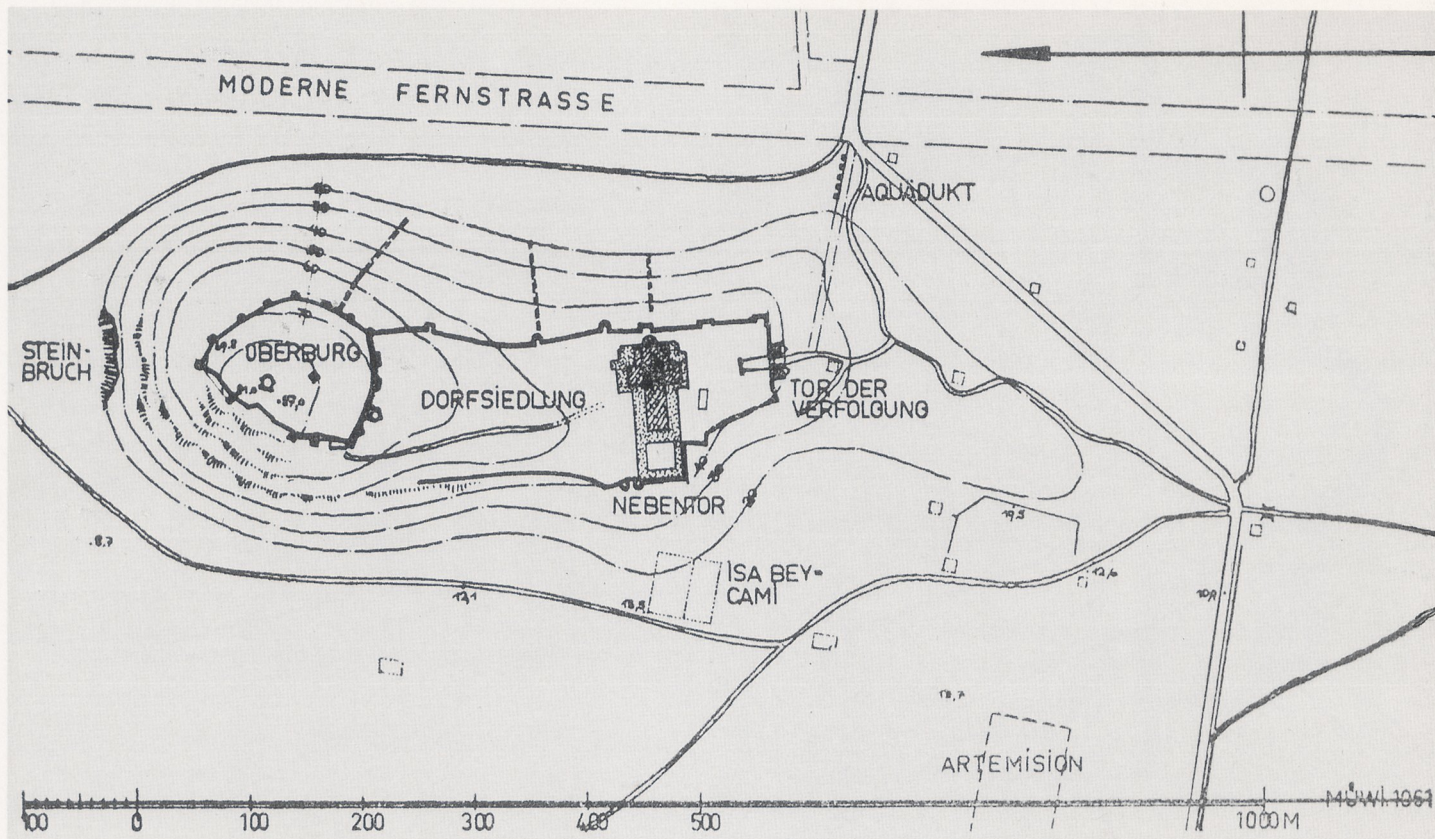


6. Johannes-Kirche von Südwesten (Rekonstruktion Hörmann)



7. Johannes-Kirche von Osten (Rekonstruktion Hörmann)





8. Das mittelalterliche Ephesos (nach Müller-Wiener)

raums. Das Bild weicht, abgesehen einmal vom Baudetail, nur in zwei Merkmalen ab. Giotto's Apsis ist polygonal gebrochen, die Apsis in Ephesos dagegen schloß rein halbrund. Und die basilikale Struktur von Chorquadrat und Querhaus wird im Bild nicht sichtbar. Die Strebebogen, wie sie die hier abgebildete Rekonstruktion zeigt, brauchen wir bei Giotto nicht zu vermissen, denn der Bau besaß solche in Wirklichkeit sicher nicht. Weder sind Strebebogen in der frühbyzantinischen Architektur üblich, noch wurden entsprechende Trümmer gefunden<sup>34</sup>.

Ayasoluk lag auf einem schmalen, sich in Nord-Südrichtung erstreckenden und nach Norden hin langsam ansteigenden Hügel (Abb. 8). Auf einem Gipfel, ganz am Nordende, steht die Zitadelle des 13. Jahrhunderts, eine imposante Anlage. Der architektonische Schwerpunkt im Süden war die Johannes-Kirche. Sie nahm fast die ganze Breite des ummauerten Bezirks ein. Zwischen der Apsis und der Ostmauer blieb nur eine Gasse. Während der Hauptteil der Siedlung nördlich der Johannes-Kirche lag, gab es südlich von ihr nur wenig ummauerten Stadtraum. Dafür befand sich hier, nach Süden blickend, das Haupttor von Ayasoluk, das aus den Trümmern des Artemis-Tempels und anderer

antiker Bauten errichtete „Tor der Verfolgung“ (Abb. 9). Sein durch die Jahrhunderte überlieferter Name kommt von einem Sarkophag-Relief her, das die Schleifung Hektors zeigt und mittig über der Durchfahrt verbaut war. Die Darstellung wurde als die eines Martyriums gedeutet, mithin als ein Dokument der Christenverfolgung unter den römischen Kaisern<sup>35</sup>.

Das Tor besitzt offenbar eine ziemlich komplizierte Bau- und „Lebens“-Geschichte. Es wäre kaum möglich festzustellen, wie es zu Giotto's Zeit aussah, hätte Wolfgang Müller-Wiener die Ruine nicht untersucht<sup>36</sup>: Der ersten Bauphase gehören die beiden Rechteck-Türme an, soweit sie aus Quadern bestehen (6. Jahrhundert). In einer zweiten Bauphase, die ins 7. oder 8. Jahrhundert fällt, wurden sie fünfeckig ummantelt, und damals entstand auch die eigentliche Torwand zwischen ihnen. Sie ersetzte wohl einen weniger massiven Vorgängerbau. Eine dritte Veränderung geschah dann erst im mittleren 13. Jahrhundert. Die recht-

35 J. KEIL, *Ephesos. Ein Führer durch die Ruinenstätte und ihre Geschichte*, Wien 1964, S. 33. Näheres über den erwähnten Sarkophag, der sich jetzt in Woburn Abbey befindet: E. RUDOLF, *Attische Sarkophage aus Ephesos*, Wien 1989, S. 11–19.

36 W. MÜLLER-WIENER, *Mittelalterliche Befestigungen im südlichen Jonien*, *Istanbuler Mitteilungen* 11, 1961, S. 5–122, bes. S. 91–97.

34 Schneider (zit. Anm. 30), S. 182.





9. Ephesos, Tor der Verfolgung von Sünden

eckigen Turmkerne und die Torwand wurden um mindestens 1,50 Meter erhöht, wahrscheinlich jedoch um bedeutend mehr. Ob die Ummantelung der Turm-Untergeschosse damals beibehalten wurde und erst später verschwand, ist ungewiß. Sie könnte bald nach 1200 einem Erdbeben zum Opfer gefallen sein, dessen Spuren in ganz Ionien nachweisbar sind. Dies würde am besten erklären, warum man die Türme in ihrem ursprünglichen und nicht im Grundriß der zweiten Bauphase aufstockte.

Während der uns interessierenden Jahrzehnte präsentierte sich das Tor der Verfolgung also entweder so: seitlich der Durchfahrt zwei in ihren Untergeschossen fünfeckige und oben rechteckige Türme. Oder die Türme waren, wie es seit dem 17. Jahrhundert dokumentiert ist, durchgehend rechteckig (Abb. 9). Ob und wie hoch sie die Torwand überragten, kann nicht mehr festgestellt werden. Alles in allem: Die ephesische Anlage und das Tor im Drusiana-Bild ähnelten sich mindestens: eine Durchfahrt, zwei Türme, diese ganz oder teilweise viereckig.

Der Überblick über die Topographie von Ayasuluk zeigte, daß die Übereinstimmungen zwischen Giottos Bild und der tatsächlichen Stadt nicht auf die Gestalt der Hauptkirche beschränkt sind. Vor allem finden wir hier wie dort einen Torbau vergleichbaren Typs in geringer Entfernung südlich der Kirche. Daß Giottos Johannes-Basilika mit ihrem Chor die Stadtmauer durchstößt, stellt natürlich eine bedenkliche Differenz dar, kann aber auch als der Versuch verstanden werden, die große Nähe von Mauer und Chor wiederzugeben.

Im übrigen scheint Giotto die jetzt vorliegende Lösung nicht sofort gefunden, sondern sich erst nach einigem Probieren zu ihr durchgerungen zu haben. Im Bereich der Kirche weist das Wandbild eine Reihe benutzter und unbenutzter Hilfslinien für die malerische Konstruktion der Architektur auf, darunter zwei, die von links nach rechts ansteigend das Bauwerk durchschneiden (Abb. 2, 3). Die obere, die mit einer geringen Winkelabweichung doppelt angelegt ist, also wohl korrigiert wurde, kommt von der Apsis



her, berührt das Rosenfenster des Chorquadrats am unteren Rand und verliert sich im Rosenfenster des Querhauses. Die untere, die etwas flacher verläuft, durchschneidet die Kerze, zieht sich über die Ostwand der Prothesis hin und verliert sich in ihrer Nordwand. Beide dürften Stadtmauer meinen – die obere Linie Mauerkrone, die untere vielleicht Gesims – und deuten dann auf ältere Vorhaben für die Darstellung der Situation. Die Kirche sollte ursprünglich hinter den Zinnen aufragen. Als ein Rudiment dieses Konzepts im fertigen Bild kann die scharfe Mauerecke knapp links neben der Apsis verstanden werden. (Vor der letzten Restaurierung, in der verdeutlichenden Übermalung des 19. Jahrhunderts trat sie sehr deutlich hervor. Im freigelegten Zustand des Bildes ist sie nur mit Mühe, aber doch zweifelsfrei erkennbar.) Ohne den Knick würde die Befestigung tatsächlich vor dem Chor vorbeiführen.

Man muß wohl annehmen, ein Trecento-Florentiner, der in der Levante herumgekommen war, habe in Giotto's Ephesos das südliche Drittel des tatsächlichen Ephesos wiedererkannt. Daß der Maler die Vedute in die Fläche zwang, indem er die Stadtmauer einmal zu oft umknicken ließ – ich meine jetzt die Ecke zwischen den Händen von Johannes und Drusiana – und daß er die Architektur mit der Figuren-Anordnung in Deckung brachte, dürfte nicht übermäßig irritiert haben. Das Aussehen der Kirche und das südlich von ihr gelegene monumentale Tor haben als Anhaltspunkte sicher ausgereicht.

#### IV

Ich will mich nun der Frage nach der Vermittlung zuwenden. Wie kann die Gestalt des mittelalterlichen Ephesos dem Maler bekannt geworden sein? Dabei sei zunächst nach Personen gefragt. Es kommen ja drei Personen bzw. Personengruppen in die engere Wahl, als Vermittler zwischen Ayasoluk und Florenz fungiert zu haben. Erstens: Giotto selbst. Zweitens: die Franziskaner von S. Croce und ihre Ordensbrüder. Drittens: Giovanni di Rinieri oder Giotto d'Arnaldo Peruzzi sowie die Angehörigen ihrer Familie und ihrer Firma.

Es ist wohl realistisch, wenn man die erste Möglichkeit kritisch beurteilt. Daß italienische Künstler um 1300 nach Konstantinopel kamen, scheint denkbar, auch wenn kein Fall belegt ist. Aber weshalb sich einer von ihnen bis an die kleinasiatische Küste und damit bis in von den Türken bedrohte oder schon kontrollierte Gegenden vorgewagt haben sollte, ist nicht einsichtig. Weder gab es dort Aufträge, noch dürfen wir mit einer lebendigen einheimischen Kunstproduktion auf beispielgebendem Niveau rechnen.

Immerhin kommt noch eine Pilgerfahrt in Frage. Sie müßte dann aber ins Heilige Land geführt haben, und Ephesos wäre nur ein Abstecher gewesen<sup>37</sup>. Hätte der junge Giotto eine solche unternommen, so sollte man erwarten, daß sich Spuren vom Aussehen der heiligen Stätten Palästinas in den entsprechenden Paduaner Fresken finden. Dies ist nicht der Fall (s. u.). Hätte der schon berühmte ältere Giotto nach dem Pilgerstab gegriffen, so müßte der Anekdotenfundus über den Maler eigentlich eine Erinnerung daran bewahren. Es ist also höchst unwahrscheinlich, daß der Künstler die Johannes-Kirche je gesehen hat.

Anders steht es mit den Franziskanern. Die Minoriten waren in der Levante, zwischen Konstantinopel und dem Heiligen Land, seelsorgerisch besonders aktiv, und zwar sowohl in den christlichen als auch in den türkisch beherrschten Territorien. Belege aus den Jahrzehnten um 1300 sind häufig<sup>38</sup>. In diesem Material finden sich drei Anhaltspunkte für Beziehungen nach Ephesos:

1284 wurde ein Franziskaner dort bestattet, vermutlich sogar in der Johannes-Kirche. Es handelte sich um „Ansaldu episcopus Tanensis de ordine fratrum minorum“. So ist seine in Ephesos gefundene Grabplatte beschriftet, und dies ist auch alles, was sich über Ansaldu in Erfahrung bringen läßt<sup>39</sup>. Was ihn von seinem Bischofssitz Tana (Asow am Schwarzen Meer) an die ionische Küste führte, bleibt ein Geheimnis, ebenso seine Nationalität.

1318 wurde ein erster lateinischer Erzbischof von Ephesos ernannt, ein Franziskaner namens Cunradus. Er war angewiesen, auf dem Boden seiner Diözese zu residieren. Dies heißt nicht, daß er sich in der Stadt selbst niederlassen mußte, aber doch in der Ägäis. Woher Cunradus kam, wissen wir nicht. 1322 folgte ihm ein Dominikaner namens Raimundus im Amt nach<sup>40</sup>.

37 Materialien und weiterführende Literatur zu italienischen Palästina-Pilgerfahrten im Spätmittelalter: G. PINTO, I costi del pellegrinaggio in Terrasanta nei secoli XIV e XV, in: F. Cardini (Hg.), *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, Florenz 1982, S. 257–284. Eine solche Pilgerreise wäre für Giotto zweifellos erschwinglich gewesen und hätte sich innerhalb weniger Monate durchführen lassen. Die bei Mittelitalienern übliche Route (via Venedig) berührte Ephesos nicht. Unser Gewährsmann Ludolph (zit. Anm. 27) reiste anders, vermutlich über Genua (die erste Station, die er nennt, ist Korsika). Daraus würde sich erklären, daß er nach Ephesos kam. Von allen italienischen Wirtschaftsmächten scheinen die Genuesen die engsten Beziehungen nach Ephesos unterhalten zu haben. Foss (zit. Anm. 25), S. 157.

38 G. GOLUBOVICH, *Biblioteca Bio-Bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente Franceseano*, 5 Bände, Quaracchi 1906–1927.

39 J. KEIL, XIX. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien* 30, 1937, Beiblatt Sp. 173–214, bes. 209.

40 Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 3, 1919, S. 193.



Der schon genannte Ludolph von Suchem, ein Weltgeistlicher aus dem Bistum Paderborn, trat seine Pilgerfahrt ins Heilige Land 1336 an und dürfte noch im selben Jahr in Ephesos eingetroffen sein. Nachdem er in seinem Reisebericht die Stadt selbst und die große Kirche beschrieben hat (s. o.), kommt er auf eine Siedlung in nächster Nähe zu sprechen: „Ab hac civitate antiqua Ephesi supra littus maris ad quatuor miliaria in loco, quo est portus, nunc nova civitas est constructa, et a Christianis de Lombardia per discordiam expulsus est inhabitata, qui habent ecclesias et fratres minores (...)“<sup>41</sup>. Es gab dort also Kirchen (man darf sich wohl fragen, ob der Plural wirklich zutrifft), die von Franziskanern betreut wurden. Und wenn die Einwohner Italiener waren, so werden sich auch unter den Mönchen Italiener befunden haben.

Es kann also sehr wohl ein Franziskaner gewesen sein, durch den die Gestalt von Ayasoluk oder Hagios Theologos in Florenz bekannt wurde. Allerdings lassen sich keine Verbindungen zwischen Ansaldus, Cunradus oder den von Ludolph erwähnten Minderbrüdern und dem Konvent von S. Croce belegen. In Rom oder Assisi, wo die franziskanischen Fäden zusammenliefen, dürften wir dennoch zuversichtlich sein. Was Florenz angeht, so bleibt es bei puren Möglichkeiten, deren Wahrscheinlichkeit nicht recht abschätzbar ist.

Wenden wir uns nun der Auftraggeber-Seite zu. Die Peruzzi-Gesellschaft war in der Levante geschäftlich engagiert. Dies verraten die in der Biblioteca Riccardiana erhaltenen Geschäftsbücher der Jahre 1308 bis 1333 und 1335 bis 1349<sup>42</sup>. Als Tor zum Osten scheint der Hafen Barletta gedient zu haben, für dessen Benutzung man sich Privilegien beim König von Neapel verschafft hatte. Wir sind über einen riesigen Kredit unterrichtet, den die Peruzzi gemeinsam mit dem Haus Bardi um 1315 dem Großmeister des Johanniter-Ordens auf Rhodos gewährten, damit er gegen die Türken aufrüsten konnte. Und wir wissen, daß die Firma einen Agenten auf der Insel hatte. 1335 stand er im Begriff, dort eine regelrechte Zweig-Niederlassung zu eröffnen, und baute zu diesem Zweck ein Haus<sup>43</sup>. Über Beziehungen der Peruzzi nach Ayasoluk selbst ist nichts bekannt. Doch war Rhodos ein wichtiger Hafen für den Verkehr mit dieser Stadt. Es fuhren also Schiffe zwi-

schen dem Johanniter-Staat und Ayasoluk, und die Reise kann normalerweise nur wenige Tage gedauert haben.

Daß es von Ayasoluk aus Passagen nach Rhodos gab, berichtet Ludolph, und daß – umgekehrt – Ayasoluk von Rhodos aus angelaufen wurde, erfahren wir durch ein für die Handelsgeschichte außerordentlich wichtiges Schriftdokument. Es ist die „Pratica della Mercatura“ des Francesco Balducci Pegolotti, ein „Leitfaden der Handelsgeographie“ (Friedmann)<sup>44</sup>.

Pegolotti war Angehöriger der Bardi-Kompanie und hielt sich als solcher 1315 in den Niederlanden, 1317 bis 1321 in England sowie 1324–1329 und noch einmal 1336 in Zypern auf. Seiner Auslandstätigkeit wird nur gerecht, wer zwei moderne Berufsbilder kombiniert. Sagen wir: er war gleichzeitig Manager bei den Bardi und Handelsattaché der Republik Florenz. In Florenz selbst übte er verschiedene politische Ämter aus, darunter 1346 das des Gonfaloniere, d. h. das höchste Staatsamt überhaupt. Anschließend leitete er die Regierungskommission, die den Bardi-Bankrott abwickelte. Wie alt er damals war und wann er gestorben ist, wissen wir nicht. Das in Rede stehende Handbuch muß Pegolotti unmittelbar nach seiner zweiten Rückkehr aus Zypern niedergeschrieben und spätestens 1343 abgeschlossen haben<sup>45</sup>.

Die „Pratica“ beschreibt die wichtigsten Handelsplätze und -straßen der damals bekannten Welt ausschließlich auf Güter- und Geldverkehr hin. Der Leser erfährt also alles über die am Ort gebräuchlichen Maße, Gewichte und Währungen, über Angebot und Nachfrage, Produkt-Qualitäten, Zölle usw. In dieser Weise wird Ayasoluk unter dem Namen Altoluogo abgehandelt. Als Verkaufsgüter nennt Pegolotti Wolltücher aus Narbonne, Perpignan und Toulouse, daneben Silber, Wein und Seife. Die Einkaufsgüter der westlichen Kaufleute waren Alaun, Getreide, Wachs, Reis und ungesponnener Hanf. Die Maße und Gewichte von Altoluogo gibt Pegolotti jeweils in genuesischen, pisanischen, florentinischen, konstantinopolitanischen, zypri-

41 Ludolphi ... (zit. Anm. 27), S. 25. Vgl. auch Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 4, 1923, S. 24f.

42 S. Anm. 15.

43 S. L. PERUZZI, *Storia del Commercio e dei Banchieri di Firenze in tutto il mondo Conosciuto dal 1200 al 1345*, Florenz 1868, S. 203, 282–284, 337f. W. HEYD, *Geschichte des Levantehandels im Mittelalter*, Stuttgart 1879, Bd. 1 S. 575f. Vgl. auch Saporì (zit. Anm. 15), passim.

44 Die einzige erhaltene Abschrift: Florenz, Biblioteca Riccardiana, No. 2441. Das Werk liegt in zwei gedruckten Ausgaben vor: GIAN FRANCESCO PAGNINI DEL VENTURA, *Della Decima e delle altre gravanze etc. Tomo Terzo contenente La Pratica Della Mercatura Scritta da Francesco Balducci Pegolotti ...*, Lissabon und Lucca 1766 und A. EVANS (Ed.), *Francesco Balducci Pegolotti: La pratica della mercatura*, Cambridge (Mass.) 1936. Sekundärliteratur (unvollständig): Heyd (zit. Anm. 43), S. XIII–XV; E. FRIEDMANN, *Der mittelalterliche Welthandel von Florenz in seiner geographischen Ausdehnung (nach der Pratica della Mercatura ...)*, Wien 1912 (Abhandlungen der K. K. Geographischen Gesellschaft in Wien X, 1); A. SAPORI, *Il mercante italiano nel medioevo*, Mailand 1983, S. 97–99.

45 Friedmann (zit. Anm. 44), S. 4. Evans (zit. Anm. 44), S. XV–XXVI.



tischen und rhodischen Einheiten wieder<sup>46</sup>. Dies erlaubt uns Aufschlüsse, woher die Kaufleute kamen, die man in Altoluogo antraf.

Ob Pegolotti jemals selbst in dieser Stadt war, bleibt ungewiß. Sicher ist aber, daß Florentiner dort verkehrten, und sehr wahrscheinlich waren Angehörige der Firma Bardi darunter. Mögen Pegolottis Angaben auch aus zweiter Hand sein, so wirken sie doch gründlich genug, um nicht aus dritter oder vierter Hand zu stammen. Die Informationen dürfte also ein nahestehender Kollege geliefert haben. Wenn die Präsenz der Bardi damit aber sehr wahrscheinlich ist, so macht dies die Präsenz der Peruzzi, der anderen großen Florentiner Kompanie, immerhin einigermaßen wahrscheinlich.

Auf der Seite des Bestellers zeichnen sich also konkrete Verbindungen ab. Sie reichen mit Sicherheit von Florenz nach Rhodos und mit vertretbarer Wahrscheinlichkeit weiter bis nach Ayasuluk. Die Indizienlage bei den Kaufleuten scheint günstiger als bei den Mönchen.

Damit sind wir bei der Frage nach dem Medium angekommen: Plan, Zeichnung oder bloße Beschreibung? Was kann man aus dem Bild darüber erschließen? Man darf erstens wohl sagen, daß das Medium eine hohe Flexibilität bei der Umsetzung erlaubte. Denn immerhin konnte Giotto die Ephesos-Vedute perfekt seiner Figurenkomposition anpassen (Abb. 2). Und diese leitet sich von der Erwekung des Lazarus in der Arena-Kapelle her<sup>47</sup>, war also durch das Thema festgelegt. Zweitens erlaubte oder beinhaltete das Medium eine gewisse Auswahl unter den ephesischen Baudenkmalern. Von den drei Monumenten, die das Stadtbild beherrschten, sind nur zwei wiedergegeben. Die Zitadelle fehlt. Eine Ansicht in der Art von Cimabues Rom-Vedute in Assisi kommt also schwerlich in Frage. Dort wäre eine sinnvolle Auswahl unter den dargestellten Baulichkeiten kaum möglich<sup>48</sup>. Drittens übermittelte das Medium die Einzelheiten wohl nicht sehr präzise. Keines der Architektur-Details an Giottos Kirche ist byzantinischen Ursprungs (Abb. 3). Weder kannte die griechische Baukunst Bogenfriese, noch spitzbogige Biforen noch Rundfenster. Die gemalte Kirche reproduziert westlichen Architekturdekor und überwiegend solchen, der auch am Santo in Padua vorkommt (s. o.). Von diesem Bau her läßt sich auch erklären, warum Giottos Apsis polygonal statt halbrund schließt. Damit folgt sie der Gestalt der Paduaner

Chorscheitel-Kapelle, wie sie bis ins Quattrocento bestand<sup>49</sup> (Abb. 4). Giotto konnte die Informationen aus Ephesos anscheinend nur zu einer realistischen Kirchenarchitektur verdichten, wenn er dabei den Santo memorierte.

Hohe Flexibilität einerseits und geringe Detail-Genauigkeit andererseits scheinen mir eher auf eine verbale als auf eine graphische Vermittlung zu deuten. Ich stelle mir die Entstehung des Ephesos-Prospekts also ungefähr so vor: Giotto und ein Kaufmann, der die Stadt wirklich gesehen hatte, erarbeiteten das Bild gemeinsam, wobei der Maler seine Kompositions-Bedürfnisse und der andere seine Ortskenntnis einbrachte. Dies geschah natürlich nicht auf dem Gerüst in der Kapelle, sondern „am grünen Tisch“. Bei der malerischen Ausführung korrigierte Giotto das Ergebnis noch einmal (Verhältnis von Stadtmauer und Chor). Dieses Verfahren vorausgesetzt, wäre die erreichte Genauigkeit allerdings doch erstaunlich hoch. Mit „errichtet in der Form eines Kreuzes“, wie Ludolph die Johannes-Kirche beschreibt (s. o.) – eine Terminologie, die zur Verfügung stand –, konnte Giotto sicher etwas anfangen. Wenn dann noch die Zahl der Kuppeln ins Spiel kam und dadurch die Erinnerung an den Santo aufgerufen wurde, so war schon viel von der Gestalt des Baus festgelegt. Auch daß den Kuppeln der Tambour fehlte, dürfte sich einem Besucher eingepreßt haben und konnte unschwer verbalisiert werden. Problematischer sieht es mit der Protesis aus. Dieses Bauteil muß erst einmal auffallen. Aber vielleicht ist gerade eine hohe Vertrautheit mit den Nebengelassen typisch für den von mir favorisierten Vermittler.

Wofür diente die Basilika zu Giottos Zeit? Ludolph von Suchem, unser wichtigster Gewährsmann, teilt mit, sie werde als Markthalle benutzt und die Türken würden dort Seide, Wolle, Getreide und andere Waren verkaufen. („In ipsa ecclesia Turchi nunc vendunt bombycem, lanam et frumenta ac huiusmodi mercimonia<sup>50</sup>.“) Auch weitere Besucher jener Jahrzehnte machten Angaben: 1333 war Ibn Battuta, der arabische Weltreisende, in Ayasuluk, und er berichtet, die Johannes-Kirche sei zur Haupt-Moschee der Stadt umgewandelt worden. Es handle sich um eine der schönsten Moscheen, die er je gesehen habe. Wilhelm von Boldensele, ein Pilger, auf dessen Spuren Ludolph reiste, erlebte die Johannes-Kirche vor 1332 gleichfalls als Moschee. 1339 suchte Matthaïos, der seit 1329 (in Konstantinopel) amtierende orthodoxe Erzbischof von Ephesos, unter großen Schwierigkeiten seine Metropole auf. Über die Johannes-Kirche schrieb er, die Türken hätten sie entweiht, indem sie den Bau als Kaufhaus benützten, und daneben

46 Pagnini del Ventura (zit. Anm. 44), S. 40–42. Evans (zit. Anm. 44), S. 55–57.

47 B. COLE, *Giotto and Florentine Painting 1280–1375*, New York u. a. 1976, S. 113.

48 M. ANDALORO, Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue, *Arte Medievale* 2, 1985, S. 143–181.

49 Dellwing (zit. Anm. 22), S. 227–229.

50 Ludolphi ... (zit. Anm. 27), S. 25.



würden sie sie auch noch mit ihren teuflischen Kultübungen beschmutzen<sup>51</sup>. Demnach war sie also beides auf einmal: Moschee und Markthalle. Oder, realistischer dargestellt: Teile dienten dem einen Zweck, während andere Teile dem anderen überlassen waren.

Da Moscheen nur in seltenen Fällen ohne einen Hof auskommen, werden die Türken dem Atrium eine sakrale Funktion zugewiesen haben und mit dem Atrium auch den Westteilen oder dem ganzen Hauptraum der Kirche (Abb. 5). Für die „Markthalle“ blieben dann die nördlichen Anbauten (Baptisterium und Kapellen) und die Ostteile, d. h. in erster Linie Prothesis und Diakonikon. Es kann also gut sein, daß der Vermittler die Chorpartie der Johannes-Kirche deshalb so gut in Erinnerung hatte, weil er als Kaufmann in diesen Räumen ein- und ausgegangen war.

## V

„Hatte die ältere Kunst die heiligen Gestalten in einer überwirklichen, allem Irdischen entrückten Sphäre dargestellt, so sieht Giotto sie nun in einer festlich erhöhten, doch klar und genau artikulierten, greifbaren Wirklichkeit“ (Robert Oertel)<sup>52</sup>. Der Stadt-Prospekt hinter der Drusiana-Szene scheint gut ins Bild zu passen. Die Wiedergabe des wirklichen Ephesos kann als ein besonders instruktives Beispiel für die Methode desjenigen Künstlers gelesen werden, von dem schon seine Zeitgenossen sagten, er habe die Realität in die Malerei eingelassen<sup>53</sup>. Ein solches Verständnis der *Vedute* wirkt um so überzeugender, als es durch alle Jahrhunderte eine seltene Ausnahme war, wenn ein Künstler den authentischen Schauplatz einer „Historia“ darstellte. Und Giotto's Ephesos übertrifft sämtliche einschlägigen älteren Beispiele an illusionistischer Überzeugungskraft, markiert also einen Wendepunkt<sup>54</sup>.

51 Alle Berichte nach Foss (zit. Anm. 25), S. 146–149.

52 R. OERTEL, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart u. a. (2), 1966, S. 91.

53 Die älteste Formulierung, die so verstanden werden darf, findet sich bekanntlich bei Giovanni Villani († 1348): „(...) il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale.“ F. G. DRAGOMANNI (Hg.), *Giovanni Villani: Cronica*, Bd. 3, Florenz 1845, S. 232 (XI, 12). Vgl. dazu J. v. SCHLOSSER, *Zur Geschichte der Kunsthistoriographie*, in: Ders., *Präludien*. Vorträge und Aufsätze, Berlin 1927, S. 248–295, bes. 256 und M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, S. 74.

54 Vgl. R. HAUSHERR, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz ...*, Mainz 1984, S. 25. Dort lesen wir: „Durch leicht erkennbare Bauten den Schauplatz eines Ereignisses genau zu fixieren, mußte insbesondere dann naheliegen, wenn man Ereignisse darstellte, die sich in der eigenen Stadt abge-

Allerdings ist der Realitätsgehalt gerade von Architekturen in Bildern Giotto's ansonsten nicht auffällig hoch. Diese Feststellung gilt jedenfalls dann, wenn man nicht nur nach dem „Wie“ der Darstellung fragt (z. B. nach der mehr oder weniger ausgereiften Perspektive), sondern auch nach dem „Was“ (Welcherlei Architekturen sind wiedergegeben?), und wenn man mit Werken eines Zeitgenossen wie Duccio vergleicht<sup>55</sup>. Den Tempel von Jerusalem gibt Giotto im selben Freskenzyklus, nämlich in der Arena-Kapelle zuerst als eine unter freiem Himmel gesetzte romanische *Scola Cantorum* wieder, dann als eine eigenartige strebepfeilergestützte Außenapsis, die man auf keinen Fall ein-

spielt hatten. Möglich wurde dies offenbar erst im späten 13. Jahrhundert (...)“ Dies ist unzureichend differenziert. So zeigt z. B. eine berühmte Elfenbeintafel des Trierer Domschatzes eine Reliquientranslation, die in Konstantinopel stattfindet (6./7. Jh.). Wiedererkennbar ist die Chalke, das Tor des Kaiserpalastes abgebildet. R. WARLAND, *Das Brustbild Christi*. Diss. Freiburg, Rom u. a. 1986 (*RömQr* Supplementheft 41), S. 142. Ähnliche auf Chiffren reduzierte Wiedererkennbarkeit bei Architekturdarstellungen gibt es auch in mittelbyzantinischer Zeit. Für Bilder der Konstantinopler Apostelkirche vgl. R. KRAUTHEIMER, *A Note on Justinian's Church of the Holy Apostles in Constantinople*, in *Mélanges Eugène Tisserant*, Vatikanstadt 1964, Bd. II S. 265–270 (Wiederabdruck: R. KRAUTHEIMER, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, London u. a. 1969, S. 197–201). Die von Hauss herr angeführte mosaizierte Darstellung von S. Marco in Venedig über der Porta di Sant' Alipio ebendieser venezianischen Kirche geht darüber nicht entschieden hinaus (um 1270. O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago u. a. 1984, Bd. 2.1 S. 201–206, Bd. 2.2 Abb. 351 f.). Erst die illusionistischen Effekte heben die hier und im folgenden behandelten Beispiele von solchen Vorgängern ab. Diese Effekte bestehen in einer Angleichung von Figuren- und Architekturmaßstab und in räumlicher Projektion.

55 Es sei hier nur auf wenige Bilder von der Maestà des Sienser Doms hingewiesen. Die „Versuchung Christi auf dem Berg“ (J. WHITE, *Duccio. Tuscan Art and the medieval workshop*, London 1979, Abb. 19) gibt eine Reihe sehr individueller Stadtprospekte, freilich im Miniatur-Format. Die „Versuchung auf den Zinnen des Tempels“ (White Abb. 18) zeigt einen Zentralbau, dessen Formen man sich im Frühreco-Siena sehr wohl gebaut vorstellen kann. Beide Beispiele entsprechen grosso modo Giotto's Standard (Arena-Kapelle). Das folgende übertrifft Giotto's gemalte Architekturen an Wirklichkeitsgehalt weit: „Einzug in Jerusalem“ (White Abb. 26). Die Vorstadt-Situation mit ummauerten Gärten hat der Maler perfekt wiedergegeben. Das Stadttor ist eine etwas aufgeputzte aber gut kenntliche Variante eines italienischen Stadttors um 1300 (Florenz, Siena). Das über nackten Holzkonsolen vorkragende Obergeschoß eines Hauses, das in der Durchfahrt zu sehen ist, entspricht den zeitgenössischen Sienser Bauepflogenheiten. Der Tempel ist als ein Zentralbau in der Art des Jerusalemer Felsendoms gegeben und will offenbar authentisch sein (vgl. F. DEUCHLER, *Duccio Doctus: New Readings for the Maestà*, *ArtBull* 61, 1979, S. 541–549, bes. 547–548. Ich glaube demgegenüber, daß man ohne Flavius Josephus auskommt). Die Wirklichkeitszitate verschiedener Qualität sind in diesem Bild außerordentlich hoch verdichtet, höher als je bei Giotto. Allerdings bleiben sie eben als Zitate kenntlich, während Giotto die Wirklichkeit stilistisch zu integrieren verstand. Vgl. hier Abschnitt IX.



Architektur-Abbild, sondern nur eine Architektur-Fiktion nennen kann, und schließlich als eine freizügige Mischung aus den Fassaden der Hauptkirchen von Venedig und Siena<sup>56</sup>. Jeder dieser Tempel-Vertreter ist „klar und genau artikuliert“ und besitzt eine gewisse „greifbare Wirklichkeit“, aber offenbar bleibt doch der Umstand ausgeblendet, daß der Jerusalemer Tempel ein realer Bau war und daß er sich bei verschiedenen Gelegenheiten gleich oder ähnlich präsentieren mußte. Und damit fehlt zu einer systematischen und rationalen Wirklichkeits-Wahrnehmung, wie sie die Voraussetzung des Drusiana-Bildes sein könnte, der gedankliche Angelpunkt.

Dem Anschein nach haben Giotto's Paduaner Architektur-Darstellungen ganz überwiegend dramaturgische Aufgaben. Ein Beispiel, auf das John White hinweist: Der „Einzug in Jerusalem“ führt in eben jenes Stadttor hinein, aus dem die „Kreuztragung“ herauskommt. Dies veranschaulicht, daß dieselbe Stadt Jerusalem sowohl der Ort von Christi größtem irdischem Triumph war als auch der Ort seiner Demütigung. Der Torbau ist ausgesprochen charakteristisch: weder runde noch viereckige, sondern polygonale Türme zu beiden Seiten der Durchfahrt. Mit der Porta Venere von Spello nahe Assisi hat White ein reales Vorbild benannt, das Giotto aus eigener Anschauung gekannt haben dürfte<sup>57</sup>. Jedoch glaube ich nicht, daß es dem Maler auf die Wiedergabe dieser Anlage ankam. Ihr Auftreten ergibt, soweit es abzusehen ist, keinen inhaltlichen Sinn. Auch würde niemand aufgrund des einen Indizes sagen wollen, Spello verträte Jerusalem, und folglich kann auch niemand sicher behaupten, daß Giotto wirklich das Tor von Spello meinte. Ganz abgesehen davon, daß der Maler das ziemlich extravagante Monument abgewandelt und dabei der Normalgestalt eines Stadttors angepaßt hat. Er bildete demnach nicht eigentlich die Porta Venere nach, sondern statete ein Phantasietor mit einem Motiv der Porta Venere

aus, den Polygontürmen. Dabei kann es ihm nur auf den Déjà-vu-Effekt im Rahmen des Bilderzyklus angekommen sein. Das Tor sollte sich aufgrund seiner Eigenart soweit einprägen, daß jemand, der den „Einzug in Jerusalem“ betrachtet hatte, daran zurückdachte, wenn er bei der „Kreuztragung“ angekommen war. Deshalb also und nicht (oder jedenfalls nicht primär) aus Interesse an Spello oder an Spellos schönstem Baudenkmal hat der Künstler hier eine überdurchschnittlich realitätshaltige Architektur gewählt und wiederholt.

Man darf nun aber auch nicht behaupten, es fehle in Padua ein Bewußtsein für den Eigenwert von gebauter Wirklichkeit nur vorerst noch, das dann Jahre oder Jahrzehnte später in der Peruzzi-Kapelle entwickelt sei. Denn wieder legte Giotto dort mehrere, diesmal zwei Versionen ein und desselben historischen Bauwerks vor. Ich spreche von der Johannes-Kirche. Einmal das hier behandelte Porträt (Abb. 2), dann im Bild darunter, in der „Himmelfahrt des Johannes“, eine Basilika ohne Kuppeln, die er ganz unreal aufschnitt, um dem Betrachter Einblick und dem Evangelisten einen Ausgang nach oben zu verschaffen (Abb. 10). Ein bestimmtes Vorbild ist bei dieser zweiten Version augenscheinlich nicht im Spiel. Worauf im mittleren Bild der Südwand großer Wert gelegt scheint, die authentische Erscheinung einer bestimmten baulichen Struktur, das hat für den Maler im unteren Bild plötzlich keinen Belang mehr. Hier präsentierte er eine für die Bilderzählung leicht aufbereitbare Allerweltskirche.

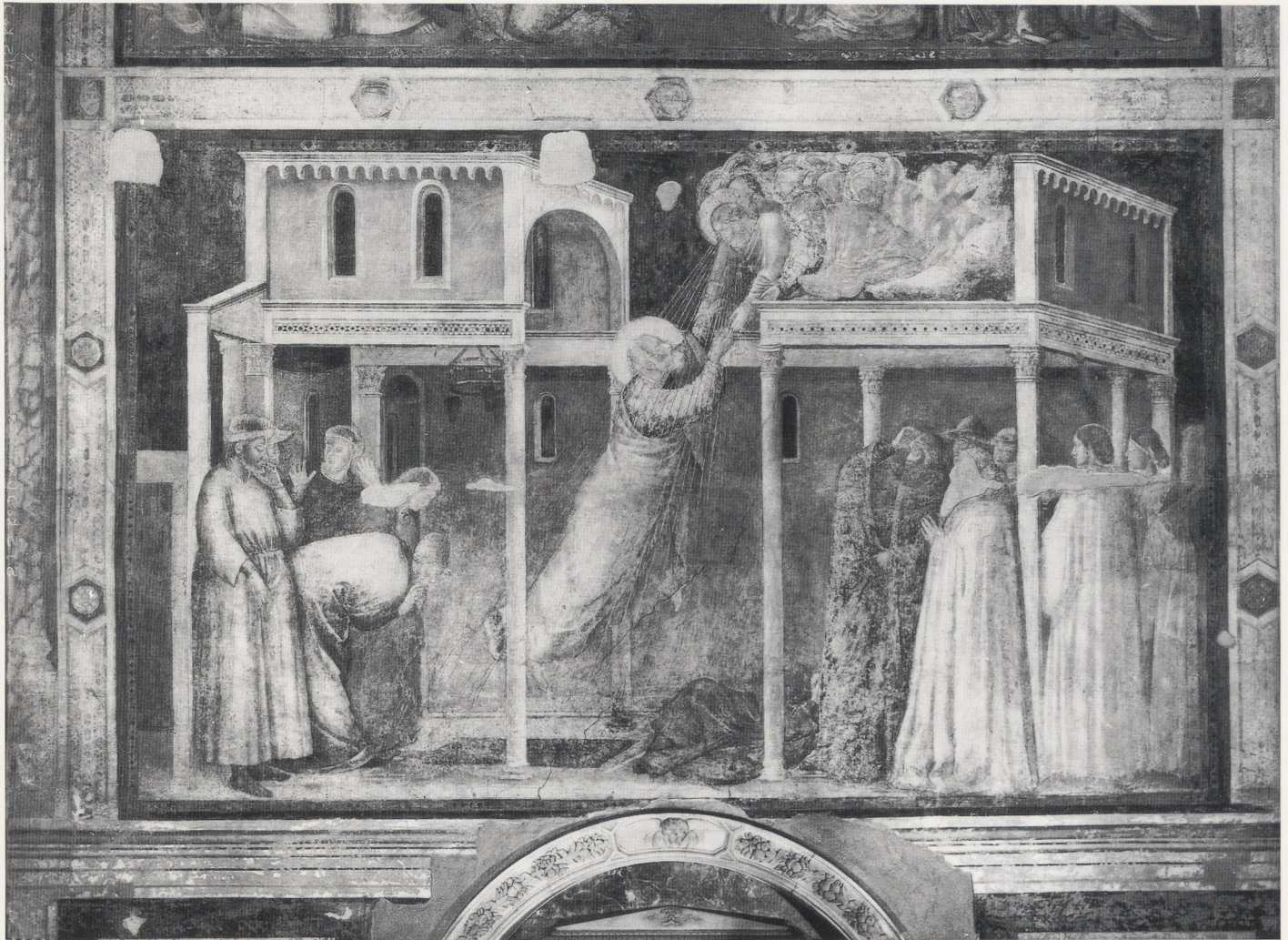
Eine porträthaft angegebene und damit ohne weiteres wiedererkennbare topographische Situation gibt es neben der Drusiana-Kulisse bei Giotto und im ganzen Giotto-Umkreis nur noch einmal. (Von der Kreuzigung Petri „inter duas metas“ auf dem Stefaneschi-Altar möchte ich hier absehen. Und das „Bildnis“ der Lateranskirche auf der Predella des Pariser Franziskus-Retabels sollte doch besser nicht als ein solches angesprochen werden<sup>58</sup>.) Ich meine die

56 Scola Cantorum: „Vertreibung Joachims aus dem Tempel“ und „Mariae Tempelgang“ (Stubblebine, zit. Anm. 7, Abb. 7, 15. J. WHITE, Giotto's Use of Architecture in „The Expulsion of Joachim“ and „The Entry into Jerusalem“ at Padua, *BurlMag* 115, 1973, S. 439–447), Apsis: die drei Freier-Szenen (Stubblebine Abb. 16–18), Mischung aus Siena und Venedig: „Austreibung der Wechsler“ (Stubblebine Abb. 37. Vgl. P. CELLINI, La „facciata semplice“ del Duomo di Siena, *Proporzioni* 2, 1948, S. 55–61). „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ (Stubblebine Abb. 31) ist sehr schlecht erhalten, doch liegt jedenfalls eine vierte Variante des Tempel-Bildes vor. Für unsere Fragestellung leider unergiebig: W. EULER, *Die Architektur-darstellung in der Arena-Kapelle*. Diss. Basel, Bern 1967.

57 White (zit. Anm. 56) stellt die Hypothese auf, das Tor sei den Toren des Diokletians-Palastes in Split nachgebildet und evoziere heidnisches Kaisertum. Ich halte Whites Hinweis auf Spello für treffender. Denn daß Giotto einmal in Spello war, darf man voraussetzen. Beziehungen nach Split sind nicht nachweisbar, weder seitens des Künstlers noch seitens des Patrons.

58 Stefaneschi-Altar: Die Angabe der beiden Pyramiden bei der Kreuzigung Petri hatte schon eine Bildtradition, die Giotto einfach weiterführte. J. GARDNER, The Stefaneschi Altarpiece: A Reconsideration, *JWCI* 37, 1974, S. 67–103, bes. 82f. Im übrigen scheinen die Bauten sehr schematisch dargestellt, mehr Chiffren als Porträts. Sie schließen sich darin eng an ältere Beispiele von authentischen Schauplätzen an. Vgl. meine Anm. 54. Pariser Retabel, „Traum Innozenz III.“: Die Fassade der Lateranskirche ist gleichfalls sehr schematisch gegeben, mehr Typus als Porträt (anders: Gardner, zit. Anm. 18, S. 227f.). Man vergleiche dazu eine neu aufgetauchte Zeichnung aus der ersten Hälfte des 17. Jh., die die Situation so zeigt, wie schon Giotto sie gesehen haben muß. D. POPP, Eine unbekanntete Ansicht der mittelalterlichen Fassade von S. Giovanni in Laterano, *RömJbKg* 26, 1990, S. 33–39, bes. Abb. 1. Es fehlen die charakteristischen großen Blendbögen und die seitlichen Fensterrosen. Vom Mosaik ist nur das Thema, nicht die Gestalt repro-





10. Peruzzi-Kapelle, Himmelfahrt des Johannes

erste Szene der Franz-Legende in Assisi<sup>59</sup> (Abb. 11). Dort, in der Oberkirche von S. Francesco, tritt der Marktplatz von Assisi mit Minerva-Tempel und Palazzo Pubblico allerdings in einem sehr speziellen Zusammenhang auf. Der Ort, wo sich das Fresko befindet, ist nur wenige hundert

duziert. Überdies besitzt Giotto's Kirche einen einzelnen Campanile statt dem Paar, das S. Giovanni in Laterano unverwechselbar auszeichnet.

59 Bekanntlich ist die Frage offen, ob dieser Freskenzyklus früh entstanden (d. h. um oder noch vor 1300) und ein Werk Giotto's ist (so z. B. L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Turin 1985; Rezension: J. CANNON, *BurlMag* 130, 1988, S. 701 f.), oder spät (d. h. um oder nach 1320) und das Werk einer von Giotto's Kunst geprägten umbrischen Malerwerkstatt (so zuletzt Stubblebine, zit. Anm. 1). Auch andere Positionen werden vertreten. Was die Quellenlage angeht, so ist es sicher, daß Giotto in Assisi gearbeitet hat. Aber es kommen eine ganze Reihe von Fresken als seine Werke in Frage. Vgl. hier Anm. 18 und 73. Die Tradition für die Urheberschaft gerade der Franzlegende reicht nicht weiter zurück als bis ins Jahr 1568 (zweite Auflage der *Viten Vasaris*). Insgesamt scheinen mir die Argumente (die stilkritischen eingeschlossen) für eine Zuschreibung an Giotto

nicht ausreichend. Auch halte ich die späte Ansetzung für besser gestützt als die frühe. Die Argumente für die Frühdatierung erweisen sich näher besehen und im Licht neuerer Erkenntnisse als schwach. So verliert der Versuch über die „Porträts“ der Lateranskirche, die in verschiedenen Darstellungen des „Traums Innozenz' III.“ auftreten (Assisi, Pistoia, Giotto's Louvre-Retabel), die frühe Ansetzung des Zyklus zu begründen (Blume, zit. Anm. 12, S. 167 f.), jede Grundlage, wenn man die neu aufgetauchte Ansicht der alten Lateranfassade (Popp. zit. Anm. 58) kombiniert mit den diversen Quellen zum Fassadenmosaik (I. HERKLOTZ, *Der mittelalterliche Fassadenportikus der Lateransbasilika und seine Mosaiken*, *RömJbKg* 25, 1989, S. 27–95, bes. 29). Die Teilkopie des Zyklus in Rieti, die auch einmal als Argumentationshilfe herangezogen wurde, zeigt nicht allein Cavallini-Züge, wie sie eine Ansetzung in die neunziger Jahre des Dugento in der Tat möglich machen könnten (Blume, zit. Anm. 12, S. 165–168), sondern rezipiert m. E. auch schon den verhärtet giottesken Stil Taddeo Gaddis. Sie dürfte also erst im fortgeschrittenen Trecento entstanden sein. Weiteres Material in Anm. 61. – Ergänzend zu Stubblebine würde ich betonen, daß der Zyklus in Assisi neben zeitgenössischen Merkmalen (d. h. der 1320er oder 30er Jahre) auch retrospektive aufweist. Sie sollen ihn wohl an die Malereien des Obergadens, die ich weiterhin in die 1290er Jahre setzen würde, anbinden und damit vielleicht an Werke des damals schon berühmten Giotto („Isaak-Meister“).





Meter von den realen Bauten entfernt. Das Architektur-Portrait soll dem Assisi-Pilger wohl nachprüfbar bestätigen, daß ihn seine Reise an den tatsächlichen Wirkungsort des heiligen Franz geführt hat. Ich möchte die Wiedergabe der Monumente also auch hier (ähnlich wie bei den Paduaner Beispielen) in erster Linie instrumentell verstehen und erst in zweiter Linie als Äußerung eines neuen Verhältnisses von Kunst und Realität. Die Wirklichkeitstreue scheint der Instrumentalisierung sogar bewußt untergeordnet. Denn der Maler hat die Gestalt des antiken Tempels im Sinn zeitgenössischer römischer Sakralarchitektur abgewandelt.

Die fragile Säulenhalle und das bunt mosaizierte Gebälk erinnern an das liturgische Mobiliar, das die Cosmaten herstellten. Aus dem Giebel wurde ein französischer Rayonnant-Wimperg, wie ihn Arnolfo di Cambio über seine Ziborien von S. Paolo fuori le Mura und S. Cecilia in Trastevere setzte<sup>60</sup>. Es greift sicher zu kurz, wenn man diese Ab-

<sup>60</sup> A. SMART, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, London 1971, S. 152f. A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo „stil novo“ del gotico Italiano*, Florenz (2), 1980, Abb. 44, 56. Ein Zufall ist die Ähnlichkeit zwischen dem Tempelgiebel und den Wimpergen Arnolfos sicher nicht, denn in der Franzlegende wurden seine römischen Zibo-





weichungen als Ungenauigkeiten erklärt. Ich nehme an, sie sollen den Platz „sakralisieren“: Der Pilger atmet nicht einfach nur dieselbe Luft wie Franziskus, sondern er steht dabei auch an einem heiligen Ort. Assisi wird weniger porträtiert als abbildend transzendiert<sup>61</sup>.

rien schon vorher rezipiert, nämlich für die Kirchen-Ausstattung der „Weihnacht von Greccio“. V. MARIANI, *Giotto nel ciclo della „Vita di San Francesco“*, in: *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Assisi 1979, S. 61–92, bes. 84–88.

61 Daß die Torre del Popolo auf dem Fresko ein Geschoß niedriger ist, als sie heute an der Piazza steht, läßt sich natürlich nicht mit dem Begriff „Transzendieren“ erklären. Statt dessen wird angeführt, das Fresko zeige den Turm bevor 1305 das letzte Geschoß aufgesetzt worden sei. Jedoch ist die Baugeschichte des Monuments nicht hinreichend erforscht, als daß man mit dem inschriftlich überlieferten Datum 1305 eine Maßnahme klar umreißen könnte. Vgl. C. ABATE, *La medievale „Piazza Grande“ di Assisi*, Assisi 1986, S. 133–138. „Hec turris expleta fuit ... MCCC.V.“ kann tatsächlich das Obergeschoß meinen, aber genausogut die Giebelbekrönung (1926 durch einen Zinnenkranz ersetzt) und ebensogut auch beide Obergeschosse plus Giebelbekrönung. Da die Fenster der beiden Obergeschosse in Form, Größe und bautechnisch übereinstimmen, sind die Möglichkeiten zwei und drei vom Baubefund her wahrscheinlicher als die Möglichkeit eins. Vielleicht hat die Differenz zwischen Bild und Vorbild also überhaupt nichts mit einem Umbau zu tun, und der Maler hat ein bestehendes Obergeschoß einfach deshalb weggelassen, weil er anders den beträchtlichen Höhenunterschied zwischen Tempel und Turm nicht bewältigen konnte. Es gehört ja zu den wenigen „Regeln“, die in der Franzlegende walten und eine gewisse Einheitlichkeit retten, daß der obere Bildrand von keinem Bildgegenstand überschritten wird. So auch in der Bardi-Kapelle, aber anders in der Arena- und der Peruzzi-Kapelle. – Aber natürlich kann man den zu niedrigen Turm auch als einen retrospektiven Zug deuten, der dem Betrachter sagen soll, die Geschichte spiele in der Vergangenheit. Datierungsrelevant ist die Wiedergabe des Turmes so oder so nicht.

Man kann die Bedeutung sogar noch genauer bestimmen. Das Architekturbild stellt eine Franziskus/Christus- bzw. Assisi/Jerusalem-Analogie her: Wenn Franziskus im Fresko weiterschreitet und auf das Gewand tritt, so wird die Tempelfront gewissermaßen sein Baldachin. Aufgrund der ungeraden Säulenzahl – in der Mitte statt eines Interkolumniums eine Stütze – scheint sie für diesen Zweck prädestiniert. Denn natürlich geht die Eigenart nicht auf den realen Minervatempel zurück. Der hat sechs Säulen. Die befremdliche Mittelstütze begegnet in S. Francesco wieder, und zwar im Medium Glasmalerei. Ich meine das berühmte, schon im Mittelalter beschriebene „Engelsfenster“ in der Oberkirche nahe der Eingangswand (vor 1297)<sup>62</sup>. Je ein von einer Rose durchbrochener Dreiecksgiebel über drei Säulen bekrönt dort eine Figur Mariens, die Christus hält, und eine Figur Christi, die in derselben Weise Franziskus hält (Abb. 12). Unter den beiden Miniatur-Tempeln werden also kongruente Züge von Franziskus und Christus thematisiert: „Franziskus alter Christus“. In diese Formel mündeten später die einschlägigen Spekulationen<sup>63</sup>. Die Ähnlichkeit der Architektur motive in den Glasbildern und im Wandbild wird nun kein Zufall sein.

62 B. KLEINSCHMIDT, *Die Basilika von San Francesco in Assisi*, Bd. 1, Berlin 1915, S. 208–211, Abb. 227 f. G. MARCHINI, *Le Vetrate dell'Umbria* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Italia, vol. I. L'Umbria), Rom 1973, S. 84–88, Taf. LIX.

63 Vgl. H. W. VAN OS, *St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting*, *Simiolus* 7, 1974, S. 115–132.



Der Maler des Freskos hat eine Hoheitsform aus dem Fenster aufgegriffen, mit Hilfe der Piazza in ein Wirklichkeitsabbild transponiert und läßt so die Theologie des Engelsfensters im Wandbild aufscheinen. Tatsächlich: Die skulptierten Engel oder Genien im Giebfeld des gemalten Tempels tragen Palmzweige. Sie ergänzen damit den Mantel, den der „einfache Mann“ vor dem Heiligen ausbreitet, zu einem kompletten Palmsonntags-Zubehör (Matth. 21, 8; Markus 11, 8; Joh. 12, 13). Franziskus, der durch Assisi geht, schlüpft in die Rolle Christi, der in Jerusalem einzieht.

Auf den ersten Blick ein sachliches Stadt-Interieur, vielleicht – so denkt man – aufgrund fehlender Übung nicht ganz gelungen, stellt sich die gemalte Piazza, sobald wir sie nur ernstnehmen, als eine aus Anspielungen und Zitaten geklitterte, im höchsten Grade künstliche Theaterdekoration heraus, die ich lieber unter dem Stichwort „Freiheit vom Vorbild“ als unter dem Stichwort „Treue gegenüber dem Vorbild“ behandelt wissen möchte. Ein direkter Ansatz zu einem Vergleich mit der Drusiana-Szene in der Peruzzi-Kapelle scheint auch diesmal nicht gegeben, es sei denn, man würde die Santo-Elemente an der gemalten Johannes-Kirche tatsächlich ikonographisch deuten. Aber dazu werden sie m. E. zu wenig deutlich.

Was die Ephesos-Vedute mit dem Giotto-Klischee (und unseren eigenen Erfahrungen vor der neuen Malerei des Frühreco) endgültig unvereinbar macht, ist jedoch der Umstand, daß der Künstler Ayasuluk gar nicht selbst gesehen hat. Setzt man dies voraus, so fragt es sich nämlich, was ihn daran interessiert haben könnte, die fremde Stadt topographisch exakt und wiedererkennbar darzustellen. Vom Standpunkt eines Malers aus ist Wirklichkeit allemal sichtbare Wirklichkeit. Man sollte erwarten, daß er lieber eine „falsche“ Situation aufgrund von Autopsie wiedergibt als die „richtige“ aus zweiter Hand. (Ich denke an die Porta Venere-Variante als Jerusalemer Stadttor.) Zumal er es bei einem solchen Vorgehen sicher leichter hat, kompositorisch, symbolisch oder erzählerisch Passendes zu bieten. Wenn Ephesos in die Peruzzi-Kapelle fand, so dürfte dies also andere Gründe gehabt haben als den durch das gängige Giotto-Bild nahegelegten.

Halten wir uns versuchsweise wieder an die anderen Parteien! Sofern die Franziskaner von S. Croce wußten, daß Ordensbrüder nahe beim Grab des heiligen Johannes wirkten, so hätte eine authentische Ephesos-Ansicht sie interessieren müssen – bedeutend mehr als den Maler. Sie hätten sie dann als einen Beleg für die von Franziskus gestiftete und von seinen Brüdern mutig fortgesetzte Missionstätigkeit und die Bedeutung der Minoriten ansehen und vorzeigen können.

Ähnliches gilt für den Auftraggeber. Die Vedute als eine Art Reise-Trophäe – vergleichbar einem Urlaubsphoto – war geeignet, die weltgespannten Verbindungen und die Weltläufigkeit des Hauses Peruzzi zu erweisen. Daneben stellte sie, was vielleicht wichtiger ist, diese Eigenschaften in einen Kontext. Ayasuluk gibt im Wandbild ja den denkbar gemäßen Hintergrund für eine bestimmte religiöse Szene ab. Ohne gerade diese Kulisse wäre die Simulation des heiligen Geschehens im Bild weniger vollkommen. Der Wahrheitsgehalt wäre geringer. Derjenige, der das Wissen vom Aussehen der Stadt vermittelt hat, erscheint damit als ein Pilger, der authentische Nachricht von heiligen Stätten nach Hause bringt. Der kaufmännischen Reisetätigkeit wird die Qualität von Pilgerschaft beigelegt.

Eine Verbrämung der Levante-Kontakte war auf jeden Fall wünschenswert, denn die Geschäfte mit dem Orient müssen im Zwielicht gestanden haben. Seitdem der ägyptische Sultan Akkon erobert und damit die zweihundertjährige Geschichte der christlichen Staaten auf dem Boden Palästinas ziemlich brutal beendet hatte (1291), erließ die Kurie immer neue Verbote, mit den islamischen Ländern Handel zu treiben. Sie richteten sich zwar hauptsächlich gegen das Sultanat von Kairo und gegen den Export von Rüstungsgütern, und sie wurden von den Katalanen, Genuesen, Venezianern, Florentinern usw. während der meisten Zeit unterlaufen. Immerhin nahmen die Venezianer von 1323 bis 1344, d. h. in den striktesten Embargo-Jahren, wenigstens vom Ägypten-Handel Abstand<sup>64</sup>. Auf die Florentiner scheint auch das nicht zuzutreffen. Wir werden gleich sehen, daß mindestens die Bardi-Kompanie weiterhin in Alexandria verkehrte. Wenn die Verbote schon keine praktischen Konsequenzen hatten, dann müssen sie aber doch eine moralische Sensibilisierung bewirkt haben. „Es wäre ein schwerer Fehler, im mittelalterlichen Kaufmann nur jemanden sehen zu wollen, der damit beschäftigt war, weltlichen Gütern nachzujagen. Als (...) Bürger einer vom religiösen Geist und von religiösen Praktiken durchdrungenen Gesellschaft war er auch ein Christ“ (Jacques Le Goff)<sup>65</sup>. Als ein solcher mußte er entweder enorme Spannungen aushalten oder sich Auffassungen zurechtlegen, die diesseitige und jenseitige Bonität auf einen gemeinsamen Nenner brachten. Dieser lautete im vorliegenden Fall vielleicht: „Geschäfts- und Pilgerreise“. Ich glaube also, daß die Ephesos-Vedute in dem Bild, das bekanntlich auch Auferstehung thematisiert, ungefähr folgende Aussage ver-

64 E. ASHTOR, *Levant Trade in the Later Middle Ages*, Princeton 1983, S. 44–63.

65 J. LE GOFF, *Kaufleute und Bankiers im Mittelalter*, Frankfurt 1989, S. 84.



mitteln soll: „Die Handelsfahrten in die Levante sind nicht einfach nur Geldmacherei und Sünde, sondern haben auch ihre fromme Seite und können sich für das jenseitige Leben der Reisenden (und ihrer Auftraggeber) einmal als förderlich erweisen.“ Entsprechende Schriftquellen fehlen. Die Existenz solchen Materials ist auch nicht zu erwarten. So bleibt meine Formulierung spekulativ. Ihr Ausgangspunkt, es gehe um ein absichtsvolles Verflechten von ökonomischen und religiösen Positionen, scheint mir aber kaum zweifelhaft.

Zusammenfassend: Die Ephesos-Vedute zielt sicher auf die Wiedergabe von Wirklichkeit. Aber sie hat mit der Realität, die der Maler erlebte, nur sehr mittelbar zu tun. Es handelt sich um die Wirklichkeit, wie sie sich einerseits im Horizont der Franziskaner, andererseits – was ich für relevanter halte – im Horizont von Giotto Peruzzi und seinen Verwandten darstellte. Wir haben es demnach wohl eher dem Auftrag als dem Willen des Malers zu danken, daß er Ephesos „porträtiert“ hat. Mit dieser These wäre übrigens auch die Sonderstellung der behandelten Architekturkulisse erklärt. Das Assisi-Bildnis in der Franz-Legende müßte als eine entfernte Parallele verstanden werden, eher populär homiletisch als repräsentativ und apologetisch begründet und daher in entscheidenden Zügen abweichend. Letztlich ist es weniger darauf abgestellt, Wirklichkeit zu illusionieren als Bedeutungen glaubhaft zu machen.

## VI

Ist die Ephesos-Vedute (und ähnlich die Ansicht des Marktplatzes von Assisi) demnach ein Sonderfall, interessanter für die Wirtschafts- und Mentalitätsgeschichte als für die Kunstgeschichte? Sagt sie entgegen dem ersten Eindruck nichts aus über die Verarbeitung von Wirklichkeit durch Giotto und die anderen Maler seiner Zeit? Ich glaube schon, daß Schlüsse in gerade diese Richtung möglich sind.

Erstens sei darauf hingewiesen, daß unser Stadt-Prospekt nicht nur als Inkunabel des Architektur-Porträts bemerkenswert ist. Er muß auch als ein Markstein in der Entwicklung des gemalten Raums beurteilt werden. Wir kennen nämlich kein älteres Beispiel einer zusammenhängenden, illusionistisch vor- und zurückspringenden Kulisse aus Bauwerken, die nach beiden Seiten über die Bildgrenze hinausgreift. Dies klingt im ersten Moment sehr speziell, doch hat es damit einiges auf sich: John White stellte fest, daß mit Giottos Drusiana-Bild die Alleinherrschaft des Architektur-Monolithen, der in einen eng ihn umgebenden Bildraum gesetzt ist, aufhört<sup>66</sup>. Bekanntlich war der Block

oder Kasten im Rahmengeviert um 1300 das klassische Darstellungsmuster für architektonisch artikulierte Raum gewesen. Giotto verwendete das Schema auch noch in der Peruzzi-Kapelle. Man denke an die „Himmelfahrt des Johannes“ (Abb. 10). Im Gegensatz zu diesem Bild erfährt der Betrachter des Drusiana-Wunders die gemalte Architektur als Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang von Bauwerken. Damit wird ihm aber auch deutlich, daß der Raum, den Giotto zwischen den Rahmenleisten zeigt, ein mehr oder weniger zufälliger Ausschnitt aus der Lebenswelt ist. Ein Bild gerät hier also erstmalig zum „Fenster“, als welches es später Alberti bestimmte<sup>67</sup>.

Wir haben jetzt Gründe anzunehmen, daß der Anstoß zu dieser Neuerung mit dem besonderen Charakter der Kulisse zusammenhängt. Element in einem vorgeprägten Kompositions-System einerseits, Porträt andererseits – aufgrund des Doppelbezugs konnte in der Tat nur ein Teil des Stadtbildes von Ephesos in die Szene aufgenommen werden, und der Maler mußte das Fragment kompliziert projizieren. Die Vorstellungen der Besteller wirkten hier also, wenn auch sehr mittelbar, auf eine im engsten Sinn künstlerische Lösung ein. Sie riefen eine neue, realistischere Methode der Raumdarstellung hervor.

Zweitens kann man angesichts der Vedute sagen: Wirkliche Kohärenz in der Realitätswiedergabe wird offenbar nur dann erreicht, wenn die Interessen des Auftraggebers dahinterstehen und mit guten Gründen Authentizität verlangen. Die Künstler, Giotto eingeschlossen, hatten andere Prioritäten und gaben sich mit mehr oder weniger dicht ausgestalteten und in unseren Augen selten besonders illusionswirksamen Fiktionen zufrieden. Ich erinnere an die diversen Jerusalem-Varianten in Padua. Freilich mag man dieser Feststellung entgegenhalten, sie charakterisiere wahrscheinlich gar nicht so sehr bestimmte Künstler und eine Epoche als ein Sujet – die Architektur-Kulisse. Denn, wie gesagt, es war in der Malerei immer eine Ausnahme, wenn ein authentischer Schauplatz wiedergegeben wurde. Und auch reale Bauten, deren Porträts andere vertreten, kommen bekanntlich selten vor.

Es scheint daher angebracht, nun ein Wirklichkeits-Zitat bei Giotto zu erörtern, mit dem wir den Bereich der Architektur-Darstellung verlassen. Dies führt uns in die

66 „The tyranny of the single solid, with its limited, clinging envelope of space, is ended.“ J. WHITE, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth 1966 (PelicanHist), S. 222. Ders., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957, S. 76. Daß die Raumdarstellung des Bildes neuartig ist, war schon vorher aufgefallen: J. GY.-WILDE, Giotto-Studien, *WienerJb* 7, 1930, S. 45–94, bes. 75 f.

67 L. MALLÈ (Hg.), *Leon Battista Alberti: Della Pittura*, Florenz 1950, S. 70.



Nachbarkapelle<sup>68</sup> (Abb. 1). Was den Auftraggeber angeht, so wechseln wir von der einen Bankiersfamilie zur anderen, von den Peruzzi zu den Bardi. Auch ansonsten bekommen wir es mit Verhältnissen zu tun, die von den bereits besprochenen wenig abweichen: Die Altarweihe lautet auf Franziskus und bildet damit den Eckstein im Patrozinien-Programm von S. Croce, in das die Peruzzi-Kapelle an etwas weniger prominenter Stelle eingefügt ist<sup>69</sup>. Wieder setzt Giotto's Bilderzyklus den Titel in einfacher Weise um. Je drei Szenen aus der Franziskus-Vita auf der Nord- und auf der Südwand sowie zusätzlich noch eine Szene, die „Stigmatisation“, über dem Kapellenraum. Diese letzte, die bedeutsamste im Rahmen der franziskanischen Theologie, blickt predigend ins Langhaus. Auch bei den Bardi sind zwei der sechs bzw. sieben Bilder dazu angetan, Auferstehungs-Hoffnungen zu wecken oder wenigstens Trost zu spenden. Der sepulkrale Akzent macht es wahrscheinlich, daß im Programm wieder nicht nur die Mönche, sondern auch die Stifter zu Wort kommen<sup>70</sup>. Der Prüfung der Wundmale, einem Thema, das den Franziskanern besonders wichtig sein mußte, ist im selben Bildfeld die Himmelfahrt von Franziskus beigesellt (Nordwand unten); die „Vision des Bruders Augustinus“ (Südwand unten) bringt entweder den Wunsch zur Sprache, einem teuren Toten nachzufolgen, oder aber den, von Franziskus selbst ins Paradies geleitet zu werden.

Wenn wir uns jetzt dem Fresko über dem letztgenannten zuwenden (Südwand, Mitte), so kann ich mich kurzfassen. Ich werde alle diejenigen Probleme, die sich vor dem exemplarisch ausgeleuchteten Hintergrund der Peruzzi-Kapelle quasi von selbst erschließen, nicht weiter diskutieren.

68 Zur Bardi-Kapelle zuletzt und nunmehr grundlegend: R. GOFFEN, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, University Park u.a. 1988. Neuere daneben: Blume (zit. Anm. 12), S. 59–62, Brandi (zit. Anm. 1), S. 135–141, 175 f. (Literaturbericht), Stubblebine (zit. Anm. 1), S. 16–33, A. RAVE, *Christiformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie ... Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in Santa Croce*, Worms 1984, S. 291–299 und J. GARDNER, Giotto: „First of the Moderns“ or last of the Ancients?, *Wiener Jb* 44, 1991, S. 63–78. Es sei noch darauf hingewiesen, daß an der Urheberschaft Giotto's einmal Zweifel laut wurden (R. OERTEL, Die nachpaduanischen Werke Giotto's, *Kunstchronik* 2, 1949, S. 216–220) und daß auch einmal neue Argumente auftauchten, die diesen Zweifeln Nahrung geben mögen: I. HUECK, Giotto und die Proportion, in: *Festschrift Wolfgang Braunsfels*, Tübingen 1977, S. 143–155, bes. Anm. 51. Allerdings halte ich die dort vorgetragenen Beobachtungen über projektionstechnische Inkonsistenzen am Rahmensystem für nicht signifikant. Das Gelingen illusionistischer Raum-Effekte scheint bei Giotto noch zu einem guten Teil Glücksache gewesen zu sein. Man denke an die umgekehrte Perspektive in den beiden gemalten Kapellenräumen oder Grabnischen am Triumphbogen der Arena-Kapelle.

69 S. Anm. 12.

70 Rave (zit. Anm. 68), S. 296.

Die „Feuerprobe vor dem Sultan von Kairo“ (Abb. 13) enthält neben Franziskus und seinem Gefährten Illuminatus überwiegend konventionelle orientalisierende Gestalten, die ähnlich schon in der Florentiner Malerei des mittleren Dugento auftreten. Den Sultan und die geduckt abziehenden heidnischen Priester gestaltete Giotto also auf der Grundlage bodenständiger Klischees<sup>71</sup>. Davon heben sich die beiden schlanken, aufrecht stehenden Männer mit den weißen Turbanen ab, die den Blick des Betrachters anziehen (Abb. 14). Wir haben es mit Farbigen zu tun, aber nicht mit „Bilderbuch-Negern“. Einen solchen als Vollzugsorgan des Bösen malte Giotto in der Arena-Kapelle („Verspottung Christi“<sup>72</sup>, Abb. 15). Und einen ähnlichen, diesmal subaltern agierenden trifft auch der Besucher der Magdalenen-Kapelle in Assisi an („Auferweckung des Lazarus“<sup>73</sup>). Wulstige Lippen, Knollennase, Kraushaar-Büschel – die Abweichung vom Europäer ist thematisiert und nicht die Individualität fremdartiger Menschen<sup>74</sup>. Anders verhält es sich in der Bardi-Kapelle: Die Wiedergabe der ethnischen Besonderheiten wirkt sachlich. Sie erlaubt es, mehr zu sagen als „Neger“. Wir haben offenbar mäßig dunkelhäutige Nordostafrikaner vor uns, Nubier am ehesten. Man

71 Man vergleiche die „Predigt vor dem Sultan von Syrien“ auf der Francesco-„Bardi“-Tafel in S. Croce, die Giotto studieren konnte. Goffen (zit. Anm. 65), Abb. 31.

72 Stubblebine (zit. Anm. 7), Abb. 44.

73 Über diese Kapelle zuletzt: I. HUECK, Ein Dokument zur Magdalenen-Kapelle der Franziskuskirche von Assisi, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 191–196. Diese Überlegungen grenzen die Entstehungszeit der Fresken mit annehmbarer Wahrscheinlichkeit soweit ein, daß es nahe liegt, eine 1973 publizierte Urkunde auf sie zu beziehen. Das Dokument macht es sicher, daß Giotto sich kurz vor 1309 in Assisi aufgehalten hat und damals mit einem einheimischen Maler zusammenarbeitete. V. MARTINELLI, Un documento per Giotto ad Assisi, *Storia dell'Arte* 19, 1973, S. 193–208. Giotto, ein nicht völlig in Giotto's Stil eingeübter zweiter Maler und beider Gehilfen als Urheber sowie eine Entstehungszeit kurz nach der Arena-Kapelle – diese Annahmen würden die Bilder der Magdalenen-Kapelle in ihren Charakteristika m. E. am zwanglosesten erklären. So auch Stubblebine (zit. Anm. 1), S. 66.

74 Günstiger als ich urteilen über Giotto's Neger im Arena-Fresko J. DEVISSE und M. MOLLAT, *The Image of the Black in Western Art II*, 2, Cambridge (Mass.) u. a. 1979, S. 78. Doch scheint mir ihr Urteil mehr durch Giotto's Kunst allgemein als durch die Analyse der speziellen Figur geprägt. Vielleicht wichtiger als ein Naturvorbild war für Giotto in diesen Fällen das Beispiel Nicola Pisanos. In der „Anbetung der Könige“ der Sienerer Kanzel treten Diener mit negroid geformten Gesichtszügen auf. Der hochgeschobene Haaransatz und die Knollennase verbinden diese Typen mit Giotto's Negern in Padua und Assisi. P.H.D. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ann Arbor 1983 (Studies in the Fine Arts. Iconography 9), S. 7–11. Dort auch zu möglichen Naturvorbildern (am Hof Friedrichs II.), Kunstvorbildern (in der französischen Plastik) und ideologischen Implikationen (Weltherrschaft).





13. Bardi-Kapelle, Feuerprobe vor dem Sultan

kann sich gut vorstellen, daß Angehörige dieser Mischrasse aus dem Grenzgebiet zwischen Schwarz- und Weißafrika an einem nahöstlichen Fürstenhof wirklich anzutreffen waren.

Tatsächlich übte der Sultan von Kairo die Oberherrschaft über die Länder am Mittellauf des Nils aus. Schon im frühen 13. Jahrhundert kämpften nubische Heereskontingente für ihn<sup>75</sup>. Die Feldzüge von 1275/76, 1287 und 1288 machten dann das nördliche der beiden nubischen Königreiche zu einer Art ägyptischer Kolonie<sup>76</sup>. Der Pilger Symeon Symeonis, ein irischer Franziskaner, besuchte im Winter 1323/24 auf dem Weg nach Jerusalem Ägypten. Sein Reisebericht mit dem Titel „Itinerarium fratrum Symonis Semeoneis et Hugonis illuminatoris Ordinis fratrum Minorum professorum ad Terram Sanctam“, eines der le-

bedingsten Pilgerbücher des Mittelalters, beschreibt die Lebensumstände in diesem Land ausführlicher als die Heiligtümer Palästinas. In Kairo traf er neben Sklaven aus dem lateinischen Westen, die manche Freiheiten genossen, auch solche aus „Indien“ und „Nubien“ an, die – so schreibt er – wie Tiere behandelt wurden. „Predicti tamen Danubiani (= Nubiani), quamvis ab Indianis non sunt figura et colore distincti, tamen ab eis distinguuntur per cicatrices longas quas habent in facie et cognoscuntur<sup>77</sup>.“ Wenn es Schmucknarben waren, so würde dies bedeuten, daß Symeon Angehörige echter Naturvölker aus Innerafrika sah. Doch könnten die Narben auch von Sklavenhändlern zur Kennzeichnung beigebracht worden sein, eine aus später Zeit überlieferte Praxis. Eine arabische Quelle spricht eindeutig

75 St. RUNCIMAN, *Geschichte der Kreuzzüge*, München (2) 1975, S. 945.

76 Geschichte Nubiens im Mittelalter: R. OLIVER (Hg.), *The Cambridge History of Africa* 3, Cambridge 1977, S. 69–86 (I. HRBEK). J. CUOQ, *Islamisation de la Nubie chrétienne*, Paris 1986.

77 Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 3 1919, S. 237–282, bes. S. 275. Ashtor (zit. Anm. 64), S. 45 zitiert eine neuere Edition, die mir nicht zugänglich war: *Itinerarium Symonis Semeonis ab Hybernia ad Terram Sanctam*, Dublin 1960.





von Nubiern: Der Chronist Ibn al-Furāt berichtet, das ägyptische Heer habe nach der Kampagne von 1288 so viele Nubier – darunter auch Angehörige des Königshauses und der Aristokratie – mit in den Norden gebracht, „daß der Sultan eine große Zahl von ihnen an die führenden Persönlichkeiten und seine Dienerschaft verschenkte. Die Emire und die Soldaten schenken sie sich auch gegenseitig<sup>78</sup>.“

<sup>78</sup> Ibn al-Furāt schrieb im späten 14. Jh. Zit. nach: Y. BESHIR IMAM, *Die Einwirkungen der mamelukischen Beziehungen zu Nubien und Begaland auf die historische Entwicklung dieser Gebiete*. Diss. Hamburg, Hamburg 1971, S. 66f.

Giottos Wiedergabe des Personals am ägyptischen Hof dürfte also kaum aus der Luft gegriffen sein. Allerdings kann er die Informationen über Farbige, die ihm anscheinend vorlagen, keiner der uns bekannten Quellen zum Leben des heiligen Franz verdanken.

Überhaupt klingt die Geschichte der „Feuerprobe“ bei Bonaventura, dessen Franziskus-Vita dem Bardi-Zyklus zweifellos zugrunde liegt<sup>79</sup>, anders, als Giotto sie gemalt hat. Bonaventura, *Legenda Maior* IX, 8: Franziskus predigt

<sup>79</sup> Goffen (zit. Anm. 68) S. 59–77.





15. Padua, Arena-Kapelle. Verspottung Christi

vor dem Sultan und fordert ihn dabei auf, ein großes Feuer anzünden zu lassen. Er will, so bietet der Heilige an, gemeinsam mit islamischen Geistlichen hindurchgehen und auf diese Weise die Wahrheit der christlichen Religion beweisen. „Ihm erwiderte der Sultan: ‚Nicht glaube ich, daß irgend einer meiner Priester, um seinen Glauben zu verteidigen, sich dem Feuer aussetzt oder irgend welcher Art von Marter sich unterziehen möchte.‘ Er hatte nämlich gesehen, daß einer seiner Priester, ein erfahrener und hochbejahrter Mann, als er jenes Wort gehört, seinen Blicken entflohen war<sup>80</sup>.“ Im Bild brennt ein Feuer realiter; der Text spricht vom Feuer nur im Konditional. Auch macht sich

bei Giotto nicht ein einzelner Imam davon, sondern mehrere finstere Gestalten ziehen ab. Und ihrem Rückzug wird anscheinend noch nachgeholfen<sup>81</sup>. Das besorgen die Nu-

80 BONAVENTURA, *Opera Omnia*, Bd. 8, Quaracchi 1908, S. 532f. Die deutsche Version nach: H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien*, Berlin (2) 1904, S. 131.

81 Vgl. dagegen F. RINTELEN, *Giotto und die Giotto Apokryphen*, München/Leipzig 1912, S. 163: „Vergeblich suchen die Trabanten des Sultans (die Schwarzen, M. V. S.) sie (die Imame, M. V. S.) zurückzuhalten.“ Ich glaube, daß bei unvoreingenommener Betrachtung alles gegen diese Interpretation des Bildes und für meine Version spricht. Da ist einmal die Bildung der Gruppe aus Nubiern und Imamen, die eine flüssige Bewegung von hinten nach vorn nach hinten (räumlich) und von rechts nach links abfallend (in der Fläche) ergibt. Eine Stockung, durch die ein Zurückhalten anschaulich werden könnte, nehme ich nicht wahr. Zum anderen ist die linke Hand des vorderen Schwarzen im Ärmel verborgen. So kann man nur schubsen, keinesfalls festhalten. Und schließlich handeln die Schwarzen nicht derart engagiert, wie man es muß, will man etwas verhindern, was schon im Gang ist.



bier, Diener des Sultans offenbar. Der vordere von beiden zeigt gleichzeitig nach rechts und zwar auf Franziskus, der unbeirrt weiterpredigt<sup>82</sup>. Während der Sultan ins Feuer deutet und den Priestern ihre Feigheit vorzuwerfen scheint, ist es der Afrikaner, der ihnen und dem Betrachter das Beispiel des Heiligen vor Augen stellt. Für die Farbigen wurde also eine die Handlung mittragende und dabei verwirrend positive Rolle erfunden<sup>83</sup>.

## VIII

Es versteht sich, daß Giotto die Nubier nicht nach Beschreibungen darstellen konnte, sondern daß er sie leibhaftig gesehen haben muß. Trotzdem scheint mir das Problem, wie der Kontakt zwischen Maler und Modell (Modellen?) zustande gekommen sein könnte, nicht eigentlich belastend (anders als im Fall der Johannes-Kirche). Denn in einer Handelsmetropole werden nicht nur exotische Waren, sondern zuweilen auch exotische Menschen aufgetaucht sein, etwa als Diener von Männern, die in Übersee gelebt hatten. Man denke an Pegolotti<sup>84</sup>. Demnach hat Giotto, von fremdartigen Gesichtern fasziniert und vielleicht durch Reiseberichte instruiert, die Afrikaner ins Bild eingeschmuggelt?

Aber sicher wäre ohne das Einverständnis der Bardi und wohl auch der Franziskaner der weitreichende Umbau der

Erzählung, der den Auftritt der Schwarzen erst ermöglichte, nicht zustande gekommen. Assoziierten diese Parteien irgend etwas mit dunkelhäutigen Nordostafrikanern?

Was die Mönche angeht, so sei noch einmal auf die franziskanische Missionstätigkeit hingewiesen, die ja sozusagen in Franziskus' ägyptischem Abenteuer wurzelte. Sie war keineswegs auf die Küstenstriche des östlichen Mittelmeers beschränkt, sondern erstreckte sich auch weit nach Asien und auf die Länder südlich von Ägypten. Der erste päpstliche Auftrag an die Franziskaner, in Nubien und Äthiopien tätig zu werden, erging 1245, ein weiterer 1258. Vorher waren schon die Dominikaner „ad terras Nubianorum“ geschickt worden. Während der uns interessierenden Jahre befahl der Papst mindestens eine Expedition. Leider ist unklar, ob damals (1329) Dominikaner oder Franziskaner aufbrechen sollten und ob wirklich etwas geschehen ist. Der Auftrag lautete in allen Fällen nicht auf Heidenmission sondern auf Unionsverhandlungen<sup>85</sup>. Seit dem berühmten Brief des Dominikaners Philippus (1237), wußte man in Westeuropa, daß die Nubier und Äthiopier Christen waren, Monophysiten zwar, aber nicht hoffnungslos in diesem Irrglauben befangen. Es ging also darum, die afrikanischen Bischöfe zu einem dogmatischen Einlenken und zur Anerkennung des Papstes zu bewegen. Damit, so dachte man, wäre der Weg frei für ein militärisches Bündnis, und dieses sollte dem Islam den Todesstoß versetzen<sup>86</sup>. Nach dem Fall von Akkon hatten solche Pläne zwar jeden Schimmer von Realisierbarkeit verloren, aber die damit verbundenen Vorstellungen blieben im Trecento lebendig. Nicolò di Poggibonsi (s. u.) glaubte, das Kaiserreich Äthiopien wäre längst schon zum Katholizismus übergetreten, wenn der ägyptische Sultan, voller Angst eingekreist zu werden, nicht den Kontakt nach Europa unterbunden hätte<sup>87</sup>. In dem 1322 abgeschlossenen Buch „*Secreta fidelium Crucis*“ des venezianischen Patriziers Marino Sanuto Torsello, einer Art Theorie des Kreuzzugs, heißt es von einem „*Rex Nubiarum*“, er werde Mekka zerstören und die Gebeine des Propheten zerstreuen. Darauf hofften angeblich die Teilnehmer des fünften Kreuzzugs in Ägypten. Unmittelbar an diese Passage schließt der Autor den Bericht über Franziskus' Feuer-

82 Franziskus' Geste der Rechten stellt sicher kein Beschatten der Augen dar. Dem widerspricht die Fingerhaltung. Offenbar handelt es sich um einen emphatischen Redegestus. Ein solches etwas theatralisches Auftreten dürfte der Praxis franziskanischen Predigens im Trecento entsprechen. Vgl. J.-C. SCHMITT, *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, S. 278–284.

83 Die hier vorgetragene Lesart des Bildes ist nicht die übliche. Gewöhnlich wird der Gestus des Sultans auf Franziskus bezogen oder als Befehl an die Priester gedeutet. Die Farbigen werden meist den Imamen zugerechnet (eine Ausnahme macht hier Rintelen. Vgl. Anm. 81). Der Zeigegestus des vorderen bleibt unbeachtet. Mit anderen Worten: Es wird nicht einkalkuliert, daß Giottos Formulierung vom Bonaventura-Text abweichen könnte. Anders und grosso modo im hier vorgetragenen Sinn m.W. nur: G. ANDRES, J. M. HUNISAK und A. R. TURNER, *The Art of Florence*, New York 1988, Bd. 1 S. 226. Diese „Minderheiten-Lesung“ wird durch freie Kopien des Freskos gestützt. Man vergleiche also das Täfelchen des Taddeo Gaddi aus dem Sakrsteischrank-Zyklus von S. Croce (Alte Pinakothek. Rave, zit. Anm. 65, Abb. 16) und Ghirlandaios Lünette in der Sassetti-Kapelle von Ss. Trinita, die beide genannten Versionen weiterentwickelt und dabei variiert (E. BORSOOK und J. OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence*, Doornspijk 1981, Ab. 10).

84 Häufig dürften Schwarze freilich nicht gewesen sein. Es gab in Florenz zwar erwiesenermaßen viele Sklaven aus fernen Ländern, doch stammten sie überwiegend aus Asien. L. OLSCHKI, *Asiatic Exotism in Italian Art of the Early Renaissance*, *ArtBull* 26, 1944, S. 95–106, bes. 105.

85 B. ALTANER, *Die Dominikanermission des 13. Jahrhunderts*, Habelschwerdt 1924, S. 44–65. Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 1 1906, S. 235. O. VAN DER VAT, *Die Anfänge der Franziskanermissionen und ihre Weiterentwicklung im nahen Orient und in den mohammedanischen Ländern während des 13. Jahrhunderts*. Diss. Münster, Werl 1934 (Missionswissenschaftliche Studien N. R. 6), passim. Überblick über die franziskanische Missionstätigkeit allgemein: J. MOORMAN, *A History of the Franciscan Order*, Oxford 1968, S. 226–239 und 429–438 (dort nichts über die Afrika-Mission).

86 Altaner (zit. Anm. 85), a. a. O.

87 Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 5, 1927, S. 18.



probe vor dem Sultan an, ein Ereignis, das ja im Zusammenhang mit dem fünften Kreuzzug und der Belagerung von Damiette stattgefunden haben soll<sup>88</sup>.

Einen Niederschlag solcher Ideen nehme ich auch in unserem Fresko wahr. Die Rolle, die Giotto die Afrikaner spielen läßt, leuchtet ein, sobald wir voraussetzen, daß sie Christen sind: Die Diener am Hof ihres Oberherrn begegnen, als der Heilige auftaucht, einem neuen und doch vertrauten Geist. Sie nehmen entschlossen Partei, entschiedener als der Sultan, den sein islamischer Glaube bindet, obwohl er ihn verraten sieht. Diese Interpretation vorausgesetzt, würden die beiden das Zielpublikum der Franziskaner-Mission in Afrika vertreten und deren möglicherweise welthistorische Bedeutung aufscheinen lassen.

Bei den Geschäftsleuten denke ich wieder an den Levantehandel. Die Angaben in Pegolottis „Pratica“ machen es sicher, daß die Bardi-Gesellschaft Austausch mit Alexandria pflegte, dem wichtigsten Hafen des Sultans. Man kaufte dort z. B. Pfeffer und Seide ein, aber auch seltene Heilmittel, etwa Mumie und Manna. Man verkaufte Öl, Bernstein, Pelze, Wollstoffe und anderes<sup>89</sup>. Vermutlich erschien der Handel mit den türkischen Emiraten wie dem von Ayasuluk weitherzigen Zeitgenossen tolerabel, mehr ein Verstoß gegen den Buchstaben als gegen den Geist des Boykotts der islamischen Länder. Das Sultanat von Kairo jedoch war seit 1291 eindeutig als der Todfeind der Christenheit festgeschrieben. Die Fragen der Moral stellten sich hier in voller Schärfe<sup>90</sup>.

Jedem einschlägig Interessierten dürfte aber bekannt gewesen sein, daß im Reich des ägyptischen Sultans außer blutrünstigen Sarazenen auch Christen lebten und daß solche keineswegs nur als schmachkende Sklaven auftraten. Wer einmal Kairo oder Alexandria besucht hatte, muß dort erlebt haben, daß die Kopten, die gleich den Nubiern Monophysiten waren, nicht allein Religionsfreiheit genossen, sondern sogar Einfluß und Ansehen besaßen<sup>91</sup>. Neben sol-

chen einheimischen übten in Unterägypten auch schwarze Christen ihren Glauben aus. Der schon genannte Nicolò di Poggibonsi, von dem wir leider nicht mehr wissen, als daß er Franziskaner war und aus der Ordensprovinz Toskana kam, bereiste in den Jahren 1346 bis 1350 als Pilger das Reich des Sultans und berichtete in seinem „Libro d'Oltramare“ darüber. Er teilt mit, daß in Kairo und Babylon (Alt-Kairo) wenige Katholiken wohnten, aber viele Christen „d'altro rito“, und er erwähnt eine Kirche S. Martino, die von „Nubbiani“ unterhalten wurde. Dort durfte er die Messe lesen<sup>92</sup>. Schließlich scheint es neben den Kopten und den Schwarzen eine dritte, für christliche Ausläufer besonders interessante Kategorie von Monophysiten gegeben zu haben, die Karriere-Monophysiten. Von solchen berichtet Symeon Symeonis. 1323 lernte er durch genuesische Geschäftsmänner in Kairo vier reiche Westeuropäer kennen, die Ämter bei Hof innehatten und ihm einen Paß verschaffen wollten. Ein Ex-Franziskaner und ein Ex-Tempelritter hatten sich zum Islam bekehrt, um es im Schatten des Sultans zu etwas bringen zu können; zwei Italiener waren aus demselben Grund vom katholischen zum koptischen Christentum übergetreten<sup>93</sup>. Vielleicht besaß der Sultan sogar eine Art christliche Palastgarde. Die Chronik des Fra Elemosina (Umbrien, vor 1335) enthält den Bericht einer Franziskaner-Delegation, die sich unter der Leitung des Bruders Angelo von Spoleto 1303/04 in Kairo aufhielt und die Gefangenen von Akkon tröstete. Vor einer Audienz, die der Sultan gewährt hatte, erhielten die Minoriten Verhaltensmaßregeln hinsichtlich des Zeremoniells. Dafür waren „milites de Cintura“ zuständig. Derselbe Bericht nennt die Kairiner Kopten aber „Christiani de Cintura“ oder „Centurini“, weil sie angeblich die Auflage hatten, einen breiten Gürtel zu tragen<sup>94</sup>. Es liegt damit nahe, „miles de Cintura“ mit „Soldat koptischen Glaubens“ zu übersetzen.

Christen der bodenständigen Glaubensrichtung nahe am Thron des Sultans – darin deckt sich Giotto's Fresko jedenfalls eher mit der Realität als mit Bonaventuras Legende. Aus dem Blickwinkel von Kaufleuten läßt sich der Hinweis darauf am ehesten so verstehen: er kann als Rechtfertigung herangezogen werden, wenn man, wie es geschah, das Handels-Embargo bricht. Die Argumentation, die im Zusammenhang einer Franziskaner-Kirche dahinterstand, mag

88 Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 1, 1906, S. 57–60.

89 Pagnini del Ventura (zit. Anm. 44), S. 51–63. Evans (zit. Anm. 44), S. 69–76.

90 S. Anm. 64.

91 Zur Situation der Kopten während der Jahrzehnte um 1300: S. CHAULEUR, *Histoire des Coptes d'Egypte*, Paris 1960, S. 129–134. Einige Ereignisse: 1280 entließ der Sultan die bei den Militärbehörden beschäftigten Kopten. Einige Jahre später wurden sie wieder eingestellt und rächten sich durch provokantes Verhalten an ihren islamischen Kollegen. 1320, nach Tumulten, die ein fanatischer koptischer Mönchskonvent ausgelöst hatte, verbot der Sultan seinen Emiren, Christen als Dienstleute zu halten. Wenig später gewannen die Kopten seine Gunst zurück, und der Erlaß wurde vermutlich aufgehoben. 1328 schritt der Sultan gegen die Zerstörung einer Kirche ein und ließ die an ihrer Stelle errichtete islamische Gebetsstätte entfernen.

92 Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 5, 1927, bes. S. 13. Cuoq (zit. Anm. 76), S. 86.

93 Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 3, 1919, S. 237–282.

94 Golubovich (zit. Anm. 38), Bd. 3, 1919, S. 69f. F. FOSSIER, *Les chroniques de fra Paolo da Gualdo et de fra Elemosina, Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age – Temps Modernes* 89, 1977, S. 411–483.



wie folgt gelautet haben: „Wer Ägypten isoliert, schneidet eine in Teilen christliche Gesellschaft vom christlichen Westen ab und arbeitet damit einer welthistorischen Wende entgegen, die durch eine kluge Missionspolitik vielleicht schnell herbeigeführt werden könnte.“ Anders als im Drusiana-Wunder scheint es nicht um den Konnex von Handel und Pilgerschaft, sondern um den Konnex von Handel und Mission zu gehen.

Das Fresko stellt aber auch auf ganz allgemeine Weise die Verteufelung des Sultanats von Kairo in Frage, denn der ägyptische Hof erfährt eine ausgesprochen freundliche Charakterisierung: Ein ritterlich denkender Fürst (dies durchaus in Übereinstimmung mit Bonaventura, der seinen Bericht vor dem Sturm auf Akkon verfaßt hatte), betreut von aristokratisch-exotischen Untergebenen (Sklaven wird man die Nubier kaum nennen wollen) in einem bildparallel gebauten, angenehm übersichtlichen Ambiente. Den Thronbaldachin und die Seitenpfeiler der Raumbühne bekronen antikische Figürchen mit Füllhörnern. Vielleicht spielt dies auf die Großzügigkeit des Sultans an, der Franziskus ja beschenken wollte, vielleicht sollen sie den Reichtum Ägyptens andeuten. Wie auch immer: unser günstiger Eindruck wird durch die Allegorie objektiv bestätigt. Allein die Imame stören, doch ziehen sie ja gerade ab. Wer die *Legenda Maior* nicht gelesen hat, wird annehmen, der dargestellte Bekehrungsversuch müßte geglückt sein und am Nil wohnen seitdem nur noch Christen, ja Katholiken. Das entsprechende Bild der Franzlegende in Assisi vermittelt bezeichnenderweise einen anderen Eindruck (Abb. 16). Die Soldaten, die sich hinter dem Sultan aufgebaut haben, sorgen sowohl für aggressive Töne als auch für eine klare islamische Mehrheit. Die Lage des Heiligen wirkt in der Bildmitte prekär. Wir bewundern seinen Mut.

Wenn in Assisi der Akzent auf der Möglichkeit des Martyriums liegt, so verdeckte Giotto dieses Risiko in Florenz geradezu. Hier wird fruchtbarer Boden vorgeführt und auf Erfolgsaussichten verwiesen<sup>95</sup>. Sollte ich das Bild damit richtig interpretiert haben, dann wäre der Franziskus, den Giotto's „Feuerprobe“ vorführt, nicht der Bonaventuras, ja nicht einmal ein franziskanischer. Denn das Verlangen nach dem Martyrium zieht sich als roter Faden durch Bonaventuras einschlägige Schriften und war überhaupt die wichtigste Triebfeder der franziskanischen Missionstätigkeit<sup>96</sup>. Der Franziskus der Bardi wäre ein manipulierter, durch

Zweckoptimismus geradezu profanierter Franziskus. Dabei allerdings doch kein Missionar außerhalb der Vorstellungsmöglichkeiten des 14. Jahrhunderts. Dies sei angeführt, damit ich mich nicht dem Vorwurf ahistorischen Denkens aussetze: Eine erfolgsorientierte Bekehrungs-Strategie anstelle des üblichen naiven Idealismus propagierte etwa der damals vielgelesene Raimundus Lullus<sup>97</sup>.

Sowohl die Minderbrüder als auch die Bardi haben mit den Afrikanern bestimmte Vorstellungen verknüpft. Ob exakt die, welche ich zu rekonstruieren versuchte, sei jetzt dahingestellt. Jedenfalls waren es konkretere, als der Maler entwickelt haben kann. Dieser mag visuell „gepackt“ gewesen sein. Jedoch, daß er es war, der Bonaventura umschrieb, um den Afrikanern einen hochrangigen Platz in der Bilderzählung zuzuweisen, klingt unwahrscheinlich. Wenn dies aber ein anderer getan hat, ein Mönch oder ein Mitglied der Auftraggeber-Familie, so ist auch die Art, wie Giotto die Schwarzen interpretierte, von außen an ihn herangetragen worden und damit die Auffassung, die Physiognomien seien diesmal, anders als in Padua und Assisi (Magdalenen-Kapelle), „fair“ wiederzugeben – „Porträts“ statt ungefährer Typen, Wirklichkeit statt Klischee.

Bleibt noch darauf hinzuweisen, daß die zwei besprochenen Bilder, die „Feuerprobe“ und das „Drusiana-Wunder“, in analoger Position in den Kapellen sitzen. Beide nehmen die Mitte der jeweiligen Südwand ein. Wer S. Croce aufsucht, kann sie vom selben Standort aus erfassen (Abb. 1). Man muß also damit rechnen, daß die „Ephesos“-Trophäe bei den Peruzzi eine Antwort auf die „Kairo“-Trophäe bei den Bardi ist oder umgekehrt, je nachdem in welcher Reihenfolge man sich die Ausmalungen entstanden denkt.

## IX

Ich habe Einzelfälle vorgestellt, Bereiche von überraschender Authentizität in Giotto-Gemälden, und einen Satz entwickelt, der eine ihrer Gemeinsamkeiten benennt: Echte Realitätswiedergabe leistet und beabsichtigt Giotto's Malerei nur dann, wenn damit Interessen der Auftraggeber berührt werden. Die Abschnitte VII und VIII sollten zeigen, daß dieser Satz nicht allein auf das Architektur-Porträt, sondern auch auf das Menschenbild zutrifft, jedenfalls auf ein bestimmtes Menschenbild.

95 Vgl. die ähnliche Charakterisierung des Unterschiedes zwischen den Fresken bei Rave (zit. Anm. 68), Anm. 1 S. 147.

96 E. R. DANIEL, *The Desire for Martyrdom: A Leitmotiv of St. Bonaventure*, *Franciscan Studies* 32, 1972, S. 74–87 und ders., *The Franciscan Concept of Mission in the High Middle Ages*, Lexington (Kentucky) 1975, S. 41–44 und passim.

97 R. SUGRANYES DE FRANCH, *Raymond Lulle Docteur des Missions*, Freiburg i. Ü. 1954 (Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft Suppl. 5).





Es gibt gute Gründe, die vorgestellten Konstellationen als Sonderfälle zu bezeichnen und dem Satz eine Gültigkeit nur in engen Grenzen zuzugestehen. Dies würde heißen: extreme Darstellungs-Aufgaben – eine orientalische Stadt, Afrikaner (aber eben auch das Assisi des heiligen Franz) – führen zu Verhältnissen, wie ich sie untersucht habe. Nur hier wirken also die Besteller-Interessen spürbar auf die Kunst und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit<sup>98</sup>. Jedoch kann

<sup>98</sup> Es liegt nahe, wenn man annimmt, wir hätten es mit einem Exotismus-Problem zu tun. Ich glaube jedoch nicht, daß dieser Zugang weit führen würde. Grundlegend zum Thema Exotismus: G. PO-

man die diesem Urteil zugrundeliegende Wahrnehmung der Phänomene auch kritisch beurteilen und sagen: wir fixieren diejenigen Fälle, die – aus welchen Gründen auch immer – besondere Aufmerksamkeit wecken. Ähnlich gela-

CHAT, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Uppsala 1970 (Stockholm Studies in History of Art 21). Pochat bestimmt Exotismus einleuchtend so (S. 82): Er zeichne sich dadurch aus, „daß er fremde Details nicht zu assimilieren, sondern eher als außergewöhnliche, phantastische Effekte hervorzuheben sucht.“ Unter diese Definition fallen die „Ephesos“- und „Kairo“-Elemente sicher nicht. Sie sind so perfekt integriert, daß sie bisher kaum wahrgenommen wurden.



gerete, deren Lösungen sich vor dem Hintergrund der nächsten Jahrhunderte Kunstgeschichte weniger spektakulär ausnehmen, übersehen wir. In der Tat läßt sich die Materialgrundlage für den Satz verbreitern sobald man einmal fragt, was um 1300 als neu gelten konnte, aber unter Giotto's Mitwirkung bald Allgemeingut werden sollte.

Wie steht es z. B. mit der Gestalt des Enrico Scrovegni im Weltgericht der von ihm gestifteten Arena-Kapelle? Wir sind gewohnt, sie als „Porträt“ zu kategorisieren (Abb. 17). In der Tat entspricht das spitze Profil weder einem Ideal noch reflektiert es einen bekannten Typus. Hingegen sieht es ganz so aus, als würde es sich um ein Bildnis im neuzeitlichen Sinn handeln, d. h. um ein physisch ähnliches Bildnis<sup>99</sup>. Dann wäre es aber das älteste nachantike, das erhalten ist. (Der Begriff „Porträt“ wirft demnach mehr Probleme auf als er löst.) Gleichzeitig hätten wir die erste bekannte Arbeit eines nachantiken Künstlers streng nach dem lebenden Modell vor uns. Damit will ich natürlich nicht sagen, es habe vorher kein Naturstudium gegeben. Aber daß ein bestimmtes Gesicht um seiner selbst willen nachgebildet wurde, kann hier zum ersten Mal wahrscheinlich gemacht werden.

Da der Stifter im Kontext eines Weltgerichtsbildes auftritt (auch dies eine Neuheit), veranschaulicht die Ähnlichkeit jenen Erlösungs-Mechanismus, den er mit dem Bau des Gotteshauses für sich in Gang gesetzt zu haben hoffte. Dazu dient bezeichnenderweise auch ein verhältnismäßig großes und ungewöhnlich realitätsnahes „Bildnis“ der Kapelle, das Scrovegni, von einem Kleriker assistiert, der Madonna überreicht<sup>100</sup>. Das Fresko zeigt die beiden Fixpunkte des Unternehmens, Stifter und Stiftung, im selben, nämlich wirklichkeitsorientierten Darstellungs-Modus. Auf diese Weise wird, was geschieht, unverwechselbar. Und genau darauf kommt es einem Stifter ja wohl an. Das Bildnis wird demnach auf Anregung Scrovegnis so entstanden sein, wie es ist.

Also kann auch derjenige gute Gründe anführen, der die Einzelfälle als Spitze eines Eisbergs versteht. Von dieser Annahme ausgehend sei die These formuliert: Die Auftraggeber haben einen erheblichen Anteil am Realitätszuwachs in der Malerei um 1300. Offenbar forderten sie, daß be-

stimmte, für sie bedeutsame Elemente und Strukturen aus der Wirklichkeit, wie sie ihnen entgegentrat, in den Bildern wiederkehrten. Dementsprechend erhielten nur Maler, die der Wirklichkeit bis hin zu deren wiedererkennbarer Nachbildung gewachsen waren, von ihnen die großen Chancen, vor allem eben Giotto und seine Nachahmer.

Um den letzten Gedanken zu erläutern, hole ich noch einmal aus (ohne das dabei angeschnittene Thema ausschöpfen zu wollen): Man darf wohl annehmen, daß es in den Jahrzehnten um 1300 als erstrebenswert galt, wenn die Kunst möglichst glaubwürdige Simulationen der heiligen Geschehnisse entwarf. Als Zeuge sei der an der Kurie vielgelesene Roger Bacon mit seinem *Opus Maius* (4. Buch) zitiert: „Wenn also kunstreiche Werke wie die Arche Noah, das Bundeszelt (...) und andere derartige Dinge fast zahllos Eingang in die Schrift gefunden haben, so ist es unmöglich, den Sinn des Geschriebenen zu erfassen, wenn sich der Mensch diese Dinge nicht gemalt vorstellt, besser noch als körperliche Gebilde. (...) O welche unaussprechliche Schönheit der göttlichen Weisheit würde aufleuchten, welche unendlicher Nutzen sich ergießen, wenn diese geometrisch faßbaren Gebilde, die in der Schrift vorkommen, uns in körperlicher Form vor Augen gebracht würden. Wir würden (dann) nach der Ausmerzung des Übels in der Welt durch die Sintflut der Gnade zusammen mit Noah und seinen Söhnen und mit allen beseelten Wesen (...) in die Höhe emporgehoben. Wir würden mit dem Heer des Herrn in der Wüste das Bundeszelt bewachen (...)“<sup>101</sup> usw. Bildkünstlerisches Simulieren soll demnach ein Mit- oder Nacherleben ermöglichen. Von welcher Art ein Bild aber sein muß, damit es als eine solche Simulation angenommen wird, hängt vom kulturellen Hintergrund und den Sehgewohnheiten ab. Wichtiger als die Übereinstimmung mit der sichtbaren Wirklichkeit scheint mir die Übereinstimmung der Bildwelt mit den jeweils kollektiven Klischees und die innere Kohärenz. Alles im Bild muß gleich wirklich wirken und dem jeweiligen Ziel-Publikum, dessen Vorstellungen sich von Stadt zu Stadt und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt etwas unterschieden haben dürften, irgendwie vertraut sein<sup>102</sup>. Dementsprechend könnte etwa Duccios Rezeption der spätbyzantinischen Renaissance mit ihrer

99 K. BAUCH, Giotto und die Porträtkunst, in: *Giotto e il suo Tempo* (Atti del Congresso internazionale ... 1967), Rom 1971, S. 299–309. Vgl. auch V. HERZNER, Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni, *MitJbBK*, 3. F. 33, 1982, S. 39–66.

100 D. KOCKS, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts*. Diss. Köln, Köln 1971, S. 44, 258f. Vgl. auch D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Mailand 1963, S. 38–49. Das Problem „Giotto als Architekt“ bleibt hier absichtlich ausgeblendet. Eine Studie über den Sienser Campanile-Plan, die diesen Fragen-Komplex berühren wird, ist in Vorbereitung.

101 J. H. BRIDGES (Hg.), *The „Opus Maius“ of Roger Bacon*, London 1897 (Frankfurt 1964), Bd. 1 S. 210f. Übersetzung: K. BERGDOLT, Bacon und Giotto, *Medizinhistorisches Journal*, 1989, Heft 1/2 S. 25–41, bes. 35f. Den Hinweis auf diesen Aufsatz habe ich Wilhelm Schlink zu danken.

102 Dieser Gedanke beruht auf der Lektüre einiger Essays von Umberto Eco zur US-amerikanischen Kultur. U. ECO, *Über Gott und die Welt*, München/Wien 1985, bes. S. 36–99 („Reise ins Reich der Hyperrealität“). Die italienischen Originalversionen gesammelt in: U. ECO, *Dalla periferia dell'impero*, Mailand 1977.



17. Padua, Arena-Kapelle.  
Weltgericht, Enrico Scrovegni vor der Madonna



pseudorealistischen, dabei aber sehr an Formeln und Konventionen orientierten Bildsprache in Siena zunächst einmal dasselbe geleistet haben wie Giotto's Kunst in Florenz und anderswo, nur halt unter den Umweltbedingungen einer etwas anderen Mentalität<sup>103</sup>.

103 Auf die spätbyzantinischen Elemente bei Duccio hat zuerst Lazarev hingewiesen. V. LAZAREV, Duccio and Thirteenth Century Greek Icons, *BurlMag* 59, 1931, S. 154–169. Obwohl sich einschlägige Einlassungen in der gesamten folgenden Duccio-Literatur finden, ist das Thema noch längst nicht ausgeschöpft.

Der Unterschied, der den einen Maler so viel zukunfts-trächtiger machte als den anderen, beginnt m. E. dort, wo es um die Hereinnahme erlebter Wirklichkeit geht, und damit an den Grenzl原因en zwischen Fiktion und Realität. Denn es ist ja für die Glaubwürdigkeit der Bilder und Zyklen in ihrer jeweiligen Gesamtheit von großer Bedeutung, daß z. B. der Kopf der Madonna nicht weniger wirklich erscheint als der Porträtkopf Scrovegni's (Abb. 17), die Imame nicht weniger eindrucksvoll sind als die Nubier (Abb. 13), Johannes' Auferstehungs-Basilika nicht grundle-



gend weniger überzeugt als die Kuppelkirche im Drusiana-Wunder (Abb. 10, 2). Wirklichkeit, die als Zitat in Erscheinung tritt, würde das am Bild, was Fiktion ist, als solche kenntlich machen und die Möglichkeit der Illusion zerstören.

Der Forderung nach einem Auftreten von Wirklichkeit konnte also nicht jedes künstlerische System gerecht werden. Es war auch nicht möglich, ihr punktuell nachzukommen, sondern ein System als Ganzes mußte auf sie eingehen können. Giottos Rolle bei der malerischen Eroberung der Realität darf demnach natürlich nicht als eine nur passive beschrieben werden („Er tat, was von ihm verlangt wurde.“) – aber, wie ich glaube, eben auch nicht als eine ausschließlich aktive („Er tat, was er wollte, wonach es ihn verlangte.“). Wir sollten an ein Sich-Zusammenfinden von Künstler und Auftraggebern mit jeweils sehr besonderen, von der Norm durchaus abweichenden Fähigkeiten einerseits und Interessen andererseits denken: Giottos Stil bot aus einem Hintergrund heraus, in den ich hier nicht weiter leuchten kann, die Möglichkeit, ausgerechnet das zu verwirklichen, was seine Auftraggeber von ihrem eigenen Hintergrund her wollten, nämlich Imitationen von erlebter Wirklichkeit in Simulationen von heiligem Geschehen aufgehen lassen.

Diese These, erarbeitet an den Kapellen in S. Croce, rückt unversehens an Fredrick Antals Versuch über „Florentine Painting and its Social Background“ (1948) heran. Antal sagte, in Giottos wirklichkeitsnaher Kunst drücke sich der Rationalismus der Florentiner „upper-middle-class“ aus, der großen Unternehmer und Bankiers<sup>104</sup>. Damit ist zunächst einmal nur eine wenn auch einleuchtende Analogie hergestellt („Wirklichkeitsnähe“/„Rationalismus“). Daß sie auf einen ursächlichen Zusammenhang zurückgeht, wurde nicht gezeigt, sondern mit einer sehr

104 A. ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1948. Zur Peruzzi-Kapelle bes. S. 164f. Das anregende Buch erhielt viele Besprechungen, die aber Antals Leistung kaum gerecht wurden. Erhellend immerhin die Rezension durch den Historiker Th. E. MOMMSEN (*Journal of the History of Ideas* 11, 1950, S. 369–379). Erhellend auch die knappe Bemerkung von D. KIMPEL und R. SUKKALE in ihrer Rezension zu M. Warnkes Buch „Bau und Überbau“ (*Kritische Berichte* 5, 1977, Heft 4/5, S. 62–70, bes. 62). Der Wiener „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ wird eine „Musterfunktion“ für Antals Methodik zugeschrieben, die im übrigen ja marxistisch sein will. Musterhaft dürfte auch eines der Hauptwerke der Giotto-Interpretation gewirkt haben: Thode (zit. Anm. 80. Erstausgabe 1885). Thode stellte einen Zusammenhang zwischen Franziskanertum und der Natur-Rezeption der Malerei um 1300 her. Man denke sich „Franziskanertum“ durch „Kapitalismus“ und „Natur“ durch „Wirklichkeit“ ersetzt. Dabei war vor allem der Wechsel von „Natur“ zu „Wirklichkeit“ aufschlußreich, denn Giottos Landschaften in der Arena-Kapelle zeigen, daß sich der Maler für das, was Thode und wir „Natur“ nennen, nicht sonderlich interessierte.

abstrakten Terminologie behauptet („etwas drückt sich in etwas anderem aus“). Genau besehen ist das Fundament von Antals These also schmal. Es scheint näherliegend, das Theorie-Angebot auszuschlagen als es zu erproben: „Man hat aus dem Wissen um die Stifterfamilie der Peruzzi, reiche Bankiers aus Florenz, deren Geschäfte die damalige Welt umspannten, besondere, soziologisch erklärbare Neuigkeiten in diese Bilder hineinlesen wollen; in Wahrheit erklärt sich an ihnen alles durch den Reifegrad des Künstlers, der einen stufenreichen Gang des Lebens hinter sich hatte“ (Gosebruch)<sup>105</sup>. Aber Zusammenhänge, wie Antal sie vermutete, können eben doch und zwar in Nabsicht belegt werden. Was ich hier ausgeführt habe, mag ein erster Schritt sein, empirische Evidenz für seine Theorie herzustellen. Denn es liegt fraglos näher, wenn wir den Ephesos-Prospekt mit den Geschäften der Peruzzi erklären, „die die damalige Welt umspannten“, als wenn wir seine Gestalt aus dem „stufenreichen Gang“ eines Künstlerlebens ableiten. Für die Afrikaner bei den Bardi gilt dasselbe. Schließlich kann ich hier auch die Porträts von Scrovegni und seiner Kapelle anführen. Der Paduaner war gleichfalls Bankier, dazu Sohn eines Bankiers, der so erfolgreich war, daß sein Ruf Schaden nahm<sup>106</sup>. Die geradezu urkundenhaft eindeutige Wiedergabe des Tauschhandels Kapelle gegen Seligkeit (Abb. 17) läßt sich, so denke ich, mit einer davon geprägten Mentalität ganz gut erklären.

Allerdings zeigt die Assisi-Vedute (Abb. 11), die kaum mit einer städtischen „upper-middle-class“ in Verbindung gebracht werden kann, daß die Sachverhalte sich alles in allem komplizierter entfalten, als Antal dies kalkulierte. Auch scheint es nicht einfach zu sein, in den Bildmotiven der beiden S. Croce-Kapellen die Interessen der Franziskaner von denen der Geschäftsleute zu trennen. Beide Parteien können, wie ich zu zeigen versuchte, Ephesos im Blick gehabt haben und beide Kairo. Man denkt lieber an eine Interessen-Symbiose, statt den Sachverhalt auf ein Entweder-Oder und dann auf eine Alleinregie der Kapitalisten zuzuspitzen. Falls es sich so verhält, müßte man dies Giotto hoch anrechnen. Denn er wäre es ja gewesen, der das Miteinander im Medium seiner Malerei zustande gebracht hat.

105 M. GOSEBRUCH, Giotto di Bondone, in: K. FASSMANN (Hg.), *Die Großen der Weltgeschichte*, Bd. 3, Zürich 1973, S. 808–829, bes. 825 f.

106 U. SCHLEGEL, Zum Bildprogramm der Arena-Kapelle, *ZKg* 20, 1957, S. 125–146. Vgl. aber auch R. H. ROUGH, Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua, *ArtBull* 42, 1980, S. 24–35. Enrico Scrovegni kannte übrigens mindestens ein Mitglied der beiden Florentiner Bankiers-Familien, denn Riccardo Bardi war 1297 Podestà von Padua. Daß dieser Umstand für unser Bild von Giottos Kunst Bedeutung haben könnte, darauf hat JULIAN GARDNER hingewiesen (*Kunstchronik* 32, 1979, S. 63–84, bes. 79).



Aber darüber nachzudenken, führt beim gegenwärtigen Forschungsstand wirklich zu weit.

Haben die Mönche ebenso wie die Bankiers (oder noch lange vor ihnen) erkannt, daß die Kunst die Wirklichkeit so deuten kann, daß sie sich ins jeweilige Weltbild fügt, sei es zum Zweck der Selbstvergewisserung oder der Propaganda? Oder sinken, indem auf ein Ephesos in der Peruzzi-Kapelle ein Assisi in Assisi folgt, großbürgerliche Repräsentationsformen in einen anderen, volkstümlich homiletischen Zusammenhang ab und werden dort „zweitverwendet“? (Hier zeigt sich einmal mehr, daß die Datierung der Franzlegende ein Schlüssel für das Verständnis der Malerei um 1300 sein kann<sup>107</sup>.) Weckt Giotto's Kunst diesen Bedarf, oder machten die neuen Aufgaben Giotto erst zu dem Neuerer, der er war? Man kann diese Fragen drehen und

wenden. Klar scheint mir soviel: Das Problem der zunehmenden Wirklichkeits-Aneignung darf weder auf eine revolutionäre Künstlerpersönlichkeit reduziert werden noch etwa auf eine gewandelte Frömmigkeit, die neue Erwartungen an die Bilder herantrug. Die Diskussion kann nur dann weiterführen, wenn auch die konkreten Lebensumstände der wichtigsten Auftraggeber und ihre wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und ideologischen Interessen in ihrer jeweiligen Einmaligkeit konsequente Berücksichtigung finden. Mag sein, daß wir niemals eine Formel zu entwickeln vermögen, die erklärt, „warum“ die Wirklichkeit damals so rasant in die Malerei hineindrängte. Aber wer die Einzelfälle unvoreingenommen betrachtet, müßte nach und nach eine Geschichte schreiben können, „wie“ es genau geschah, und das dürfte dann neue Perspektiven eröffnen.

107 S. Anm. 59.

*Abbildungsnachweis:* Alinari 15, 17; DAI Istanbul 9; Kunsthistorisches Institut Florenz 11, 16; Sacro Convento Assisi 12; Scala 1, 2, 10, 13, 14; nach G. Andres u. a., *The Art of Florence I*, New York 1988 3; nach

B. Degenhart, *Antonio Pisanello*, Wien 1941 4; nach *Istanbuler Mitteilungen* 11, 1961 8; nach *Forschungen in Ephesos IV*, 3, Wien 1951 5, 6, 7