



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Vasari der andere. 1.

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

Vasari der andere.

1.

Wer heute eine bedeutende Erscheinung der Kunsliteratur dadurch einführt, daß er sie — wie wir es hier thun — gewissermaßen unter die Auspicien Vasaris stellt, wird den Gegenstand seines Interesses zunächst gegen das ungünstige Vorurtheil der Kenner zu schützen haben. Ueberall, wo sich moderne Kunstforschung auf dem Gebiete von Vasaris Biographien bewegte, hat sie den ehemals hochgefeierten Historiker der italienischen Kunst auf groben Menschlichkeiten betroffen. Sein Autoritätsnimbus ist über und über fleckig geworden und kein Forscher liest jetzt eine Zeile seines Buches ohne äußerstes Mißtrauen; weiß man doch, daß der gute Alte oft genug auch da fabulirt, wo er lediglich Selbsterlebtes zu berichten braucht; der Seelenruhe ganz zu geschweigen, womit er die Lücken seiner Kenntnisse durch die naivsten Hypothesen ausfüllt, die er kurzweg als beglaubigte Thatsachen aufstischt.

Trog alledem wird jeder, der sich mit dem Studium italienischer Kunst beschäftigt, fortwährend genöthigt sein, den Finger in Vasaris Buche zu behalten. Es ist und bleibt, discreditirt wie es nach den verschiedensten Richtungen auch sein mag, dennoch von außerordentlichem Werthe. Nicht bloß in dem Sinne, in welchem jede Ueberlieferung, auch wenn sie aus baaren Lügen bestünde, ihre Wahrheit und Wichtigkeit für den Forschenden hat, sondern darum, weil bei dem Zustande unsrer Kunde fast alle Einzelheiten der Berichte Vasaris in der Weise gebraucht werden, wie der Architekt die Bausteine eines zu erneuenden Hauses anwendet, auf welche er sich so lange stützen muß, bis die Ueberbauung fertig ist. Das meiste Alte bröckelt als Schutt hinweg; aber das Neue stünde nicht da, wenn jenes nicht als Substrat gedient hätte. Eine im Factischen noch so ungetreue und lückenhafte historische Ueberlieferung, wenn sie nur den Vorzug zeitlicher und localer Nachbarschaft mit ihrem Gegenstande hat, ist von unersehblichem Belang. Denn es giebt jeder historischen Forschung ein treffliches Correctiv und eine gewisse Gewähr der Richtigkeit, wenn sie ihren Ausgangspunkt von einer Quelle nehmen kann, zu welcher sie sich von vorn herein skeptisch verhalten zu müssen weiß. Die Literatur aller histo-

rischer Disciplinen hat solche Materialien, deren absoluter Werth ziemlich gering, deren relativer dagegen völlig unschätzbar ist; Werke, die jedem, der sich forschend mit ihnen befaßt, auf Schritt und Tritt Vergerniß in Fülle geben, während er im Stillen ihre Existenz sehr dankbar zu schätzen hat.

Auch die bevorstehende Bereicherung unsres kunstgeschichtlichen Wissens, welche das Werk bringt, auf dessen Erscheinen wir durch das nachfolgende Resumé vorläufig aufmerksam machen möchten, wird die Wahrheit dieses Satzes vornehmlich in seiner Beziehung auf Vasari bestätigen. Wie sich aber die rechte Würdigung solcher vorhin berührten doppelsinnigen Materialien erst von einer Stufe selbständiger Forschung aus gewinnt, die beträchtlich über die Sphäre jener Autoritäten hinausragt, so kann auch der Werth von Leistungen, wie die vorliegende ist, durch solchen Hinweis nur gesteigert werden. Denn die That der Befreiung von einer falschen Autorität wird nur respectabler, je umfassender und unentbehrlicher diese letztere gewesen ist und in der angedeuteten Einschränkung auch ferner bleibt; und ganz besonders verdienstlich ist es, wenn die Kritik nicht bloß negativ, sondern in solchem Maße positiv auftritt, wie es hier der Fall ist.

Durch Vermittlung von befreundeter Seite ist uns der Einblick in einen Theil des Manuscriptes der Herren J. A. Crowe und Cavalcaselle gewährt, welches binnen Kurzem unter dem Titel „History of Italian painting“ in England erscheinen wird. Wir können uns nicht versagen, einige Mittheilungen aus seinem ersten Theile voranzuschicken. Sie dienen vielleicht dazu, dem Werke, welches leider durch Umweg auf den literarischen Markt Deutschlands gelangt, hier, wo es vermuthlich seine beste Schätzung findet, die Stätte zu bereiten, und tragen möglicher Weise dazu bei, die Veranstaltung einer würdigen deutschen Ausgabe desselben bei Zeiten zu einem Wunsche vieler Kunstfreunde und Forscher zu machen.

Unbedenklich darf dies Werk als epochemachend bezeichnet werden. Führten wir es unter der Aegide Vasaris ein, so geschieht es einerseits, um ihm die gebührende Folie zu geben, andererseits um anzudeuten, daß es in Beziehung auf den Umfang seines Gegenstandes mit den *Vite de' pittori* übereinstimmt und rücksichtlich der Behandlungsweise eine äußerliche Aehnlichkeit mit diesen hat. Denn es soll die Geschichte der italienischen Malerei vom zweiten bis ins sechzehnte Jahrhundert umfassen und bedient sich zur Darstellung im Wesentlichen der biographischen Form. Aber es kündigt sich uns in umfassender Weise als Vollendung und Erfüllung dessen an, was Vasari hat leisten wollen. Soweit heute die Mittel der Forschung ausreichen, ist alles, was im Bereich der Studien und Erinnerungen des italienischen Biographen lag, gesichtet, neu durchgearbeitet, festgestellt und mit erstaunlichem literarischen Apparat bereichert. Die gewissenhafteste Autopsie, die unermüdlichste Spürkraft, wie sie nur da er-

wartet werden kann, wo die Forschung einestheils von tiefem patriotischen Interesse gefördert, andernteils mit allen Hilfsmitteln technischen Verständnisses geschärft ist, begleiten die in den Bereich der Betrachtung fallenden Kunstwerke; eine schlichte schmucklose Darstellung, welche die Präcision des englischen Ausdruckes und der Beobachtung des Engländer's trefflich verbindet, machen das Buch zu einem Muster seiner Gattung.

Für uns hat es nebenher noch einen gewissen principiellen Werth. Es ist zu vermuthen, daß es trotz seiner ungewöhnlichen Vorzüge nicht überall, wo es der Natur seines Stoffes nach willkommen sein sollte, mit der gleichen Empfindung aufgenommen wird. Die Kunstgeschichte hat dank der allgemeinen reizvollen Anziehungskraft ihres Gegenstandes bis auf unsere Tage eine leidige Ausnahmestellung erdulden müssen. Als Schooskind des banal ästhetischen Interesses, welches an Breite ersetzen möchte, was ihm an Tiefe abgeht, ist sie der Gemeinplatz sehr unberufener Geister geworden, ein Umstand, in welchem man einen Fluch des vasarischen Werkes zu erkennen hat. Denn es ist eine gemeine Erfahrung, daß dergleichen Bücher gerade in den positiv verwerflichen Eigenschaften am liebsten nachgeahmt werden. Auf diese Weise ist namentlich bei uns eine große Schaar kunstgeschichtlicher Tändeleien, eine ganze Literatur von „neuen Vasaris“ dieses Schlages aufgewachsen, die erst in jüngster Zeit durch Bücher von tüchtiger Forschung und gebildetem Geschmack, wie z. B. Grimms Darstellungen sind, allmählig verschleucht werden. Muß sich die edle Kunst gefallen lassen, daß sich allenthalben der impotente Dilettantismus an sie anvettert, wie viel mehr die Kunstgeschichte, die von allen historischen Disciplinen des polizeilichen Schutzes einer bestimmten Methode am meisten zu entbehren scheint.

Das Fatalere ist, daß sich hinter jenes Mittelgut oft das Princip eines sogenannten ästhetischen Zartgefühles versteckt, welches das bessere Theil der Kunst in gleicher Weise gegen die „alte Schwiegermutter Weisheit“, d. h. die wissenschaftliche Aesthetik, wie gegen die exacte Geschichtsforschung in Schutz zu nehmen vorgiebt. Unter Einsichtigen bedarf es jedoch keiner Auseinandersetzung darüber, daß wirklich wissenschaftliche Behandlung aller Disciplinen, wie sie im Zuge unsrer Zeit liegt, jedes wahrhafte und werthvolle Interesse nur fördern und nähren kann, und daß der vermeintlich tiefere Genuß des Halbverständnisses der Künste ein Irrthum, wenn nicht sogar eine absichtliche Täuschung ist, die nur der geistigen Bequemlichkeit zu Gute kommt. Das Werk, von dem wir hier reden, wird einen förderlichen Einfluß in dieser Richtung nicht verfehlen. Freilich entzieht es uns manche mit Vorliebe gehegte Illusion über angeblichen Sachverhalt in der Geschichte der Kunst und der Künstler, aber es bereichert und verschärft dafür unsre Kenntniß, unsre Anschauung und unser Urtheil in solchem Maße, daß alle herkömmlichen Lamentos von „zersehender

Kritik“ oder „nüchterner Verstandestyrannie“, wie sie derartigen exacten Arbeiten zu begegnen pflegen, zum kindischen Geschwäg werden.

Wir wenden uns zum Inhalte unsres Manuscripts, von dessen ersten Capiteln wir im Nachfolgenden eine Skizze versuchen, was freilich nur mit dem Geständniß geschehen darf, daß eine hervorragende Seite desselben, die Fülle des Details in Beschreibung und Beweisführung dabei nur mangelhaft berathen bleiben kann.

Die Anfänge des Christenthums im alten Rom bezeichnen mit nichten auch den Anfang einer ursprünglichen Kunst. Wie später draußen im politischen und vor allem im Bildungsleben der neuen Nationen das Römische sich kundgiebt und um sich greift als Sieger in der Cultur über seine Sieger im Felde, so tragen auch die ersten Hände, welche christliche Gebilde schaffen, noch die goldene Fessel des antiken Stils. In den stillen, düstern Kammern unter der Erde, wohin die Bekenner des Kreuzes sich flüchten, reden uns von den Wänden die lebendigen Spuren des geistigen Lehnbriefes an, womit Roms sinkender Genius die neue Welt beglaubigt. Und diese geheimnißvolle unlösbare Beziehung, so widerwillig sie anerkannt, so unbewußt sie bewährt wird, zwingt diese einsiedelnde Kunstthätigkeit auch in den Entwicklungsgang, in den stetigen Verfall mit hinein, vermöge dessen oben an der Sonne die überreifen Früchte der antiken Kunstschöpfung allmählig verkommen.

Die Maler der Katakomben verrathen allenthalben ihren Ursprung aus der römischen Kunstweise. Ueberall die gleichen Typen; Costüm, Gruppirung, alles Reminiscenz; Hand und Gestaltungssinn stehen willenlos im Banne der antiken Formen. Auch der sinnliche Reiz der alten Lebensanschauung kommt noch zu einem gewissen Rechte. Die Heiterkeit, mit welcher die Alten selbst die Stätte der Todten wohnlich und vertraulich zu machen strebten, findet hier Nachahmung. Die ältesten christlichen Katakombenbilder sind nicht selten umsäumt mit Kränzen heidnischer Blumen; um die Gestalt des guten Hirten flattert Cupido durch Nebengewinde.

So erzeugt dieses doppelte Verhältniß, welches die Maler zu ihrem Gegenstande und welches sie zu dem Ductus der Production einnehmen, naturgemäß auch noch einen andern Widerspruch. Je geschickter sie sich als Zeichner erweisen, desto ungeschickter erscheinen sie, um dasjenige auszudrücken, was die Gegenstände der christlichen Anschauung verlangen. Die Bedeutsamkeit des Innerlichen, die Fülle des Gemüthsinhaltes geht leer aus: schlichte Gefäße stehen uns gegenüber, in welche der gläubige Beschauer den Gehalt hineinzugießen hat. Wo aber ein eigenes Kunstidiom hervorzutreten scheint, wo wirklich ungewohnte Gestaltungen begegnen, da ist es nicht sowohl eine neue originelle Kunstgattung, was wir sehen, sondern vielmehr das Resultat des Zweifels

an der Uebereinstimmung von Form und Inhalt einerseits und des Unvermögens eigener Erfindung andererseits. Wo wir Auflehnung gegen das Conventionelle wahrnehmen, da richtet sie sich gegen die Maßverhältnisse und die Linienharmonie der antiken Form und giebt sich demnach zuerst nur als eine Art Verstümmelung und Verzerrung kund. Hier werden die Gestalten untersehter, breiter gezeichnet, dort recken sie sich über Gebühr empor; das Auge als der Spiegel der Seele, wird vergrößert statt vertieft und erfüllt, die Brauen hochgeschwungen; überall das gleiche Bestreben, durch Erweiterung und Uebertreibung der Dimensionen zu erlangen, was nur die Einführung eines ganz neuen Factors vermag, dessen man noch nicht mächtig ist.

Dann und wann scheint in plastischen Werken frühchristlichen Ursprungs jenes Abhängigkeitsverhältniß eine gewisse Freiheit zu gewinnen. Wir gedenken beiläufig und auf eigene Hand der Sculpturen, von denen eine schöne Sammlung unter andern im lateranischen Museum aufgestellt ist. Jene Sarkophage mit den graziosen Darstellungen christlicher Gegenstände würden, wenn sie originell wären, unsre Bewunderung verdienen. Allein es zeigt sich nur zu deutlich, daß wir hier noch viel sflavischere Copien und Uebearbeitungen antiker Werke vor uns haben wie in der Malerei. Immerhin liegt in diesen Denkmälern, auf denen heidnische Compositionen bona fide zum Ausdruck christlicher Sujets verwendet sind, so daß man die zierliche spätrömische Relieifarbeit auf Gebilde übertragen sieht, an deren Vorstellung seit ihrem ersten Auftreten in der Kunst sonst die Wucht und der Ernst von Typen kirchlicher Verehrung haftet, eine unwiderstehliche rührende Naivetät. Das Verdienst der christlichen Künstler als solcher aber ist dabei äußerst gering. Die Wirkung, welche sie hervorbringen, ist eben erborgt und besteht nicht in der Uebereinstimmung, sondern vielmehr gerade im Widerspruche von Absicht und Leistung.

Mit einigem Rechte, aber natürlich auch mit beträchtlicher Einschränkung, läßt sich Aehnliches auch von der christlichen Sculptur sagen, die in den späteren Jahrhunderten in Süditalien und im dreizehnten in Toskana auftritt, so ferne es auch sei, namentlich die edlen toskanischen Leistungen mit den eben berührten auch nur vergleichen zu wollen. Oft ist von dem Vorzuge gesprochen worden, den Muse und Schicksal der frühzeitigen Entwicklung der Bildhauerei in Italien vor der Malerei gegönnt habe. Wahr ist: sie hat sich in einer gewissen Stätigkeit entfalten können; denn sie hat der classischen Vorbilder niemals gänzlich ermangelt und hat, dank diesem Glücksumstande, nie völlig die Einsicht verloren, daß sie in diesen ihre Muster und Lehrer zu suchen hatte. Dafür ist sie jedoch auch länger im Heidenthum stecken geblieben, d. h. sie hat längere Zeit unfreier gearbeitet, hat den neuen Inhalt den schematisch gewordenen antiken Formen wohl oder übel untergeordnet. Bis auf die Tage der Ghiberti, Donatello, Robbia dauert das unbefangene, ja fast unbewußte Ver-

hältniß zur Antike, und die Kritik wird selbst den herrlichen Werken der Pisani, welche die Stadt aufweist, nach der sie den Namen führen, nicht Unrecht thun, wenn sie den Werth derselben durch diese Bemerkung ein wenig einschränkt. Diesen trefflichen Künstlern sind die alten Formen noch zweifellos anerkannte Dogmen; Natur und Antike sind ihnen noch nicht eigentlich zum künstlerischen Problem geworden, sie empfinden noch wenig oder nichts von der Mühsal, diese beiden Instanzen auseinanderzusetzen, haben — um so zu sagen — die Antike nicht gesucht, sondern nur gefunden. Ohne Kampf geben sie sich an die Tradition hin, freilich aber mit lebendigerem Sinn für ihr Wesen und darum auch mit besserem Gelingen als ihre Vorgänger. Und diese Vorgänger sind ebensowenig wie die ursprüngliche Heimath dieser schlechthin als „Pisaner“ bezeichneten Bildhauer in Oberitalien zu suchen. Das Erstere wird jeder aufmerksame Beschauer der pisanischen Bilderwerke bestätigt finden, wenn er die Denkmäler aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts mustert. Denn es giebt dort kein einziges Ueberbleibsel, was der Kunst der Pisani nur halbwegs ebenbürtig wäre. Ihre Familie wie ihre Kunstweise stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Süden. Pietro di Apulia, der Vater Niccola's, wird es gewesen sein, der, wie es in jener Zeit der Machtblüthe Pisas häufig vorkam, von dort, aus irgendeiner der kleinen süditalienischen Republiken auswanderte; und eben jene Orte, um die sich Pisa mit den Normannen vertrat, sind es, wo noch bis zu diesem Zeitpunkt ein Stil gepflegt ward, welcher dem der Pisani direct verwandt ist. Wir nennen nur Ravello bei Amalfi und außerdem Foggia, wo der Kunstfürst Kaiser Friedrichs des Zweiten sehr tüchtige Meister beschäftigte. Vom Süden aber empfing, wie wir ferner beobachten werden, die gesammte Kunstthätigkeit einen neuen erfolgreichen Anstoß. Es sei hier nur auf den Punkt hingewiesen, an welchen den Untersuchungen unserer Autoren zufolge sich die Verbindung vollzieht, die sich, wenn wir die weitere Entwicklung der Sculptur im Norden ins Auge fassen, fast als eine Auswanderung der Kunst Apuliens nach Toskana darstellt. Wenn wir nun aber auch das Bedenken gegen den innern Werth der Werke der Pisani gelten lassen und der gleichzeitigen Malerei gern das Verdienst größerer künstlerischer Ursprünglichkeit, selbständigerer Verfolgung eines eigenen Weges zum neuen Ideale einräumen; es bleibt dennoch seltsam, daß sich von der schönen plastischen Formgebung nicht mehr noch auf die malerische übertrug. Ein solcher Abstand bleibt in gewissem Grade bis in die Zeit hin bemerkbar, da sich die beiden Künste des gemeinsamen Zieles und der gemeinsamen Vorbilder völlig bewußt geworden sind.

Wir kehren nach diesem beiläufigen Excurse in den Gang unsrer ersten Betrachtung zurück und halten zunächst fest, daß im Anfange der christlichen Kunstübung die Malerei allerdings dem Ueberkommenen treu blieb. Sie that es, weil sie nicht anders konnte und anfänglich sogar mit Behagen, wenigstens

scheinbar ohne Empfindung der unorganischen Zufälligkeit, welche in der Verbindung ihres neuen Inhalts mit den alten Formen lag. Es muß wiederholt werden: was die frühen Katakombenbilder zunächst Originelles aufweisen, ist in der Mehrzahl der Fälle das Erzeugniß einer gutmeinenden Stümperei. Dabei wird billigerweise nicht zu vergessen sein, daß sie wohl meist ihren Ursprung niederen Handwerkern und Laien verdanken, die sich selbst mit sammt den gläubigen Gemeindegemeinden um so eher zufrieden stellen konnten, als die urchristliche Scheu, das Ewige durch Linien zu umschreiben, diese ganze Kunstthätigkeit fast ausschließlich auf das Symbol anwies, das eben den Anspruch hat als eine Schrift in Figuren auftreten zu dürfen und sich mit Andeutungen zu begnügen, wo gebildetes ästhetisches Gefühl Ausführung und Eigentlichkeit verlangt.

Dies sowohl wie die obige Auffassung der Abweichungen vom Herkömmlichen bestätigt sich durch den Umstand, daß die Arbeit in dem Maße der Freiheit, mit der man verfährt, auch werthloser, d. h. roher und flüchtiger wird. Die einfache, fast ärmliche Technik dieser Fresken beherrscht — sei es nun mit oder ohne Bewußtsein — scheinbar nur das eine Gesetz, mittels heller Farben den düstern Wänden der unterirdischen Gemächer Licht zuzuführen. Keine Farbenmodellirung, wenig Abwechslung in ihrer Wahl, nur scharfe Conturen sind gegeben, welche in der Regel mit einförmiger Localfarbe gefüllt werden. Uns Tageslicht versetzt nehmen sich diese Bilder wie Gewächse aus, die man im Keller gezogen hat oder wie jene weichliche Vegetation, die von Natur unter der Erde wuchert und der Farben ermangelt, welche nur die Sonne erzeugen kann.

Es dauerte eine gute Zeit, ehe diese Kunst in Rom wie in Neapel, wo sie gleichzeitig blühte und noch heute in zahlreichen Ueberresten vertreten ist, hinsichtlich ihrer Gegenstände aus der blassen Ausdrucksweise des Symbols sich zur Darstellung der Wirklichkeit erhob. Die ersten Jahrhunderte der Katakomben zeigen den Gottmenschen nur in seiner Kindesgestalt, schon damals mit der Mutter vereint, der aber noch jene erhabene Qualität fehlt, die sie nachmals erlangte. So zeigen z. B. zwei der ältesten Katakombenbilder, das eine bei S. Calisto, das andre bei Sta. Agnese in Rom, welche dem dritten oder vierten Jahrhundert zuzuschreiben sind, ziemlich übereinstimmend die Jungfrau wie sie, das Kind auf den Knien, die Gaben der Magier entgegennimmt. Aehnliches findet sich aus derselben Periode in den Katakomben von S. Marcellino e Pietro. Hier und anderwärts, wo ebenfalls Scenen aus dem Leben der Maria dargestellt sind, umgeben sie Gestalten von Propheten, welche auf ihre Erscheinung hingewiesen haben.

Den Heiland in seiner Männlichkeit und Majestät darzustellen wagt zu dieser Zeit noch Keiner. Er erscheint mannigfaltig symbolisirt, als guter Hirt, als Orpheus und in andern Gestalten. Die Götterboten werden den antiken Victorien nachgebildet; das Volk der Israeliten tritt als cäsarische Legion auf; Propheten und heilige Männer, die man in der Absicht malte, sie in ihrer

eigentlichen Gestalt wiederzugeben, tragen die bekannten Züge classischer Philosophen; in allen Stücken sehen wir, wie gesagt, diese Bilder abhängig von dem Vorstellungskreise der römischen Welt.

Diese Unterschiebung des neuen Inhalts unter die herkömmlichen, das Ideal der Darsteller völlig beherrschenden alten Typen kehrt nun auch wieder bei den schüchternen ersten Versuchen, den Heiland wirklich zu malen. Wo solche Bilder — im vierten und fünften Jahrhundert — begegnen, redet aus ihnen entweder Apollo oder der olympische Zeus in dürftiger Nachbildung. Dann erst versucht man, ebenfalls allmählig die eignen Hände von denen der antiken Führer befreiend und gleichsam zurücksteigend hinter die überkommene Form die Absicht dieser Künstler selbständig zu wiederholen, indem man jene Typen verallgemeinert und überhaupt ein Idealbild der Männlichkeit hinzustellen strebt. Immer noch in einer gewissen heidnischen Richtung befangen, vielleicht auch beeinflusst von der archaisirenden Tendenz der spätrömischen Kunst, deren Lebensstrom allmählig ganz versiegt, heben die Späteren in ihren Christusbildern derbe Kraft, herkulische Fülle, in allem das Imposante, Gewaltige hervor, bis sie fortsteigernd zur Uebertreibung des Majestätischen, zum Schrecklichen und Furchtbaren, mit einem Worte zur Caricatur der Antike kommen.

Unter Hinweis auf die in einem früheren Jahrgange dieser Blätter von einem der Autoren unsres Buches selbst gegebene Darstellung der Metamorphosen des frühchristlichen Heilandbildes beschränken wir uns hier auf die Andeutung. Nur jener Erfrischung und Fristung müssen wir noch gedenken, welche die verkommene römische Kunst durch die Verpflanzung der kaiserlichen Residenz nach Ravenna erhielt. Hier zeigte sich anfangs die erneute Berührung mit der griechischen Welt und ihren Denkmälern in schönster Wirkung, so daß die Zeitgenossen in Rom weit hinter den Künstlern zurücktreten, die hier arbeiteten, wie wir unter diesen auch wohl zumeist Griechen zu denken haben. Als das eigenthümlichste Erzeugniß für unsere Betrachtung haben die Mosaiken der ersten Zeit zu gelten. Namentlich die des Baptisteriums und der Grabkapelle der Galla Placida (jetzt St. Nazaro e Celso) zeichnet eine wahrhaft künstlerische Behandlung, eine prachtvoll sonnige Farbenwirkung aus. An letzterem Orte interessirt außerdem eine äußerst edle und schöne Auffassung des Heilands, der classisch in Ausdruck und Haltung als jugendlicher Hirt inmitten einer sanft bewegten Landschaft vorgestellt ist, wie er das Lamm liebkost, während er an andern Stellen ebenda gleichfalls jugendlich und als Hirt gedacht die Heerde in alle Welt sendet.

Obgleich aber Ravenna seit der belisarischen Eroberung neuen künstlerischen Zuwachs aus dem griechischen Osten erhielt, und so eifrig auch die Exarchen unter Justinian und seinen Nachfolgern die Stadt durch Monumente und Kirchen bereicherten, datirt doch von jenem Zeitpunkte ein merkliches Sinken der

künstlerischen Arbeit. St. Vitale ist ein redendes Zeugniß dafür. Die Mosaisten dieser Epoche verrathen deutlich, wie sehr sie an Kenntniß der Formen, an Geschmack der Anordnung unter ihren Vorgängern stehen. Es ist in ihren Werken das Streben bemerkbar, das mangelnde Können im Großen durch Fleiß im Kleinen zu ersetzen. Sie verfahren minutiös in der Ausführung und wählen blendenderes Material; Züge, die, wie aller Orten, so auch zum ersten Male in der neuen Kunst den einreißenden Naturalismus begleiten. Wenig Jahre seit jener schönen Höhe der Darstellung, wie sie oben angedeutet wurde, und die Formen ersterben, Leben und Bewegung machen in den bildlichen Darstellungen roheren materiellen Wirkungsmitteln Platz; nur in der Anordnung der Ornamente und in ihrem Gesammtton dauert die Meisterschaft.

Immerhin behielt die neugriechische Kunstweise Kraft genug, um in den folgenden Jahrhunderten theils auf Rom zurückzuwirken, theils nach andern Richtungen in Italien sich zu verbreiten. Zahlreiche Werke, in unsrem Buche genau verzeichnet und beschrieben, beurfunden diesen Einfluß; aber alle bestätigen mehr oder minder die Wahrnehmung, daß das Gute und Echte dieser ravennatischen Leistungen nicht mehr den Boden fand, um zu haften und fort-dauernd regenerirende Wirkung zu üben. Ob die byzantinischen Mosaisten, die nach Leo vor Ostia um 1070 in Montecassino in Unteritalien gearbeitet haben sollen, bessere Künstler waren als ihre römischen Zeitgenossen, ist eine Frage um Kaisers Bart; denn von ihrer Arbeit ist nichts übrig geblieben. Ueberreste in Capua jedoch nöthigen nach der Stilkritik zu der Annahme, daß hin und wieder in Unteritalien im elften Jahrhundert wohl Künstler aus Griechenland und Konstantinopel thätig gewesen sind, daß aber ihre Arbeiten keineswegs werthvoller waren als die ihrer Zeitgenossen in Rom oder Mailand. Die gleichzeitigen Bilder von St. Angelo in Formis bei Capua haben fast gar keinen künstlerischen Werth mehr. Was sie geschichtlich interessant macht sind neben dem Umstande, daß sie als reine Specimina der Entartung des Byzantinischen dastehn, zwei Momente andrer Art: sie zeigen zum ersten Male eine systematische Ausschmückung und diese besteht in der ersten bekannten Darstellung des jüngsten Gerichts, dieses nachmals so allgemein vorherrschenden Gegenstandes. Was Amalfi, Otranto, Ovellino und andre süditalienische Orte von solchen Produkten aufweisen, ist diesen corrupt byzantinischen Leistungen ebenbürtig.

Man würde der nachhaltigen Kraft der griechischen Antike Unrecht thun, wollte man behaupten, daß diese Ueberreste in Süditalien den Maßstab für die Leistungsfähigkeit der damaligen Byzantiner abgäben. Es muß berücksichtigt werden, daß die bilderstürmerische Epoche die Kunstübung in Konstantinopel ziemlich lange unterbrochen hatte. Sie begann sich aber bald wieder sehr tüchtig zu regen. Die Thore der Kathedralen von Amalfi und Salerno, welche in die Jahre 1000 und 1100 zurückweisen, sind stattliche Beispiele dafür. Zu ihrer

vollen Rechtfertigung braucht bloß gesagt zu werden, daß — wenn nicht ihr unmittelbarer, so doch sicherlich ihr mittelbarer Einfluß es gewesen ist, dem wir die großartigen Denkmäler altchristlicher Kunst in Sicilien verdanken.

Die sicilische Kunst, dem so eigenthümlich vielbefruchteten Boden entlockt durch die Munificenz der normännischen Herrscher, hat eine kurze Blüthe gehabt, aber sie vereinigt in ihren Erzeugnissen die Großheit und Schöne des Besten, was christliche Bildnerei bis dahin hervorgebracht hatte und dies zu einer Zeit, wo die übrigen Stätten der neuen Kunstthätigkeit schon fast völlig brach lagen. Den Schilderungen der Wandgemälde und Mosaiken von Cefalu, Palermo, Monreale folgen wir nicht ins Einzelne. Auch die in Cefalu sind von verschiedenen Händen und von verschiedenem Werth. Was ihnen aber insgesammt den hohen Rang sichert, der ihnen zugetheilt wird, ist die Strenge der Zeichnung, Feinheit und Würde der Darstellung, wie sie nur aus lebendiger Erinnerung an die antiken Muster hervorgehn konnte. Tüchtiger Farbensinn, gestützt auf verständige Naturbetrachtung, Geschmacl in der Vertheilung der Massen, hohe technische Correctheit gehen Hand in Hand. Ja wir begegnen in Palermo schon einzelnen Versuchen der Verkürzung, freilich im Zusammenhang mit einer gewissen Neigung des künstlerischen Materialismus, durch Drahtik und Verzerrung zu wirken. Die Mosaiken von Messina freilich, die nur hundert Jahre jünger sind als jene ersten, stehen schon gleich niedrig wie die capuanischen.

Mit dem Ende des zwölften Jahrhunderts verbreitet sich diese neuere byzantinische Kunst in der Verflachung, welche sie bereits in den späteren Denkmälern Siciliens zeigt, nördlich, östlich und westlich über Italien. Es ist wenig erquicklich, die ebenso mittelmäßigen wie massenhaften Productionen dieser Zeit zu mustern. Ueber das Niveau erheben sich außer den venezianischen nur wenige; doch bleibt es verhältnismäßig noch am interessantesten, den Einfluß dieser Richtung auf die einheimischen Erzeugnisse Roms zu beobachten. Was die Feuersbrunst von 1823 in St. Paolo fuori le Mura in Rom an Mosaiken übrig gelassen hat, zeigt noch sehr respectable Arbeit und macht es wahrscheinlich, daß dort Griechen thätig gewesen sind. Schon minder bemerkenswerth sind die Gemälde in der Sylvesterkapelle bei St. Quattro Coronati und die am Grabe des Cardinals Fieschi (gest. 1256) in St. Lorenzo fuori. Auch die Schildereien in St. Benedetto di Subiaco bedürfen des ahnungsvollen Schauers, den das Local einflößt, um vor strengerer Kritik zu bestehen. Auf die Zeiten des heiligen Mannes, dem sie geweiht ist, weist in der altehrwürdigen Abtei kein Bildwerk zurück. In einer der Grotten begegnet wohl ein Ueberbleibsel der römischen Kunst des achten oder neunten Jahrhunderts, das Uebrige rangirt mit den rohen Leistungen des zwölften; selbst die tieferen Partien des Sacro Speco nicht ausgenommen, die zum Theil noch jünger sind.

Nöthiger ist es, die Darstellungen in der Nachbarschaft der Scala Santa und der Kapelle der heiligen Jungfrau auf ihren urkundlichen Ursprung aus sehr mittelmäßig begabten Händen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts zu beschränken, da Unkenntniß und Unkritik sie lange Zeit mit der Kunst eines Cimabue und Giotto theils in directe Verbindung, theils wenigstens in Vergleich gesetzt hat. Im Sacro Speco findet sich aber außerdem eine Einzelheit, die für den Historiker mehr als den Werth eines Curiosums besitzt, so wenig sie auch den Künstler als solchen anziehen mag. Es ist dies ein Porträt des heiligen Franciskus. Die jugendliche Mönchsgestalt mit der Aufschrift seines Namens stellt nämlich merkwürdigerweise den Heiligen ohne die Stigmata dar, ein Umstand, der die Entstehung des Bildes aller Wahrscheinlichkeit nach vor die Zeit der Canonisation verweist. Geschichtlichen Anhalt gewährt hierbei die Thatsache, daß Franz im Jahre 1216 das Sacro Speco wirklich besucht hat. Dies fällt in die Periode, wo dort gemalt wurde, und es kann bei der Verehrung, welche diesem außerordentlichen Manne schon damals zu Theil wurde, nicht auffallen, wenn einer der damals beschäftigten Künstler es unternahm, diesem Gaste gleich im Frischen ein Denkmal zu setzen. So weit die theilweise Restauration der Wand das ursprüngliche Gemälde erkennen läßt, zeigt es ein zwar durch Enthaltung abgemagertes, aber keineswegs unliebenswürdiges, regelmäßig gebautes Antlitz mit offenen Brauen, großen Augen und gerader Nase. Längs der Stirn und der Schläfe nach den äußerst kleinen Ohren läuft die Tonsur; ein loser Bart, der auch die Oberlippe flaumig bedeckt, schließt das Gesicht ab; eine hohe spitzige Kapuze zu Häupten, Mönchskutte und Bettlerstrick hüllen die Gestalt. Das Bild unterscheidet sich wesentlich von allen spätern Porträts des Heiligen, die sämmtlich darauf auszugehen scheinen, in seiner Darstellung mehr den Typus der Abstinenz als eine Wiedergabe seiner wirklichen Formen zu geben. Dies gilt auch, und zwar in nicht geringem Grade, von den Auffassungen seiner Persönlichkeit, die Assisi bewahrt.

Wir sind an der Schwelle des Zeitalters angelangt, welches nach den in Werth wie in Fülle ungleich auf- und abwogenden frühchristlichen Kunstleistungen Italiens nunmehr ein stätiges Emporsteigen zeigt. Die bisher gleichsam noch gattungsmäßige Kunst beginnt mit dem nämlichen Zeitpunkte individueller zu werden. Einzelne Namen bleiben haften und erregen das Interesse der Zeitgenossen. Während man zuvor sich wenig um die Urheber des Schmuckes von Kirchen und Denkmälern kümmerte, wird ihre Pflege und der Besitz ihrer Arbeiten schon Gegenstand der Eifersucht. Diesem par excellence italienischen Zuge, so sehr er einerseits die Schuld daran trägt, daß die italienischen Historiker uns die Geschichte der heimischen Kunst nach kleinlichen, oft genug nur lokalen Gesichtspunkten erzählen, sind wir andererseits doch auch zu Danke verpflichtet. Denn die Rivalität der einzelnen Städte hat in dieser Beziehung gar Manches

der Vergessenheit entrissen, was bei minder leidenschaftlichem Interesse verloren gegangen wäre. Erklärlich ist es dabei allerdings, daß namentlich der leidige Stolz, die Neugeburt der italienischen Kunst per fas et nefas der particularen Heimath zu vindiciren, wiederum gar viel verdirbt.

Während Florenz, Siena und Pisa in dieser Beziehung übereifrig nach dem Rechten sehn, macht Rom hier merkwürdigerweise eine Ausnahme. Seine Schriftsteller haben wenig dazu gethan, Namen zu beleuchten, welche der Zeit- und Rangordnung nach eine so vornehme Stelle beanspruchen wie die Cosmati. Vasari kennt sie nicht, obwohl sie fast von gleichbedeutendem Einflusse für die Architektur wie für die Bildnerei und Malerei der aufwachenden Epoche gewesen sind. In den landläufigen Kunstgeschichten wird ihrer nur sehr oberflächlich gedacht; aber schon Agincourt, Cicognara und della Valle wissen von ihnen, Rumohr hat nur geringe Notiz von dieser Künstlergruppe genommen; namentlich mit Karl Witte*), der treffliche Untersuchungen über sie angestellt hat, theilt unser Buch das Verdienst, ihnen gerecht geworden zu sein. Civita Castellana bei Rom, St. Scholastica bei Subiaco, Anagni bewahren das Gedächtniß des Lorenz Cosmas und seiner Söhne Lucas und Jakob in Denksteinen, die ihren Arbeiten beigelegt sind; auch ein Giovanni, vermuthlich ein Enkel, ist genannt. In Villa Mattei zu Rom werden mit Wahrscheinlichkeit nicht bloß die Mosaiken, sondern auch die schöne reine Architektur, sowie treffliche Grabskulpturen in Araceli zu Rom auf zwei Künstler aus dieser Familie zurückgeführt.

Giovanni verewigte seinen Namen durch das Grabdenkmal des Guillaume Durand in Sta Maria sopra Minerva, einem Werke, dessen gediegene Schönheit sehr merklich von allen früheren Kunstleistungen Roms absticht und nicht bloß in der Tendenz, sondern in ganz speciellen Formmomenten den Einfluß Giotto's beurfundet. Als Meisterwerk der Cosmati aber zeichnen sich die Bilder aus dem Leben der heiligen Jungfrau in Sta. Maria in Trastevere aus. Was Affisi für Giotto — so sagen unsere Autoren — war Maria in Trastevere für die Cosmati. Hier schwindet der byzantinische Stil, ein neues Schönheitsideal kündet sich an.

In Pietro Cavallini vollzieht sich auch äußerlich die Verbindung der römischen mit der florentiner Schule dieser Zeit. In örtlicher Berührung mit den Werken der Cosmati in Trastevere beginnen nach Vasari's Zeugniß die Spuren seiner Thätigkeit; später scheint er sich, wie z. B. in den musivischen Bildern von St. Paolo fuori, gänzlich dem Einflusse Giotto's unterzuordnen, der an ihm einen tüchtigen und empfänglichen Gehilfen fand. Was ihm aber Vasari, der hier überhaupt schon mit seiner unglücklichen Vielwisserei den An-

*) S. Kunstblatt, (Stuttgart und Tübingen) Jahrgang 1825.

fang macht, in der untern Kirche von St. Francesco di Assisi zuschreibt, ist nicht giottesk, sondern sienesisch und wehrt sich schon dadurch gegen Vasaris eigene richtige Prämissen.

Da wir hier bereits aus der Ferne die belebenden Strahlen der neuen Gestirne wahrnehmen, welche bestimmt waren, eine neue Aera der Kunst heraufzuführen, so wird es Entschuldigung finden, wenn wir, von der Dekonomie unseres Werkes abweichend, die lehrreichen und inhaltsreichen Capitel überspringen, welche die Entfaltung der Künste in Siena, Pisa und Neapel, sowie den Aufschwung der Plastik in Florenz behandeln, und uns gleich denjenigen Namen zuwenden, deren Abglanz im Vorigen skizzirt wurde.

Es will scheinen, als hätte der gute Vasari zur Unzeit über dem Maler den Geschichtschreiber vergessen, wenn er uns bei der Einführung Cimabues erzählt, daß Griechen von damals seine Lehrmeister gewesen seien. Als er diese Thatsachen erfand, kann ihn fast nur die Meinung geleitet haben, daß die Zusammenstellung von Contrasten ebenso in der geschichtlichen Schilderung wie in der bildlichen als Gesetz zu gelten habe, gleichviel, woher die materiellen Anhaltspunkte zu nehmen seien. Etwelche Griechen nämlich sollen, wie er behauptet, von der florentinischen Regierung verschrieben worden sein, um in Santa Maria Novella eine Kapelle auszumalen. Die eine Behauptung jedoch fällt mit der andern. Maria Novella wurde erst vierzig Jahre nach Cimabues Geburt in Angriff genommen. Spätere Historiker haben, um Vasaris Autorität wenigstens in der Hauptsache zu retten, die Arbeit dieser Griechen an einen andern benachbarten Platz verlegt und d'Agincourt zeigt uns einige ihrer vermeintlichen Producte in der Nachbildung. Aber unglücklicherweise steht von diesen wie von denjenigen andern Gemähten, welche della Valle und Lanzi als Hilfstruppen in die Bresche der Glaubwürdigkeit Vasaris stellen, unabwieslich fest, daß sie anderen Zeiten und anderen Urhebern angehören. Die Kritik legt also gegen diese fabelhaften Griechen, seien sie nun als Lehrmeister oder als Folie Cimabues erfunden, Verwahrung ein. Sie sind zwar nicht die ersten solcher Götter aus der Maschine, die wir in der Geschichte der italienischen Kunst ohne alle Legitimation antreffen, aber es ist hier vielleicht nicht am unrechten Orte, jenen Protest auf das in Darstellungen der Erneuerung des gesammten Culturlebens in Italien so oft wiederkehrende Axiom auszudehnen, vermöge dessen der großen weltbewegenden Thatsache ihr schönster Werth, der einer spontanen Geistes that, durch die übermäßige Hervorhebung des äußerlichen Behelfs verkürzt wird, das man mit dem Import von jenseits der Adria bezeichnet. Damals war überdies von dorthier schlechterdings keine lebendige Waare zu holen, die solchen Einfluß hätte ausüben können, wie dies ja auch die Vasariker in dieser Frage einsehen. Wir haben hier vielmehr wohl oder übel das fare-da-se Italiens anzuerkennen.

Ob der Antrieb zur treueren Wiedergabe der Natur bei Cimabue nur dem Drange des Zeitalters entsprang, welches sich aus Barbarei und Verkommenheit zu freiem Leben und Schaffen herausarbeitete, oder ob ihm durch ein bestimmtes Erlebnis die Augen geöffnet wurden, so daß er die Ursache des tiefen Verfalls der zeitgenössischen Kunst in der durch Alter und Gewohnheit geheiligten Tyrannei unwürdiger Vorbilder erkannte, ist eine Frage, die vielleicht niemals zu ausdrücklicher Lösung kommt. Sie hat für uns auch die Wichtigkeit nicht mehr, die man ihr beilegte, wenn man sie früher aufwarf, ja die ganze Art der Fragstellung, die bei Vasari eine große Rolle spielt, hat ihr sehr Befängliches an sich. Insbesondere in diesem Falle, wo die Geschichte gänzlich schweigen zu wollen scheint, hat sie, wie wir sahen, zu Hypothesen geführt, welche nur den Charakter unhistorischer Hilfsanekdoten tragen. Der Genius des Einzelnen und dasjenige, was man den Genius des Zeitalters nennt, begegnen und begatten sich in solchen bahnbrechenden Geistern auf so mystische Weise, daß es schwer, ja unmöglich ist, die Grenzen des Antheiles genau abzustechen, den sie an den neuen Erzeugnissen haben. Am schwersten aber ist es da, wo wir die Spuren der Eltern nicht mehr aus dem lauterem Antlitz der Kinder dieser Geistesese herauszulesen vermögen, sondern darauf angewiesen sind, aus vereinzelt und übertünchten Nesten die ursprüngliche Gestalt zu entziffern. So ist es hier. Denn Cimabues Kunst ist uns vielmehr in einer großen Erinnerung als in einer Reihe bestimmter Leistungen überliefert. Und Cimabue, so wird uns erzählt, war nicht bloß von der Ueberzeugung durchdrungen, daß eine Reformation in der Kunst noththat, sondern er fühlte sich mit stark zur Schau tretendem Stolge als der erste Reformator. Dieses hohe Bewußtsein fand lautes Echo in der Bewunderung der Zeitgenossen. Als er seine kolossale Madonna für die Maria-Novella-Kirche vollendet hatte, wurde das Bild in festlichem Aufzuge, den viel Volks geleitete, Trompeter voran, an seinen Bestimmungsort getragen. Spätere Berichterstatter haben die Uebertreibung nicht gescheut, daß der Stadttheil, in welchem der Künstler wohnte, den Namen Borgo Allegri von der bei jenem Anlaß kund gewordenen Freude der Stadt erhalten habe. Dagegen wird das Factum aufrecht erhalten, daß Karl von Anjou in Begleitung zahlreichen Hofstaates den Meister durch einen ceremoniellen Besuch im Atelier feierte.

Aus allem geht so viel hervor, daß die Zeitgenossenschaft empfand, es sei ein großer unüberschätzbarer Anfang gemacht worden. Ist es uns nicht vergönnt, die Documente dieser Kunst vergleichend zu mustern, so dürfen wir die Unbill des Schicksals nicht allzuhart verklagen, welche sie uns vorenthalten hat. Die Natur ist hier nicht so ungerecht als es scheinen kann. In dem, was uns von Cimabue erhalten ist, wird das ruhigere Auge des heutigen Beobachters rückfichtlich der äußeren Formgebung nicht eben sehr auffällige Fortschritte von der

bisherigen byzantinischen Weise wahrnehmen. Die Zierlichkeit der Nase und des Mundes im Antlitz der großen Madonna, das elliptische Auge, die Dünneheit der Extremitäten; alles dies schließt für unsere ästhetische Forderung noch die positive Schönheit aus. Die relative Vortrefflichkeit, die Weichheit und Geschmeidigkeit im Vergleich zu den früheren Bildern ist allenthalben fühlbar als Trägerin eines feineren und tieferen Inhalts und jener zarten Melancholie, die uns aus den Bildern der neuen Epoche so ergreifend anspricht. Wir würdigen das große Verdienst des Coloristen; in seiner Technik die Anfänge verständiger Untermalung und Lasur, die sich zu dem Zwecke vereinigen, die Wärme und Plastik der Natur anzustreben: Elemente einer wahrhaft neuen Kunst. Aber der eigentliche Ruhm der Werke ihres Urhebers liegt nicht in dem Werthe ihrer Specimina, sondern in dem, was dank seinem großartigen Willen in der Folge allein möglich wurde. Auch nicht im göttergeliebten Italien und nicht einmal in dieser großen Zeit ist ein Meister vom Himmel gefallen. Giovanni Cimabue war umgeben von Kunstproducten, welche deutlich den Ausgangspunkt seines Stiles zeigen, und er selbst hat sich, streng genommen, über das Können seiner Zeit nur in mäßigem Grade erhoben. Das Unsterbliche ist die fortreizende Tendenz seines Schaffens. Ihr Zauber, ihre Macht ist hier, wie überall bei einer neu anhebenden Kunstepoche, in einer gewissen freiwilligen Beschränkung zu suchen. Diese Kunst unterbrach die vegetirende Production der Zeit und was echt und tüchtig an ihr war, hat sie dadurch geadelt, daß sie die rohe Ausartung der Formen durch Milde bändigte und so vermittelst der Rückkehr zur Einfachheit des Ausdrucks erst die Großartigkeit wieder möglich machte, die in der Kunstthätigkeit seiner Tage durch maskenhaftes Schematisiren und durch Taufendkünstelei erstickt war. Unter seiner Hand erwärmten sich zuerst die ausgelebten Typen, die leeren Hüllen füllten sich mit individuellerem Leben, die Härte und Barbarei der conventionellen Manier schmeidigte milde Empfindung und Farbenpoesie.

Das war das Geheimniß des imposanten und zugleich anmuthigen Eindruckes, der ganz Florenz beim Anblick seiner Gottesmutter in der Ruccellai-Kapelle mit Staunen und Frohlocken erfüllte. In der That: auf diesem Altar zu Sta. Maria Novella gründet sich der Herrscherthron der florentinischen Schule. Er verdient die hohen Namen der Zukunft: Michelangelo, Rafael, Leonardo als prophetische Inschrift zu tragen.