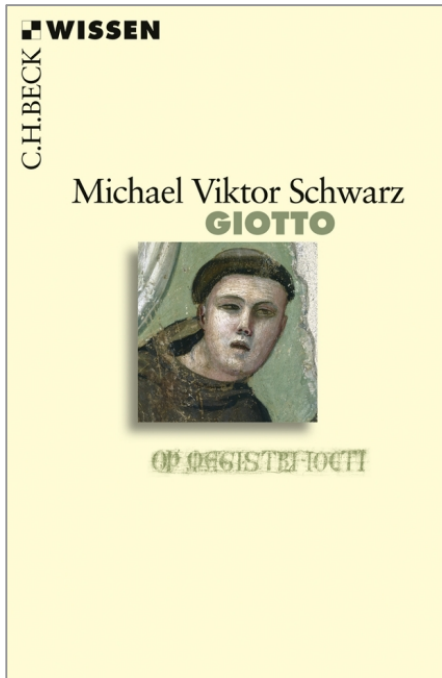


Unverkäufliche Leseprobe



Michael Viktor Schwarz
Giotto

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-58248-6

I. Jugend und Ausbildung

Sein Schaffen liegt rund sieben Jahrhunderte zurück und gehört zu den folgenreichsten Ereignissen in der (Kunst-)Geschichte Europas. Damit ist Giotto († 1337) nicht nur ein besonders wichtiger, sondern auch der erste Künstler, über den genug Zusammenhängendes bekannt ist, daß man nach dem Muster «Leben und Werk» über ihn schreiben kann. Allerdings kommt zum Wissen viel Nicht- und Scheinwissen hinzu. Vier Versionen gibt es von seiner Jugend und Ausbildung, drei erzählte und eine, die sich in zufällig erhaltenen Urkunden abzeichnet. Jede steht für einen anderen Lebensentwurf und eine andere Vorstellung von Künstlertum. Es empfiehlt sich, mit den Erzählungen zu beginnen, lassen sie doch erkennen, wie die Erinnerung an Giotto von Krusten aus Ideologie, Mythos, Wunschdenken und Flunkerei bedeckt ist. Aber auch für sich gesehen sind diese Ablagerungen interessant: Sie zeigen die westliche Kultur im Wandel und nicht weniger wechselhaft ihren Blick auf die eigene Vergangenheit.

Die älteste Erzählung, niedergeschrieben gegen Ende des 14. Jahrhunderts, also 50 bis 60 Jahre nach seinem Tod, stellt Giotto als Kind eines Florentiners vor, das sich nicht in die väterlichen Pläne fügt, sondern bei dem Maler Cimabue Atelierluft schnuppert:

Und der Vater, so sagt man, hat ihn in die Wollweberzunft gegeben. Doch jedesmal, wenn er in die Werkstatt gehen sollte, setzte er sich statt dessen in die Werkstatt des Cimabue. Als dann der Vater den Weber, dem er den Jungen als Lehrling anvertraut hatte, fragte, wie er sich denn mache, soll dieser geantwortet haben, es sei lange her, daß er sich habe blicken lassen. Schließlich fand der Vater heraus, daß er bei den Malern herumsaß, wohin die Natur ihn zog. Auf Cimabues Rat hin nahm er ihn aus der Wollweberzunft und ließ ihn mit Cimabue malen.

Was ist der Anlaß der Geschichte? Der Autor, den die Philologen den *Anonimo Fiorentino* (den «unbekannten Florentiner») nennen, will die Leser informieren, wer Giotto und Cimabue waren. Die Passage stammt aus einem Kommentar zu Dantes *Göttlicher Komödie*, jenem notorisch der Kommentierung bedürftigen Großgedicht, das Hunderte von historischen Figuren bevölkern, und soll das Verständnis der folgenden drei Verse erleichtern (*Purgatorium XI*, 94–96):

Cimabue währte sich auf dem Feld der Malerei
Unschlagbar, doch hat jetzt Giotto den Applaus,
Und der Ruf des anderen verliert an Glanz.

So häufig die Terzine zitiert wird, so häufig werden die Verse überinterpretiert: Der Wortlaut läßt weder auf eine persönliche Bekanntschaft zwischen den beiden Malern noch auf eine besondere Wertschätzung Giottos durch Dante schließen. Genaugenommen spricht nicht einmal Dante selbst, sondern er legt die Worte dem Buchmaler Oderisio in den Mund, dem er bei seiner Wanderung durch das Fegefeuer begegnet. Oderisio läßt sich zuerst über Buchmaler aus, dann über Maler (Cimabue und Giotto), um endlich bei einem für Autor und Leser der *Commedia* lohnenden Thema anzukommen, Erfolg und Ruhm der Dichter: Guido Guinizelli wurde von Guido Cavalcanti überflügelt (wie ein Buchmaler vom anderen und wie Cimabue von Giotto); beide aber wird ein weiterer großer Poet in den Schatten stellen. (Wer sollte gemeint sein, wenn nicht Dante?) Die Verse sagen demnach nur: Es gab vor Giotto schon einen erfolgreichen Maler, der in der Publikumsgunst von Giotto abgelöst wurde, und nach Giotto wird noch mindestens einer kommen und dann den Beifall ernten. Die Sätze entwerfen ein so fortschrittsgläubiges wie melancholisches Bild vom Lauf der Welt.

Erst der *Anonimo Fiorentino* – und neben ihm noch ein zweiter Dante-Kommentator des späten 14. Jahrhunderts, der sogenannte *Falso Boccaccio* (der «falsche Boccaccio») – behauptet, Cimabue sei für Giotto mehr als ein älterer Konkurrent gewesen. Anders als die früheren Kommentatoren sahen sich diese

Autoren gefordert, Hintergrundinformationen anzubieten. Im Fall Giotto nannten sie berühmte Auftraggeber oder Werke. Was den damals praktisch schon vergessenen Cimabue angeht, so taucht als einzige zusätzliche Angabe das Lehrer-Schüler-Verhältnis auf – ersichtlich eine Improvisation. Der *Falso Boccaccio* beschränkt sich auf einen Satz, der *Anonimo* erzählt die wiedergegebene Anekdote.

Die zweite Jugendgeschichte Giotto, die für Jahrhunderte alle andere Überlieferung verdrängen sollte, wurde nach weiteren 50 bis 60 Jahren, im mittleren 15. Jahrhundert, von dem Florentiner Bildhauer, Goldschmied und Humanisten Lorenzo Ghiberti aufgezeichnet. Jetzt ist Giotto der Sohn eines armen Mannes namens Bondone, der in dem Dorf Vespignano im Mugello unweit Florenz lebt: Eine Ausbildung erhält er nicht, vielmehr hütet er Schafe und vertreibt sich die Zeit, indem er eines auf eine Steinplatte zeichnet. Cimabue aus Florenz kommt des Weges und bestaunt das Ergebnis. Er spricht mit dem Vater. Da der seinem Sohn nur eine Zukunft in Armut zu bieten hat, nimmt ihn der Maler mit. Aus dem Jungen wird dann der überragende Künstler nicht etwa, weil Cimabue ihn viel zu lehren gewußt hätte (er folgt laut Ghiberti einem veralteten Kunstideal – davon später), sondern weil der Junge alles, worauf es ankam, schon in sich trug.

Auch hier lohnt es sich, nach dem Zusammenhang zu fragen. Es handelt sich um Buch II der *Kommentare* Ghibertis. Darin gibt der Autor einen persönlich gefärbten Überblick über die Kunst von der Zeit Kaiser Konstantins bis zu seinem eigenen Schaffen. Die Erzählung eröffnet den Abschnitt über Giotto, mit dessen Werken für Ghiberti die Kunst der Malerei «wiedergeboren» wurde und jene große Tradition ihren Anfang nahm, in der er sich selber sah. Später sprach man von der Renaissance. Rhetorisch nähert sich der Text der Kindheitsgeschichte Christi an: Es geht um den Messias der Kunst, dessen Erscheinen eine Epoche im Zeichen der Gnade einleitet. Wenn die Figuren gegenüber dem Dante-Kommentar Kontur gewonnen haben, heißt das aber nicht, daß Ghiberti Zugang zur historischen Wahrheit hatte. Was Cimabues Lehrer-Rolle angeht,

so vertraute er vermutlich dem damals verbreiteten *Falso Boccaccio*.

Demgegenüber scheint er die Figur des Vaters, vom Namen abgesehen, seiner eigenen Biographie entnommen zu haben. Ghiberti besaß einen Großvater, der als Landarbeiter im Sieve-Tal – und wenn nicht im unteren Sieve-Tal, dann im fruchtbaren oberen, im Mugello – sein Leben gefristet hatte. Ghiberti hätte einen anderen Großvater mütterlicherseits vorgezogen, vor allem einen aus der Florentiner Mittelschicht. Zu dem tatsächlichen Großvater (d. h. zur Herkunft seiner Mutter aus der Unterschicht) hat er sich 1444 nur unter gerichtlichem Druck bekannt, und selbst da fiel kein Name. So fragt es sich, wie viel von seiner Erzählung die prekäre Herkunft Ghibertis verarbeitet und jenem Florentiner Zunft-Establishment ein Schnippchen schlägt, das auf Enkel von Landarbeitern herabsah, während es Giotto zu seinen Helden zählte.

Was die Hauptfigur selbst angeht, so stammen wesentliche Züge aus einer Geschichte, die im Mailand der Jahre um 1400 aufgeschrieben worden war. Der Humanist Uberto Decembrio berichtet in seinem Traktat *De Republica* über den Maler Michelino da Besozzo, er habe als Kind, noch bevor er sprechen konnte, Ameisen und kleine Tiere gezeichnet; erfahrene Künstler hätten die Resultate bestaunt. Kontexte dieser Erzählung sind zum einen der Diskurs über künstlerische Frühbegabung, zum anderen die detailverliebte Malerei der sogenannten Internationalen Gotik, zu deren Vertretern der erwachsene Michelino gehörte – Bezüge, die für Ghiberti weitgehend bedeutungslos waren. So durften in seiner Fassung der Erzählung das Kind älter und die Tiere größer sein. Darüber hinaus lohnt ein Vergleich der Szenerien: Das Geschehen wird nicht einfach aus der Stadt auf das Land verlegt (in die ärmliche Lebenswirklichkeit von Ghibertis Großvater). Vielmehr ruft das Hirtenleben des Jungen die Vorstellung von Arkadien wach, jener geistigen Landschaft Theokrits und Virgils, die im 14. Jahrhundert von den italienischen Dichtern wiederentdeckt und zu Ghibertis Zeit in den Werken Boccaccios und Petrarcas populär war. Es ist jene Kunstwelt, in der die gleichzeitig naturhaft ursprüngliche und

hohe Kunst des Hirtengesangs gepflegt wird. Ähnlich hat man sich nach der Erzählung wohl die Kunst des jungen Giotto zu denken.

Ghibertis Erzählung übernahm der Künstlerbiograph Giorgio Vasari, ohne viel zu ändern, lediglich mit Ausschmückungen versehen, in die zweite Auflage seiner *Künstlerviten* (1568). So fand sie Verbreitung und wird bis heute oft für bare Münze genommen. Zuvor, in der ersten Auflage (1550), hatte Vasari eine Variante verwendet, die eigenständig genug ist, um als eine dritte Version von Giottos Kindheit zu gelten. Wieder grasen unweit Vespignano die Schafe, kommt Cimabue des Weges, heißt der Vater Bondone. Mit Ghibertis Giotto-Vater verbindet diesen aber kaum mehr als Name und Wohnort. Vasari beschreibt Bondone 1550 als außerordentlich tüchtig. Nicht nur betätigte er sich erfolgreich in der «Kunst der Landwirtschaft», sondern er produzierte auch Werkzeug aus Eisen, ja erreichte darin, ohne es gelernt zu haben, ein professionelles Niveau. Man liest und versteht: Dieser Bondone war eine Art Giotto, dem nie ein Cimabue erschienen ist. So bietet der Autor dem Publikum mit der Gestalt des Vaters eine Erklärung für das Ereignis von Giottos Künstlertum an. Erst als er die erweiterte Auflage vorbereitet, wird Vasari klar, daß Ghibertis Text, wenn man ihn richtig liest, nicht Fragen aufwirft, sondern ein Programm formuliert.

Vergleicht man Giottos Jugendgeschichten miteinander, so zeichnen sich Positionen in einem mit langem Atem geführten Gespräch der Florentiner Gesellschaft ab, was Künstlertum sei: Am Anfang, beim *Anonimo Fiorentino*, steht wenig spektakulär die von der Neigung des jungen Helden geleitete Entscheidung gegen das eine Handwerk (Wollweberei) und für ein anderes (Malerei). Dann, bei Ghiberti, vor dem Hintergrund humanistischer Vorstellungen von Kunst und Wendezeit (wie sie ähnlich bei den Renaissance-Vordenkern Filippo Villani und Matteo Palmieri nachzulesen sind), ist die Malerei eine Gabe der Natur, aus der sich eine messianische Rolle ableitet: Giotto und die Natur erlösen die Kunst aus jener kulturgeschichtlich illegitimen Situation, die mit dem Ende der Antike eingetreten

war – man nannte sie später Mittelalter. Nach 100 Jahren wird diese Position zunächst dem gesunden Menschenverstand geopfert: An die Seite der Natur stellt Vasari (1550) eine kreative und handwerklich versierte Vatergestalt, ohne die er sich eine entsprechende Entwicklung des Jungen nicht vorstellen kann. Erst danach schwenkt er auf den ideologischen Gehalt von Ghibertis Geschichte ein, deren Plot die Realität auszublenden erlaubt.

Die Urkunden geben Umriss einer Jugend, in der manches Motiv aus diesen Geschichten wiederkehrt. Daher können die erzählten Jugenden helfen, die dokumentierte zu verstehen. Der historische Vater, der wirklich Bondone hieß (der Name ist breit überliefert), war Schmied und lebte in Florenz. Urkunden über einen Schmied Bondone, der als Vater des Malers in Frage kommt, sind seit über ein Jahrhundert bekannt, aber erst vor kurzem fanden sich Dokumente, die wirklich Giotto als Sohn eines Schmiedes Bondone bezeichnen (*Giottus filius quondam Bondonis fabri* – so notierte 1320 besonders gründlich ein Notar die Personalien seines Klienten: «Giotto, Sohn des verstorbenen Schmiedes Bondone»). 1260 nahmen Bondone und sein Bruder (Giottos Onkel) an der Schlacht von Montaperti teil, und mindestens Bondone hat die blutige Niederlage des Florentiner Heeres überlebt. Sie fochten unter den Mobilgemachten aus dem Stadt-Sechstel San Pancrazio. Spätere Quellen lassen erkennen, daß Bondones Wohnsitz einerseits zu San Pancrazio, andererseits zur Pfarrei von Santa Maria Novella gehörte. Neben Giotto hatte er noch mindestens einen Sohn. Er hieß Martino, war wohl der ältere und folgte dem Vater im Schmiedeberuf nach. Daß Giotto zu einem Wollweber in die Lehre geschickt wurde, wie es der *Anonimo Fiorentino* will, ist vor diesem familiären Hintergrund denkbar, zumal in Bondones Nachbarschaft Weberinnen lebten und der Maler später in der Wollindustrie Geld anlegte. Das Zusammentreffen belegt trotzdem nicht, daß der Dante-Kommentator über entsprechende Informationen wirklich verfügt hat, sondern zeigt nur, wie nahe in der Textilmetropole Florenz das Motiv lag, mit dem er die Verbindung zwischen dem Jungen und dem berühmten Maler hergestellt hat.

Ob Giotto in der Stadt selbst geboren wurde, ist durch die Dokumente nicht gesichert. Das von Ghiberti genannte Dorf Vespignano kommt durchaus in Frage, denn die Familie kann über ländlichen Grundbesitz verfügt haben. Was in der Florentiner Oberschicht die Regel war, wird auch unter wohlhabenden Leuten aus dem Kleinbürgertum (*Popolo minuto*) vorgekommen sein. Aus dem 15. Jahrhundert ist bekannt, daß fast das gesamte Florentiner Umland im Besitz von Städtern war. Und in der Tat wissen wir, daß sich Giotto ab 1315 oft in oder bei Vespignano aufgehalten hat und dort Grundstücke sowie ein Haus besaß. Sofern er dieses Anwesen nicht selbst aufgebaut hatte, war es von den Eltern übernommen.

Wichtiger als die Frage, ob er nun in der Stadt oder auf dem Land, im Arno-Tal oder zwischen den Hügeln des Mugello zum ersten Mal das Licht erblickte, ist die Einsicht, daß er aus einer städtischen Handwerkerfamilie stammte. Das Hintergrundgeräusch seiner Kindheit war nicht das Blöken von Schafen, sondern das Klingen der Hämmer. Diese Feststellung berührt sich mit Vasaris Jugendgeschichte von 1550, wo der Verfasser einen autodidaktisch gebildeten Metallurgen in Ghibertis arkadische Welt einschleust. Sicher haben aber auch in diesem Fall keine Informationen über den tatsächlichen Bondone vorgelegen, vielmehr paßte Vasari, selbst Handwerkersohn, die Erzählung in seine eigene Erfahrungswelt ein, die sich von jener, in der Giotto groß geworden war, noch wenig unterschied: Kunst hatte mit Technik zu tun, und der Techniker schlechthin war der Schmied, dessen Kompetenzen nur ganz verstanden hat, wer Schritt für Schritt erklären kann, wie man aus einem Barren Eisen und einigen Säcken Holzkohle einen Schlüssel und ein Schloß, ein Schwert und einen Helm oder einen Packen Nähna-deln macht.

Cimabue taucht in den Urkunden nicht auf, dafür ein anderer Maler: Als Giottos Bruder, der Schmied Martino di Bondone, 1295 heiratet und er und sein Vater beim Notar die Mitgift entgegennehmen, unterschreibt als Zeuge (und Freund, so wird man annehmen) der Maler Vanni di Duccio. Werke haben sich nicht erhalten, aber als Person ist Vanni greifbar: Er war Mit-

glied des Malerzweigs der Florentiner Ärzte- und Apothekergunft (in dieser Form waren die Florentiner Maler ab ca. 1315 organisiert). Im Mitgliederverzeichnis von 1320 führt sein Name unmittelbar hinter dem Giotto die Liste an. Als Giotto schon berühmt war, spielte er also immer noch eine herausgehobene Rolle in der Gunft. 1313 fungierte er als Kassier der mächtigen *Laudesi-Bruderschaft*, was auf erhebliches Ansehen deutet. Vanni kommt als Giotto's früherer Lehrer sicher in Frage. Wichtiger als zu spekulieren, ob er es nun wirklich war, ist allerdings die Feststellung, daß die Familie von Bondone und Martino offen war für Bekanntschaften mit Vertretern anderer Handwerke und eben auch einem Maler. Ein ans Wunderbare grenzendes Ereignis, wie das von Ghiberti erzählte, brauchte es nicht, damit der junge Giotto die Malerei oder ein Maler ihn entdecken konnte. Diese Überlegung entspricht den Einsichten der Sozialgeschichte: Wie der Historiker Peter Burke gezeigt hat, stammte das Gros der italienischen Künstler des 14. bis 16. Jahrhunderts aus städtischen Handwerkerfamilien. Eine Karriere kann leicht mit der Frage begonnen haben, ob der Junge nun besser Schmied, Weber oder Maler würde. Der in der Regel handwerkliche Familienhintergrund der Künstler ist die Realität, die von der humanistischen Kunstideologie und den Mythen der Renaissance verdeckt wird.

Das Jahr von Giotto's Geburt kennen wir nicht. Es ist viel spekuliert worden, woher die seit Vasari's Künstlerviten kursierenden Daten 1276 (so in der zweiten Auflage) und 1267 (so in der ersten Auflage) kommen. Auf den ersten Blick spricht mehr für die Jahreszahl 1267, denn sie scheint durch die Florentiner Reimchronik des Antonio Pucci gesichert. Der sagt, Giotto sei 1336 gestorben (1337 nach moderner Zeitrechnung, d. h. bei einem Jahresbeginn im Januar statt im März), und zwar im siebenzigsten Jahr seines Lebens. Die Frage ist dabei aber, ob «70» zumal in einem poetischen Text nicht einfach für das «biblische Alter» steht (Psalm 89,10): «Unser Leben währet 70, wenn's hoch kommt 80 Jahre.» Dante rechnete ein Menschenleben pauschal mit 70 Jahren. Vor allem darf man zweifeln, ob Giotto selbst sein Geburtsjahr gekannt hat. Taufregister kamen erst im

15. Jahrhundert auf. Schriftlich festgehalten wurde eine Geburt in der Regel also nicht, und bestimmt nicht in einer Familie des *Populo minuto*. Giotto's Eltern werden sich an Ereignisse erinnert haben, die mit seiner Geburt zeitlich mehr oder weniger zusammenfielen. Daß sich diese Berichte für den Sohn und seine Freunde an eine Jahreszahl geknüpft hätten, ist aber unwahrscheinlich.

Demnach ist auch nicht wirklich klar, in welchem Alter Giotto gewisse für einen jungen oder angehenden Maler spektakuläre Ereignisse miterlebt hat: Das eine war, daß 1292 ein am Kornmarkt von Orsanmichele angebrachtes Marienbild Wunder zu wirken begann. In der Folge führte dies zu einer ersten Vertrauenskrise zwischen der Bevölkerung der Stadt und den neuen Orden, den Dominikanern und den Franziskanern (Minoriten). Während für viele Florentiner das Bild in den Mittelpunkt ihrer religiösen Vorstellungen rückte, taten die Mönche und Brüder alles, um den ausufernden Kult zu unterbinden. Ein dem Guido Orlandi gewidmetes Sonett des Guido Cavalcanti beschreibt die Situation. In der Übersetzung von Geraldine Gabor und Ernst-Jürgen Dreyer klingt es fast wie von Heinrich Heine:

Zu einem Bildnis der Madonna fleht
Die Menge, Guido, in Orsanmichele,
Das schön von Antlitz, würdevoll und stet
Zuflucht und Port ist für des Sünders Seele.

Wer sich vor ihm erniedrigt, wird erhöht
Mit um so reicherm Trost, je mehr ihm fehle:
Krankheiten fliehn, Besessenheit vergeht,
Und sehend wird das Aug in blinder Höhle.

Sie heilt das schlimmste Weh auf offenen Plätzen;
Mit Ehrfurcht knien die Leute in Gebet,
Die Leuchter um das Bildnis niedersetzen.

Doch wie die Kunde auch ins Weite geht –
Die Minoriten nennens einen Götzen:
Aus Mißgunst, daß es nicht bei Ihnen steht.

Ob der junge Giotto auf Seiten der wundergläubigen Florentiner stand oder die Position der theologischen Bedenkenträger nachvollzog, kann niemand wissen. Daß ihm die Vorgänge ein Lehrstück über die Rolle von Malerei und die Praktiken von frommem Bildgebrauch boten, liegt aber auf der Hand.

Das andere Ereignis trug sich 1285 auf Veranlassung der von den Dominikanern geförderten Laudesi-Bruderschaft zu, die Aufstellung von Duccios sogenannter Madonna Rucellai in der Kirche Santa Maria Novella (Abb. 7). Zwar war das Bild des Sienesen nicht wundertätig, den Florentinern muß es vor dem Hintergrund der ihnen gewohnten Bildwelt aber wie ein Wunder an Präsenz und Schönheit erschienen sein. Daß es schon als überwältigend konzipiert war, zeigt seine Übergröße (450 x 292 cm), die keine italienische Madonnen tafel mehr übertraf. Die Pfarrei von Santa Maria Novella war, wie wir hörten, die Heimat von Bondones Familie, später lebte auch Giottos Familie dort. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß diese Sozialisation für den Maler und noch für seine Kinder von Bedeutung war (s. u.). So dürfte Duccios Madonna nicht nur einfach einen wichtigen Teil von Giottos künstlerischer Erfahrung ausgemacht haben, ihr Anblick und die von den Laudesi vor dem Bild gesungenen Hymnen haben seinen Weg als Christ und Maler über Jahrzehnte begleitet.

Das dritte Ereignis war die Fertigstellung der Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium, das mehr als nur die bischöfliche Taufkirche, nämlich das kommunale Heiligtum der Florentiner war. Zum gewaltigen Bild des Jüngsten Gerichts traten im Auftrag der Calimala, der Zunft der Tuchhändler und Bankiers, in den neunziger Jahren vier Zyklen mit jeweils fünfzehn Bildern. Das gedankliche Zentrum war die Lebensgeschichte des Kirchen- und Stadtpatrons Johannes, der Christus bei der Geburt und im Martyrium vorangegangen war. Die wichtigsten beteiligten Künstler waren Cimabue, Giottos angeblicher Lehrer, und Corso di Buono, der 1295 als Rektor der damals noch selbständigen Malerzunft belegt ist. Da kein Dante diesen Maler erwähnt hat, war er für Jahrhunderte vergessen – zu Unrecht. Er war ein Erzähler von Rang, der seinen Hauptfiguren so et-

was wie tragische Würde mitzugeben verstand. Heute werden die Mosaiken wenig beachtet, damals aber entstand mit ihnen sowohl der finanziell aufwendigste als auch der umfangreichste erzählerische Zyklus zwischen Rom und Venedig. Schwer vorstellbar, daß die Mosaiken für Giotto je ganz aufhörten, ein Maßstab zu sein.

[...]