



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Springer, Anton: Ein neuer Vasari.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Ein neuer Vasari.

Geschichte der italienischen Malerei von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle.
Deutsche Originalausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Erster Band mit 13 Tafeln.
Leipzig, S. Hirzel. 1869.

Als die „New history of painting in Italy“ von Crowe und Cavalcaselle vor fünf Jahren in London veröffentlicht wurde, hatten wir Alle, die wir der kunsthistorischen Forschung zugethan sind, eine gemeinsame Empfindung und einen gleichen Wunsch. Wir empfanden Neid darüber, daß ein so tüchtiges, wir hätten beinahe gesagt, mit so deutscher Gründlichkeit gearbeitetes Werk zuerst den Briten zugänglich wurde, wir hegten dann den Wunsch, daß wir bald durch eine Uebertragung des Buches in unsere Sprache erfreut würden. Seit Rumohr's Forschungen ist keine Schrift erschienen, welche unser Wissen von der italienischen Kunst in so hohem Maße bereichert hätte, wie die vorliegende, ja diese überragt an Bedeutung jenes ältere Buch. Sie ist umfassender angelegt und beruht auf genaueren technischen Studien, als sie Rumohr anzustellen vermochte. Damit soll Rumohr's Ruhm nicht geschmälert werden, ebensowenig wie es als Unterschätzung des alten Vasari aufzufassen ist, wenn ihm das Buch Crowe's und Cavalcaselle's als „neuer Vasari“ gegenüber gestellt wird. Die Nothwendigkeit einer durchgreifenden Revision des Aretiners steigert sich in dem Maße, als man seinen Verdiensten als Schriftsteller gerecht wird, ihn nicht als einen bloßen Sammler von Nachrichten betrachtet. Man kann Vasari nur äußerst selten Parteilichkeit, niemals wissentliche Entstellung der ihm bekannten Wahrheit vorwerfen. Er spricht von seinen Landsleuten und von seiner Vaterstadt Arezzo mit größerer Wärme, als wir es heutzutage thun würden und stellt Florenz gegen Siena und Pisa ausschließlich in den Vordergrund. Dieses werden wir ihm leichter verzeihen, wenn wir uns erinnern, wie schwer es uns noch jetzt, bei allem Fortschritt der Urkundenforschung und des streng sachlichen historischen Urtheiles wird, den Antheil der verschiedenen toscanischen Städte an der italienischen Kunstentwicklung zu bestimmen. Einem Sohne des Grenzboten II. 1869.

16. Jahrhunderts war dieses vollends unmöglich; sowohl weil seine Kunde beschränkter war, wie auch weil seine Bildung eine Entäußerung alles Persönlichen, wie sie der moderne Historiker sich aneignet, ausschloß. Bekanntlich hat Vasari sein Werk auf einen zufälligen Anlaß hin begonnen. Eifriger Sammeltrieb, vielfältige Reisen, zahlreiche persönliche Verbindungen hatten ihn für seine Aufgabe gut vorbereitet. Doch genügte diese Vorbereitung nur nach einer Seite. Während der Arbeit wird er sich auch seiner Pflichten als Schriftsteller bewußt, und vergißt nicht die Forderungen, die an diesen gestellt werden, zu erfüllen. Man erkennt leicht, daß er sich gewisse Compositionsregeln gebildet, daß er einen bestimmten Pragmaticismus anstrebt. Wie er die Künstler aufeinander folgen läßt, wie er sie gruppirt, bald trennt, bald auch unter einem Haupt zusammenstellt, ist ein Product literarischer Besonnenheit; er folgt darin den Anschauungen seiner Zeit, wie in der Vorliebe für moralisirende Wendungen — gar mancher Künstler dient ihm zum allegorischen Bilde einer allgemeinen Vorstellung — und theoretische Spitzen.

Die literarische Leistung Vasari's erhöht den Reiz seines Werks, viele Theile desselben lesen sich leicht und angenehm wie ein Volksbuch, sie zieht aber einen Schleier über Vasari als kunsthistorische Quelle. Ueber viele Dinge denkt und schreibt er, nicht wie sie sind, sondern wie sie sich einem gebildeten Manne des 16. Jahrhunderts darstellen. Bis zu einem gewissen Grade ist allerdings jeder Historiker dem Einflusse seiner Zeit unterworfen, keinem aber in so hohem Grade wie ein Italiener am Ausgange der Renaissanceperiode. Er kennt und versteht schlecht das Mittelalter, das ihm stets nur als eine Lücke in der nationalen Entwicklung erscheint. Er weiß sich nicht klar mit dem Humanismus auseinanderzusetzen, mit dem er sich wohl verwandt fühlt, dessen reiner Formencultus sich aber mit der inzwischen gesteigerten Kirchlichkeit wenig verträgt, er hält endlich seine eigene Zeit für aufsteigend im Können und Schaffen, während sie den Verfall bereits einleitet. Nach diesen Richtungen hin bedarf der alte Vasari einer Revision. Auch der Urkundenschatz, über welchen wir gebieten, muß zur Controle sowohl, wie zur Berichtigung des Aretiners herangezogen werden. Eine kritische Sichtung der überlieferten Nachrichten lag Vasari natürlich fern, auch waren seine Quellen vielfach secundärer Art. Ueber die Zeit Giotto's und vollends die noch ältere Periode waren auch Ghiberti und Albertini auf die Tradition angewiesen. In dieser Beziehung ist der Vortheil ganz und gar auf Seiten des modernen Forschers, welchem Geburtscheine, Vermögensangaben, Bestellbriefe, Kaufcontracte u. s. w., Urkunden aller Art zu Gebote stehen. Bekennen wir nun gleich, daß Crowe und Cavalcajelle sich dieses Vortheiles in ausgedehnter Weise bemächtigt haben, daß sie ferner die oben angedeutete Revision Vasari's, wenn nicht zu Ende gebracht, doch wie kein anderes zeitgenössisches Werk weiter geführt haben.

Mit bewunderungswürdiger Selbstlosigkeit verzichten die Verfasser auf alle Reize, welche den Eindruck des streng sachlichen Urtheiles stören könnten. Niemals tritt persönliche Vorliebe oder Abneigung in den Vordergrund, bei gleich warmem Interesse für alle Künstler niemals eine leidenschaftliche Empfindung. Als Ausgangspunkt gilt ihnen stets die genaue technische Beschreibung der vorhandenen Werke. Mit anatomischer Schärfe wird die Zeichnung, die Form der Einzelgestalt, die Weise der Gruppierung, die Farbengebung untersucht, auf dieser Grundlage das Bild und der Meister sorgfältig charakterisirt. Diese Methode, in der classischen Archäologie bekanntlich schon eingebürgert, in der Kunstgeschichte des Mittelalters noch häufig vermisst, gestattet allein eine vollkommene Sicherheit des Urtheils, gibt namentlich einen sicheren Anhalt, die Herkunft der einzelnen Werke zu bestimmen. Sie hat sich auch bei Crowe und Cavalcaselle bewährt. Die bessere Gliederung der Schule Giotto's und die Schilderung dieses Meisters selbst — die Glanzseite des vorliegenden Bandes — bleibt denselben zu verdanken, ebenso wäre es auf einem anderen Wege kaum möglich gewesen, in die Wandgemälde des Pisaner Campo santo Klarheit und Ordnung zu bringen.

Der unmittelbare Gegenstand des „neuen Vasari“ ist zunächst die italienische Malerei, doch haben die Verfasser, wie bei ihrer Umsicht und Gründlichkeit nicht anders zu erwarten war, auch die Plastik in Betracht genommen. Nach einem kurzen Ueberblick der altchristlichen Malerei, die für den gegebenen Zweck ausführlich genug erscheint, da die altchristliche Malerei ungleich näher mit dem classischen Alterthum als mit dem späteren Mittelalter zusammenhängt, und nach einer kritischen Erörterung der Reste frühmittelalterlicher Kunst behandeln die Verfasser die vielfach räthelhafte Sippe der römischen Cosmaten und die scheinbar plötzliche Erneuerung der italienischen Kunst durch Niccola Pisano. „Woher kam diese erstaunliche Erscheinung?“ fragen die Verfasser. „Man fühlt sich an Michel Angelo gemahnt und könnte glauben, daß auch Niccola, einzig in seiner Art und Zeit, wie er war, als ein schöpferischer Genius anzusehen sei, der mit einem Male die Kunst in Pisa umgestaltete. Aber selbst Michel Angelo's Werke in all ihrer Hoheit athmen doch die gleiche Lebenslust mit denen des Ghirlandajo und Donatello. Sind alle früheren Leistungen, die seine künstlerische Abkunft verdeutlichen könnten, verschwunden?“ Mit Recht verwerfen Crowe und Cavalcaselle die Ableitung des neuen Stils von dem Studium eines vereinzelt antiken Kunstwerkes, von welchem Vasari erzählt. Es ist nicht die Imitation der Antike in dem Einen oder Anderen, die wir bei Niccola bewundern, sondern die veränderte Totalrichtung, die uns in Staunen setzt. Eine solche läßt sich ohne Vorbereitung, ohne Vorstufen nicht denken. Der alte Vasari zeigt uns bereits die Spuren derselben, denen natürlich auch die Verfasser folgen. Aus den ver-

worrenen Nachrichten bei Vasari entnimmt man das Eine mit Bestimmtheit, daß Niccola rege Beziehungen mit Unteritalien unterhielt, daß zu seiner Zeit noch der Süden an der italienischen Kunstentwicklung eifrig theilnahm. Nach Vasari freilich so, daß die activen Einwirkungen von Pisa und Florenz kamen. Erwägt man, daß nach einer Lesart Niccola's Vater aus Apulien stammt, daß der „architetto e scultore fiorentino Fuccio“ bei Vasari, der dann mit Kaiser Friedrich nach dem Süden zieht, einen Namen trägt, der unwillkürlich an Foggia anklingt, wo wir auf eine berühmte Künstlerfamilie treffen, so neigt die Entscheidung zu Gunsten Süditaliens. Der Monumentenbefund stärkt diesen Glauben. Wer in Ravello gewesen, hat hier Sculpturen gesehen, welche im gleichen Stil gearbeitet sind, wie die Pisaner des Niccola. Die Marmorbüste von Sigalgaita Rufolo (ein guter Gypsabguß im Museum zu Neapel) z. B. mit den breiten Wangen, dem breitgeöffneten Munde, den regelmäßigen, kräftigen Zügen würde, in Pisa aufgestellt, unbedingt für ein Werk Niccola's gelten. Nehmen wir an, daß in Ravello ein Pisaner Meister gearbeitet, so bliebe das Phänomen des plötzlichen Aufschwunges der Plastik im 13. Jahrhundert nach wie vor unerklärlich; gehen wir dagegen auf einen einheimischen Meister zurück — und als solcher zeigt sich Nicolaus, Sohn des Bartholomäus aus Foggia — so gewinnen wir alsbald eine ziemlich geschlossene Kette künstlerischer Entwicklung. Schon im 12. Jahrhundert war Unteritalien, Sicilien mit eingeschlossen, dem übrigen Lande an künstlerischer Thätigkeit und Tüchtigkeit weit voraus. Der stetige Zusammenhang mit Byzanz, dessen Kunstleben gewöhnlich viel zu gering angeschlagen wird, wo sich, wenn auch keine lebendigen doch zahlreiche Kunstfertigkeiten erhalten haben, gibt einen ausreichenden Grund dafür ab. Die Mosaikgemälde in Cesalu, Monreale und Palermo (hier wären die großen Bilder aus dem Leben Jesu im rechten Seitenchor (Querwand) zu erwähnen gewesen) stehen weit über den gleichzeitigen Leistungen des italienischen Continents. In der Bronzetechnik gehen die Süditaliener, Schüler der Byzantiner, gleichfalls den Zeitgenossen voran. Wenn man aus dem Zunamen des Bonannus, welcher die Hauptthüre in Monreale goß: „Civis Pisanus“, das Gegentheil schließen wollte, so wäre zu entgegnen, daß die Seitenthüren des Doms von Monreale, von Barisanus aus Trani gearbeitet, die mit jener von Ravello und Trani übereinstimmen, also auf heimische Uebung hindeuten, von ungleich höherem Kunstwerth sind. Neben den Mosaikisten und Erzgießern verdienen aber auch die Marmorarbeiter rühmlichste Erwähnung, insbesondere in allen Werken der Decoration. Die mit Blattgewinden überzogenen Säulen im Klosterhof zu Monreale, die Blattcapitäler dort und in Palermitaner Kirchen, sämmtlich aus dem 12. Jahrhundert, verrathen Kenntniß der Antike und eine große technische Gewandtheit. Die figürlichen Dar-

stellungen, in der Composition oft mit den Mosaikbildern identisch, lassen gleichfalls einen feineren Formensinn, als man ihn sonst findet, und eine bessere Zeichnung durchblicken. Darf man vollends die Elfenbeinschnitzereien im Dome zu Salerno (Scenen aus dem alten und neuen Testamente am Sacristeialtare) aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts einem heimischen Meister zuschreiben, so gewinnt man eine natürliche Entwickelungsreihe, in welche sich Niccola Pisano zwanglos einordnet. Wir übergehen dabei die glänzenden Culturverhältnisse, die politische Macht, den Aufschwung und Reichthum süditalischer Fürsten und Städte, welche zu Gunsten unserer Annahme sprechen; das Studium der Denkmäler reicht hin, uns von der Wahrscheinlichkeit, daß Niccola Pisano seine artistische Erziehung in Apulien genoss, zu überzeugen.

Die Schönheit, welche Niccola seinen Arbeiten einhauchte, war und blieb nicht das Ziel der italienischen Kunst. Der Erörterung dieses Gedankens widmen unsere Verfasser das nächste Capitel, das Giotto's Herkunft und Bedeutung uns verständlich machen soll. Wenn es heißt, daß die Künstler Mittelitaliens bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts „fast auf einen einzigen Gegenstand sich concentriren: auf die Darstellung des Gekreuzigten“, so könnte man vielleicht zu Gunsten der Madonnenmalerei eine Ausnahme machen. Doch genügt die vergleichende Kritik einer Gattung von Darstellungen, um den Zustand der italienischen Malerei deutlich zu erkennen, und darauf kommt es wesentlich an. Die Verfasser haben die Tugend der Entsagung in seltenem Grade geübt, daß sie diesen Schauerbildern mit beharrlichem Fleiß nachforschten und sie der genauesten Prüfung unterwarfen. Wer an den Schönheitssinn der Italiener als eine Naturgabe, die nicht erworben zu werden braucht, allen künstlerischen Unternehmungen von selbst sich ausprägt, glaubt, findet sich gegenüber den Crucifixen des 13. Jahrhunderts gründlich enttäuscht. Die finstere Phantasie des Nordens ist hier nahezu erreicht, wenn nicht übertroffen. Aber als erste Spuren einer selbständigen Auffassung der Ereignisse, als die frühesten Versuche, tiefere Empfindung und Wahrhaftigkeit den Bildern einzuweben, haben sie eine gewisse Bedeutung trotz der häßlichen Formen und der rohen Technik. Wie bei jeder Umwälzung ging man zunächst der alten Vortheile verlustig, ohne neue zu erwerben. Erst allmählig wird für die ersteren vollständiger Ersatz geboten, erst bei Cimabue und noch mehr bei Giotto erkennt man die Nothwendigkeit des vorangegangenen Abfalls von der ruhigen classischen Weise, welche sich noch in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters erhalten hatte, aber der lebendigen Wiedergabe des Ideals, wie es sich besonders unter dem Einfluß des Franciscanerordens in Italien ausbildete, hinderlich war. Bot das Capitel über die Crucifixe den Verfassern die Gelegenheit, mit den Pisaner, Lucchenser und Sienenser

Malern, den Giunta, Guido u. A. abzurechnen, wobei das schließliche Uebergewicht von Florenz zu Tage tritt, so gab die Schilderung der Franciscaner-Kirche von Assisi ihnen den Anlaß, Cimabue's Thätigkeit zu erörtern.

„Assisi, das Heiligthum des ältesten Bettelordens, erhielt schon unter lombardischem Regiment malerischen Schmuck, gewann aber erst weltgeschichtliche Bedeutung als letzte Ruhestätte des wunderthätigen Mannes, den man kühnlich mit Christus verglich, der recht eigentlich der Heilige der armen Leute war, die offenes Auge hatten für die Laster der Geistlichen und Laien. Tüchtige Männer hielten es ebenso für zeitlichen wie für ewigen Gewinn, Einfluß und Gnadenpenden der Bettelmönche zu theilen und traten schließlich in die Zahl der Laienbrüder. Enthusiasmus und Steine wurden dem Orden allenthalben reichlich entgegengebracht und so erhob sich die Kirche S. Francesco zu Assisi als Denkmal umbrischen und toscanischen Glaubenseifers; über der ersten entstand eine zweite Kirche zu Ehren des Heiligen und die monumentale Kunst schärfte den Pilgern die hohe Bedeutsamkeit seiner Wunderthaten dadurch ein, daß sie dieselben mit denen des Heilands in Parallele stellte. Darstellungen, die zuerst schlechten Künstlern aus Franciscus eigenen Tagen anvertraut gewesen waren, wurden durch Giunta's rohere Hand wiederholt, der selbst wieder dem Cimabue wich. Seitdem bildete sich hier eine ganze Malerschule; aus ihr erwachsen Giotto und Andere, welche die florentinische Kunst über Italien ausbreiteten, und mit ihnen wetteiferten die Sienesen durch die Talente ihres Simone und Lorenzetti.“

Die Verfasser, sonst sparsam mit culturhistorischen Notizen, kommen noch einmal auf den Einfluß des Franciscanerordens zurück, bei Gelegenheit der Schilderung von Giotto's Kunstansängen. Man kann daraus ersehen, welche Größe sie jenem beimessen. Und mit Recht. Im Angesichte der Schmutzfinfen, welche heutzutage in brauner Kutte in Rom herumwandern, in Neapel betteln, könnte man zwar ungläubig werden und die Behauptung, daß die Kunst wie das sociale Leben von den Brüdern des heiligen Franziscus beherrscht würden, als Ausfluß clericalen Fanatismus zurückweisen. Man wird aber hier wie in allen anderen Fällen dem Mittelalter nur dann gerecht, wenn man von allen modernen Erscheinungen, die sich als legitimer Erbe desselben darstellen, absieht. Den Bettelmönchen und den mit ihnen concurrirenden Dominikanern, mit dem demokratischen Element in der italienischen Commune engverschwistert, hat in der That die Poesie ihre Richtung auf das Visionäre, die eifrig gepflegte Vorliebe für die Allegorie zu verdanken, beide Orden sind Träger der gothischen Architektur in Italien, man kann nicht Dante in der Poesie, nicht Giotto in der Malerei nennen, ohne an die Ordensheiligen Franziscus und Thomas erinnert zu werden, welche den Ideenkreis begründeten, dessen Verherrlichung der Dichter und der Maler dienten.

Die Schilderung des Bilderkreises in Assisi, theilweise dem seraphischen Helden gewidmet, regt die angedeuteten historischen Gesichtspunkte in anziehender Weise an; sie hat das weitere Verdienst, die Meister der Fresken in der Oberkirche schärfer bestimmt zu haben, wenn auch natürlich die zwischen Cimabue und Giotto eingeschobenen Rusutti und Gaddo Gaddi vorläufig auf einer bloßen Vermuthung beruhen. Bei Giotto schließlich angelangt geben die Verfasser entsprechend seiner Bedeutung — er steht für seine Zeit auf gleicher Höhe wie Domenic, Ghirlandajo und Rafael für die späteren Perioden des 15. und 16. Jahrhunderts — die genaueste Analyse seiner Werke, wie die eingehendste Kritik der überlieferten Lebensverhältnisse. — Es kann nicht ausbleiben, daß in manchen Punkten die Tradition umgestoßen, an den hergebrachten Zeitangaben und Künstlernamen gerüttelt wird. Ueber das Eine und das Andere ist die Controverse noch nicht geschlossen, die Schwierigkeit z. B. daß Giotto gleichzeitig in Rom (Lateran) und Florenz (Capelle im Bargello) malte, nicht ganz beseitigt. Stets wird aber die durchgehends begründete, wohlermogene Ansicht der Verfasser die größte Beachtung verdienen, selten nur eine Widerlegung derselben gelingen. Wir wiederholen gern, daß wir in der gemeinsamen Arbeit des genialen italienischen Kunstforschers und des fein und umfassend gebildeten englischen Kunstkenner ein mustergültiges Werk besitzen, das sich einen hervorragenden Platz in der kunsthistorischen Literatur bereits gesichert hat. Ueber dem Preise der englischen Verfasser wollen wir aber das Lob des deutschen Herausgebers nicht vergessen. Liebe zum Werke und Kenntniß der Sache gehen bei ihm Hand in Hand. Alle guten Eigenschaften des Originals hat er treu bewahrt, durch einzelne redactionelle Aenderungen der deutschen Ausgabe noch neue Vorzüge verliehen. Und so hoffen wir denn zuversichtlich, daß sich Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei, überdies reich und gut illustriert, auch bei uns rasch einbürgern werde.

Anton Springer.

Geschichte des Zollvereins.

Geschichte des Zollvereins mit besonderer Berücksichtigung der staatlichen Entwicklung Deutschlands von E. v. Festenberg-Packisch. Leipzig, Brockhaus. 1869.

Ausgangspunkt des Zollvereins ist bekanntlich der Vertrag zwischen Preußen und Hessen-Darmstadt von 1828. Grundlage des preußischen Zollsystems, welches 1828 zuerst auf einen anderen deutschen Staat ausgedehnt