



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Vasari der andere. 2.

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

der ungünstigste Fall nicht zu befürchten ist, dürfte feststehen, ebenso, daß von dem günstigsten nicht die Rede sein wird. Eins aber ist völlig sicher. Eine Belastung mit der Totalität der Kriegskosten würde die Herzogthümer über alles Maß schwer treffen. Selbstverständlich müssen sie einen Theil derselben, und zwar einen beträchtlichen Theil tragen. Der Krieg hat ihnen die langersehnte Freiheit von der Fremdherrschaft gebracht; die nähere Verbindung mit Deutschland ist nicht bloß ein geistiges Gut, sondern auch vom höchsten materiellen Werth. Aber auch Deutschland und zunächst Preußen wird von dem hier erfochtenen Siege Vortheile der wichtigsten Art haben, und so ist es eine Forderung der Billigkeit, daß es einen Theil der Kosten trage. Geschieht dies nicht, so sind keine Steuern zu ersinnen, deren Ertrag einer derartigen kolossalen Ueberbürdung gewachsen sein würde. Die Grundsteuern sind jetzt bereits für die Mehrzahl der Betreffenden höher als in irgendeinem andern deutschen Lande. Die Zölle lassen sich wegen der Schwierigkeiten, welche die weitgedehnte Grenze verursacht (namentlich läßt sich die Grenze gegen Hamburg und Lübeck schwer bewachen), nicht erhöhen. Einkommensteuern sind ohnehin nothwendiges Erforderniß, man vermag sie aber in keinem Fall bis zu dem Betrage zu steigern, daß außer den schon vorhandenen Steuern von 6,780,000 Thalern preussisch ein jährliches Ergebniß von noch circa 4 Millionen erzielt würde, oder mit andern Worten, daß die 1,054,326 Seelen umfassende Bevölkerung der drei Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg per Kopf ungefähr 10 $\frac{3}{4}$, schreibe: zehn und drei Viertel Thaler preussisch ausbrächte.

Basari der andere.

2.

Die eigentliche Heimath der besten Leistungen dieser Epoche ist Assisi. Die Kirchen des heiligen Franziskus bilden nicht bloß das monumentale Compendium der Geschichte altflorentinischer Kunst, in ihrer Ausschmückung haben fast alle Hauptschulen der frühitalienischen Malerei gewetteifert. Hier hatte Giunta Pisano bereits gearbeitet, als Cimabue wahrscheinlich unter zahlreichen andern Schülern den jugendlichen Giotto dorthin mit sich nahm, der wiederum mit seinen Schülern eben hier den Wettkampf mit den Sienesen zu bestehen hatte.

Basari sprach noch alle Gemälde aus dem Leben des heiligen Franz im Flügel der obern Kirche, welche florentinische Hand verrathen, auf Cimabues Namen an. Aber einem aufmerksamen Auge kann es kaum entgehen, wie mechanisch die ersten dieser 28 Scenen sich ausnehmen, verglichen mit den folgenden, in welchen zugleich mit der weiteren Entfaltung der Geschichte des Heiligen auch die Kunst der Darstellung an Präcision in den Formen, an Leben und Individualisirung zunimmt, bis gegen das Ende der Reihe hin ein offenbar neues Kunstidiom, eine andre Sprache von bedeutenderem Gedankeninhalte zu uns redet. Und dies ist Giotto.

Die erste zusammenhängende und selbständige Arbeit des jugendlichen Meisters bietet sich in den Allegorien auf die Tugenden des franziskanischen Gelübdes, die er an der Decke der unteren Kirche zu Assisi in Fresko malte. Es kann dem Urtheile Rumohrs nicht füglich widersprochen werden, wenn er diese Gegenstände „mönchisch-kindisch“ nennt. Deshalb ist es dem empfindlichen Aesthetiker darum zu thun, die Verantwortlichkeit für den Inhalt der Bilder von Giotto hinwegzunehmen. Wenn er zu diesem Ende behauptet, daß sie lediglich als Illustrationen der vorgeschriebenen franziskanischen Auffassung anzusehen seien, welcher der Künstler eben nur die ausführende Hand zu leihen gehabt habe, so ist auch dies billig zuzugeben; wenn er jedoch aus diesem Grunde jenen Gemälden den Werth für die Beurtheilung Giottos und seines Geistes abspricht, so thut er entschieden Unrecht. Denn allerdings bleibt trotz jener Einschränkungen noch Raum genug für eine Würdigung des Künstlers. War seine eigene schöpferische Thätigkeit durch die Art der Aufgabe eingengt, so fällt das Gewicht um so mehr auf das Wie der Ausführung. Nun aber wird jeder aufmerksame Beschauer zugestehn, daß man den Sinn dieses Cylsus in seiner ganzen franziskanischen Mystik fast genau so deutlich von diesen Bildern ablesen kann, wie wenn die Ausdrucksweise Poesie oder Prosa wäre. Das absolute Verdienst einer zutreffenden Illustration mag man so gering achten, wie man wolle; das Verdienst eines guten Illustrators in dieser Zeit ist sehr erheblich. Denn man darf nicht vergessen, daß die Kunst sich damals eben erst loszureißen begann von dem erstarrten Schematismus einer fast nur ornamentalen Tendenz und daß die Annäherung an die Formen des wirklichen Lebens, wie sie hier hervortritt, einen ganz außerordentlichen Fortschritt bezeichnet und zwar nicht bloß einen technischen, sondern gerade einen geistigen. Ueberdies ist es bemerkenswerth, wie sich hier auch des Künstlers eigene Entwicklung in den Proportionen, in der Naturempfindung, überhaupt in der harmonischen Durchbildung der Figuren kund giebt. Auch die lichtgraue Untermalung gegenüber der früheren dunkelgrünlichen gehört hierher; sie bringt namentlich die Fleischpartien in richtigere Wirkung.

Und zwar ist diese Seite von Giottos Entwicklung von durchschlagender

Wichtigkeit; denn hier ist der Punkt, worin er zunächst über seinen Meister hinausgeht. Cimabues Einfluß auf ihn und noch weit mehr auf seine Schüler blieb immer erkennbar in etlichen Eigenthümlichkeiten der äußeren Stilisirung, oder sollen wir richtiger sagen der Manier, da sich dieselben im Wesentlichen als absichtliche und nicht immer ungezwungene Reactionen gegen die bisherige Formgebung darstellen — wir erinnern nur an die Zusammenziehung der Augenlider — aber die Meisterschaft der Färbung hat er voraus. Die lichten Töne, welche Cimabue den dunkeln seiner Vorgänger entgegensetzte, neigten zum andern Extrem, zur Blässe und Fahlheit; Giotto lenkte in die natürliche Mitte ein. Dieses Streben vermögen wir heute besser zu würdigen als die Zeitgenossen des Künstlers, die an seinen wie an Cimabues Gemälden noch die hellen Lasuren wahrnahmen, während wir ihre Substrate sehen.

Bei einem Künstler wie Giotto, dessen Name noch mehr wie der Cimabues eine generelle Anwendung erfuhr, ist es von ganz besonderem Werth, die Spuren der persönlichen Thätigkeit genau festzustellen. Hierin liegt ein großes Verdienst unsres Werkes und wir können es daher um so weniger unterlassen, der in demselben gegebenen Kritik von den Leistungen, welche bisher mit Giottos Namen belegt worden sind, in den Hauptzügen und mit Hervorhebung der Controversen zu folgen.

Bleiben wir zunächst bei Assisi, so müssen auch die Gemälde aus dem Leben Christi und des heiligen Franz im südlichen Theile der unteren Kirche trotz Rumohrs Behauptung, der sie auf Grund einer ziemlich willkürlichen Auslegung Vasaris dem Giovanni da Milano zuschreibt, als Werke seiner Hand in Anspruch genommen werden. Wenn die äußeren kritischen Anhaltspunkte nicht hinreichten, dies festzustellen, so müßte die hohe Vortrefflichkeit der Mehrzahl dieser Fresken es offenbar machen. Neben der etwas zu symmetrisch angeordneten Darstellung der Geburt des Heilands zeichnet sich der Besuch der Könige durch eine Feinheit der religiösen Empfindung aus, die fast an Giesole streift. Ein benachbartes Bild, St. Franziskus mit dem Tode, zeigt eine Kenntniß der Anatomie, wie man sie bisher nicht in Giotto gesucht hat, die aber in der That von manchem Späteren nicht erreicht worden ist. Der Vergleich mit Einzelheiten bei Luca Signorelli im Dom von Orvieto fällt in dieser Rücksicht nicht zu Gunsten des Letzteren aus. Für die Anfänge der Luftperspective ist ferner das Bild von der Erweckung des Kindes aus der Familie Spini von großem Interesse. Die Gruppen beginnen schon wirklich im Raume zu stehen, sie setzen sich merklicher als es bisher erreicht war, von einander los. Die Malerei versucht hier zuerst durch Farbenmodellirung die dritte Dimension zu erzeugen. Die Möglichkeit, daß Taddeo Gaddi, obgleich er in der Kunst schon unter Gaddo stand, dem Meister bei diesen Bildern zur Hand gegangen sei, ist nicht ausgeschlossen, namentlich wenn man die Proportionen der Figuren

z. B. des zweiterwähnten Bildes in Rücksicht nimmt; aber Giovanni da Milano, ein Maler des ausgehenden vierzehnten Jahrhunderts, fällt außer Betracht.

Für die Feststellung der Chronologie von Giotto's Werken hat die neuere Forschung noch nicht sehr viel leisten können. Man ist im Wesentlichen noch immer auf die Stilkritik angewiesen. Zur Bestimmung seines Aufenthalts in Rom kommen noch einige geschichtliche Anhaltspunkte zu Gute, so daß mit leidlicher Gewißheit der Zeitraum von 1298—1300 dafür zu constataren ist. Dies bestätigt nämlich nicht bloß die große Verwandtschaft der römischen Gemälde seiner Hand mit denen der Decke in der untern Kirche zu Assisi, sondern auch der Umstand, daß sein Gönner Gaetano Stefaneschi, Nepote Bonifaz des Achten, für den er in der Tribune zu St. Georgo in Velabro malte, kurz vor jener Zeit den Cardinalat unter dem Titel dieser Kirche erhalten hatte. Derselbe ist es auch, der Giotto den Auftrag zu dem Mosaik in der Kapelle St. Giorgio e Lorenzo zu St. Peter, zur Naivcella und zur Auszierung einiger Manuscripte ertheilte. Für das und andres haben wir Urkunde und Preisnotiz. Hervorragend sind namentlich mehre Darstellungen, die wahrscheinlich zum Ciborium des Cardinals gehört haben, und die besonders der Farbe nach das Urtheil über die Gemälde von Assisi bestätigen, wie sie sich andrerseits durch geschmackvolle Ornamentirung auszeichnen. Sonst ist in Rom nur das Bild im Lateran erhalten, welches den Papst Bonifaz den Achten in vollem Ornate bei der Verkündigung des Jubiläums zeigt. Alles andre, was ihm zugeschrieben wird, ist vernichtet. Es blieb aber der Einfluß, dessen wir oben schon bei Pietro Cavallini gedachten, welcher in Rom die Erbschaft der Aufgaben Giotto's und auch der Günst Stefaneschi's antrat.

Zu höchst denkwürdiger Zeit kehrte der Meister aus Rom in seine Heimath zurück. Es genügt, an die Kämpfe und Umwälzungen zu erinnern, welche der Proscription Dantes vorausgingen, um das Florenz jener Tage zu charakterisiren. Mitten in diese hochfluthende Bewegung hinein trat nun Giotto, der Freund des großen Ghibellinon, dessen Bewunderung für ihn kurz zuvor durch Zusammentreffen in Rom gezeitigt worden war und welchem er durch eins seiner ersten Werke im gemeinsamen Vaterlande ein Denkmal schuf. Denn in die Jahre von 1300 bis 1302 fallen die Fresken im Bargello, dem Palast des Podesta. Leider hat ihr in mehr als Einem Sinne monumentaler Werth diese Wände nicht vor den Händen des Tünchers gerettet. Der geheiligte Raum, welcher bis über die Zeit Vasari's hinaus conservirt worden war, ist später durch eine Zwischendecke in zwei Hälften getheilt worden; der obere Theil wurde als Gefängniß, der untere als Magazin benutzt, die Wände geweißt. Erst in unsrem Jahrhundert kam man auf den Gedanken, diese begrabene Herrlichkeit wieder herzustellen. Aber das erste Mal, als es in Anregung gebracht wurde, scheiterte der Plan an der Indolenz der Behörden. Erst 1841 gelang es der

Energie Seymour Kirkups und des Amerikaners Henry Wild, damit durchzudringen. Leider wurde die Arbeit trotz der Erbietung dieser kundigen Kunstfreunde vom toskanischen Fiscus übernommen und infolge dessen übte der Unstern, welcher über dieser Stätte waltete, noch einmal seine verderbliche Macht; denn die Bilder wurden alsdann zum großen Theile willkürlich und ohne die nothwendigste Pietät restaurirt. Gerade die wichtigsten Stücke traf eben wegen ihrer Celebrität das härteste Loos, voran das Porträt Dantes, welches uns hier mit dem, was unmittelbar mit ihm in Zusammenhang steht, ausschließlich interessirt. Die ungenaue und ungeschickte Uebermalung würde seine eigentliche Gestalt für immer vernichtet haben, verdanken wir nicht der sorgfältigen Hand des Herrn Kirkup eine Copie ihrer Beschaffenheit, wie sie sich nach Entfernung der Tünche zeigte. Dieses Bild ist durch Publication der Arundel Society Eigenthum der gesammten Kunstwelt geworden und läßt wenigstens ahnen, was hier verloren gegangen ist. Denn alle echten Ueberbleibsel ermangeln der Farbe, die Giotto ihnen gab. Sie sind daher nur noch verstümmelte Zeugen, aber doch bedeutend genug, um eingehendes Studium zu lohnen.

Im Bargello war außer dem Paradies und dem Inferno, welche deutlich die nicht immer künstlerisch-glückliche Anlehnung an Dante verrathen, ein Cyclus von Darstellungen aus den Legenden der heiligen Magdalena und der Maria von Aegypten gemalt. Wir beschränken unsre Aufmerksamkeit auf den erstgenannten Gegenstand, weil er neben dem geschichtlichen Interesse des Dargestellten größeren Werth für die Beurtheilung des Künstlers hat als die übrigen. Das obere Stück, welches den Heiland umgeben vom himmlischen Hofstaate vorstellt, ist fast gänzlich ruinirt. In dem unteren verherrlichte Giotto als irdisches Bild des himmlischen Zustandes den freilich sehr vorübergehenden Frieden, welchen der Cardinal d'Acquasparta Namens Bonifaz des Achten der Stadt im Jahre 1301 brachte. Zwei Engel, welche die Lilie von Florenz beschützen, stellen die Verbindung zweier gesonderter Gruppen her. Die eine zeigt uns zunächst in einem langlockigen Jüngling mit gekrönter Mütze den französischen Karl von Valois, welchen Corso Donati der widerwilligen Stadt als Friedensstifter aufgedrungen hatte. Hinter ihm sehen wir Dante, in seiner Nachbarschaft Brunetto Latini, seinen Lehrer, und das Haupt der Neri, Corso Donati selbst. Ihnen gegenüber steht hinter einer unbekannten knieenden Porträtfigur der Cardinal, dann folgt eine Reihe andrer Personen, welche die Gestalt eines jungen Mannes schließt, deren Aehnlichkeit mit einer andern Figur in Padua die Annahme zuläßt, daß wir hier ein Bild des Künstlers selber haben. Die Anwesenheit Dantes auf dem Bilde gibt ziemlich entscheidenden Anhalt für die Datirung desselben. Sein Porträt würde bei der leidenschaftlichen Parteiwuth, die in Florenz herrschte, an so hervorragender Stelle schwer-

lich gelitten worden sein, wäre dasselbe nicht zu einer Zeit ausgeführt, wo sein Einfluß noch galt. Lehrreich ist ferner der Umstand, daß er nicht im Kostüm der Priori erscheint, obwohl ihm die Nachbarschaft des Fürsten gegönnt ist. Dem Concilium der Regenten aber hatte er im Sommer 1300 angehört, seine Vertreibung erfolgte im Frühjahr 1302; so gewinnt sich der Zeitpunkt des Bildes genau, wenn man hinzunimmt, daß Karl v. Valois am 1. November 1301 und Acquasparta ebenfalls im Winter dieses Jahres nach Florenz gekommen war.

Wichtiger für unsern Gesichtspunkt aber ist, daß die hier gegebenen Porträts eine außerordentliche Vervollkommenung Giotto's in der Kunst der Individualisirung bezeichnen. Sie enthüllen den sichtbarsten Fortschritt des Meisters seit Uffizi und Rom und bilden den directen Vermittlungspunkt zur Periode von Padua.

An dieser Stelle berichtigt unser Werk zunächst einen landläufigen Irrthum. Die meisten Kunsthistoriker haben dem Vasari die Notiz nachgeschrieben, daß Giotto in der Zwischenzeit zwischen dem Aufenthalt in Florenz und dem in Padua nach Avignon gegangen sei und dort sowohl wie in andern Orten Frankreichs zahlreiche Bilder ausgeführt habe, ein Factum, welches allerdings schon della Valle in Zweifel zog. Unsere Autoren bringen den Beweis bei, daß Giotto niemals Italien verlassen hat. Vasari hatte wieder läuten gehört aber nicht zusammenschlagen. Denn die Sache verhielt sich folgender Maßen: Papst Benedict der Elfte hatte Giotto allerdings in jener Zeit für ein sehr ansehnliches Salär dazu engagirt, in Avignon eine Reihe von Darstellungen zum Leben der Märtyrer zu malen. Aber ehe Giotto reisefertig war, trat der Tod des Papstes zwischen Plan und Ausführung der Sache. Wie unser Werk sich überhaupt selten daran genügen läßt das Falsche als solches zu erweisen, sondern das positiv Richtige an seine Stelle setzt, so auch hier; denn es wird weiterhin zur Evidenz erhoben, daß die Fresken in der Kathedrale und im päpstlichen Palaste zu Avignon von Simone Martino da Siena herrühren und daß sie um 1340 entstanden sind. Giotto's Alibi würde sich übrigens schon aus dem Umstande beweisen lassen, daß erst 1305 die Uebersiedlung des päpstlichen Hofes nach Avignon erfolgte, während wir unsern Meister im folgenden Jahre schon in Padua thätig finden. Ein knappes Jahr aber, wie diese Differenz ergibt, würde selbst für ihn nicht ausgereicht haben, um in Avignon und „sonst in Frankreich“ die ihm dort zugeschriebenen Gemälde zu vollenden. Das Datum 1306 für den Beginn seiner Thätigkeit in Sta Maria dell'Arena zu Padua folgert sich aus der constatirten Gleichzeitigkeit des Aufenthalts von Dante in dieser Stadt, wo er kurze Zeit verweilte, nachdem er im Januar 1306 Bologna verlassen hatte.

Die Behauptung, daß Giotto die Scrovegno-Kapelle in jener Kirche selbst

erbaut habe, wird schwer zu beweisen sein, so sehr auch die meisterhafte Conformität, welche das Innere des Raumes mit dem malerischen Schmucke zeigt, diese Annahme unterstützen mag. Die Conception des Ganzen weist eine bis dahin unerhörte organische Geschlossenheit und eine Durchführung auf, welche den jugendlichen Meister gleich groß als Dichter wie als Maler erscheinen läßt. In der Geschichte des Gedankenganges, der seit den Anfängen christlicher Kunst die Ausschmückung der Kirchen leitete, nimmt dieses Werk einen bedeutsamen Platz ein. Denn es bezeichnet einen sehr bemerkenswerthen Fortschritt in der Verherrlichung der reinchristlichen Tradition im Gegensatz zu der gesamt-biblischen, welche bisher vormaltete. Hier nimmt die Darstellung des Erlösers in der Rangordnung der Gegenstände den vornehmsten Platz ein; daneben erst die Jungfrau mit dem Engel der Verkündigung; zu den Seiten Scenen ausschließlich aus dem neuen Testament; unter diesen reihen sich die Allegorien der christlichen Tugenden und der Laster. Während die letzteren Sujets noch in Uffisi in die Deckenornamente verwiesen waren, wird jetzt diese vermögeirrer Eigenschaft als Moment der Verbindung und Unterstüßung zwar wichtige, aber im Ganzen doch untergeordnete Stelle vielmehr für Momente aus dem alten Testament benutzt. Die Idee der Erlösung durch den Opfertod Christi für die Sünden der Welt kam bei dieser Anordnung reiner und voller als jemals zur Anschauung.

Als das Genialste und Eigenthümlichste in dem großen Cyklus der Arena behaupten sich die grau in grau gemalten allegorischen Darstellungen der Tugenden und Laster, denen auch ein architektonisch hervortretender Platz gegeben ist. Hier in der That hört die Relativität als Maßstab der Würdigung fast auf. Die sinnvolle Erfindung, die erschöpfende und unmittelbar verständliche Symbolik, das ergreifende, nicht selten drastische Pathos dieser Figuren erregt die höchste Bewunderung. Denn trotz aller Spuren traditioneller scholastischer Vorstellungen waltet in der Formgebung Geschmack und künstlerische Phantasie in ungewöhnlichem Maße. Wir erinnern nur beispielsweise an die Allegorisirung der Unbeständigkeit, welche ein Mädchen vorstellt, die vergeblich versucht, sich auf einem Rade aufrecht zu erhalten, das über glatten Marmor dahinfläuft; der verlorene Schleier flattert hinweg und erhöht die Wirkung des Beweglichen. Die Gestalt der Gerechtigkeit ist umgeben von reliefartig gemalten Scenen behaglicher Lustbarkeit und Werken des Friedens; Ungerechtigkeit, Geiz und Habsucht zugleich mit versinnbildend, sitzt in einer Festung, deren Zugang Bäume wehren. Zur Folie dienen dieser Gestalt Reliefs, welche die scheußliche Unbill des Krieges und die nächtlichen Verbrechen, Mord und Diebstahl zeigen: alles Züge von echter künstlerischer Sinnlichkeit.

Daß Giotto im Santo zu Padua (d. i. an der Kirche des heiligen Antonius) die sogenannte schöne Kapelle ausgemalt hat, ist zweifellos. Aber was die

drei Brände von 1394, 1567 und 1749 stehen gelassen haben, reicht nur aus, um seine Autorschaft im Allgemeinen zu beglaubigen. Die Feststellung des Details erschwert wetteifernd mit jenem Mißgeschick das Ungeschick der Restauration. Bemerkenswerth jedoch, weil charakteristisch für die dramatische Tendenz seiner damaligen Periode, ist die Auffassung der Maria in dem kleinen Bilde der Verkündigung, woselbst der physiognomische Ausdruck der Ueberraschung bei der Jungfrau noch durch schreckhaftes Emporstrecken der Arme gesteigert ist.

Das Zeugniß eines an sich unverdächtigen, wenigstens zeitgenössischen Schriftstellers Niccobaldo Ferrarese († 1313) schreibt dem „Zotus“, wie der Meister hier genannt wird, auch die Ausschmückung des großen Salone zu, dessen phantastische astrologische Symbolik schon manchem Ausleger Kopfzerbrechen gemacht hat. An einer Stelle begegnen wir denn auch dem Namen Giotto's wirklich. Nichts desto weniger steht so viel fest, daß von den Fresken, welche heute sichtbar sind, keine einzige die Hand des großen Florentiners aufweist. Sie rühren offenbar von verschiedenen Urhebern her, von denen einige unter dem Einfluß der spätgiottesken Manier gestanden haben. Ebenowenig lassen sich Bestätigungen finden für das, was Giotto in Verona für Can Grande und in Ferrara für die Este gemalt haben soll. Von den Orten ferner, welche Vasari in Ravenna als Stätten seiner Arbeit angiebt, schweigt der eine ebenso; denn die Kirche des heiligen Franziskus existirt nicht mehr; wohl aber finden sich unzweifelhaft echte Fresken von ihm in der Kirche St. Giovanni Evangelista daselbst an der Decke der ersten Kapelle links, wo wir in den Feldern eines durch Diagonalen getheilten Rechtecks, dessen Mittelpunkt ein Medaillon mit Lamm und Kreuz zeigt, die vier Doctoren der Kirche und die Evangelisten auf dem Hintergrunde eines Sternenhimmels sehen; freilich nicht ganz wie sie aus dem Pinsel Giotto's hervorgingen, denn Uebermalung fehlt auch hier nicht. Alles andre, was sonst in und bei Ravenna, sowie was in Pomposa nach ihm benannt wird, gehört Künstlern an, die entschieden tiefer stehen als er.

In die Schuld der schrecklichen Zerstörungen durch Erhaltung, wie man das unglückselige Restaurationsfieber in Italien bezeichnen muß, theilen sich die unverständigen Mäcenaten, die sie veranstalteten, mit dem unverständigen Publicum, welches sie litt. Fast in allen den Inschriften, die spätere Kunstbeförderer dieses vermeintlichen Verdienstes prahlend anklagen, haben wir das vollzogene Todesurtheil irgendwelches kostbaren Werkes echter Kunst zu lesen, dessen Sühne wenigstens theilweise durch Wiederherstellung zu vollziehen erst dem Geschick und der Einsicht der jüngsten Zeit gelungen ist. So wurde erst im Jahr 1841, welches für Giotto's florentinische Verlassenschaften denkwürdig bleibt, sein edler Fresken-Palimpsest entziffert, welcher in der Peruzzikapelle zu Sta. Croce in Florenz die Scenen aus dem Leben der beiden heiligen Johannes enthält. Die Rettung wurde fortgesetzt und 1863 vollendet. Jetzt stehen in den Dar-

stellungen aus dem Leben des Täuflers und des Evangelisten zwei Werke der künstlerischen Reise Giotto's doch zum mindesten in halb enthüllter Schöne wieder vor uns. Die schwere Uebermalung der Hintergründe hat zwar der perspectivischen Wirkung sowie den feineren Silhouetten stellenweis arg mitgespielt, aber die Grazie der Zeichnung und die kräftige Intention der Formen hat trotz der lädirten Farbe der Figuren ihre Beredsamkeit nicht verloren. Die Episoden aus dem Leben des Zacharias und der Elisabeth zeigen bei der strengsten Bibeltreue eine Classicität der Composition, in der sich Giotto fast nirgends übertroffen hat. Es begegnen uns hier Männer- und Frauengestalten, die hin und wieder geradezu an antike Würde und Anmuth erinnern; so z. B. in der Darstellung der Geburt des Täuflers. Vom Tanze der Herodias sind fast nur die Konturen erhalten, aber für die Klarheit und Feinheit der Composition, für die sinnige, jugendliche Frische der Empfindung legt das Bild ein herrliches Zeugniß ab. Ebenbürtig, ja mit Ausnahme des Bildes der Vision noch bedeutender als die eben bezeichnete steht die zweite Reihe von Compositionen neben dieser ersten. Vorzugsweise die Auferweckung der Drusiana und noch mehr die Himmelfahrt des Evangelisten Johannes. Wie die Engel, welche den durch die Decke der Kirche herniederschwebenden Heiland begleiten, dem greisen Apostel behilflich sind, emporzusteigen; wie der Eindruck der himmlischen Glorie und des werdenden Wunders in den Geberden der Zurückbleibenden sich abspiegelt, das alles entfaltet eine Fülle von Lebensbeobachtung und von echt künstlerischem Tact, welcher in diesem Zeitalter mit wahrhafter Bewunderung wahrgenommen wird.

Giotto hat in Sta. Croce noch drei andere Kapellen ausgemalt; zwei davon, die der Giugni und der Tosinghi-Spinelli, sind noch heute unter der Tünche begraben; die der Bardi zeigt die Geschichte des heiligen Franz in hoher Einfachheit und in vollendeterer Behandlungsweise wie zu Assisi. Wir beschränken uns hier auf die Notiz zur Feststellung der Chronologie dieser Werke. Cesare Guasti hat mit vollem Recht die Angabe des stets unterrichteten Vasari bezweifelt, der zufolge ihre Ausführung den Bildern von Assisi zeitlich sehr nahe stünde. Zieht man aber die äußerlichen Data, die wir über die Verhältnisse der Donatoren u. a. haben, vergleichend in Rechnung, so wird es sehr wahrscheinlich, daß sie nicht vor 1307 in Angriff genommen sind, ein Zeitpunkt, der ohngefähr auch für die Peruzzikapelle passen wird. Zu dem berühmten großen Altarbilde der Krönung Marias in der Baroncellikapelle, auf welches wir nicht näher eingehen wollen, ist zu bemerken, daß wir eines sicheren Anhaltes für seine Datirung entbehren. Die ausdrückliche Inschrift, von der Vasari spricht, ist so, wie er davon redet, nicht mehr zu finden. Die Tafeln haben eine Umstellung erlitten, wobei das Mittelstück oben verkürzt worden ist. Neben der alten Stelle sieht man nur die hinsichtlich ihres Alters nicht ganz unverdächtigen

Worte: „Opus Magistri Jocti“. Mehr als Ein Moment spricht dafür, daß die Zeit der Entstehung vor das angenommene Jahr 1327 fällt.

Ueberaus bezeichnend für den Vergleich mit Cimabue ist das Madonnenbild, welches, ehemals Eigenthum der frati umiliati zu Ognissanti, jetzt in der florentinischen Akademie neben dem großen Bilde jenes Meisters steht. Es hat gewisse Züge, welche die Intention Giottos derjenigen des älteren christlichen Stils verwandter erscheinen lassen, als dem Ideale Cimabues. Im Christuskinde herrscht mehr Ernst, obwohl es die Anmuth bewahrt; in der Maria aber scheint die Schönheit der Tradition geopfert zu sein. Die Engel zeigen keine Grazie in Haltung und Bewegung, die Gewänder sind einfach und flüchtig. Das Ganze imposant durch den Charakter der einzelnen Figuren sowohl wie durch die Symmetrie der Gruppierung bezeichnet einen merklichen Schritt aus dem Gemisch von Liebreiz und Majestät, das wir bei Cimabue antreffen, zu einfach ernster Hoheit.

Wir übergehen die zahlreichen, in der Mehrzahl ungenügend beglaubigten Fragmente, die in und bei Florenz, sowie die einzelnen Tafelbilder, die im Auslande bewahrt werden. Auf eins jedoch müssen wir aufmerksam machen. Vasari spricht mit hohem Lobe von einem Bilde Giottos in der Kirche zu Ognissanti in Florenz, welches Michelangelo besonders werth gehalten habe. Diese Tafel war in der Zeit zwischen der ersten und zweiten Auflage von Vasaris Biographien abhanden gekommen und hat bisher für verloren gegolten. Noch in der zweiten Auflage von seinem „Leben Michelangelos“ lesen wir diese Notiz bei Herman Grimm. Unsrer Autoren scheinen der schönen Entführten auf die Spur gekommen zu sein. Natürlich in England. Dort hat nämlich vor kurzem ein Mr. Martin aus der Sammlung des weiland Mr. Bromley ein Tafelbild mit der Darstellung des Todes der Maria gekauft, welchem alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten Giottos zuerkannt werden und dessen Gegenstand in den bei Vasari beschriebenen Zügen mit dem Gemälde von Ognissanti übereinstimmt: die Jungfrau wird von zwei Engeln und einem Apostel ins Grab gesenkt, indeß der Heiland, inmitten des Bildes, ihre Seele in Gestalt eines lächelnden Kindes, das die Arme nach ihm ausstreckt, an seinen Busen hebt; viele Figuren außerdem. Es ist höchst wahrscheinlich, daß wir in diesem schönen, wenn auch nicht unbeträchtlich beschädigten Bilde das langvermißte florentinische Kleinod haben. Diejenige inhaltsgeleiche Composition dagegen, welche in der Etruria-Pittrice als identisch mit diesem im Stich herausgegeben ist, rührt von Tiesole her und befindet sich im Besiz des Mr. Fuller Maitland. — Ueber die meisten übrigen ausländischen Giottobilder giebt unser Werk eine kurze kritische Musterung, die freilich nicht immer des Beifalls der Eigner sich erfreuen wird.

Bei weitem unbarmherziger schneiden unsre Autoren die wildwuchernde

Nomenklatur der älteren Bildwerke Neapels. Bei der Darstellung von Giotto's Aufenthalt in Süditalien war es unerlässlich, einleitend einige Wege durch das Dickicht von Unterschiebung und Unkritik zu bahnen, welches hier, freigebig wie die Natur, den Forscher empfängt. Die neapolitanischen Kunstschriftsteller haben von jeher ein großes Wesen von der Blüthe süditalienischer Kunst vor Giotto gemacht. Namen wie Pippo Tesauo, Thomaso degli Angeli, Francesco di Simone u. u. klingen uns entgegen; nach Anhaltspunkten der Tradition, nach Resten ihrer Thätigkeit fragt man vergebens. Was uns von einzelnen derselben gewiesen wird, verräth von Seiten der Namensgeber eine erstaunliche Hinwegsetzung über die handgreiflichsten Stilkriterien der Jahrhunderte. Von wirklich nachweisbaren Künstlern wie Montano d'Arezzo, Robertus de Oderisio und dem Mosaisten Vellus schweigt diese Wissenschaft. Was ferner den Namen des halbmythischen Simone Napolitano trägt beurfundet fast immer sichtbaren Einfluß Giotto's. Das Altarbild in St. Lorenzo Maggiore, urkundlich von „Symon de Senis“, ist nicht das einzige Werk von sienesischem Ursprung, dem jener Lieblingsname angedichtet wird. Das berühmte Bildwerk im Grab der Giovanna d'Aquino in St. Domenico Maggiore, ebenfalls diesem „Cimabue oder Duccio Neapels“ mit Emphase zugeschrieben, ist entschieden umbrisch und rührt aus der Schule von Fabriano. Dasselbe gilt von der Vergine della Rosa an demselben Orte und von den Fresken in der St. Andreas-Kapelle. Die Classification der verschiedenen Producte, die uns unter seinem Namen gezeigt werden und die schlechterdings nicht von Einer Hand sein können, weist die Frage nach der eigentlichen Beschaffenheit des Simon von Neapel, wenn er anders überhaupt existirt hat, auf die folgenden Alternativen: entweder er war einer der geringeren Giottisten des vierzehnten Jahrhunderts — wie Refectorium und Kirche von Sta. Chiara ihn repräsentiren — oder er gehört dem funfzehnten Jahrhundert an, wie St. Antonio Abate in St. Lorenzo Maggiore ihn bezeichnet. Ferner: entweder er ist identisch mit Simone Martini von Siena, oder er ist ein Maler der umbrischen Schule des ausgehenden vierzehnten Jahrhunderts.

In Summa: die Maler, welche Giotto in Neapel vorfand, waren im besten Falle eben geschickt genug, um ihm zur Hand gehen und ohngefähr in seinem Sinne weiter arbeiten zu können; Rivalen waren nicht darunter. Die Nachwelt hat ihm schweres Unrecht gethan, indem sie Malereien seiner neapolitanischen Zeitgenossen bis auf die jüngste Zeit für Werke seiner Hand gehalten hat. König Robert, der den Meister vermuthlich auf Anregung seines Sohnes, des Prinzen Karl von Kalabrien, den Giotto in Florenz porträtirte, 1330 nach Neapel berief, überschüttete ihn dergestalt mit Aufgaben monumentaler Art, daß Giotto mit den eigenen Händen nicht alles ausführen konnte. Vielleicht trägt außer der Leichtfertigkeit der heimischen Kunsthistoriker eben dieser Umstand einen Theil der Schuld mit daran, daß das einzige durchaus beglau-

bigte Werk von ihm bis auf unsere Tage unentdeckt geblieben ist, während ein anderes — die Sacramente in der Incoronata — ihm unter andern selbst von Lanzi und Rumohr fälschlich zugetheilt wurde. Die Verwirrung ging so weit, daß Einige sogar die Thätigkeit des Meisters in Neapel, von der Vasari und Ghiberti mit so positiven Angaben reden, überhaupt für eine Legende hielten. Jenes Werk jedoch, welches den Beleg für die anderweit schon hinlänglich beurkundete Thatsache abgiebt, befindet sich unmittelbar neben der alten Klosterkirche von Sta. Chiara. Wer sich nämlich derselben von der Seite des nach der neuen Kirche di Gesu hinweisenden Thores nähert, wird in Nr. 23 einen Möbelladen mit der Firma Francesco Tittipaldi antreffen. Dieser Laden stößt an eine große Halle, ehemals zum Kloster gehörig und ihre Hinterwand füllt ein großes Fresko, welches die Naute mit dem Wappen Roberts und Sanchias umrahmt. Hier hat Giotto in einem Gemälde, das seine künstlerische Vollendung auf ihrer Höhe zeigt, die Mildthätigkeit der Franziskaner von Neapel durch das Wunder der Speisung mit Brod und Fischen verherrlicht. Der Heiland, eine jugendliche majestätische Gestalt, überragt die Apostel, welche beschäftigt sind, die Speisen zur Weihung heranzubringen, während andere, unter ihnen im Vordergrund Petrus, die Spende an eine Gruppe von Männern, Weibern und Kindern austheilen. Im Vordergrund rechts kniet die heilige Clara im Gebet, den Rosenkranz in der Hand; links der heilige Franz mit einem Brodbeutel über den Schultern. Die Gruppierung des Ganzen, die naturgemäße Formgebung, der schöne Ausdruck im Einzelnen, die Wärme des Colorits sind gleich vortrefflich; nur hat das Bild wesentlich gelitten. Das a tempera aufgetragene Blau hat sich mit der Zeit verändert; das Grün ist gedunkelt, viele Stellen unkenntlich. Wenn man erfährt, daß das Fresko bei seiner Auffindung durch Stühle und andere Mobilien bedeckt war, die auf Nägeln an der Wand hingen, so darf man sich nur darüber wundern, daß überhaupt etwas erhalten blieb. Uebrigens nimmt das Bild den untern Theil der Wand ein; der obere ist nicht mehr da, und auch die übrigen Seiten der Halle zeigen keine Spur mehr von Malerei.

Weiter bewahrt Sta Chiara kein sichtbares Werk von Giotto. Denn das Altarbild der Madonna delle Grazie, dessen er bezüchtigt wird, ist noch werthloser als das bereits berührte Bild des einen Simone, welches sich in dieser Kirche findet. Was unter den zu Anfang des vorigen Jahrhunderts überweißten Wänden möglicherweise noch schlummert, wissen die Götter. Seine Maleereien im Castel Nuovo und im Castel dell' Uovo, für die wir gute schriftliche Zeugnisse haben, sind mit den Gebäuden zu Grunde gegangen. In Privatbesitz in Neapel finden sich noch zwei Tafelbilder, freilich in sehr desolatem Zustande, die aber seinen Namen wohl verdienen. Die sieben Sacramente in der Kapelle der Incoronata sind trotz der Darstellung einer fürstlichen Heirath von

1347, welche im Sacramente der Ehe verherrlicht wird, dem Giotto zugeschrieben worden, weil man eine Andeutung Petrarikas im Itinerarium Syriacum fälschlich auf diesen Ort bezog. Allein die „Kapelle des Königs“, die der Dichter dort meint, ist ohne Zweifel derjenige Appendix des Castel Nuovo, in welchem auch Montano d'Arezzo gemalt hat kurz ehe Giotto nach Neapel kam. Möglich ist außerdem, daß hier von Seiten Petrarikas eine Verwechslung mit dem königlichen Palaste am Hafen vorliegt, dem nach archivalischen Zeugnissen das ehemalige Castel Nuovo benachbart war. In diesem Palaste soll Giotto, wie Ghiberti angiebt, eine große Halle mit Bildnissen berühmter Neapolitaner ausgeschmückt haben.

Was er nach glaubwürdigen Mittheilungen auf seiner Rückkehr aus dem Süden in Gaeta und dann in Rimini malte, ist untergegangen. 1334 finden wir ihn endlich in Florenz wieder, wo er unterm 12. April dieses Jahres zum Werkmeister der Kathedrale Sta Maria del Fiore ernannt wurde, welche damals noch den Titel der heiligen Reparata führte. Hier sollte er in seiner letzten großen Arbeit sich und seiner stolzen Adoptivmutter Florenz ein Denkmal gründen, welches alle seine bisherigen Leistungen an Kunst wie an Ausdehnung überragte.

Bis dahin hatte er nur als der erste Maler der Zeit gegolten; jetzt bewies er, daß er auch als Architekt ein Genius ersten Ranges war. Sein Vorgänger, Arnolfo di Lapo hatte den Dom 1298 gegründet und in zwölf Jahren den Rumpf des Gebäudes bis auf die Kuppel vollendet, als er starb. Ihm ward zunächst die Aufgabe der ornamentalen Ausschmückung und Durchführung. Er begann damit, die wenigen und dürftigen Ornamente, welche nach der Zeichnung Arnolfos an der Fagade angebracht waren, zu entfernen und sie mit Hilfe Andrea Pisanos durch andere zu ersetzen, die den Stil- und Maßverhältnissen des Gebäudes besser entsprachen. Zu den Seiten des Portals brachte er vier große Prophetenstatuen an; über demselben von Säulen getragen ein Tabernakel, welches die heilige Jungfrau mit dem Kinde thronend zwischen den Schutzpatronen der Stadt, dem heiligen Zanobi und der Reparata, darstellte. Ueber den Seiteneingängen in ähnlichen architektonischen Rahmen Christi Geburt und den Tod der Maria; neben und oberhalb der Portale wieder Propheten, Apostel, Märtyrer, in deren Gestalten viele hervorragende Florentiner ihre Apotheose fanden. Die ganze Fagade, bereichert und vervollständigt von späteren Künstlern, wurde 1588 abgenommen. Nur ungenügende Bilder davon sind auf uns gekommen. Solcher Frevel rächt sich immer: in der beschundenen Stirn dieses herrlichen Gebäudes, die heute noch keine neue Bekleidung hat und die niemals eine erhalten wird, welche der Giottos ebenbürtig wäre, trägt Florenz das Brandmal davon.

Sein zweites architektonisches Werk aber hat der Unbill der Zeiten getroßt

und ragt als einer der edelsten Marksteine für die Entwicklung des architektonischen Schönheitsideals in unerreichter Herrlichkeit: das ist der Glockenthurm zu San Fiore. Man darf dieses Wunderwerk nicht durch den Versuch der Beschreibung beleidigen: hier ist Vollendung und kein Ab oder Zu ist denkbar. Niemand, der mit gebildetem Sinn je vor diesem Campanile gestanden hat, kann ihn mit irgendeinem andern architektonischen Werke vergleichen wollen. In reiner Hingabe, in völlig reflectionslosem Genuße weilt der Beschauer, vollbeschäftigt damit, diese Unendlichkeit von erhabener Grazie zu erfassen. Als die Stadt Florenz den Auftrag zum Baue gab, geschah es in einem Decret, welches ein frappantes Zeugniß übermüthigsten Selbstgefühles war. „Die florentinische Republik, erhaben schwebend über der Vorstellung auch der höchsten Richter, will ein Gebäude errichtet sehn so gewaltig an Höhe und Beschaffenheit, daß es Alles übertreffe, was jemals in den Zeiten höchster Macht von Griechen und Römern geschaffen worden.“ Giotto leistete mehr, als die stolzen Herren von Florenz sich unter dieser schwindeligen Hyperbel vorzustellen vermocht haben.

Der Meister hat das große Werk nicht hinausführen können. Er hinterließ den fertigen Sockel und die vollständigen Zeichnungen des Ganzen. Die technische Herstellung war überhaupt nicht seine, sondern vornehmlich Pisanos Sache. Zwei Jahr nur ist er Baumeister gewesen und in dieser Zeit fand er noch Muße, mehr Malereien außerhalb Florenz zu vollenden. Am 8. Januar 1336 starb er. Die Stadt, die sich rühmte, ihn unter ihre Bürger aufgenommen zu haben, während sie den großen congenialen Freund verstieß, gönnte seinem Staube den würdigsten Platz: er liegt zu San Fiore selbst begraben und die dankbare Verehrung späterer Zeit hat ihn durch ein Denkmal verherrlicht, für welches Benedetto da Majano seine Büste meißelte.

Sein Rang als Künstler hatte eine entsprechende Stütze in der socialen Stellung seiner Familie. Wenn auch nicht von der hohen patrizischen Geltung der Cimabues, waren die Bondone doch bürgerlich wohl angesehen. Der Grundbesitz, den Giotto von seinem Vater in Vespignano ererbt hatte, vermehrte sich durch allmäligen Zukauf. Seine Söhne Francesco und Nicholas, von denen der erstere 1318 mündig erklärt wurde, nahmen des Vaters Interesse wahr, wenn er fern von Florenz verweilte. Von einem dritten Sohn Donato und von drei Töchtern, Vice, Caterina und Lucia sind uns ebenfalls Notizen erhalten. Die Kinder lebten zumeist mit der Mutter, Ciuta di Lapo di Pelo, auf dem Besitztum im Mugello. Nur an Sonn- und Feiertagen konnte der Vater den Seinigen angehören, da er fast immer an sein Standquartier in der Stadt, die „Bottega“ im Maria-Novella-Viertel gefesselt war.

Die ziemlich zahlreichen Anekdoten, in welchen uns Züge seines Charakterbildes überliefert sind, werden natürlich keinen Anspruch auf wörtliche Glaub-

würdigkeit haben. Der allgemeine Typus aber, den die nächste Nachwelt als sein Ebenbild im Gedächtniß bewahrte, zeigt eine Complexion, die fast etwas Modernes hat. An schlagfertigem Mutterwitz mag er ein echtes florentiner Kind gewesen sein, voll Humor, jovial und leichtlebig, hierin das rechte Gegenbild seines Freundes Dante, von dessen cholerischer Empfindungsweise er auch in der Auffassung praktischer Lebensfragen wesentlich abweicht, indem er mitten in den leidenschaftlichen Kämpfen seines Zeitalters eine gewisse kosmopolitische Parteilosigkeit bewahrt zu haben scheint, wie sie am ersten dem Künstler gestattet ist und zu Gesicht steht. Das Pathos seiner Persönlichkeit mag weniger in seiner Lebensart ausgeprägt gewesen sein, — auch von Gestalt wird er unansehnlich geschildert — es lag ganz und allein in der Arbeit seines Schaffens, dessen Bedeutung er gebührend empfand.

Wenn wir zusammenfassend die Bedeutung desselben charakterisiren sollen, so wird man sagen müssen: er hat die drei Elemente der Malerei: Composition, Zeichnung und Farbe, zum ersten Mal in künstlerischem Gleichgewicht vereinigt. Seine Nachfolger bildeten meist die eine Seite vor der andern aus und zwar wurde zunächst in der speciell toskanischen Schule durch die Orcagna, Masolino, Giesole, Masaccio die Farbe entwickelt. Aber in der umfassenden Weise wie von Giotto ist bis zum Auftreten Ghirlandaios die Kunst von Keinem gefördert worden. Ihm verdankt sie das Gepräge des italienischen Idioms, dem durch Cimabue die Zunge gelöst war. Trefflich die Worte, mit denen Cesare Guasti die Bedeutung dieses großen Phänomens mit den anderen sittlichen und intellectuellen Wahrzeichen der Renaissance in würdige Parallele gestellt hat:

„So wie die Barbarei des Feudalismus unsrem 'geordneten Staatsleben und das lateinische Patois der schönen Sprache Italiens, so wich vor Giotto's Hand die byzantinische Manier dem neuen Stil, den wir freudig als unsern nationalen anerkennen.“