



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das älteste Portrait Dantes.

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

Knechten einzuholen. Nach der Trauung begiebt sich die Gesellschaft zusammen zum Brauthause, wo die Bewirthung mit Suppe, Fleisch, Fisch oder Schinken, Gries, Braten und Kuchen stattfindet. Zum Schluß der Mahlzeit wird ein Psalm gesungen, und dann werden die Gäste eingeladen, am andern Morgen wieder ihre Plätze einzunehmen. Eine solche Hochzeit dauert oft drei, zuweilen auch wohl vier Tage, und jeden Abend wird bis in die sinkende Nacht getanzt. Ueberhaupt ist der Tanz einer der wesentlichsten Theile des alten nordischen Hochzeitsbrauches. Die Braut muß zuerst mit allen Mädchen einen Rundtanz tanzen; demnächst vertauscht sie ihren Brautkranz mit einer Haube und tanzt dann mit allen Frauen, geht also hierdurch aus der Junft der Jungfrauen in die der Frauen über.

Von den übrigen Familienfesten sind nur noch die Begräbnißessen merkwürdig, wo es oft lustig hergeht und der Kummer um den Dahingeschiedenen mit dem sogenannten Grabbriere hinuntergespült wird.

Das älteste Portrait Dantes.

In den Tagen, als Florenz noch die Hauptstadt des Großherzogthums Toskana war, traten einige angesehene Männer zusammen, um zu der bevorstehenden hundertjährigen Gedächtnißfeier des großen italienischen Dichters Dante Vorbereitungen zu treffen. Dem Großherzog und den übrigen Fürsten gegenüber sollte das Fest nur eine Verherrlichung des dichterischen Genius sein. Die Enthüllung einer Statue, das Citiren einiger Verse und der Enthusiasmus eines vergnügten geräuschlosen Publikums sollten in harmloser Weise einen so bedeutungsvollen Tag verschönern. Die Männer, die damals ihre Kräfte zu den Vorbereitungen einer nationalen Feierlichkeit vereinigten, waren aber Patrioten und hegten den Gedanken, diese Feier zu einem Agitationsmittel zu benzen. Sie erwogen sorglich die Worte des Aufrufs, die unter anderm Schein die Idee von Italiens Einheit verkünden sollten, und stellten als höchstes Ziel eine geglückte politische Demonstration vor Augen. Zwischen jenen Tagen und der nun am nächsten 14. Mai stattfindenden Feier haben große nationale Ereignisse die italienischen Staaten und namentlich die Geburtsstätte Dante's umgeformt. Schlachten sind geschlagen, Verträge geschlossen, Italien ist bis

zum Mincio einem Scepter unterworfen und Florenz die Hauptstadt dieses Königreichs. Jene Patrioten, die an der hundertjährigen Feier einen so ernsten Antheil nahmen, erreichen zu dieser Stunde mehr als sie je zu träumen gewagt, und die ganze Festlichkeit verkörpert nicht nur die Wünsche, Hoffnungen und Erwartungen Weniger, sondern sie ist der Ausdruck der Freude, die ein Volk empfindet, wenn es von dem Gefühl gehoben wird, daß es an Einheit und Macht seinen Platz unter den Nationen der Erde ausfüllt. Ein junger strebsamer Bildhauer, Namens Pazzi, hatte sich bereit finden lassen, eine Statue Dantes zu fertigen, um mit Geschick und Muße Typus, Proportionen und Stellung nach dem Modell des Poeten zu entwerfen. Die mit großer Energie begonnene Arbeit wird jetzt in kolossalen Verhältnissen ausgeführt.

Je näher die Zeit heranrückte, desto mehr steigerte sich das Interesse des italienischen Publikums. Eine Zeitschrift wurde gegründet und *il Centenario* genannt; die Regierung überlegte, was sie zu Unterstützung des schönen Unternehmens thun könne, und beschloß eine Medaille zu schlagen mit Dantes Profil. Da den Regierungen natürlich Thatsachen unbekannt sind, über die Künstler, Archäologen und Antiquare bessere Auskunft zu geben vermögen, so ernannte auch die italienische eine Commission, um festzustellen, welches von den Bildern, die als Portraits von Dante bekannt waren, gewählt werden sollte, um als echter Typus auf die Medaille geprägt zu werden. Die vom Minister des Unterrichts in Turin ernannte Commission bestand aus zwei Männern von wissenschaftlichem Verdienst. Gaetano Milanese ist als einer der Commentatoren der letzten italienischen Ausgabe von Vasari wohlbekannt, und hat sich als Herausgeber dreier unschätzbarer Bände sienesischer Urkunden und als Auffinder zahlreicher anderer Urkunden, welche bis jetzt in italienischen Bibliotheken und Archiven verborgen lagen, weithin einen Namen gemacht. Luigi Passerini ist ohnstreitig einer der gelehrtesten Heraldiker in Florenz. Er hat einen Vortrag über das dortige Pretorio, in welchem sich eines der ältesten Portraits von Dante befindet, drucken lassen. Das Ministerium nahm an, daß diese beiden Männer einen Bericht machen würden, der durch sein Ergebnis gleichzeitig der Geschichte und dem Publikum Nutzen brächte. Unglücklicherweise ist weder der Eine noch der Andere kompetenter Richter in Sachen der Kunst, und die demüthigende Lage, in die sie durch zu eilige Schlüsse aus geschriebenen Urkunden gerathen sind, ist ein lehrreicher Fingerzeig für Freunde der Kunstgeschichte.

Das Portrait Dantes, welches wir Jetztlebenden so oft in Büchern und Bildern gesehen haben, ist so bekannt, daß es keiner genaueren Beschreibung bedarf. Es ist uns häufig aufgefallen, wie die Künstler übereinstimmend dem Dichter eine markige Stirn, eingesunkene Augen, vorstehende Backenknochen und eine lange gebogene Nase geben. Dieser Typus basirt sich auf eine Todtenmaske, die unmittelbar nach dem Verschenden von Dante's eigenem Gesicht

genommen worden sein soll, und von der mehre Copien vorhanden sind, die aber alle nach der einen ursprünglichen Form abgegossen worden sind. Streitigkeiten sind entstanden über die Echtheit dieser Masken und über den Anspruch auf Ursprünglichkeit, welchen diese erste Form erhebt. Indessen scheint kein Grund vorhanden, die Tradition anzuzweifeln, nach welcher die Form echt und die Masken authentisch sind. Die kleinen Abweichungen in den Copien, die Seymour Kirkup in Florenz besitzt, sind der Art, daß sie durch Retouchiren des Abgusses, gleich nachdem er aus der Form genommen, entstanden sein können. Es existiren sehr alte Büsten, die von diesen Masken genommen sind; eine von colorirtem Gesso, in der Torrigiani-Sammlung in Florenz, eine andere von Bronze im Museum von Neapel, eine dritte auf Dantes Grab in Ravenna von Lombardos Hand.

Allerdings war sehr wohl möglich, für die erwähnte Medaille ein neues Portrait des Dichters nach den Todtenmasken herzustellen. Aeltere Künstler hatten Portraits unter ähnlichen Verhältnissen gemalt, und die Geschichte nennt die vielen Künstler (einschließlich Titian), die von Uretino angestellt wurden, den Kopf von Giovanni de' Medici delle Bande Nere von der Maske zu copiren, die Uretino selbst nach dem Tode jenes Häuptlings angefertigt hatte. Aber die Regierung hielt es bei dieser Gelegenheit für geboten, festzustellen, ob nicht vielleicht noch ein Portrait aus Dantes eigener Zeit vorhanden, und ob einem solchen, wenn seine Echtheit erwiesen, nicht der Vorzug vor den Masken zu geben sei.

Wer sich um Kunst und ihre Literatur kümmerte, durfte annehmen, daß diese Anfrage bereits beantwortet sei. Seit den letzten zwanzig Jahren hat man fest geglaubt, daß ein echtes Portrait Dantes von seinem Zeitgenossen Giotto in der Kapelle des Palazzo del Podesta in Florenz existirt. Niemand hatte einen Zweifel an der Echtheit des Portraits oder an der Autorschaft Giottos ausgesprochen. Die Entdeckung dieses Bildes im Jahr 1841 war so merkwürdig, daß Tausende nicht nur die Thatsache der Auffindung, sondern auch die Schritte kannten, die zu diesem Funde führten. Wir sind nur mit Recht erstaunt, daß nie jemand, der mit den Quellen bekannt ist, vor 1841 versucht hat, das Dunkel, welches einen so interessanten Gegenstand umgab, aufzuklären. Diese Quellen sind freilich nicht frei von Lücken und Widersprüchen, aber sie scheinen einige Thatsachen fast vollkommen festzustellen.

In Florenz existirt ein „De origine civitatis Florentiae et ejusdem famosis civibus“ betitelttes Manuscript. Es ist von Filippo Villani, dem Zeitgenossen Dantes, und enthält folgende Stelle: *Pinxit (Giotto) insuper speculorum suffragio semetipsum sibi que contemporaneum Dantem in tabula altaris capellae palatii potestatis.*“

In der zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts erschienenen italienischen

Bearbeitung des Werkes lautet der Passus abweichend so: Dipinse (Giotto) eziandio a pubblico spettacolo nella citta sua con aiuto di specchi, se medesimo e il cotemporaneo suo Dante Alighieri poeta, nella cappella del Palagio del Podestà in muro.

Sollen wir glauben, daß die Tafel mit den Portraits von Dante und Giotto schon im fünfzehnten Jahrhundert nicht mehr an ihrer Stelle war? Jedenfalls ist das Portrait auf der Wand bereits in jener frühen Periode bemerkt und Giotto zugeschrieben worden.

Ein weiteres Zeugniß bestätigt das eben Angeführte. Gianozzo Manetti, der zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts das Leben Dantes schrieb, sagt darin: „Caeterum ejus (Dante) effigies et in Basilica S. Crucis, et in cappella Praetoris Urbani, utrobique in parietibus, extat; ea forma qua revera in vita fuit a Giotto, quodam optimo ejus temporis pictore, egregie depicta.“

Hieraus erfahren wir, daß es nicht nur ein Portrait Dantes in der Kapelle des Podesta, sondern auch eins in St. Croce in Florenz gab, und daß beide Fresken waren. Die Autorschaft Giottos ist allerdings zweifelhaft gelassen, aber es ist augenscheinlich, daß sowohl das Portrait der Kapelle des Podesta als das in St. Croce nach einem Original gemacht ist, das von Giotto nach der Natur gemalt worden. Von den späteren Schriftstellern erwähnt Lionardo Aretino nur das von St. Croce mit den Worten: „L'effigie sua (Dante) propria si vede nella chiesa di S. Croce quasi nel merito della chiesa dalla mano sinistra andando verso l'altar maggiore. E ritratto al naturale ottimamente per dipintore perfetto di quel tempo.,“

Giovanni Mario Filelso bestätigt in seinem „Leben Dantes“ (in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts verfaßt) Lionardos Angabe, wenn er sagt: „Hujus simulacrum (quandoquidem esse arbitror numeri) Florentiae apud sacrum est S. Crucis ad eorum sinistram qui ecclesiam ingressi, ad majus proficiscuntur altare. Estque communis cunctorum opinio veram effigiem esse ac faciem paene propriam atque naturalem sit eorum parentes nepotibus retulerunt, qui vivum videre Dantem.“

Ghiberti wiederum macht in seinem Commentar Giotto zum Schöpfer der Fresken in der Kapelle des Podesta; „Dipinse (Giotto) nel Palagio del Podestà de Firenze dentro face il comune come era rubato e la cappella di S. Maddalena.“

Ueber das Portrait Dantes an letztgenanntem Ort schweigt er und läßt Giottos Werke in St. Croce ganz unberührt. Indessen ergänzt Vasari diese Lücke wie folgt: „Giotto stellte, wie noch heutigen Tags zu sehen ist, seinen besten Freund und Zeigenossen Dante Alighieri in der Kapelle des Podesta in Florenz dar In derselben Kapelle finden sich von derselben Hand die

Portraits von Brunetto Latini, dem Lehrer Dantes, und von Messer Corso Donati, einem vornehmen Bürger jener Zeit.“*)

An einer andern Stelle**) spricht er von dem giottoschen Portrait Dantes in St. Croce mit indirecten Worten. Bei der Beschreibung von Michelangelos Leichenbegängniß in Florenz und der Ausschmückung der Todtenkapelle in St. Lorenzo nennt er verschiedene Portraits, die für diese Gelegenheit gemacht worden, und darunter eins von Giotto, welches dadurch kenntlich sei, daß der Maler in seiner Hand „eine kleine Tafel hält, den jugendlichen Dante darstellend, in der Manier, wie er von Giotto in St. Croce gemalt worden.“ Außer diesen Portraits von Dante, die Giotto zugeschrieben sind oder zugeschrieben werden könnten, werden noch andere erwähnt. Nach Vasari soll Taddeo Gaddi, der beste Schüler Giottos, eine Seite des Tramezzo in der Kirche von St. Croce zu Florenz mit Fresken verziert, und indem er im „Wunder des heiligen Franziskus“ die Wiedererweckung des Spini Kindes dargestellt, die Portraits von Giotto, Dante und Guido Cavalcante darin angebracht haben. Die Niederreißung des Tramezzo von Vasari selbst verursachte die Zerstörung des Bildes.

Im Jahre 1430 hielt ein Franziskanermönch Antonio in der Kirche von St. Croce zu Florenz eine Reihe von Vorlesungen über Dantes Divina Commedia. Die Rednerbühne war mit einem Porträt des Dichters geschmückt, das verloren gegangen ist. Statt dessen besitzen wir ein anderes von Domenico de' Michelino, ebenfalls in St. Croce und nach einem Entwurf von Alessio Baldorinetti im Jahr 1465 ausgeführt. Ohne Zweifel ist es von einem älteren Portrait copirt, und zwar mit jenem Mangel an Kraft, der einen Künstler dritten Ranges charakterisirt. Dante ist darin in mittleren Jahren dargestellt. Ein früheres Bild, das uns ihn gleichfalls als Mann von mittleren Jahren zeigt, findet sich in einem Codex der Divina Commedia in der Expalatina-Bibliothek in Florenz. Es verräth die charakteristischen Züge von Agnolo Gaddis Hand und rührt daher aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts her.

Dann enthält der Codex im Riccardiana zu Florenz ein Portrait, das dem in der Kapelle des Podesta ähnlicher ist, als das soeben erwähnte, aber in der Kleidung moderner scheint und vielleicht aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts stammt.

Ein drittes tritt als kleines Miniaturbild in ganzer Figur auf in einem Codex Nr. 174 (Codex Laurentianus genannt) in Florenz, in welchem die Zeichnung fehlerhaft, das Gesicht eine Caricatur des Dichters ist, und welches dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts angehört.

*) Vasari, Vol. I. p. 311.

**) Vasari, Vol. XII. p. 302.

Es würde Zeitverschwendung sein, auf die späteren, nach dem Tode Dantes gemachten Bilder: das von Andrea del Castagno (jetzt den Uffizi) — das von Signorelli in der Capella St. Brizio in Orvieto — das von Benozzo Gozzoli in Montefalco — und auf die von Rafael in seinen beiden großen Fresken der Disputa und des Parnass angebrachten Portraits näher einzugehen. Diese konnten für die Commission nicht ins Gewicht fallen, ebenso wenig, wie sie denen von Bedeutung waren, die vor fünfundzwanzig Jahren im Vertrauen auf die oben angeführten Quellen nach Portraits von Dante zu suchen begannen. Als diese Nachforschungen anfangen, entdeckte man, daß wenig Hoffnung vorhanden sei, das von Giotto gemalte Portrait in St. Croce aufzufinden. Auf der andern Seite aber hatte man Grund zu glauben, daß der Palast des Podesta mit Erfolg untersucht werden könnte. Unglücklicherweise wurde dieser geweihte Ort schon längst zu anderen als heiligen Zwecken verwandt. Der weite Raum war horizontal durch eine falsche Decke in zwei Theile gespalten, von denen der untere in eine Scheune, der obere in ein Gefängniß umgewandelt worden war. Und die Mehrzahl der Wände war übertüncht worden. Als die ursprüngliche Form der Kapelle restaurirt und die Wände von der Tünche gereinigt worden, entdeckte man, erstens daß die Seiten mit Fresken bedeckt gewesen, welche Begebenheiten aus der Legende der heiligen Maria Magdalena darstellten und so die Benennung rechtfertigten, die Ghiberti der Kapelle gegeben; dann zweitens, daß über der Eingangsthür die Hölle und an einer andern Stelle das Paradies geschildert war. Außerdem fand man auf der rechten Wand zwischen den beiden Fenstern, die dem Innern Licht verliehen, eine vereinzelt stehende Figur mit einem Heiligenschein, die ein Buch und eine Palme in den Händen hielt. Unter dieser Figur zeigte eine Tafel noch Spuren einer langen Inschrift, und unter dieser waren auf einer Borde noch die Worte: „Hoc opus“ . . . , zu lesen.

Im Paradies fand sich das unverkennbare Portrait Dantes, unglücklicherweise von einem Nagel stark beschädigt, bei dessen Herausziehen ein großer Theil der Backe und des Auges abgefallen war. Im Vordergrund des Bildes kniete eine Magistratsperson von Florenz, zu deren Füßen noch ein Schild mit beinahe gänzlich verlöschtem Wappen bemerkbar war, was zu weitem Nachforschungen aufforderte. Man hielt es damals nicht für möglich, die Inschrift unter der schon beschriebenen Figur vollständig zu entziffern, oder genau festzustellen, was für ein Wappen ursprünglich auf dem Schild gewesen. Das Wichtigste blieb indessen, daß niemand an der Entdeckung einer großen und bedeutenden Freske von Giotto und an der Echtheit des jugendlichen Danteporraits zweifelte. Verschiedene Conjecturen wurden laut über die von Giotto im Paradies symbolisirten Einzelheiten und über die Identität der darin vorgeführten Persönlichkeiten, aber diese Conjecturen liegen außerhalb der Aufgabe dieses Aufsatzes.

Das florentinische Publikum sowohl als die ganze Künstlerwelt hatte die Ueberzeugung gewonnen, daß ein werthvoller, wenn auch sehr schadhafter Schatz in dem Raum dieser restaurirten Kapelle des Podesta vorhanden sei.

Im Sommer des verfloffenen Jahres erschien nun der Bericht der von der Regierung eingesetzten Commission und warf Dunkelheit und Zweifel über eine Sache, die man für schon erledigt hielt.

Der Bericht sagte: 1. Das Portrait Dantes in der Kapelle des Podesta sei das eines Jünglings von etwa fünfundzwanzig Jahren, und könne nicht von Giotto herrühren, weil dieser im Jahre 1275 und Dante im Jahre 1265 geboren sei und der Maler daher das Bild aufgenommen haben müßte, als Dante fünfzehn Jahr alt gewesen, was doch unmöglich; 2. Dante würde von Giotto nie mit seinem Erzfeind Corso Donati zusammen dargestellt worden sein; 3. und dies ist der hauptsächlichste Grund: vorausgesetzt, Giotto hätte wirklich einmal in der Kapelle des Podesta gemalt, so existire doch da kein Fresko, welches man ihm möglicherweise zuschreiben könne; denn am 28. Februar 1332 sei der Palast des Podesta durch eine Feuersbrunst so beschädigt worden, daß man ihn von Grund aus hätte neu aufbauen müssen; diese Wiedererbauung aber sei wegen eines zweiten Feuers (bei Vertreibung des Herzogs von Athen) erst nach dem Jahr 1345 vorgenommen worden, also mehre Jahre nach dem Tode Giottos. Viertens endlich hat die Commission das Wappen auf dem Schild der knienden Figur enträthselt, und zwar behauptet sie, es sei das von Fedice de Fieschi von Genua, der am 31. October 1358 auf ein Jahr zum Podesta erwählt worden.

Nachdem die Commission diesen Donnerkeil geschleudert und als bewiesen ansah, daß der Name Giottos nun ausgeschlossen sei, unternahm sie eine ebenso schwierige Aufgabe, indem sie festzustellen versuchte, wer nunmehr der Maler der Fresken in der fraglichen Kapelle sein müsse. Sie erwählte sich Taddeo Gaddi zu ihrem Ritter und verglich das ihm hier untergeschobene Bild mit einem andern ihm zugeschriebenen in der Rinuccinikapelle in St. Croce zu Florenz. Dann schloß man die Acten mit dem Vorschlag, das schon erwähnte Miniaturbild des Codex im Riccardiana als Modell für diese Gelegenheit zu benutzen; und die Regierung gab mit unverständiger Hast dem Bildhauer Dupré den Auftrag, die Form der Medaille nach den Contouren jener Portraits zu machen. Indessen war der Bericht kaum veröffentlicht, als sich laute Stimmen gegen den Ausspruch der Commission erhoben.

Es war nicht schwer, mit den beiden ersten Punkten fertig zu werden, und diese sind in der That von solcher Geringsfügigkeit, daß wir sie ganz unberücksichtigt lassen können.

Der dritte und vierte Punkt hingegen schienen Stoff zu ernster Ueberlegung zu geben. Es leuchtete den Gegnern der Commission ein, daß sie das

von der Zerstörung der Kapelle durch Feuerbrunst hergenommene Argumente nur durch völlig klare und schlagende Beweise zu nichte machen könnten. Infolge dessen begannen sie die Inschrift am Fuß des Heiligen zwischen den Fenstern der Kapelle zu entziffern. Durch vorsichtiges Betupfen der Stelle wurden sie in den Stand gesetzt, ein großes Stück der Inschrift auf der Tafel zu lesen, und es als eine Anrufung des S. Venanzio zu erkennen, das mit der Chiffer „DPI MCCCXXX“ schloß.

Nachdem die untere Borde einem ähnlichen Verfahren unterworfen worden, entdeckte man dort Folgendes:

„Hoc opus factum fuit tempore potestariae magnifici et potentis militis Domini Fidesmini de Varano civis Camerinensis Honorabilis potestatis. . . .“

Beim Nachschlagen des Registers der Podesta von Florenz ergab sich, daß Fidesmini di Varano jenes Amt in der letzten Hälfte des Jahres 1337 bekleidet. Aus der Hagiologie ging hervor, daß S. Venanzio aus Camerino gebürtig war, und Litta erzählt, daß die Varanos ihn als ihren Schutzheiligen verehrten, weil nach einer Tradition einer der Familienahnen Augenzeuge des Martyrthums desselben gewesen sein soll. Die vierte Behauptung, nach welcher das Wappen auf dem Schilde der knienden Figur im Paradies das von Fedice de Fieschi sei, fiel durch die vorgehenden Entdeckungen von selbst zusammen, aber sie wurde noch werthloser durch den einfachen Nachweis, daß das Wappen nach der Vollendung des Freskos übermalt worden und die unteren Extremitäten der knienden Figur unter der Uebermalung des Wappens deutlich verfolgt werden konnten.

So zog man den Schluß, daß, wenn die Kapelle des Podesta wirklich, wie behauptet, im Jahre 1332 niedergebrannt, sie doch schon 1337 wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückgebracht worden sei, d. h. sie war, was ihre inneren Gemälde betrifft, einige Monate nach Giottos Todestag (8. Januar 1337 nach neuer Zeitrechnung) vollendet. Der Hauptgrund, die Autorschaft Giottos anzugreifen, war damit beseitigt, es wäre denn, daß man annehmen wollte, die Worte „Hoc opus u. s. w. unter St. Venanzio bezögen sich nicht ausschließlich auf diese Figur, sondern auf alle Fresken in der Kapelle. Eine derartige Annahme wäre indessen gegen alle Erfahrung; denn wo auch Künstler in den früheren Jahrhunderten in Italien ganze Kapellen ausgemalt, haben sie jedesmal ihre Arbeit als *hanc capellam* oder *hoc sacellum* bezeichnet, und die Inschrift steht immer an hohen Stellen oder auf den Thürpfosten oder Pilastern. Es war daher nichts weniger als eine unberechtigte Ansicht, wenn man annahm, daß die Figur des St. Venanzio in einer späteren Periode als die übrigen Gemälde in der Kapelle angebracht worden, und daß sich die Inschrift nur auf diese Figur und nicht auf alle Fresken der Kapelle bezieht. Dies ist denn auch aus andern Gründen das Wahrscheinlichste; denn betrachtet man

diese Fresken vom künstlerischen Standpunkt, so können sie keinem Andern als Giotto, dem großen Gründer der florentinischen Schule, zugeschrieben werden. Um die Grundlosigkeit der Behauptung, daß Taddeo Gaddi ihr Schöpfer sei, zu beweisen, war es nur nöthig, auf die falsche Grundlage hinzudeuten, auf die sich die Commission mit ihren Argumenten stützte.

Sie hatte gesagt, daß die Fresken in der Kapelle des Podesta von Taddeo Gaddi seien, weil der Stil den Bildern gleiche, die von diesem Künstler in der Minuccinikapelle in St. Croce zu Florenz ausgeführt worden seien. Die Gegner antworteten darauf: Die Fresken in der Minuccinikapelle sind nicht von Gaddi, sondern von Giovanni da Milano.

Die von den Gegnern der Commission erzielten Resultate blieben dem Publikum nicht verborgen und am allerwenigsten den Herren Milanesi und Passerini. Nichts schien aber auch so demüthigend, als gerade auf dem wissenschaftlichen Boden geschlagen zu werden, den man mit so viel Selbstgefühl betreten hatte.

Die Herren gaben eine Antwort, verkündeten aber damit nur ihre eigene Niederlage, indem sie das Argument mit der Feuersbrunst und die Autorschaft Gaddis fallen ließen. Dagegen versuchten sie zu beweisen, daß die Bilder während der sechs Monate entstanden seien, in denen Fidesmini de Barano seine Würde bekleidete, und hatten den Muth, einen neuen Maler als Schöpfer der fraglichen Fresken aufzustellen, die sie schon einmal falsch getauft hatten. Ihr neuer Schützling ist Bernardo Daddi, ein kaum gekannter Künstler vierten Ranges aus dem vierzehnten Jahrhundert, dessen vorhandene Werke nicht entfernt an die in der Kapelle des Podesta erinnern, und der gar keinen Anspruch auf irgendeine Anerkennung erheben kann. Die Größe ihrer Niederlage erhellt aus der Thatfache, daß zwar die Regierung ihren Auftrag an Dupré, die Medaille auszuführen, nicht zurückgenommen hat, daß aber die städtischen Behörden von Florenz eine Medaille von Pazzi gewählt haben, die nach dem Modell des Danteportraits in der Kapelle des Podesta gemacht ist. Diese soll an alle diejenigen vertheilt werden, die zu der großen hundertjährigen Feier eingeladen sind.