Originalveröffentlichung in: Büchsel, Martin ; Schmidt, Peter (Hrsgg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts. Mainz am Rhein 2003, S. 153-172

Peter Seiler

Giotto als Erfinder des Porträts*

I.

Jakob Burckhardt, der als erster Beiträge zu einer umfassenden Geschichte des neuzeitlichen Porträts erarbeitete, äußert in seiner späten (in den 1890er Jahren geschriebenen) Studie „Das Porträt in der italienischen Malerei" die Auffassung: Hauptsächlich wohl auf Giottos Vorbild hin habe „die ganze italienische Malerei dem Bildniß irgendwie die Pforte" geöffnet.[1] Erinnert man sich an ältere Schriften des Schweizer Gelehrten, ist man überrascht. Im Cicerone ist von einer besonderen Bedeutung Giottos für die neuzeitliche Porträtmalerei nicht die Rede. Hier ist Giacomo d'Avanzo (bzw. Altichiero) als Schlüsselfigur hervorgehoben:

> „Dieser, als der erste Individualistiker, tut einen großen Schritt über Giotto und seine Schule hinaus. Er führt den physiognomischen Ausdruck seiner einzelnen Gestalten nach Charakter und Moment bis ins Äußerste durch [...]." In der Cappella di San Giorgio [in Padua] ist „in Hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und des Augenblicks auf der ganzen großen Skala vom Höchsten bis zum niedrigsten wirklich gemacht, und zwar ohne Karikatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts."[2]

Fast drei Jahrzehnte später hatte Burckhardt Giottos Bedeutung als Bahnbrecher des Porträts immer noch nicht für sich entdeckt. In seinem 1885 gehaltenen Vortrag „Die Anfänge der neueren Porträtmalerei" erwähnt er Giotto nur beiläufig. Im Anschluß an einen Hinweis auf Grabfiguren, die seit dem späten 13. Jahrhundert mit zunehmender Häufigkeit eine Ähnlichkeit der Gesichtszüge annehmen ließen,[3] stellt er fest:

> „allein bei näherem Nachsehen wird man selbst an Papstgräbern, selbst in den lebendigsten Köpfen noch eher das Typische vorherrschend finden und sich daran erinnern, daß in der gleichzeitigen Malerei, auch als die Einwirkung Giottos ganz Italien durchdrungen hatte, das Individuelle sich nur selten und ganz allmählich einstellte."[4]

Wie gelangte Burckhardt zu der späten Überzeugung, daß Giotto „mit aller Kraft und gewiß unter großer Anerkennung das völlig individuelle Bildniß gepflegt haben"[5] muß? Von einer erneuten Autopsie der Werke kann nicht die Rede sein. Burckhardt unternahm in der Zwischenzeit keine ausgedehnten Italienreisen[6] und er hat offenbar auch nicht anhand von Fotos neue Eindrücke gesammelt. Der als Augenmensch viel gerühmte Gelehrte hat, was seine Fußnoten dokumentieren, intensiv Vasari gelesen. Aus dessen Viten bezog er seine neuen sachlichen Kenntnisse. Und in Giottos Vita fand er auch die Feststellung, dieser habe das naturgetreue Porträtieren lebender Personen, das jahrhundertelang nicht mehr üblich gewesen sei, wieder eingeführt.[7] Burckhardt hat Vasari systematisch ausgewertet. Aber er ist ihm nicht kritiklos gefolgt. Eine Reihe von Korrekturen sind nach Milanesis Kommentar und nach eigenen Recherchen eingearbeitet. Aber in Grundzügen hat er die in den Viten gegebene Darstellung der Bedeutung Giottos für die Anfänge der neuzeitlichen Porträtmalerei übernommen.[8]

* Auf einen großen Teil der vielfältigen, von der Forschung häufig kontrovers diskutierten Probleme der Identifizierung, der Datierung und der formalen sowie inhaltlichen Analyse von Giottos Bildnis- und Charakterköpfen kann in dem folgenden Beitrag nicht eingegangen oder auch nur hingewiesen werden. Der Text der Vortragsfassung wurde, von einzelnen sprachlichen Korrekturen abgesehen, beibehalten und der Anmerkungsapparat weitgehend auf Zitatnachweise und die behandelte Forschungsliteratur beschränkt.

1 Jacob Burckhardt, Das Porträt in der Malerei, in: Ders., Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Stella von Boch, Johannes Hartau, Kerstin Hengevoss-Dürkop und Martin Warnke (Jacob Burckhardt, Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von der Jakob Burckhardt-Stiftung, Basel, Bd. 6), München – Basel 2000, S. 140–281, S. 149.

2 Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens (Jacob Burckhardt, Gesammelte Werke, Bd. 10), Basel – Stuttgart, 1978, S. 166 und 167.

3 Jacob Burckhardt, Die Anfänge der neueren Porträtmalerei, in: Ders. Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst, hg. von Henning Ritter, Köln 1984, S. 318–334, S. 320.

4 Burckhardt, Die Anfänge (wie Anm. 3), S. 321.

5 Burckhardt, Das Porträt (wie Anm. 1), S. 148.

6 Zu Burckhardts 1887 und 1890 von Locarno aus unternommenen, letzten Ausflüge nach Italien vgl. Werner Kaegi, Jacob Burckhardt. Eine Biographie, 7 Bde., Basel – Stuttgart, 1949–1982, Bd. 6, S. 861–863.

7 Vgl. hierzu Abschnitt II.

8 Einen starken Einschlag historischer Quellenkenntnis hat bereits Wölfflin registriert. In seinen einleitenden Bemerkungen zu Burckhardts später Porträtstudie heißt es (Jacob Burckhardt Gesamtausgabe, Bd. 12, S. XIII, zit. nach Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin, Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897, hg. von Joseph Gantner, Leipzig 1988, S. 171, Anm. 19): „Porträts anzusehen blieb bis in die allerletzte Zeit sein besonderes Vergnügen, wobei ein sachliches

Wie Burckhardt orientierte sich auch die spätere Forschung häufig an Vasari, obwohl durch quellenkritische Studien die von diesem zusammengetragene Evidenz immer weiter zusammenschrumpfte. Man begründete die traditionelle These mit anderen porträtartig wirkenden Köpfen in den Werken Giottos und seiner Werkstatt.[9]

Kurt Bauch hat sich in seinem 1971 publizierten Aufsatz „Giotto und die Porträtkunst" an den vielfach strittigen Identifizierungsbemühungen nicht beteiligt.[10] Aber auch er hat bei aller Vorsicht nicht leugnen wollen, daß die Anfänge der Porträtdarstellung in der Malerei von Giotto geprägt wurden. Als sichere Belege fungieren bei ihm Jacopo Stefaneschi, Bonifaz VIII. und Enrico Scrovegni.[11] Es sind diejenigen Beispiele, die auch in der jüngsten Literatur immer wieder als Inkunabeln der neuzeitlichen Porträtmalerei zitiert werden. An erster Stelle aber verwies Bauch auf die Quellen. Am Anfang seiner Ausführungen stellte er fest: „Die Quellen berichten, Giotto sei ein großer Bildnismaler gewesen." In der dazugehörigen Fußnote findet man nur einen Nachweis: Vasari.[12]

Es fehlte freilich auch nicht an Revisionen, Widersprüchen und Skepsis. Noch bevor 1897 Burckhardts späte Porträtstudie publiziert wurde, griff Julius von Schlosser dessen frühe, im Cicerone vertretene Auffassung auf. Auch er beurteilte die Fresken des Oratorio di San Giorgio geradezu euphorisch:

> „Von einer für das XIV. Jahrhundert geradezu erstaunlichen realistischen Kraft sind die Zuschauergruppen in den Fresken aus dem Leben des heiligen Georg und der heiligen Lucia; das sind directe Studien nach dem lebenden Modell, wie man sie in den toskanischen Fresken dieser Zeit, ja selbst noch bei Masaccio vergebens suchen wird."[13]

Schlosser faßte die Unterschiede zwischen der Malerei der Toskana und derjenigen Oberitaliens als „tiefe Kluft" auf[14] und er unternahm in einer facettenreichen Darstellung erstmals den Versuch, die Anfänge des Porträts mit der oberitalienischen Hofkunst und ihren internationalen Beziehungen in Verbindung zu bringen.

Harald Keller lehnte in seinem 1939 publizierten Aufsatz „Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters" die Auffassung, Giotto sei „der große Erneuerer des italienischen Bildnisses" gewesen, entschieden ab:

> „Ein größeres Mißverständnis Giottos ist kaum möglich. [Seine Köpfe] verharren ganz in einer hohen Typik; es ist überraschend, wie sehr es der Künstler verschmäht, selbst größere Gruppen physiognomisch zu differenzieren. Giotto gehört auch darin noch ganz dem Mittelalter an, daß seine Gestalten zunächst nicht durch das Antlitz sprechen, sondern durch Haltung und Gebärde, durch den stummen Ausdruck des Gewandes und durch ihren Platz im Bildaufbau, dessen schöpferische Neuformung Giottos große Sendung war."[15]

Ähnlich äußerte sich in den achtziger Jahren Enrico Castelnuovo. Die entscheidenden Neuerungen physiognomischer Darstellung seien im Bereich der italienischen Grabskulptur zu finden. Giottos Porträts seien „weniger treffend und überzeugend [...] als jene von Pietro Oderisi oder Arnolfo di Cambio."[16]

In jüngster Zeit hat die alte Vasari-These wieder neue Anhänger gefunden. Nach einem aufregenden Quellenfund scheinen skeptische Einwände diskreditiert. Johannes Thomann wies Anfang der neunziger Jahre darauf hin, daß der paduanische Gelehrte Pietro d'Abano in einem 1310 vollendeten physiognomischen Traktat Giotto die Fähigkeit attestiert, Porträts so zu malen, daß es dem Betrachter möglich sei, die dargestellten Personen in der Wirklichkeit wiederzu-

Wissen den Köpfen, wenigstens der historischen Persönlichkeiten, eine Bedeutung gab, die eine bloß künstlerische Betrachtung nicht kennt."

9 Auf die von Vasari nicht erwähnten, sondern erst in jüngerer Zeit beachteten bzw. „entdeckten" und teilweise hinsichtlich ihrer Identifizierung problematischen Personendarstellungen kann hier nicht näher eingegangen werden. Zu den am häufigsten genannten Beispielen gehören: Giotto (Padua, Arena-Kapelle); Enrico Scrovegni (Padua, Arena-Kapelle); Papst Bonifaz VIII. (Rom, Lateransloggia); Jacopo Stefaneschi (Rom, Alt-St. Peter, Navicella, Altarbild; Assisi, Unterkirche, Velen); Teobaldo Pontano (Assisi, Unterkirche, Magdalenenkapelle); Mitglieder der Familie Peruzzi (Florenz, Peruzzi-Kapelle, Medaillons); Mitglieder der Familie Bardi (Florenz, Bardi-Kapelle, ritratti istoriati). Vgl. L'opera completa di Giotto. Presentazione di Giancarlo Vigorelli. Apparati critici e filologici di Edi Baccheschi, Mailand 1978. – Bram Kempers – Sible De Blaauw, Jacopo Stefaneschi. Patron and Liturgist. A new hypothesis regarding the date, iconography, authorship and function of his altarpiece for Old Saint Peter's, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome 47, N. S. 12 (1987), S. 83–113. – Wolfram Prinz, Ritratto istoriato oder das Bildnis in der Bilderzählung. Ein frühes Beispiel von Giotto in der Bardikapelle, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 30 (1986), S. 577–580. – Stefano Steni, Giotto, il corpo ritrovato, in: Vittorio Sgarbi (Hg.), Giotto e il suo tempo, Mailand 2000, S. 111–117.

10 Kurt Bauch, Giotto und die Porträtkunst, in: Giotto e il suo tempo (Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, 24 settembre – 1 ottobre 1967), Assisi – Padova – Firenze 1971, S. 299–309, S. 299 Anm. 2.

11 Bauch (wie Anm. 10), S. 299–300 und S. 306.

12 Bauch (wie Anm. 10), S. 299.

13 Julius von Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 16 (1895), S. 144–230, S. 201.

14 Schlosser (wie Anm. 13), S. 202.

15 Harald Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939), S. 229–356, S. 298; Keller verweist auf Walther Götz, in Archiv für Kulturgeschichte 27 (1937), S. 67.

16 Enrico Castelnuovo, Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute (ital. 1973), Berlin 1988, S. 17.

erkennen. Durch dieses Zeugnis sei, wie Thomann hervorhebt, Kellers Kritik widerlegt und Vasaris Urteil bestätigt.[17] 1996 gelangte Hubert Steinke in einer Untersuchung zu den sogenannten Charakterköpfen der Arenakapelle zu der Überzeugung, Pietro d'Abano müsse als physiognomischer Berater Giottos fungiert haben.[18]

Seit den Anfängen der Kunstgeschichte werden also Giottos Porträts von Vertretern des Fachs sehr unterschiedlich wahrgenommen. Quellennachrichten, historische Vorkenntnisse und kunsthistorische Kategorien spielten und spielen hierbei offensichtlich eine erhebliche Rolle. Es wird jedoch wenig über die spezifischen historischen Bedingungen und Prägungen eigener und fremder Einstellungen zu Porträts reflektiert. Untersuchungen zu den schwierigen und komplexen Problemen der Historizität der Gesichts- und Bildniswahrnehmung spielen bisher kaum eine Rolle. Rezeptionsgeschichtliches Material findet nur geringe Beachtung. Einen der seltenen Vorstöße in diesen Bereich hat erst vor kurzem Francis Haskell unternommen. Im zweiten Kapitel seines Buches „Die Geschichte und ihre Bilder" schildert er den frühneuzeitlichen Umgang mit „Porträts aus der Vergangenheit". Seine sich vor allem auf Porträtsammlungen beziehenden Ausführungen zeigen, daß es für Gelehrte der damaligen Zeit kein porträtloses Mittelalter gegeben hat:[19] Die meisten Gebildeten und Antiquare gingen davon aus, daß auch im Mittelalter Bildnisse von authentischer Ähnlichkeit geschaffen wurden.[20]

II.

Bereits in der ersten Viten-Ausgabe von 1550 findet man Giotto als Erneuerer der Bildniskunst dargestellt: „introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato."[21] Vasari nennt jedoch nur zwei Beispiele: das vermeintliche Dantebildnis im Bargello[22] und einen nicht erhaltenen *ritratto di naturale* des [Pandolfo] Malatesta in Rimini.[23]

In der Ausgabe von 1568 findet man 18 *ritratti di naturale* in der Giotto-Vita aufgeführt:[24] Neben drei Selbstbildnissen[25] handelt es sich überwiegend um Bildnisse von Päpsten und Herrschern[26] sowie mehr oder weniger prominenten Florentiner Persönlichkeiten.[27] Ungefähr die Hälfte der Nachrichten ist nachweislich nicht haltbar, weil Datierungen und Zuschreibungen nicht zutreffen; die anderen Beispiele lassen sich nicht überprüfen. Sie blieben nicht erhalten oder es fehlen zusätzliche Quellen. Die Zunahme der Bildnisse in der Giotto-Vita entspricht einer generellen Zunahme von Bildnis-Informationen in der Viten-Ausgabe von 1568. Während man in der ersten Ausgabe im ersten Teil (Parte I) nur ca. 12 findet, werden nun ca. 50 Bildnisse erwähnt.[28] Wie kam

17 Johannes Thomann, Pietro d'Abano on Giotto, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54 (1991), S. 238–244.

18 Hubert Steinke, Giotto und die Physiognomik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59 (1996), S. 523–547.

19 Gerd Tellenbach, Zur Bedeutung der Personenforschung für die Erkenntnis des frühen Mittelalters, in: Freiburger Universitätsreden, N. F. 25 (1957), S. 6, gebraucht die Bezeichnung „porträtloses Jahrtausend". Vgl. Karl Schmid, Über das Verhältnis von Person und Gemeinschaft im früheren Mittelalter, Frühmittelalterliche Studien 1 (1967), S. 225–249, S. 235. – Hans-Werner Goetz, Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert, München 1986, S. 17. – Zur Diskussion um die sogenannte „Entdeckung des Individuums" und zu der allenfalls tendenziell in Burckhardts Schriften vorgegebenen Auffassung, „mit der Entstehung einer zuvor unbekannten Porträtkunst habe die neuzeitliche Entdeckung des Individuums im Medium der bildenden Kunst begonnen" vgl. Hans Robert Jauss, Zur Entdeckung des Individuums in der Porträtmalerei, in: Manfred Frank – Anselm Haverkamp (Hg.), Individualität (Poetik und Hermeneutik, Bd. 13), München 1988, S. 599–605, S. 603, und die Beiträge in: Jan A. Aertsen – Andreas Speer (Hg.), Individuum und Individualität im Mittelalter (Miscellanea Medievalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität Köln 24), Berlin – New York 1996.

20 Francis Haskell, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit (engl. 1993), München 1995, S. 46.

21 Giorgio Vasari, Le vite de' piú eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, hg. von Luciano Bellosi und Aldo Rossi, Turin 1986, S. 118.

22 Vasari, Le vite 1550 (wie Anm. 21), S. 118.

23 Vasari, Le vite 1550 (wie Anm. 21), S. 124.

24 Giorgio Vasari, Le Opere, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde. (Reprint der Auflage von 1906), Florenz 1981, Bd. 1, S. 369–409.

25 Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 379: Assisi, Unterkirche, Vierungsgewölbe, S. 391: Neapel, Castello, S. 391: Gaeta, Annunziata.

26 Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 376: Papst Clemenz IV. (Florenz, Palazzo della Parte Guelfa), S. 382: Farinata degli Uberti (Pisa, Camposanto), S. 388: Cangrande della Scala (Verona, Cangrande-Palast), S. 389 „Federigo Bavaro e Niccola V antipapa" (Lucca, San Martino, Tafelbild), S. 393: Pandolfo Malatesta (Rimini, San Francesco), S. 387: Papst Benedikt IX.

27 Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 291: Arnolfo di Cambio (Florenz, S. Croce), S. 372: Dante, Brunetto Latini, Corso Donati (Florenz, Bargello, Cappella del Podestà), S. 376–377: San Francesco und San Domenico (Arezzo, Pieve), S. 394: Paolo di Lotto Ardinghelli und dessen Frau (Florenz, S. Maria Novella).

28 Charles Hope, Historical Portraits in the «Lives» and the Frescoes of Giorgio Vasari, in: Gian Carlo Garfagnini (Hg.), Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica (Convegno di studi, Arezzo, 8–10 ottobre 1981), Florenz 1985, S. 321–338, S. 322. – Vgl. auch George Didi-Huberman, Resemblance mythifiée et resemblance oubliée chez Vasari. La légende du portrait 'sur le vif', in: Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée CVI (1994), S. 383–432.

Vasari zu seinen Hinzufügungen? Neben der literarischen Überlieferung spielte die mündliche Tradition offenbar eine Rolle. Einige Identifizierungen werden ausdrücklich mit „si dice..." referiert.[29] Vasari selbst hat in der 1568er-Vita von Baldovinetti zu seiner Vorgehensweise ein Zeugnis hinterlassen, wonach er seine Identifizierungen durch Porträt-Vergleiche überprüfte.[30] Die Aussage hat berechtigte Zweifel ausgelöst, da man sich kaum vorstellen kann, daß es Vasari möglich war, in der ihm zur Verfügung stehenden Zeit ohne Fotografien hunderte von Bildnissen zu vergleichen.[31] Aber Bemühungen um korrekte Identifizierungen kann man Vasari nicht völlig absprechen.[32]

Bei der Durchsicht der Viten fällt auf, daß eine Reihe von *ritratti di naturale* nicht zu Lebzeiten der Dargestellten ausgeführt wurden. In einigen Fällen unterliefen Vasari Fehler, in anderen war er sich der Zeitdifferenz bewußt. Einige Hinweise zeigen, daß er die Existenz von Bildnisüberlieferungen in Künstlerwerkstätten annahm.[33]

Was die Verwendung des Begriffs *ritratto di naturale* betrifft,[34] so kann man feststellen, daß Vasari bereits minimale Abweichungen von einem physiognomischen Darstellungsschema als Indizien für Naturstudium bzw. Porträtzüge wertete. Da sich die von ihm als Porträts identifizierten Köpfe in ihrem Individualitätsgrad nicht von anderen Köpfen derselben Fresken unterscheiden, muß man davon ausgehen, daß zahlreiche Historienbilder des Trecento in seinen Augen voller Bildnisköpfe bzw. voller Modellstudien waren, wie unvollkommen sie ihm auch immer erschienen sein mögen. Porträts, die auch als solche gemeint waren, das heißt diejenigen, die das Aussehen namentlich bekannter Personen tradieren sollten, konnten von ihm nur mithilfe kontextueller Anhaltspunkte identifiziert werden.

Vasari war sich im Klaren darüber, daß er nicht in der Lage war, die Anfänge des *ritratto di naturale* exakt und sicher zu bestimmen. Bezeichnenderweise hat er in der zweiten Ausgabe der Viten seine Schwierigkeiten teilweise eingeräumt, indem er den bereits in der ersten Fassung enthaltenen grundsätzlichen Hinweis auf die Erneuerung der Porträtkunst durch Giotto veränderte.

> 1550: „[Giotto] introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato"[35]
>
> 1568: „[...] divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e riuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive: il che più di dugento anni non s'era usato: e se pure si era provato qualcuno, come si è detto di sopra, non gli era ciò riuscito molto felicemente, nè così bene a un pezzo, come a Giotto."[36]

Vasari weist nun darauf hin, daß bereits in früherer Zeit einzelne Maler sich um das „ritrarre di naturale" bemüht hätten.[37] Demzufolge gebraucht er anstelle der undifferenzierten Feststellung „introdusse il ritrar di naturale le persone vive" die relativierende Formulierung „[introdusse] il ritrarre bene di naturale le persone vive." Auch die generelle Behauptung, Giotto habe als erster wieder die Bedeutung der Naturnachahmung erkannt, wird durch den Einschub „per mio

[29] In der Giotto-Vita signalisiert er nur einmal orale Überlieferung: In dem Abschnitt zu dem Bild in Lucca heißt es zu Papst und Kaiser: „i quali, secondo che per molti si crede, sono Federigo Bavaro e Niccola V antipapa." (Vasari, Le vite 1568, wie Anm. 24, Bd. 1, S. 389).

[30] Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 594 f., sagt in der Vita von Baldovinetti zu den Porträts in Santa Trinità: „I quali tutti ritratti si riconoscono benissimo, per essere simili a quelli che si veggiono in altre opere, e particolarmente nelle case dei discendenti loro, o di gesso o di pittura."

[31] Hope (wie Anm. 28), S. 334.

[32] Wolfram Prinz, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XII, Beiheft), Florenz 1966. – Zu Vasaris Kennerschaft vgl. auch Hellmut Wohl, The Eye of Vasari, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 30 (1986) S. 537–568.

[33] Werkstattüberlieferung signalisiert er im Fall des Bildnisses von Papst Benedikt XI., das in den Besitz des Taddeo Gaddi gelangt sein soll. Ähnliche Berichte gibt es auch in anderen Fällen. Burckhardt machte sich Vasaris Auffassung zu eigen und vermutete, daß Maler im Besitz von Porträtvorlagen waren, „durch Geschenk oder Besitz eines Lehrers" oder daß man ihnen solche zukommen ließ, wenn sie für die Ausführung eines Auftrags benötigt wurden. Burckhardt, Das Porträt (wie Anm. 1), S. 147, vgl. auch S. 146, Anm. 6.

[34] Zur Begriffsgeschichte von »ritrarre« und »ritratto« vgl. Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 45–50. – Luba Freedman, The Concept of Portaiture in the Art Theory of the Cinquecento, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 32 (1987), S. 63–82, bes. S. 67–73. – Rudolf Preimesberger, Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – »imitare« statt »ritrarre« (1567), in: Rudolf Preimesberger – Hannah Baader – Nicola Suthor (Hg.), Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), Berlin 1999, S. 273–285. – Vgl. auch Joanna Woods-Marsden, „Ritratto al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits, in: Art Journal (Fall 1987), S. 209–216.

[35] Vasari, Le vite 1550 (wie Anm. 21), S. 118.

[36] Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, . 372.

[37] Beachtenswert ist auch, daß die chronologischen Eckdaten der Geschichte des „ritrarre di naturale" unterschiedlich sind. Während in der Ausgabe von 1550 die porträtlose Zeit mit „centinaia" von Jahren angegeben wird, ist in der Ausgabe von 1568 von 200 Jahren die Rede. Vielleicht hängt das damit zusammen, daß nach Ghiberti und Alberti die byzantinische Malerei in Italien erst um 1100 begann. Vgl. hierzu Gerda Panofsky, Ghiberti, Alberti und die frühen Italiener, in: Peter Ganz – Martin Gosebruch – Nikolaus Meier – Martin Warnke (Hg.), Kunst und Kunsttheorie, 1400–1900 (Wolfenbütteler Forschungen 48), Wiesbaden 1991, S. 11–28, S. 11.

credere" vorsichtiger präsentiert. Vasari hätte diese Differenzierungen bereits in der ersten Ausgabe vornehmen können, denn in dieser findet man in der Vita des Margaritone die Nachricht:

> „Fece [...] a Sargiano, [...] in una tavola un San Francesco ritratto di naturale".[38]

In der zweiten Ausgabe ist die Nachricht jedoch nicht nur wiederholt, sondern es wird zusätzlich in der Vita des Cimabue, mit der die Vitensammlung beginnt, ein weiteres Franziskus-Bildnis erwähnt:

> „[...] in Santa Croce [...] fece, in una tavoletta in campo d'oro, un San Francesco, e lo ritrasse (il che fu una cosa nuova in quei tempi) di naturale, come seppe il meglio".[39]

Wichtig für die spätere Kunsthistoriographie ist der Sachverhalt, daß bereits in den Viten Darstellungen des Franziskus als erste Porträts der italienischen Malerei aufgeführt werden. Wichtig ist aber auch, was die genannten Beispiele aus rezeptionsästhetischer Sicht dokumentieren: Sie zeigen, daß Vasaris Wahrnehmungsraster für Porträts nicht ausreichte, um die von ihm behauptete Existenz eines porträtlosen Mittelalters kennerschaftlich zu fundieren.

Burckhardt hat die Erwähnung der (heute nicht mehr Cimabue zugeschriebenen) Bardi-Tafel als *ritratto di naturale* registriert und als eine Art Flüchtigkeitsfehler aufgefaßt.[40] Ich bezweifle, daß diese Erklärung zutrifft. Schließlich handelt es sich um eine nachträglich eingeführte Passage, die dem Maler ein besonderes Verdienst – nämlich erste Bemühungen zu Porträts nach dem Leben – zuschreibt. Zu fragen ist auch, warum Vasari überhaupt die frühen Franziskusbilder in die Geschichte des Porträts einbezog, wenn er bereits bei der Niederschrift der ersten Ausgabe Giotto als den eigentlichen Erfinder der Bildnismalerei darstellte? Die Antwort hierauf dürften die mit diesen Tafeln verknüpften Legenden liefern. Sie galten auch noch in nachmittelalterlicher Zeit als Träger der *vera S.Francisci effigies.*[41]

Vasari ließ in der zweiten Ausgabe nicht nur die physiognomischen Unterschiede zwischen beiden Darstellungen unkommentiert. Er hat auch zwei mit Giotto in Verbindung gebrachte Heiligenbilder, die er in der ersten Ausgabe nur mit der Formulierung „dipinse un San Francesco e un San Domenico" aufzeichnete,[42] nachträglich mit dem Vermerk „ritratti di naturale" versehen.[43] Das läßt zunächst an Willkür denken. Aber man macht es sich damit vielleicht zu einfach. Vasari, war sich bewußt – ich habe bereits darauf hingewiesen – daß er nicht in der Lage war, in solchen Fällen ein kennerschaftliches Urteil zu fällen. Auch wenn er Zweifel hatte, mußte er aufgrund der vorhandenen Überlieferungen damit rechnen, daß die Bildnisse des Franziskus trotz ihrer Unterschiede authentische Züge des Heiligen tradierten.

Worin bestand nun Giottos Beitrag zur Geschichte des Porträts? Vasaris Ausführungen ist nur zu entnehmen, er habe besser und offenbar auch häufiger Personen nach dem Leben gemalt. Genaue Beschreibungen gibt er nicht. Man findet nur das gängige kunsttheoretische Vokabular und alte Topoi. Der *quasi viva*-Topos kommt zweimal vor. „Ritrasse tanto naturale il signor Malatesta [...] che pare vivissimo."[44] Das Porträt ist nicht erhalten. Das zweite Beispiel, der Trinkende in der Szene des Quellwunders der Franzlegende in Assisi („par quasi una persona viva che bea")[45] zeigt zur Genüge, daß die Verwendung des Topos bei Vasari nicht als sicheres Indiz für herausragende physiognomische Darstellungsqualitäten gewertet werden kann.

III.

Ich komme noch einmal zurück zu Burckhardt: Trotz einiger Irritationen, die gerade durch Vasaris Verwendung des Ausdrucks *ritratto di naturale* ausgelöst wurden, sah Burckhardt keinen hinreichenden Grund, die in den Viten enthaltene Darstellung grundsätzlich anzuzweifeln und zu revidieren. Er folgte Vasari auch hinsichtlich der Franziskusbildnisse. Er faßte sie ebenso als Porträts auf und verknüpfte sie mit Vorstellungen physiognomisch authentischer Bildniskunst. Er nahm an, daß es eine Überlieferungstradition von

[38] Vasari, Le vite 1550 (wie Anm. 21), S. 115.

[39] Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 249; zur Bardi-Tafel siehe: A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting by Richard Offner with Klara Steinweg continued under the direction of Miklós Boskovits and Mina Gregori, Section I, Volume I: The Origins of Florentine Painting 1100–1270, by Miklós Boskovits assisted by Ada Labriola and Angelo Tartuferi. Translated from the Italian by Robert Erich Wolf, Florenz 1993, S. 472–507, Pl. XLXX, 0–27, XLII (Gesamtaufnahme), XLII, 4 (Kopfausschnitt).

[40] Die Erwähnung der Barditafel als *ritratto di naturale* irritierte Burckhardt, Das Porträt (wie Anm. 1), S. 149, und veranlaßte ihn zu einer kritischen Überprüfung der Terminologie Vasaris. Als Ergebnis stellte er fest: „Ein Ausdruck, der Befremden erregt, bis man aus zahlreichen anderen Stellen inne wird, in welchem schwankenden Sinne Vasari das »ritrarre«, »ritratto di« oder »dal naturale« braucht. Er bezeichnet damit wohl auch das eigentliche Porträtieren eines bestimmten Menschen nach dem Leben, oft aber nur die Aufnahme irgendwelcher individueller Köpfe in die Bilder, wie sie dann mit dem 15. Jahrhundert so allgemein wurde; in *unpräciser* Eile jedoch bringt er die Redensart auch vor, ohne sich irgend genaue Rechenschaft zu geben."

[41] Vgl. Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien (1885), Wien 1934, S. 98.

[42] Vasari, Le vite 1550 (wie Anm. 21), S. 121.

[43] Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 377.

[44] Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 393.

[45] Vasari, Le vite 1568 (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 377.

Franziskusbildnissen gab, an deren Anfang möglicherweise mehrere *ritratti di naturale* gestanden hätten. Als wichtigstes Zeugnis für diese Auffassung fungiert die problematische, mit der Beischrift *frater Franciscus* identifizierte Mönchsfigur in der Gregorkapelle der Abtei von Subiaco.[46] Hinsichtlich der Einschätzung des Bildes als Inkunabel der neuzeitlichen Porträtmalerei konnte sich Burckhardt auf Seroux d'Argincourt, Cavalcaselle oder Henry Thode berufen.[47]

Burckhardt registrierte im 13. Jahrhundert ein zunehmendes Interesse an der präzisen Wiedergabe individueller Physiognomien.[48] Die zu den Stereotypen der Burckhardt-Rezeption gehörende Vorstellung einer unmittelbaren, ursächlichen Beziehung von neuzeitlichem Individualismus und dem Auftreten authentischer Bildnisse („kenntliche Porträts")[49] war ihm jedoch fremd. Im Unterschied zu Vasari – und dadurch abweichend von zahlreichen Kunsthistorikern und Historikern, die sich dessen Einschätzung zu eigen machten – faßte er das Mittelalter nicht als porträtlose Epoche auf. In seiner späten Porträtstudie gibt er einen „kurze[n] geschichtliche[n] Überblick vom Willen und Vermögen der bloßen Aehnlichkeit", der verblüffend optimistische Bemerkungen über das Auftreten von Bildnissen mit authentischen Zügen im Mittelalter enthält:

> „Im Abendlande blieb auch beim Niedergang der antiken Kultur das Bildniß wenigstens erlaubt, und ein beständiges Verlangen, abgebildet zu werden und Abbildungen Anderer sehen, auch besitzen zu können, erlosch gewiß nie. Nun gehört zu einer Zeichnung von oberflächlicher Aehnlichkeit bekanntlich nicht viel, und manches begabte Kind kann dies heut zu Tage erreichen. In den Büchermalereien des ersten Jahrtausends werden manche zeitgenössischen Persönlichkeiten dargestellt, und von diesen und jenem byzantinischen Kaiser, von Carl dem Großen und einzelnen seiner Nachkommen, auch von Leuten ihrer Umgebung besitzen wir hiemit die annähernd genau überlieferten Züge, während z. B. alle Köpfe auf den damaligen Münzen von einem ganz unglaublichen Ungeschick zeugen. Römische Kirchenmosaiken mögen wenigstens einzelne Päpste des IX. Jahrhunderts mit dem Anspruch auf Aehnlichkeit darstellen, und man wird es stets zu bedauern haben, daß das Mosaik an der großen Nische beim Lateran, in welchem Leo III. und Carl der Große vielleicht einst ziemlich genau nach dem Leben porträtirt waren, nur in völliger Umgestaltung auf unsere Zeiten gekommen ist. Im Ganzen aber bleibt bei Miniaturen und Mosaiken, auch bei Elfenbeinreliefs zu erwägen, wie völlig schon die Amtstracht und die Beischrift dem damaligen Sinne genügten, wie selten die Großen dem Zeichner mögen genau zu Gesichte gekommen und zur Abbildung willfährig gewesen sein. Am ehesten noch werden sich etwa in den Klöstern glückliche Treffer der Züge ihrer Genossenschaft ausgebildet haben; die sonstige vielseitige Kunstübung eines solchen Ortes, die verfügbare Muße und wahrscheinlich auch der allgemeine Wunsch läßt dies wenigstens vermuten. Als hierauf seit dem zweiten Jahrtausend die wieder erwachten Künste ihren hohen Flug nahmen, und auch das plastische Grabdenkmal seine großen seitherigen Typen gewann, wird hier wohl nicht selten die Ähnlichkeit, sogar mit Hülfe von Totenmasken, erstrebt worden sein. Aus Lebzeiten aber wird man schwerlich eine wirkliche Abbildung als Vorlage gehabt haben, und wichtige Denkmäler sind ohnehin oft sehr lange nach dem Tode der Betreffenden und meist ohne irgendeine Kunde von deren wirklichem Aussehen zustande gekommen. Es genügt, an die berühmte Reihe alter Stifter und Stifterinnen in Naumburg und an diejenigen Könisgsgräber in S. Denis zu erinnern, welche erst Ludwig der Heilige merovingischen, carolingischen und capetingischen Vorgängern hat setzen lassen."[50]

[46] Burckhardt, Das Porträt (wie Anm. 1), S. 145: „Frägt man nun in Italien nach demjenigen Menschen, mit dessen malerischer Darstellung am frühesten der Wille sprechender Aehnlichkeit sich erweislich kundgetan hat, so war es nicht etwa der für alle Politiker so interessante Kaiser Friedrich II. oder sein Verbündeter Ezzelino da Romano, sondern der große, seelenbeglückende heilige Franciscus von Assisi. Das Wandbild in ganzer Figur, in der Gregoriuskapelle der Abtei von Subiaco, wo er nur erst frater Franciscus heißt, kann von einem Maler herrühren, der noch eine starke, unauslöschliche Erinnerung von der Persönlichkeit hatte, und ist möglicherweise binnen der zwei Jahre zwischen dem Tod und der Heiligsprechung (1226–1228) ausgeführt worden. Vielleicht aber war dies Gemälde nur eines von mehreren oder vielen, welche das dringende Verlangen nach einem Andenken an den wunderbaren Menschen hervortrieb, und fortan gab es eine Tradition, einen Typus von S.Francesco, der von Werkstatt zu Werkstatt überging."

[47] Thode (wie Anm. 41), S. 85–89. – Vgl. Gerhart B. Ladner, Das älteste Bild des hl. Franziskus von Assisi. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Porträtikonographie, in: Festschrift für Percy Ernst Schramm zu seinem siebzigsten Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet, Bd. 1, Wiesbaden 1964, S. 449–460. – Boehm (wie Anm. 34), S. 16. – Klaus Krüger, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992, S. 56–63.

[48] Burckhardt, Das Porträt (wie Anm. 1), S. 149: „Das Wichtige an obiger Aussage (Vasaris zu Cimabue, Anm. d. Verf.) ist das Datum, das XIII. Jahrhundert, für das Aufkommen des kenntlichen persönlichen Abbildens und die offenbar mitgehende Verknüpfung mit Erinnerungen an S. Franciscus."

[49] Als „kenntliche Porträts" faßt Burckhardt, Das Porträt (wie Anm. 1), S. 147 – wiederum in enger Anlehnung an Vasari – auch zahlreiche Papstbildnisse auf. Auf die Serie der Papstporträts in San Paolo fuori le mura weist er nur beiläufig hin. (Vgl. Castelnuovo, wie Anm. 16, S. 12–13). Mehr Aufmerksamkeit schenkt er späteren. Auch hierbei stützt er sich auf „Nachrichten" (S. 150) und er zögert auch nicht, Vasaris Viten von Angelo Tafi und Buffalmacco hinsichtlich der Feststellung der „Identität der Züge in den Porträts" (S. 150) Vertrauen zu schenken. Identifizierungen päpstlicher Kryptoporträts aus dem 13. Jahrhundert sind hierbei eingeschlossen (S. 151). Zum Phänomen des Kryptoporträts vgl. Gerhart B. Ladner, Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, hg. von Florens Deuchler – Mechthild Flury-Lemberg – Karl Otavsky, Bern 1983, S. 78–97.

[50] Burckhardt, Das Porträt, (wie Anm. 1), S. 147–148 und

Abb. 1a: Giotto, „Kreuztragung", Padua Arenakapelle: Juden (Köpfe)

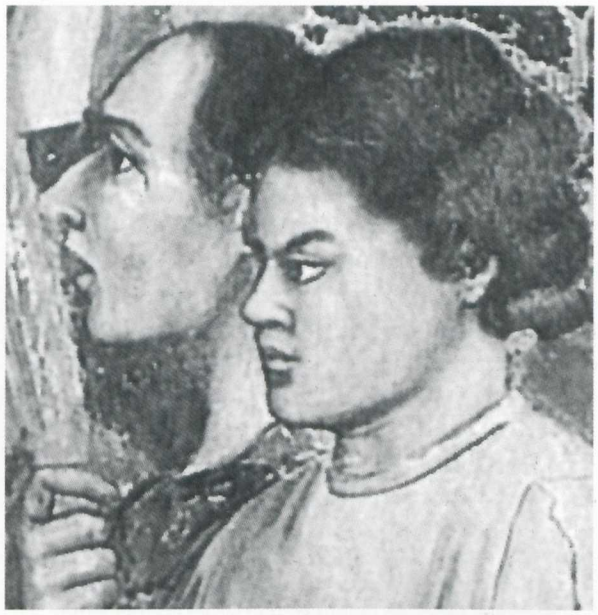

Abb. 1b: Giotto, „Jesu Gefangennahme", Padua, Arenakapelle: Juden (Köpfe)

Abb. 1c: Giotto, „Verspottung Christi", Padua, Arenakapelle: Afrikaner (Kopf)

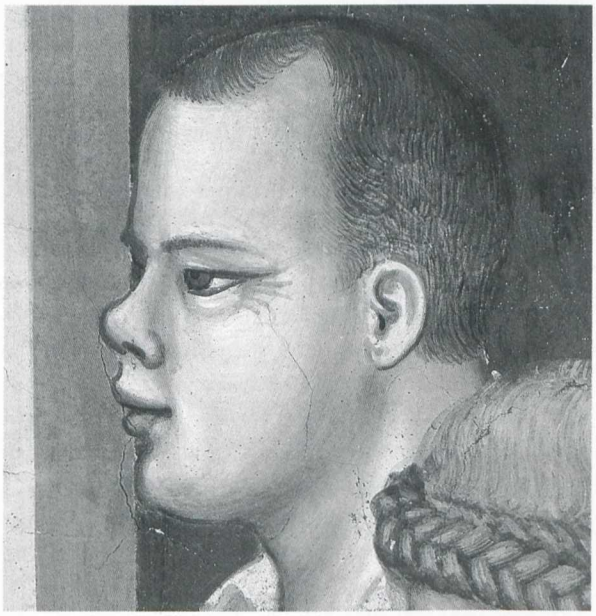

Abb. 1d: Giotto, „Hochzeit zu Kana", Padua, Arenakapelle: Gehilfe es Kellermeisters (Kopf)

Nach Burckhardts Ausführungen mußte im ausgehenden Mittelalter das Porträt nicht neu erfunden werden. Es stellt sich daher die Frage, warum er sich in seiner späten Porträtstudie so eng an Vasaris These von der Erneuerung der Bildniskunst durch Giotto anschloß. Worin sah er den innovativen Beitrag des Malers?

Burckhardt gibt ebensowenig wie Vasari präzise Beschreibungen der physiognomischen Merkmale von Bildnissen. Auch er registriert nur allgemein eine gesteigerte Fähigkeit zur Ausführung „kenntlicher Porträts". Aber er steuert eine weitere Beobachtung zur Personendarstellung Giottos bei: Ein neues „Wollen und Vollbringen" auf dem Gebiet der physiognomischen Darstellung zeigt sich für ihn im Auftreten

S. 148, Anm. 1, mit der Vermutung, bei der Bronzefigur Rudolfs von Schwaben könnte eine Totenmaske verwendet worden sein.

sogenannter Charakterköpfe, insbesondere unter den Nebenfiguren. Einzelne von diesen schienen ihm sogar „aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen zu sein" (Abb. 1a–d).[51]

Ein Jahrhundert nach Burckhardt liegt nun eine aus dem frühen 14. Jahrhundert stammende Quelle vor, in der nicht nur physiognomisch fundierte Menschenkenntnis und präzise Wiedergabe des Äußeren von Personen als Hauptphänomene der Porträtmalerei geschildert werden, sondern in der auch Giotto namentlich erwähnt wird.

IV.

Pietro d'Abano begann die Abfassung der *Expositio in problematibus Aristotelis* in Paris im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts und er beendete sie 1310 in Padua, wie er im Kolophon mitteilt. Die auf Giotto sich beziehende Stelle steht kurz vor dem Ende des umfangreichen Werks, in Buch XXXVI,1§3. Wenn der Gelehrte den Text in der vorliegenden Abfolge verfaßte, dann ist eine Datierung in das Jahr 1310 wahrscheinlich.[52]

„Propter quid imagines faciei faciunt: Utrum quia hec ostendit quales quidam sunt aut quia his maxime cognoscuntur.

[§1] Particula hec est 36a, ubi ait de problematibus circa passiones faciei, de quibus etiam tactum est non parum 2a.

[§2] Querit: Quare homines faciunt imagines representantes faciem hominis maxime; pingunt enim aut sculpunt eas precipue, ut ostendunt oboli in quibus reperiuntur facies imperatorum insculpte Romanorum ut Cesaris, Neronis et talium.

[§3] *Utrum* [...] Solvit dupliciter dicens primo causam esse quia per imagines faciei representatur qualis fuerit dispositio ipsius cuius est imago, et maxime cum fuerit depicta pictore sciente per omnia assimilare, puta Zoto, ut ea deveniamus in cognitionem illius ita, ut occurrens is cognoscatur ipsa vel sculpta, ut oboli denotant pretacti, vel statua per Ceusim facta Crotoniate, de qua Tullius Rhetorice veteris 20.

[§4] Quia vero posset aliquis cavillare quod non per faciei imaginem deprehenditur qualis sit, immo etiam per eam que totius corporis; ideo subdit certiorem causam:

[§5] *Aut* [...] dicens ideo facere faciei imaginem, quia per ipsam magis contingit cognosci eum cuius est, cum ea sit dearticulata et distincta potissime, quo percipitur differentia distincta et conspicitur ut assueta et detecta, non autem

Warum machen [Menschen] Bilder vom Gesicht? Entweder weil es [das Gesicht] zeigt, was für Menschen bestimmte Leute sind, oder weil sie durch diese [Bilder] am besten erkannt werden können.
[§1] Dies ist der 36. Teil, wo er Probleme behandelt, welche die Leidenschaften des Gesichts betreffen, von denen auch im 2. Teil nicht wenig die Rede war.
[§2] Er fragt: Warum machen Menschen Bilder, die am meisten das Gesicht von Menschen darstellen; sie malen und skulptieren nämlich überwiegend diese [Bilder des Gesichts], wie die Münzen zeigen, auf denen man die Gesichter der römischen Kaiser wie Cäsar, Nero oder solche dargestellt findet.
[§3] Entweder [weil dies zeigt, was sie für Menschen sind]. Er gibt zwei Lösungen, wobei er zuerst als Grund angibt, daß durch Bilder des Gesichts die Konstitution des wiedergegebenen Menschen dargestellt wird; und vor allem, wenn es von einem Maler gemalt ist, der in allen Zügen Ähnlichkeit herzustellen weiß – wie zum Beispiel Giotto – so daß wir durch es selbst [das Bild] seine [des Dargestellten] Kenntnis erlangen auf eine Weise, daß wir ihn erkennen können, wenn er uns treffen würde, oder, wenn das Bild skulpiert ist, wie die zuvor erwähnten Münzen oder die Statue, die Zeuxis von Krotoniates geschaffen hat, von der Cicero in der Rhetorik, im 2. Buch, [schrieb].
[§4] Aber weil man einwenden könnte, daß nicht durch das Bild eines Gesichts erkannt werden kann, was für eine Art Mensch eine Person sei, sondern eher durch das Bild eines ganzen Körpers, deshalb fügt er einen sichereren Grund hinzu:
[§5] Oder [weil sie durch diese Bilder am besten erkannt werden,] sagt er, daß man ein Bild des Gesichts macht, weil es durch dieses [Bild] leichter ist, eine Person zu erkennen, da das Gesicht am stärksten ausgeprägt und differenziert

[51] Burckhardt, Das Porträt (wie Anm. 1), S. 152: „Mit Giotto aber und mit der ganzen italienischen Malerei des XIV. Jahrhunderts, welche er ja vollständig überschattet, kam auch in diese Angelegenheit (der Porträtmalerei, Anm. d. Verf.) ein neues Wollen und Vollbringen. Als Erzähler heiliger Geschichten in einem erstaunlich weiten Umfange wirkt er auf uns noch wesentlich als idealistisch gesinnt, und in der Ausführung gehören hierher noch alle seine und seiner Nachfolger typischen Köpfe: der jugendliche (männliche und weibliche) Kopf mit der besonders bekannten Bildung von Stirn, Auge und Kinn, und der oft so mächtige bejahrte Kopf; in den Anwesenden, der «Assistenz», welche die meisten Ereignisse begleitet, sind dieses einstweilen die vorherrschenden. Daneben aber wird man in manchen thätigen Personen, sobald es sich nicht um Christus und Maria handelt, bereits eigentliche Characterköpfe erkennen, und einzelne Nebenfiguren scheinen sogar aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen zu sein, und zwar die Geberde wie der Kopf. Selbst in der Arena zu Padua kommt dergleichen vor (vergl. die Hochzeit von Cana), und bei den Nachfolgern betont es Vasari hie und da ausdrücklich."

[52] Thomann (wie Anm. 17), S. 240.

per imaginem aliarum partium ita, cum non sint adeo dearticulate ac inspecte detecte, quod indicant physionomi attendentes magis ad signa que accipiuntur a facie ac ab oculis proprie, quam ad relinqua, ut in editione mea physionomie declaravi.

[§6] Quod autem quis imagine qualis sit recte cognoscatur expressa non solum quantum ad ea que corporis, verum etiam anime monstratur ex historia physionomie libri 'de regimine principum' Alexandro ab Aristotele conscripti, de figura Hippocratis in pergameno depicta et Philomoni ingenti physionomo monstrata."

ist, wodurch charakteristische Unterscheidungsmerkmale als vertraut und offenbar wahrgenommen werden – auf eine Weise, die auf das Bild anderer Teile, die nicht auf dieselbe Art ausgeprägt und offenbar sind, nicht zutrifft. Dies zeigen die Physiognomiker, die mehr auf die Zeichen achten, die man am Gesicht und insbesondere an den Augen wahrnimmt, als auf die übrigen [Zeichen], wie ich es in der Ausgabe meiner *Physiognomie* erklärt habe.

[§6] Daß aber durch ein Bild tatsächlich erkannt werden kann, was für eine Person jemand ist, nicht nur, was den Körper betrifft, sondern auch die Seele, das zeigt die Geschichte der Physiognomie in dem Buch De regimine principum, geschrieben von Aristoteles für Alexander über die Gestalt des Hippokrates, die auf Pergament gemalt war und Philemon, dem großen Physiognomiker, gezeigt wurde.

Man kann es mit Quellenkritik sicherlich auch übertreiben. Dennoch scheint die Feststellung notwendig zu sein, daß dem Zeugnis von Pietro d'Abano nicht mehr zu entnehmen ist als die Aussage, Giotto sei in der Lage gewesen, Porträts von höchstem Ähnlichkeitsgrad zu schaffen. Eine Bestätigung der Ausführungen Vasaris zur Bedeutung Giottos für die Bildniskunst kann ich im Unterschied zu Thomann nicht erkennen.[53] Dieser unterschätzt die vorhandenen Interpretationsprobleme. Das, was er Pietro d'Abanos „theoretische Konzeption des Porträts" nennt, ist eine kurze Folge von Argumenten, die in mehreren Punkten unklar und wenig plausibel sind.[54]

Auf die Frage „Warum machen [Menschen] Bilder vom Gesicht?" werden zwei Antworten gegeben: „Entweder weil es [das Gesicht] zeigt, was für Menschen bestimmte Leute sind, oder weil sie durch diese [Bilder] am besten erkannt werden."

Der Kommentar besteht aus sechs Sätzen: Im ersten (§1) wird auf den inhaltlichen Kontext des gesamten 36. Teils hingewiesen: Dessen Thema sind die „Leidenschaften des Gesichts". Im zweiten (§2) wiederholt Pietro d'Abano die Frage, um die es im ersten Kapitel des 36. Teils geht, und erläutert, welche Art von Gesichtsdarstellungen gemeint sind. Im dritten (§3) geht er auf das erste Argument ein und schließt durch *et* eine Ergänzung an. Bei völlig präzisen Porträts sei es möglich, die dargestellten Personen in der realen Umwelt wiederzuerkennen. Der vierte (§4) erklärt anhand eines möglichen Einwandes, warum das erste Argument nicht ausreicht. Und die letzten beiden Sätze (§5 und §6) sind dann dem zweiten Argument gewidmet.

Pietro d'Abano illustriert und untermauert seine Ausführungen an fünf Stellen mit Beispielen. Vier entstammen der Antike. Zweimal (§2 und §3) wird auf antike Bildnismünzen verwiesen, die Pietro d'Abano vermutlich aus eigener Anschauung bekannt waren, zweimal (§3 und §6) auf literarisch überlieferte Beispiele antiker Bildniskunst. Von den Münzbildnissen werden stellvertretend solche von Cäsar und Nero aufgeführt. Die Erwähnung der angeblich von Zeuxis geschaffenen Bildnisstatue, die Krotoniates dargestellt haben soll, ist eine Verballhornung der von Cicero zu Beginn des zweiten Buchs von *De inventione* (II,I,1–3) geschilderten Geschichte von Zeuxis, dem Helenabildnis und den krotonianischen Jungfrauen. Die Anekdote mit dem Pergamentbildnis von Hippokrates basiert auf dem pseudo-aristotelischen Werk *Secretum secretorum*. Von Giotto werden keine Bildnisse erwähnt.

Der Kommentar ist alles andere als flüssig formuliert. Dem Argumentationsgang kann man nicht ohne weiteres folgen, und an einzelnen Stellen erschweren unklare Formulierungen das Verständnis. Der dritte Satz, in dem Giotto erwähnt wird, ist der vertrackteste. Thomann vermutet, daß er so eigenartig formuliert ist, weil Pietro d'Abano versucht habe,

[53] Thomann (wie Anm. 17), S. 240, Anm. 19: „This corroborates Vasari's account of Giotto as a great portraitist and allows us to disregard the criticism expressed by H. Keller". Vgl. auch Anm. 20: „Therefore Pietro answers at least in general the question 'whether it (i.e. Giotto's portrait) would have enabled us to recognize Dante Alighieri as he walked in the streets of Florence in his youth and manhood, and trod the path of exile for the last twenty years of his life' [...]." Thomann bezieht sich hier auf Ernst H. Gombrich, Giotto's Portrait of Dante?, in: The Burlington Magazine 121 (1979), S. 471–483, S. 471.

[54] Vgl. auch Thomann (wie Anm. 17), S. 240: „First it is noteworthy that Pietro's brief commentary is devoted entirely to a theory of visual art in its own right and was not composed with the intention that it be used as an example for comparison (e.g. with literature). Its context is not necessarily determined by the text on which Pietro comments. In an anonymous commentary on the same problem not a single word is devoted to art. Moreover, the question in the Greek text is ambiguous and can be construed to ask either why men make portraits at all, or why the face plays such an important part in portraits."

etwas völlig Neues zum Ausdruck zu bringen. Ich glaube dagegen, daß dieser Satz, wie auch die übrigen, einfacher geplant war und erst durch nachträgliche Veränderungen kompliziert wurde. Denn die Hauptursache für die Unklarheiten des Kommentars liegt in der Einbeziehung der illustrierenden Beispiele bzw. in den mit ihnen verknüpften Bemerkungen.

Wichtig erscheint mir zunächst hervorzuheben, daß man die Beispiele ausnahmslos weglassen kann, ohne daß die Abfolge der kommentierenden Sätze unverständlich wird. In Übersetzung würde der Kommentar dann folgendermaßen lauten:

> [§1] Dies ist der 36. Teil, wo er Probleme behandelt, welche die Leidenschaften des Gesichts betreffen, von denen auch im 2. Teil nicht wenig die Rede war.
> [§2] Er fragt: „Warum machen Menschen Bilder, die am meisten das Gesicht von Menschen darstellen?" und gibt zwei Lösungen.
> [§3] Zuerst gibt er als Grund an, daß durch Bilder des Gesichts die Konstitution des wiedergegebenen Menschen dargestellt wird.
> [§4] Aber weil man einwenden könnte, daß nicht allein durch das Bild eines Gesichts erkannt werden kann, was für eine Art Mensch eine Person sei, sondern eher durch das Bild eines ganzen Körpers, deshalb fügt er einen sichereren Grund hinzu:
> [§5] Er sagt, daß man ein Bild des Gesichts macht, weil es durch dieses [Bild] leichter ist, eine Person zu erkennen, da das Gesicht am stärksten ausgeprägt und differenziert ist, wodurch charakteristische Unterscheidungsmerkmale als vertraut und offenbar wahrgenommen werden – auf eine Weise, die auf das Bild anderer Teile, die nicht auf dieselbe Art ausgeprägt und offenbar sind, nicht zutrifft. Dies zeigen die Physiognomiker, die mehr auf die Zeichen achten, die man am Gesicht und insbesondere an den Augen wahrnimmt, wie ich es in der Ausgabe meiner *Physiognomie* erklärt habe.

Wann, wo und warum Pietro d'Abano sich entschloß, Beispiele einzufügen, läßt sich im einzelnen nicht sicher erschließen. Seine Rückkehr aus Paris und neue Kontakte und Anregungen in Oberitalien könnten eine Rolle gespielt haben. Für die Erwähnung Giottos ist diese Annahme nahezu zwingend. Aber auch die Kenntnis von Münzbildnissen erwarb der Gelehrte vielleicht erst nach seiner Ankunft in Italien. Ich erinnere hier nur an Giovanni Mansionario, der im frühen 14. Jahrhundert in Verona seine *Historia Imperialis* verfaßte und sie mit Nachzeichnungen antiker Kaisermünzen illustrierte.[55] Im Unterschied zu Thomann, der in Pietro d'Abanos Ausführungen Gedanken zu einer Theorie der bildenden Künste zu erkennen glaubt, ist der Gelehrte wohl eher als kunstfremder Naturwissenschaftler einzuschätzen. Zumindest hatte er sich in den Jahren vor der Fertigstellung seines Kommentars bei seinen wissenschaftlichen Studien nicht für Malereien und Skulpturen interessiert. Bezeichnend ist nicht nur, daß er außer Münzen und außer der in der physiognomischen Literatur geläufigen Hippokrates-Anekdote offenbar nur ein einziges antikes Kunstwerk als Beispiel zu nennen vermochte – bezeichnend ist auch, daß er sich an die berühmte Schilderung von Zeuxis und dem Helenabildnis nur dunkel erinnern konnte.

Ich komme zu den einzelnen Sätzen. Der zweite und der dritte bedürfen der Erläuterung. Im zweiten Satz ist nicht unmittelbar verständlich, warum auf die Wiederholung der Frage „Warum machen Menschen Bilder, die am meisten das Gesicht darstellen?" die Feststellung folgt: „Sie malen und skulptieren nämlich überwiegend diese [Bilder des Gesichts], wie die Münzen zeigen, auf denen man die Gesichter der römischen Kaiser wie Cäsar, Nero oder solche dargestellt findet." Sicher ist, daß trotz des – aus der Frage übernommenen – Präsens die antike Bildniskunst gemeint ist. Es geht Pietro d'Abano um die Betonung des Sachverhalts, daß man in der Antike ein besonderes Interesse an der Darstellung des Gesichts hatte. Von physiognomischer Ähnlichkeit ist hier noch nicht die Rede. Aber es geht aus dem folgenden hervor, daß er annahm, die Kennzeichen der Dargestellten unverfälscht vor Augen zu haben. Der Einschub verdient Beachtung, da er voraussetzt, daß Pietro d'Abano mit Lesern rechnete, denen Bildnisse der antiken Münzkunst individueller und authentischer erschienen als diejenigen der zeitgenössischen Malerei und Skulptur.

Der vertrackte dritte Satz enthält drei Aussagen: Zunächst rekurriert Pietro d'Abano auf den Text der *Problemata physica*. In diesem fand er die Auffassung, „daß durch Bilder des Gesichts die Konstitution des wiedergegebenen Menschen dargestellt wird." Es folgen dann zwei in den *Problemata* nicht enthaltene Feststellungen. Erst wird gesagt, die *dispositio* sei am besten erkennbar, wenn ein Maler in allen Zügen Ähnlichkeit herstellen könne. Als Beispiel tritt an dieser Stelle Giotto in Erscheinung. Dann kommt der Hinweis: Ähnlichkeit in allen Zügen ermögliche, daß Personen, die zunächst nur durch ein Bildnis bekannt wurden, in der Wirklichkeit wiedererkennbar wären. Thomann hält diese Aussagen nicht auseinander und glaubt daher, Pietro d'Abano vertrete die Auffassung, für die Darstellung der *dispositio* einer Person sei in jedem Fall ein Maler erforderlich, der Ähnlichkeit in allen Einzelheiten erzielen könne.[56] Meines Erachtens ist

[55] Annegrit Schmitt, Die Wiederbelebung der Antike im Trecento – Petrarcas Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildes in die Ikonographie 'Berühmter Männer', in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 18 (1974), S. 167–218, bes. S. 190–191.

[56] Thomann (wie Anm. 17), S. 240: „A portrait (imago) is regarded as the representation of the dispositio. [...] To produce a

diese Deutung nicht korrekt. Dem Text ist nur zu entnehmen, daß die Darstellung der *dispositio* am besten an denjenigen Bildnissen ermittelt werden kann, die einen Höchstgrad an Ähnlichkeit besitzen.[57] Das heißt: es wird nicht ausgeschlossen, daß auch Bildnisse von geringerem Ähnlichkeitsgrad bereits physiognomische Elemente eines Charakters erkennen lassen. Nur das Wiedererkennen von zunächst nur in Bildnissen gesehenen Personen in der realen Umwelt wird generell an die Voraussetzung in allen Details exakter physiognomischer Wiedergabe geknüpft. Warum ist es wichtig, diese Aussagen zu unterscheiden? Erst wenn man die Unterschiede beachtet, wird deutlich, daß 1.) Pietro d'Abano verschiedene Grade von Ähnlichkeit – bzw. verschiedene Ähnlichkeitsrelationen – reflektierte,[58] und 2.) daß er Giottos Porträts nicht nur exakte physiognomische Ähnlichkeit attestiert, sondern diesen zusätzlich auch eine steckbriefähnliche Qualität zuschreibt.

Die im dritten Satz genannten Beispiele liefern für die zweite Feststellung weitere Aufschlüsse. Zwei Fragen sind wichtig:

Woher nahm Pietro d'Abano den Superlativ maximaler Ähnlichkeit von Bildnis und Modell und die mit ihm verknüpfte Vorstellung des Wiedererkennens einer Bildnisphysiognomie in der realen Umwelt?

Warum wird Giotto überhaupt erwähnt? Hätten nicht die antiken Beispiele ausgereicht?

Die erste Frage läßt sich mit den antiken Münzbildnissen nicht hinreichend beantworten. Die Zeuxis-Anekdote als Quelle scheidet aus. Nicht nur, weil das Bild der Helena in eine Krotoniates-Statue verwandelt wurde, sondern auch, weil die Anekdote in der Originalversion als Beispiel für die Wiedererkennung einer Physiognomie völlig ungeeignet ist.

Bei der Suche nach einer Antwort auf die zweite Frage besteht das Hauptproblem darin, daß wir nicht wissen, wie Pietro d'Abano zu seiner positiven Einschätzung des Malers gelangte. Im Unterschied zu den antiken Münzbildnissen nennt er keine Beispiele. Hat sein Urteil etwas mit den Malereien der Arena-Kapelle zu tun? Hat er sie mit eigenen Augen gesehen oder sich bei seiner Äußerung nur aufs Hörensagen verlassen – auf diffuse Schilderungen über die täuschende Naturnähe von Giottos Bildern? War er ein konsequenter Empiriker, der seine theoretischen Auffassungen praktisch überprüfte? Hatte er das Stifterbildnis des Enrico Scrovegni genau betrachtet und Übereinstimmungen mit dem stadtbekannten Kaufmann festgestellt? Kann man sogar noch weiter gehen und allen Ernstes annehmen, er wäre tatsächlich aufgrund seiner Kenntnis des Stifterbildnisses in der Lage gewesen, diesen in der Öffentlichkeit wiederzuerkennen? Oder hat er vielleicht nur eine aus der Antike stammende, aber auch im Mittelalter geläufige Vorstellung über physiognomisch authentische Porträts mit Giotto verknüpft?

Es fällt zunächst zweierlei auf: Giotto ist der einzige zeitgenössische Künstler, der im Text erwähnt wird, und er wird an einer Stelle ins Spiel gebracht, wo man einen antiken Maler erwarten könnte.[59] Der geeignetste antike Maler wäre Apelles gewesen: Denn von dessen Bildnissen berichtet Plinius (nat. hist. XXXV,88) bekanntlich Dinge, die jeden Physiognomiker interessieren mußten:

> „Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut – incredibile dictu – Apio grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoposcopos vocant, ex iis dixisse aut futurae mortis annos aut praeteritae vitae."[60]

proper representation in painting of the dispositio an artist is required who possesses special ability which enables him to achieve similarity per omnia, 'in all respects' (i.e. colours, proportions etc.) or 'in all details' (i.e. in every part of the body). It is in this sense that Giotto is mentioned as an exemplary painter. The effect of a portrait made by such an artist is that we would be able to recognize the person represented. This demonstrates that Pietro is speaking about the likeness to an individual." Ähnlich Steinke (wie Anm. 18), S. 546: „Dieser schreibt in seiner Expositio in Problematibus Aristotelis: '[...] durch die Abbilder des Gesichtes wird die 'dispositio' desjenigen wiedergegeben, um dessen Bild es sich handelt, und dies vor allem, wenn es gemalt wurde von einem Maler, der fähig ist, alles genau nachzubilden, wie zum Beispiel Giotto [...].' Pietro meint also, daß die Gesichtsphysiognomie die 'dispositio' repräsentiert und daß insbesondere bei einem fähigen Künstler wie Giotto anhand des Gesichts auf die dispositio der dargestellten Person geschlossen werden kann. Unter dispositio ist dabei die Ganzheit der körperlichen Erscheinung zu verstehen, aus der dann der Physiognomiker den Charakter der Person ableiten kann. Der Paduaner Gelehrte sieht somit seine Theorien in Giottos Fresken bildlich umgesetzt."

[57] Die Schwierigkeit der Formulierung von §3 ist Thomann (wie Anm. 17), S. 241, durchaus aufgefallen: „The cumbersome formulation of his sentence indicates that Pietro had to strive hard to put his thoughts into words. He does not appear to be following an earlier source." Vgl. auch Thomanns Ausführungen zum Begriff „dispositio" (S. 243–244, bes. S. 243), in denen er „dispositio corporis" als Bezeichnung für ein „set of such characteristics which constitute a physiognomical type" ohne hinreichend klare Textbelege vorrangig als Vorstellung der „bodily constitution" eines Individuums auffaßt.

[58] Der Text liefert Anhaltspunkte für die Komplexität der mit dem Begriff Ähnlichkeit verbundenen Bildnis-Vorstellungen. Es handelt sich dabei um Auffassungen, denen man mit der gängigen Terminologie kunsthistorischer Bildnisanalyse nicht gerecht wird.

[59] Die Idee einer Vorrangstellung der zeitgenössischen Malerei gegenüber der antiken läßt sich aus dem Fehlen eines Beispiels antiker Bildnismalerei kaum erschließen. Ebensowenig werden der Malerei im Bereich der Bildniskunst grundsätzliche Vorzüge zugeschrieben. Anderer Meinung ist hier Thomann (wie Anm. 17), S. 240: „Pietro in fact gives prominence to painting when he proposes his theoretical concept of the portrait."

[60] C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde, Lateinisch-deutsch, Buch 35, hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Darmstadt 1978, S. 70.

Abb. 2: Giotto, „Jüngstes Gericht", Padua, Arenakapelle: Enrico Scrovegni (Stifterfigur)

„Er malte auch Bilder von so vollkommener Ähnlichkeit, daß – unglaublich zu sagen – der Grammatiker Apion eine Schrift hinterließ, in der er berichtete, daß ein Mann, der nach dem Gesicht wahrsagte (man nennt solche Leute *metoposkópoi* [= Physiognomiker]), aus ihnen entweder das kommende Todesjahr oder die Zahl der vergangenen Lebensjahre bestimmt hat."[61]

Die Hervorhebung der Nichtunterscheidbarkeit von gemaltem Bildnis und realem Modell sowie die damit verknüpfte Erzählung, daß aus den Porträts dieselbe physiognomische Erkenntnis gewonnen werden konnte wie aus der Betrachtung der dargestellten Personen, korrespondiert in überraschender Weise mit dem, was im dritten Satz über Giotto ausgesagt ist.

Dieser sei in der Lage, „in allen Zügen Ähnlichkeit herzustellen", so daß man optimal zur Kenntnis der physiognomischen Merkmale der *dispositio* des Dargestellten gelangen könne, und es dadurch sogar möglich sei, diesen wiederzuerkennen, wenn man ihn treffen würde.[62] Hat man es also mit einer auf Giotto umgeprägten Übertragung der Apelles-Überlieferung des Plinius zu tun?

Sicherheit ist hier kaum zu erreichen, denn mit dieser Vermutung stellen sich neue Fragen. Warum hat Pietro d'Abano Apelles nicht zusammen mit Giotto erwähnt? Warum hat er gerade den physiognomischen Teil der Plinius-Überlieferung ausgeblendet? Mißtraute er dem „Mirabilien- und Lügenautor" Apion,[63] der bei Plinius als Quelle angegeben ist? War er – wie Rudolf Preimesberger – der Auffassung, daß „Plinius die Nachricht vom wahren Bild als Voraussetzung gesicherter Diagnose in den Bereich der Fabel" verwies?[64] Wie ernst nahm er seine Feststellung, Giotto sei ein Maler völlig ähnlicher Bildnisse? Oder anders gefragt: Wie ernst konnte er sie nehmen, wenn er sich tatsächlich die Arena-Kapelle ansah? War die superlativische Vorstellung durch die herausragenden mimetischen Qualitäten von Giottos Bildnissen zumindest annäherungsweise gerechtfertigt? Kommt in ihr die vielstimmige zeitgenössische Bewunderung für die Naturnähe seiner Malerei zum Ausdruck? Das heißt: Ist die aus heutiger Sicht fraglos übertriebene Äußerung ein Beleg für die Historizität der Maßstäbe zur Einschätzung von Ähnlichkeit im Bereich der Bildniskunst?

Es scheint zweifelhaft, daß diese Fragen dem Text angemessen sind. Die mittelalterliche Physiognomik war keine empirische Wissenschaft.[65] Und allem Anschein nach war visuelle Erfahrung keine entscheidende Größe im physiognomischen Denken des Pietro d'Abano. Der abstrakt theoretische Charakter seiner Ausführungen zeigt sich bereits daran, daß er nicht den geringsten Versuch macht, an einem Bildnis die Anwendbarkeit der erörterten theoretischen Positionen zu demonstrieren. Zusätzliche Bestätigung findet diese Einschätzung durch die beiden letzten Sätze des Kommentars. Sie bringen wieder ein physiognomisches Argument. Es geht um den höheren diagnostischen Wert des Gesichts, und insbesondere den der Augen, gegenüber demjenigen des Körpers. Als Beleg für die Richtigkeit dieser Auffassung dient das Pergamentbildnis des Hippokrates. Die Hervorhebung der Zeichen, die man an den Augen erkennen könne, kann man beim besten Willen nicht mit Münzbildnissen oder mit Giottos stereotyper Augenzeichnung in Verbindung bringen.

61 Zit. nach Rudolf Preimesberger, Caius Plinius Secundus d. Ä.: Imago, indiskret und diskret, in: Porträt (wie Anm. 34), S. 134–143, S. 134. – Zu Apelles vgl. auch Petronius, Satyrica 83,2.

62 Die Fähigkeit des Apelles, Bildnisse so zu malen, daß der Betrachter die Dargestellten wiedererkennen konnte, wird von Plinius unmittelbar anschließend (nat. hist. 35,90) mit der Schilderung der Zeichnung des Spaßmachers thematisiert.

63 Vgl. Preimesberger, Imago, indiskret und diskret, in: Porträt (wie Anm. 34), S. 134–143, S. 136.

64 Preimesberger, Imago, indiskret und diskret, in: Porträt (wie Anm. 34), S. 136.

65 Steinke (wie Anm. 18), S. 530.

Abb. 3a: Giotto, „Jüngstes Gericht", Padua, Arenakapelle: Enrico Scrovegni (Kopf)

Abb. 3b: Padua, Arenakapelle, Grabmal des Enrico Scrovegni: Kopf der Liegefigur

Abb. 3c: Padua, Arenakapelle, Standfigur des Enrico Scrovegni: Kopf

Abb. 3d: Padua, Arenakapelle, Standfigur des Enrico Scrovegni: Kopf

Mit dieser Feststellung soll jedoch nicht davon abgelenkt werden, daß die gestellten Fragen dazu drängen, die „physiognomische Gretchenfrage" (Giuliani) zu stellen: Wie ähnlich waren Giottos Bildnisse ihren Modellen? Eine sichere Antwort ist nicht möglich. Aber man kann versuchen, den Anteil stereotyper Elemente annäherungsweise einzukreisen. Ich möchte dies anhand eines prominenten Beispiels tun und zwar des gemalten Bildnisses von Enrico Scrovegni (Abb. 2):

V.

Von dem paduanischen Kaufmann sind bekanntlich zwei weitere Bildnisse in der Arenakapelle überliefert:

Abb. 4: Treviso, Dom, Grabmal des Bischofs Castellano Salomone: Kopf der Liegefigur

Abb. 5a: Assisi, San Francesco, Unterkirche, Magdalenenkapelle, Bischof Teobaldo Pontano vor dem hl. Rufinus kniend: Kopfausschnitt

Abb. 5b: Giotto, „Jüngstes Gericht", Padua, Arenakapelle: Kopf des Enrico Scrovegni

Abb. 5c: Assisi, San Francesco, Unterkirche, Magdalenenkapelle, Bischof Teobaldo Pontano vor der hl. Magdalena kniend: Kopfausschnitt

Abb. 5d: Giotto, „Jüngstes Gericht", Padua, Arenakapelle: Kopf des geizigen Bischofs

eine Standfigur und die Liegefigur seines Grabmals in der Apsis (Abb. 3a–d).

Den Kopf der letzteren hat Burckhardt als „eines der frühesten Werke, welche seit dem Untergang der römischen Kunst den Namen eines vollendeten Porträts verdienen" euphorisch gewürdigt.[66] Die physiognomische Ähnlichkeit zwischen den drei Bildnissen ist vielfach hervorgehoben worden. Am größten sind die Übereinstimmungen zwischen Standfigur und Stifterporträt. Beide stellen Enrico mit überwiegend jugendlichen Zügen dar. Bei der Liegefigur sind dagegen stärkere Anzeichen des Alters zu erkennen. Volker Herzner zog aus dem Vergleich der Bildnisse den Schluß, „daß Giotto hier ein Individuum mit seinen eigentümlichen Gesichtszügen wiedergegeben [hat]."[67] Er berief sich dabei auf die bereits von Joseph Pohl vertretene Auffassung, „daß für das Bildnis der Grabfigur eine Totenmaske Verwendung fand".[68] Ich kann an der Figur jedoch keine Indizien zur Stützung dieser These finden. Bei allen Elementen, die von den früheren Bildnissen abweichen und die als Merkmale fortgeschrittenen Alters fungieren, handelt es sich um Merkmale, die eine Totenmaske nicht exakt wiedergeben kann: die Faltenzeichnung der Stirn, Beschaffenheit und Form der Augenbrauen, die symmetrische

[66] Burckhardt, Cicerone (wie Anm. 2), S. 539.

[67] Volker Herzner, Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 33 (1982) S. 39–66, S. 57 und in Anm. 81 zu Kellers skeptischem Urteil: „Ob solch ein Urteil die Bemühungen um Bildnistreue nicht doch etwas unterbewertet?"

[68] Herzner (wie Anm. 67), S. 41. – Joseph Pohl, Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance, Würzburg 1938, S. 25. Vgl. Guido Tigler, Art. Statua di Enrico Scrovegni, in: Sgarbi (wie Anm. 9), S. 382–385.

Abb. 6a: Kopf des Stifterbildes Enrico Scrovegnis

Abb. 6b: Florenz, Palazzo del Podestà (Bargello), Magdalenenkapelle: sog. Dante-Porträt

Anordnung der Tränensäcke, das Relief der Mundpartie mit den Nasolabialfalten und die sinnliche Form der Lippen. Einige Züge findet man in verwandter Ausprägung auch an der Grabfigur des Bischofs Castellano Salomone in Treviso (1322) (Abb. 4).[69] Die Alterszüge des Scrovegni sind nicht authentisch, sondern das Resultat einer in die Physiognomie der früheren Bildnisse eingemeißelten künstlerischen Fiktion.

Die generellen Einschätzungen des gemalten Gesichts von Scrovegni könnten unterschiedlicher nicht sein. Nach Castelnuovo „unterscheidet [es] sich nur unwesentlich von dem der anderen Figuren des Giotto-Zyklus'." Es fehle „eine ihn auszeichnende, genaue Charakterisierung." Ein „polyvalentes Darstellungsschema" herrsche vor „und würde nicht – verglichen zumindest mit der Porträtkunst der Skulptur dieser Zeit – durch individualisierende Beobachtung modifiziert."[70] Dagegen ist Michael Schwarz der Auffassung, „das spitze Profil [entspreche] weder einem Ideal noch reflektier[e] es einen bekannten Typus. Es sehe „so aus, als würde es sich um ein Bildnis im neuzeitlichen Sinne handeln, d. h. um ein physisch ähnliches Bildnis [...]", das einem „bestimmtem Gesicht um seiner selbst willen" nachgebildet wurde.[71]

Genauer hingesehen hatte Harald Keller. Er verwies 1939 auf die beiden Stifterbildnisse von Teobaldo Pontano da Todi, des Bischofs von Assisi (1314–1329), beide in der Magdalenenkapelle der Unterkirche (Abb. 5a, c). Das eine Bildnis zeigt Teobaldo Pontano vor der Maria Magdalena kniend, das andere stellt ihn in Pontifikalgewändern vor dem hl. Rufinus dar. Die Physiognomien weichen in einigen Zügen voneinander ab. Der zweiten fehlt „der geschwungene Kinnbacken", – er läuft hier stärker spitz zu – und der Nasenrücken ist gerade.[72] Zweifel daran, daß beide Bildnisse dieselbe Persönlichkeit meinen, sind damit jedoch noch nicht hinreichend begründbar. Auch die beiden Stifterbildnisse des Jacopo Stefaneschi stimmen nicht vollständig überein. Hinsichtlich des ersten Porträts des Tebaldo stellte Keller fest:

> „[Der] kniende Bischof, so individuell er erscheinen mag, ist ein echt giottesker Ateliertyp, der seinen Platz neben dem Stifterbildnis der Arena findet. Das, was beide zu 'unverwechselbaren Individualitäten' zu machen scheint, der auffällig geschwungene Backenknochen, das Profil mit dem so edel gebogenen Nasenrücken und der hohen reinen Stirn samt dem beseelten Aufblick – das ist alles bloß Werkstattgut."[73]

Hinzuzufügen wäre, daß die etwas hagere Physiognomie des Pontano ein höheres Alter markiert. Es ist Keller entgangen, daß der Kopftypus in einer hageren Variante auch in der Arenakapelle noch einmal vorkommt. Es handelt sich um den habgierigen Bischof des jüngsten Gerichts (Abb. 5d). Als weitere, später entstandene Variante dieses Kopftypus' läßt sich auch das berühmteste giotteske Profilbildnis anführen: das vermeintliche Dante-Porträt im Bargello.[74] Es

[69] Wolfgang Wolters, La scultura veneziana gotica (1300–1460), 2 Bde., Venedig 1976, Bd. 1, S. 155, Kat.-Nr. 15, Bd. 2, Abb. 50.

[70] Castelnuovo (wie Anm. 16), S. 16.

[71] Michael Victor Schwarz, Ephesos in der Peruzzi-, Kairo in der Bardi-Kapelle, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 27/28 (1991–92), S. 24–57, S. 54.

[72] Keller (wie Anm. 15), S. 299–300.

[73] Keller (wie Anm. 15), S. 336.

[74] Keller (wie Anm. 15), S. 300–301. – Gombrich, Giotto's Portrait of Dante (wie Anm. 53), S. 471–483. – Joachim Poeschke, „Per exaltare la fama di detto poeta...". Frühe Dantedenkmäler in Florenz, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 67, 1992, S. 63–82, bes. S. 65–69.

Abb. 7: Giotto, „Jüngstes Gericht", Padua, Arenakapelle: Selige

steht dem Scrovegni-Kopf noch näher, da im Unterschied zu den Pontano-Bildnissen auch hier jugendliche Elemente betont sind (Abb. 6a–b). Man kann demzufolge festhalten: Das Profil des Enrico Scrovegni basiert weder auf einem „polyvalenten Darstellungsschema" noch ist es völlig einzigartig. Es handelt sich offenbar um eine Variante eines wiederholt anzutreffenden Kopftypus'.

Auch bei den Einzelheiten des Gesichts handelt es sich um stereotype Elemente. An erster Stelle ist hier die Nase zu nennen. Wie Keller bereits andeutete, kommt die gebogene Nase des Scrovegni in Assisi bei demselben Kopftypus erneut vor: Man findet sie aber auch bei anderen Köpfen. Giotto benutzte ein breites Spektrum von Nasenformen. Sie bilden eines der wichtigsten Darstellungsmittel zur Variierung der Profile (Abb. 7).

Augenhöhlen, Brauen und Augen sind ebenfalls in der Arenakapelle in einer ganzen Reihe von Varianten vorhanden. Hervorheben möchte ich vor allem den Zuschnitt der Brauenbögen des Scrovegni. An ihnen fällt ein besonderes Merkmal auf. Sie überwölben nicht den gesamten Augenbereich, sondern enden bereits deutlich vor dem Winkel der Augenhöhle. Dieselbe Brauenform findet man auch bei anderen Figuren (Abb. 8a–b). Die großen Augen, die sich deutlich von den Augenschlitzen abheben, die als besonderes Merkmal giottesker Malerei gelten,[75] findet man ebenfalls in zahlreichen Exemplaren.

Der Mund weist keine individuellen Merkmale auf. Die schmalen Lippen, die sich von den etwas sinnlicheren der Grabfigur unterscheiden, findet man auch bei zahlreichen anderen Figuren des Bildzyklus'. Die leichte Öffnung des Mundes wird gemeinhin als Zeichen „atemloser, furchtsamer Spannung" pathognomisch gedeutet.[76] Giotto hat auch eine Reihe anderer Gestalten mit mehr oder weniger geöffnetem Mund dargestellt. Er avancierte dadurch zum Polygnotus der nachantiken Malerei.[77]

In keiner Beschreibung des Stifterbilds fehlen Hinweise auf die als absichtsvoller Kontrast aufgefaßte Darstellung des Enrico Scrovegni gegenüber knienden Geistlichen (Abb. 9a–b). Den aristokratischen Zügen habe Giotto eine Person „mit zusammengepreßten Lippen, Falten auf der Stirn und an der Nase, dunkler Haut, grober Nase mit breiten Flügeln sowie

[75] Zu Giottos Augendarstellung vgl. Ernst H. Gombrich, Ideal and Type in Renaissance Painting, in: ders., New Light on Old Masters. Studies in the Art of the Renaissance, Bd. 4, Oxford 1986, S. 89–124, S. 98.

[76] Peter Cornelius Claussen, Enrico Scrovegni, der exemplarische Fall? Zur Stiftung der Arenakapelle in Padua, in: Hans-Rudolf Meier – Carola Jäggi – Philipp Büttner (Hg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Berlin 1995, S. 227–246, S. 230.

[77] Vgl. Plinius, nat. hist. 35,58. – Walter Pötscher, Art. Polygnotos, in: Der Kleine Pauly, Bd. 4, München 1979, Sp. 995–996.

Abb. 8a: Giotto, „Jüngstes Gericht", Padua, Arenakapelle: Enrico Scrovegni (Augenausschnitt)

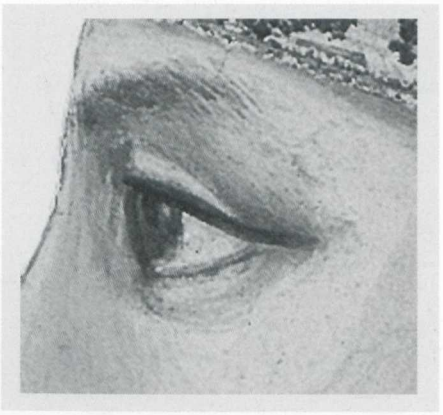

Abb. 8b: Giotto, „Kreuzigung Christi", Padua, Arenakapelle: Soldat (Augenausschnitt)

einem riesigen Ohr als Menschen einfachen Standes in ziemlicher Häßlichkeit" gegenübergestellt.[78] Ob die einzelnen Merkmale tatsächlich so degradierend gemeint sind, bleibt unsicher. Plausibel ist jedoch der angenommene Einfluß eines adligen Ideals bei dem Stifter. Enrico Scrovegni, der auf die fünfzig zuging und sich um die Errichtung seines Grabmals kümmerte, ist durch seine völlig faltenlose, blasse, unter den Augen mit Rouge belebten Physiognomie zu einem jugendlichen Edelmann zurechtgeschminkt. Auf dieses Ideal scheinen auch die hellen Haare abgestimmt.

Faßt man alle Beobachtungen zusammen, dann hat man Schwierigkeiten, in der Stifterfigur das authentische Porträt eines unverwechselbaren Individuums zu erkennen. Der Nachweis stereotyper Elemente reicht jedoch nicht aus, um die Steckbriefähnlichkeit des Stifterporträts zu bestreiten, die Cornelius Claussen durch Pietro d'Abano als gesichert ansehen möchte.[79] Im Gegenteil: Der durch den Begriff indirekt gegebene Hinweis auf das kriminalistische Genre des Phantombilds scheint alles andere als abwegig zu sein, handelt es sich doch bei diesem um eine andere, moderne Variante der künstlichen, auf stereotypen Komponenten basierenden Konstruktion individuell wirkender Physiognomie.[80]

VI.

Giotto hat ein ganz neues malerisches (Erzähl-) System entworfen. Die Einheit von Zeit und Ort wird – bis auf wenige Ausnahmen – eingehalten. Viele Elemente der Darstellung von Personen sind systematisiert und darauf ausgerichtet, diese in der Abfolge der Szenen als individuelle Personen wiedererkennbar zu machen. Physiognomische Elemente spielen dabei eine deutliche Rolle. Giotto hat für viele

[78] Prinz, Ritratto istoriato (wie Anm. 9), S. 577–578.

[79] Claussen (wie Anm. 76), S. 229.

[80] Zum Vergleich von Porträt und Phantombild vgl. Luca Giuliani, Das älteste Sokrates-Bildnis: Ein physiognomisches Por-

Abb. 9a: Giotto, „Jüngstes Gericht", Padua, Arenakapelle: Enrico Scrovegni (Kopf)

Abb. 9b: Giotto, „Jüngstes Gericht", Padua, Arenakapelle: Kleriker (Kopf)

Abb. 10a: Giotto, Padua, Arenakapelle: Schriftgelehrter (Kopf)

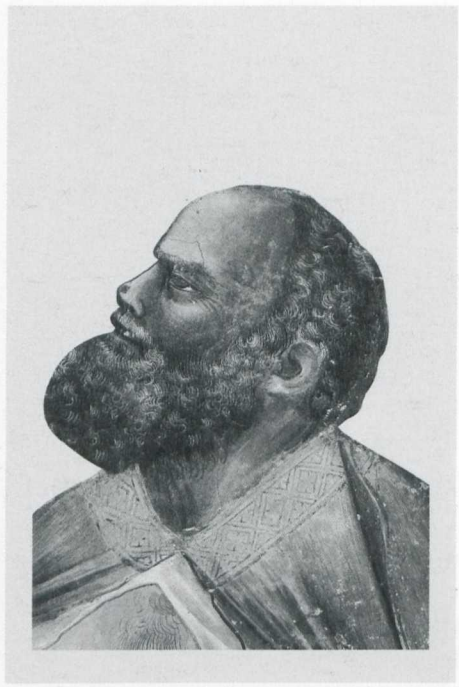

Abb. 10b: Giotto, Padua, Arenakapelle: Kaiphas (Kopf)

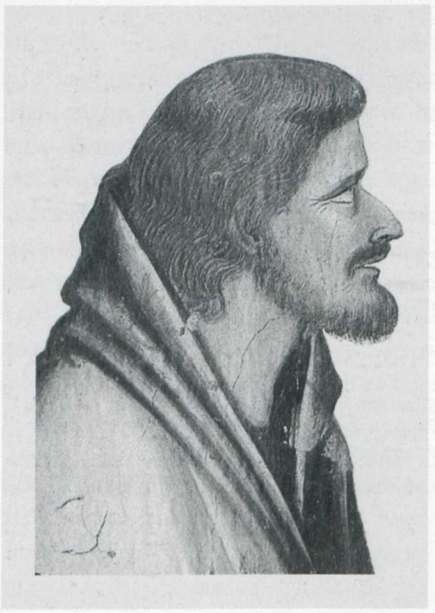

Abb. 10c: Giotto, Padua, Arenakapelle: Judas (Kopf)

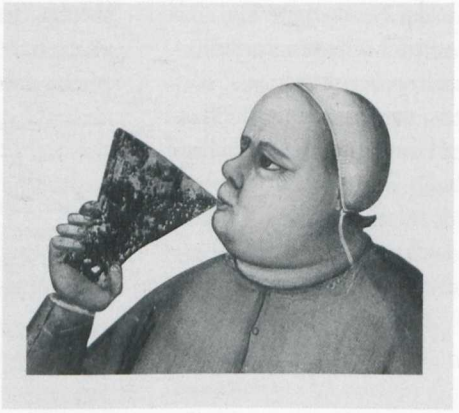

Abb. 10d: Giotto, Padua, Arenakapelle: Kellermeister (Kopf)

traditionelle Gestalten der christlichen Bilderwelt ein neues Gesicht erfunden. Vergleicht man die Wandbilder der Arenakapelle (oder auch spätere Bildzyklen) mit denjenigen der Franzlegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, dann fällt die größere physiognomische Vielfalt auf. Deutlich wird dies bereits an den Nasenformen, die für die individuelle Ausformung von Profilen besonders wichtig sind. In der Arenakapelle ist die Zahl der mehr oder weniger stark voneinander abweichenden Varianten kaum noch zählbar. In der Franzlegende in Assisi findet man dagegen überwiegend gerade Nasenrücken. Der in Padua (wie auch in späteren Bildzyklen) vorhandene Variantenreichtum zeigt sich nicht bei allen Figurengruppen gleichermaßen. Außer an den männlichen Seligen tritt er am markantesten an Nebenfiguren und prominenten Vertretern der Gegner Christi zutage. Es handelt sich um denjenigen Kreis des Bild-

trät wider die Physiognomiker, in: Wilhelm Schlink (Hg.), Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst, Freiburg i. Br. 1997, S. 11–55, bes. S. 28–33. – Für eine an wahrnehmungspsychologischen Forschungen orientierte Untersuchung der Bedeutung von Universalien in der Wahrnehmung von Porträtähnlichkeit vgl. Ernst H. Gombrich, Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst, in: Ernst H. Gombrich – Julian Hochberg – Max Black, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Frankfurt 1977, S. 10–60.

personals, unter dem Burckhardt die von ihm sogenannten Charakterköpfe registrierte und die er teilweise für unmittelbare Wiedergaben realer Modelle hielt.

Angeregt durch die Giotto-Stelle in Pietro d'Abanos Expositio in Problematibus Aristotelis ist Hubert Steinke der Frage nachgegangen, ob die von dem Maler verwendeten markanten Gesichtselemente physiognomische Kenntnisse erkennen lassen. Steinke kommt zu einer positiven Antwort. Es müsse auf dem Gebiet der Physiognomik ein Gedankenaustausch zwischen Maler und Gelehrtem stattgefunden haben. Die These ist mit starken Einschränkungen versehen, welche die Sorgfalt des Autors erkennen lassen, aber gleichzeitig auch die problematischen Punkte seiner Argumentation deutlich werden lassen. Übereinstimmungen zwischen Angaben der Traktatliteratur und ikonographischen Elementen findet Steinke nur in der Arenakapelle und auch hier nur in wenigen Fällen: Es sind dies fünf Figuren aus dem Freskenzyklus (ein Schriftgelehrter mit hoher Stirn, der Kellermeister in der Hochzeit zu Kana, Judas, Kaiphas und der Evangelist Lukas, Abb. 10a–d, 11) sowie sämtliche Allegorien der Laster.[81] Die Hinweise auf Übereinstimmungen mit physiognomischen Vorstellungen sind in einigen Punkten plausibel, aber dennoch stellt sich die Frage, ob man Pietro d'Abano als wissenschaftlichen Berater annehmen muß. Alternative Erklärungsmöglichkeiten sind teilweise durch die traditionelle Ikonographie, teilweise durch Giottos System der Variation physiognomischer Elemente gegeben. Stutzig macht vor allem auch der Versuch, den Evangelisten Lukas physiognomisch zu deuten (Abb. 11). Geheimratsecken bzw. „wenige und dünne Haare bei den Schläfen" kennzeichnen in der physiognomischen Literatur „den kalten und kraftlosen Mann" und ein schütterer Bart gilt als Hinweis auf den verweichlichten, weibischen Menschen (*effiminatus*). Der Versuch, diese negativen Charaktermerkmale mit der „Betonung der Jungfräulichkeit [des Lukas] in der Legenda Aurea" in Zusammenhang zu bringen,[82] erscheint wenig plausibel,[83] setzt doch der Widerstand gegen unkeusche Versuchungen bekanntlich ein hohes Maß an Charakterstärke voraus. Wichtiger als die letztlich spekulative Annahme physiognomischer Belehrung des Künstlers durch Pietro d'Abano scheint der von Steinke ungewollt erbrachte Nachweis, daß sich zahlreiche Charakterköpfe mit den Typen der Physiognomik nicht erklären lassen.

Theoriefern erscheinen Giottos Kreaturen auch in anderer Hinsicht. Seine Seligen nehmen ihren irdischen Körper und Charakterkopf mit in den Himmel. Das paßt nicht zu paulinisch und augustinisch geprägter theologischer Spekulation, die eine Transformation der körperlichen Materie des Auferstehungsleibs nach dem Ende der Zeiten annimmt, und zwar so, daß im unendlich schönen Auferstehungsleib das Fleisch 'geistlich' wird und die Seele des einzelnen Menschen durch den unvergänglichen Leib hindurchscheint.[84] Giottos Selige sind nicht als „'Projektionsfläche' der Imago Dei vorgestellt" und auch nicht wie in Dantes Divina Commedia in einem gleißenden Lichtsee versinkend oder sich einreihend in die uniformierte Schar der Himmlischen.[85] Giotto illustriert also nicht Theorien christlicher Bildanthropologie. Nimmt man die Auffassungen des Dichters ernst, wäre ein solches Anliegen ohnehin an den Grenzen menschlicher Vorstellungskraft gescheitert.[86] Ob Petrarca, der in dieser Sache offenbar weniger enge Auffassungen reflektierte, angesichts der Köpfe bereit gewesen wäre, eine Jenseitsreise Giottos zu fingieren, wie er es wegen des Laura-Bildnisses bei Simone Martini tat,[87] darf auch bezweifelt werden.

Abb. 11: Giotto, Padua, Arenakapelle: hl. Lukas

81 Steinke (wie Anm. 18), S. 531.

82 Steinke (wie Anm. 18), S. 536.

83 Vgl. Iacopo da Varazze, Legenda aurea. Edizione critica, hg. von Giovanni Paolo Maggioni, 2 Bde., 2. Auflage, Florenz 1998, Bd. 2, S. 1059–1070 (CLII,48, CLII,52 und CLII,79).

84 Augustinus, De civitate dei, Buch XXII, bes. Kap. 21.

85 Vgl. Gerhard Wolf, Dante Alighieri: Im Jenseits der Bilder (1321), in: Porträt (wie Anm. 34), S. 152, 166, 172–175.

86 Dante, Par. XXXIII,142. – Vgl. Wolf (wie Anm. 85), S. 174.

87 Vgl. Hannah Baader, Francesco Petrarca; Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336), in: Porträt (wie Anm. 34), S. 177–188, bes. S. 182–183. – Peter Seiler, Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit, in: Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, hg. von Renate L. Colella – Meredith J. Gill – Lawrence A. Jenkens – Petra Lamers, Wiesbaden 1997, S. 299–324, bes. S. 305.

Beachtenswert scheint schließlich, daß Giotto die Strafe der Hölleninsassen nicht in der Deformation des irdischen Körpers sichtbar macht. Höhere, gottgegebene Erkenntnisse sind auch hier nicht in Anspruch genommen.

Es mag für orthodoxe Ikonographen beunruhigend sein, für künstlerische Formen keine gelehrte Textquelle ermitteln zu können. Einstweilen scheint mir jedoch die Annahme attraktiv, daß Giotto mit seinen physiognomischen Innovationen neue künstlerische Möglichkeiten und Freiräume spielerisch auslotete und Erfindungen machte, die dazu führten, daß – es sei noch einmal Burckhardt zitiert – durch sein Vorbild „die ganze italienische Malerei dem Bildnis irgendwie die Pforte öffnete."

Bildnachweis:
Abb. 1–11: Diathek des Kunstgeschichtlichen Instituts der Freien Universität Berlin