



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Giotto ideologisch –
die Giottobilder von John Ruskin und Henry Thode“

verfasst von / submitted by

Mag.phil. Barbara Wagner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Dr. Michael Viktor Schwarz

„Liebet das Wissen mit einer großen Liebe, liebet es mit einer heißen Liebe, mit einer Liebe, die erst mit eurem Leben aufhört.“¹

Dieses Zitat von John Ruskin lässt sich hervorragend auf meine Studien und die lange Arbeit am Thema anwenden.

Ich danke Herrn Dr. Michael Viktor Schwarz für seine Fragen und nützlichen Anregungen, die mich immer wieder interessiert weiterforschen ließen.

Zu Dank bin ich auch Herrn Dr. Golo Maurer, der die Zweitbegutachtung übernommen hat, verpflichtet.

Mein besonderer Dank gilt darüber hinaus meiner Freundin Frau Mag. Isabella Nicka, die mich durch unsere regelmäßigen „Diss-Schreib“-Treffen in Sachen Motivation unterstützte, allen, die mir in der Endphase der Arbeit Mut zusprachen, sowie meinem Ehemann Herrn Mag. Werner Hoffmann, der viele Jahre Geduld und Verständnis dafür aufgebracht hat, dass ich einen Teil unserer gemeinsamen Zeit für meine Forschungen verwendete.

Wien, im Juni 2017

¹ Ruskin, Praeterita 2 1903.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	3
2. DIE AUTOREN	7
2.1 JOHN RUSKIN (1819 – 1900)	7
2.2 HENRY THODE (1857 – 1920).....	12
3. WO KONSTITUIERT SICH DAS GIOTTOBILD DER AUTOREN?	19
3.1 JOHN RUSKIN	19
3.2 HENRY THODE.....	26
4. GIOTTO KONKRET	28
4.1 BIOGRAFIE	28
4.2 GIOTTO ALS PERSON	43
5. „WERKVERZEICHNISSE“ GIOTTOS BEI RUSKIN UND THODE	58
5.1 RUSKIN	59
5.2 THODE	62
6. GIOTTO ALS NEUERER UND GIOTTO ALS GRÜNDER EINER SCHULE	85
6.1 GIOTTO ALS NEUERER	85
6.2 GIOTTO UND SEINE SCHULE BZW. SEINE SCHÜLER	102
7. GIOTTO ALS MALER	107
7.1 RUSKIN	107
7.2 THODE	129
8. GIOTTO ALS ARCHITEKT UND BAUMEISTER, GIOTTO ALS BILDHAUER.....	160
9. ZUSAMMENFASSUNG	168
10. ABBILDUNGEN	173
11. QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS.....	187
12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	195
13. BILDNACHWEIS.....	197
ABSTRACT (DEUTSCH).....	199
ABSTRACT (ENGLISCH).....	201
ANHANG 1	203
ANHANG 2	204
ANHANG 3	207

1. Einleitung

„Ich kann nur das schreiben, was in mir ist und was mich interessiert. Ich kann nicht für das Publikum schreiben. Ich habe immer nur geschrieben, wenn ich die Sache für wichtig genug hielt, ganz gleich, wie das Publikum darüber dachte [...]“²

Diese Aussage von John Ruskin trifft sowohl den Inhalt und Stil seines eigenen Giotto-Bildes, als auch jenen von Henry Thode.

Ausgangspunkt für meine Dissertation war die Beschäftigung diverser Autoren des 19. Jahrhunderts mit Giotto (Abb. 1). John Ruskin und Henry Thode sind dabei unter den wenigen, die Giotto ausführliche Betrachtungen gewidmet haben. Seit der Renaissance war es literarisch um Giotto ruhig geworden. Erst Ende des 18. und im 19. Jahrhundert kam wieder Interesse für Giotto auf. Roberto Salvini hat in seiner 1938 erschienenen Bibliographie zu Giotto für das 19. Jahrhundert ca. 240 Stellen bzw. Publikationen oder Bezüge in Publikationen angeführt.³ Bei einem Großteil davon handelt es sich um kurze Erwähnungen Giottos in „Geschichten zur Kunstgeschichte“ und ähnlichen Überblickswerken. Zur Wende zum 20. Jahrhundert hin wird die Behandlung von Werken Giottos sowie biographischen Daten Giottos in einschlägigen Fachzeitschriften und kurzen Abhandlungen häufiger. Ausführlichere Betrachtungen (mit einem Umfang von mehr als ca. 40 Seiten in den jeweiligen Publikationen) registriert Salvini bei Carl Friedrich Rumohr, Ernst Foerster, Cesare Guasti, Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle, Camillo Laderchi, P. Giuseppe Fratini, Carl Frey sowie Gennaro De Monaco. Johan Jakob Tikkanen⁴ und Max Zimmermann⁵ waren neben John Ruskin und Henry Thode die einzigen, die Giotto ausführlichere Gesamtbetrachtungen widmeten. Das entspricht der allgemeinen Tendenz in der Kunstgeschichte. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg die Anzahl der kunsthistorischen Publikationen insbes. durch die Institutionalisierung

² Brief J. Ruskins an seinen Vater aus Venedig am 18.2.1852; Ruskin, Briefe aus Venedig 1995, S. 74.

³ Salvini, Giotto Bibliografia 1938, S. 73 – 169.

⁴ Tikkanen, Giotto 1884.

⁵ Zimmermann, Giotto 1899.

der Kunstgeschichte als universitäres Fach konstant an.⁶ Auch die Anzahl monographischer Aufsätze und Bücher erhöhte sich.⁷

Bei den Schriften von John Ruskin und Henry Thode fällt auf, dass es sich um eigenwillige, sehr persönlich gefärbte Giottobilder handelt, die in dieser Art singulär dastehen und sie daher auch spannend für eine nähere Untersuchung machen. Das zentrale Thema für die vorliegende Arbeit ist daher die Beschäftigung der Autoren John Ruskin und Henry Thode mit Giotto und den jeweiligen Ideen und pointierten Gedanken, die sie dazu entwickelten. Zu untersuchen war daher, quasi als Ausgangspunkt, wo und in welchen Medien, auch in welcher Art von Schriften sich ihr Giottobild äußert. Infrage kamen dafür Schriften wie Monographien, Artikel in Fachzeitschriften, verschriftlichte Vorträge und andere Publikationen. Bei Henry Thode konzentriert sich das Thema auf zwei Publikationen, bei John Ruskin war eine große Anzahl seiner schriftlichen Äußerungen (inkl. Briefen, Tagebüchern und Ähnlichem) zu durchforsten. Rasch hat sich gezeigt, dass etwas Wesentliches in den Äußerungen die Sprache, der Sprachduktus und die Wortwahl der Autoren ist, die gegenüber den meisten zeitgleichen Publikationen auffällig persönlich gefärbt ist, insbes. bei Henry Thode. Es fiel daher die Entscheidung, eine möglichst lückenlose Erfassung der Statements durchzuführen und zahlreiche dieser Originalzitate für die Arbeit zu verwenden. Zur leichteren Lesbarkeit wird für die Zusammenhänge mit den Statements der Autoren das Präsens gewählt. Weiters werden die beiden Autoren als Ruskin und Thode, ohne Erwähnung der Vornamen genannt.

Um zu einer genauen Veranschaulichung des jeweiligen Giottobildes zu kommen, wurde untersucht, ob sich diese Zitate aus den diversen Publikationen zu Themenkreisen zusammenfassen lassen, ob diese Themenkreise bei den beiden Autoren Deckung finden oder ob große Abweichungen bestehen. Es hat sich gezeigt, dass es einige Übereinstimmungen gibt, jedoch, zum Beispiel was die Zuordnung von Giotto zu einer kunsthistorischen Periode betrifft, die beiden Autoren unterschiedlicher Meinung sind. Ebenso verhält es sich beim Oeuvre Giottos.

⁶ Rosenberg 1995, S. 312.

⁷ Rosenberg 1995, S. 301.

Aus den Themenkreisen ist dann ein „Giotto-Bild“ je Autor entstanden. Die beiden Giotto-Bilder wurden in der vorliegenden Arbeit nicht nacheinander beschrieben, sondern die Themenkreise wurden gegenübergestellt, um unmittelbare Übereinstimmungen feststellen und unterschiedliche Positionen unterstreichen zu können.

Mit den Unterschieden in den beiden Giotto-Bildern ergab sich in weiterer Folge die Fragestellung, wie die beiden Autoren zu ihren jeweiligen Bildern gekommen sind. Wie bereits erwähnt, sind beide Giotto-Bilder sehr persönlich gefärbt. Als Fragestellungen liegen daher jene nach der Sozialisation sowie dem kulturellen Umfeld der Autoren nahe. Basierend auf der Färbung der Aussagen der Autoren war auch die Weltanschauung, wie z. B. ihre persönlichen und politischen Ansichten, ihre kulturellen Vorlieben etc. zu hinterfragen.

Auf der kunsthistorischen Ebene waren ihre Quellen sowie die verwendete Literatur betrachtenswert. Auch die Frage, warum die beiden gerade Giotto für ihre Forschungen gewählt haben, sollte nicht außer Acht gelassen werden.

Die pointierten Meinungen ließen naheliegen, dass mit ihnen bestimmte Ziele verbunden waren. An die Hintergründe dieser allfälligen Bestrebungen, wie z. B. Ruskins Eintreten für die Präraffaeliten oder sein starkes Interesse für den Themenbereich „Giotto als Architekt und Baumeister“ oder Thodes häufiges Hervorheben des „Gefühls“ bei verschiedenen Themenkomplexen, wurden untersucht.

Bei beiden Autoren ist das starke Eingebundensein in ein bestimmtes kulturelles Umfeld evident, das sich auch in ihren Giotto-Bildern äußert. Diese Zusammenhänge wurden bei den jeweiligen Themenbereichen ebenfalls behandelt, wie z. B. Thodes Leben im Umkreis der Familie Richard Wagners und seine allenfalls dadurch gefärbten Meinungen.

Nicht behandelt wurde die Frage nach „Giotto – Non Giotto“⁸, auch wurden keine Bildanalysen vorgenommen. Thema ist das Bild, das sich Ruskin und Thode von Giotto gemacht haben. Zur Veranschaulichung wurde jedoch eine Aufstellung zu den Zuschreibungen von Giottos Werken erstellt, die Zuschreibungen der von Ruskin und Thode verwendeten Autoren, einiger Autoren von der Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts, die in einem Konnex zu den Schriften der beiden stehen, wie z. B. Carl Friedrich Rumohr, sowie von zeitgenössischen Autoren und zwar Francesca Flores D’Arcais als Repräsentantin für die aktuelle italienische Kunstgeschichtsforschung und die Autorenduos Michael Viktor Schwarz und Pia Theis sowie Michael Viktor Schwarz und Michaela Zöschg für die quellenkritische Betrachtungsweise enthält.

⁸ Richard Offner prägte diesen Begriff in seinen Artikeln „Giotto, Non-Giotto“. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs Vol. 74, Nr. 436, 1939, S. 259 – 269 und Vol. 75, Nr. 438, 1939, S. 96 – 113.

2. Die Autoren

Die beiden Autoren John Ruskin und Henry Thode liegen von ihren Lebensdaten ca. ein halbes Jahrhundert auseinander. Ihr familiäres Umfeld und auch ihre spätere berufliche Laufbahn weisen gewisse Parallelen auf. Beide stammen aus einer wohlhabenden, eher großbürgerlichen Familie, die Wert auf Bildung und Kultur legte. Beide waren in ihrer religiösen Orientierung Protestanten. Beide wurden in späterer Zeit frenetische Schreiber mit bisweilen sehr emotional dargebrachten Ansichten und beide können meiner Ansicht nach trotz eines großen zeitlichen Abstands ihrer lehrenden und publizistischen Tätigkeit ideologisch ins Umfeld der Romantik eingeordnet werden.

Für Ruskin dienen hier als Grundlage für sein Leben Publikationen von Wolfgang Kemp und Tim Hilton, für Henry Thode Anna Maria Szyllins auf ihrer Dissertation basierendes Buch über Thodes Leben und Werk.

2.1 John Ruskin (1819 – 1900)

Wolfgang Kemp bezeichnet John Ruskin (Abb. 2) in seinem Buch „John Ruskin 1819 – 1900 Leben und Werk“ als „einen Menschen [...], den die Zeitgenossen und nachgeborenen Bewunderer den ‚schärfsten‘ Beobachter des Jahrhunderts nennen sollten“.⁹

Ruskins Eltern waren bei Johns Geburt [1819] bereits im für damalige Verhältnisse fortgeschrittenen Alter (die Mutter 38 Jahre, der Vater 33). Der Vater John James war in Schottland aufgewachsen und betrieb nach einer Zeit als Angestellter bei einem Weinimporteur selbst einen Wein- und Sherryhandel in London. Ruskins Mutter war nach der späten Heirat und Mutterschaft Hausfrau und über viele Jahre Ruskins Lehrerin. Sie war dem evangelikalen, christlichen Glauben sehr verbunden und erhoffte für ihren Sohn, dass er Priester würde. Die Ruskins gehörten zu den Mitgliedern der schottischen Kirche, die den calvinistischen Grundsätzen der Lebensführung verpflichtet waren. Große Anerkennung zollten

⁹ Kemp, Ruskin 1983, S. 8.

die Eltern den Geistesarbeitern. Insbesondere der Vater John James setzte laut Kemp auf ein gutes naturnahes Leben und eine Abkehr vom Fortschritt. Die Familie lebte – nachdem der Sherry-Import immer mehr zu florieren begann – auf einem Anwesen im Süden Londons und setzte auf Autarkie mit Milchvieh, Gemüse- und Obstanbau und gehörte laut Kemp zu einer wertkonservativen Schicht des Bürgertums.¹⁰ Im Sinn ihrer Lebenseinstellung erzogen sie auch ihren Sohn John.

John Ruskin wurde bis zu seinem zehnten Lebensjahr von seiner Mutter, anschließend von verschiedenen Hauslehrern insbes. in klassischen Sprachen, Französisch und Mathematik mittels einer „häuslichen Pädagogik adeligen Zuschnitts“, das laut Kemp beste Modell der damaligen Erziehung in England in Kombination mit „bürgerlichen Werten wie Religiosität, Wissenserwerb und Kunstgenuss“ erzogen.¹¹ Literatur war den Eltern ein wesentlicher, ernsthafter Zeitvertreib und spielte daher auch bei Ruskins Erziehung eine große Rolle¹² genauso wie die Beschäftigung mit Kunst. Der Vater John James kaufte immer wieder Kunst,¹³ u. a. interessierte sich die Familie für Turner. Das zweite Bild von Turner wurde 1839 gekauft.¹⁴ 1844 erhielt John als Neujahrsgeschenk von seinem Vater Turners Bild ‚Slaver‘.¹⁵ Zwei Jahre besuchte er nach dem häuslichen Unterricht eine Tagesschule, später dreimal wöchentlich Vorlesungen am Kings College in London. 1837 begann John Ruskin seine höhere Ausbildung am Christ Church College in Oxford mit den Fächern Alte Sprachen, Mathematik, Theologie, Ethik und Philosophie¹⁶ sowie Latein.¹⁷ In dieser Zeit schrieb er bereits erste kunsthistorische Betrachtungen, insbes. zur Architektur und schrieb

¹⁰ Kemp, Ruskin 1983, S. 8 – 17.

¹¹ Kemp, Ruskin 1983, S. 26.

¹² Kemp, Ruskin 1983, S. 29.

¹³ Ruskins Eltern kauften z. B. 1843 und davor Aquarelle von William Turner. Kemp, Ruskin 1987, S. 68.

¹⁴ Ruskin, Praeterita 1 1903, S. 355.

¹⁵ Ruskin, Praeterita 2 1903, S. 30. Das Bild befindet sich heute im Museum of fine Arts in Boston.

¹⁶ Kemp, Ruskin 1983, S. 52 u. 55.

¹⁷ Ruskin, Praeterita 1 1903, S. 282.

Gedichte.¹⁸ Bei seinen Studien als Undergraduate kam er erstmals in Kontakt mit der Geologie¹⁹, die weiterhin – auch für seine Betrachtungen zur Kunst²⁰ - große Bedeutung haben sollte. 1842 graduierte er – nach zweijähriger krankheitsbedingter Unterbrechung seiner Studien – als Bachelor.²¹

Von nun an betätigte er sich als freier Schriftsteller. 1843 veröffentlichte er den 1. Band MODERN PAINTERS, 1849 THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE, 1851 den 1. Band der STONES OF VENICE sowie die Publikation PRE-RAPHAELITISM, 1853 den 2. und 3. Band der STONES OF VENICE, 1853 – 1860 GIOTTO AND HIS WORKS IN PADUA, 1856 Band 3 und 4 der MODERN PAINTERS, 1860 Band 5 dazu. Damit endete seine intensive Beschäftigung mit der Kunst und er widmete sich vermehrt gesellschaftlichen und ökonomischen Fragen, unter anderem veröffentlichte er vier Essays zur politischen Ökonomie im „Cornhill Magazine“ und begann damit seine thematische Neuorientierung. Der Ausgangspunkt seiner Überlegungen war unter anderem die Anwendung ökonomischer Prämissen auf die Prozesse künstlerischer Arbeit.²² Ab den 1860er Jahren widmete er sich hauptsächlich den Themen Arbeit und Ökonomie. Schreiben war seit Kindheit an das wesentlich Element seiner Lebensgestaltung, Reisen besonders in die Schweizer und die französischen Alpen, u. a. Chamonix²³ und Italien, Forschen auf diversen Gebieten (z. B. der Geologie), Zeichnen und Aquarellieren gehörten zu seinen Hauptbeschäftigungen.

Von 1848²⁴ bis zur Annullierung der Ehe 1854 war er mit Effie Gray verheiratet, die ihn auf seinen Reisen begleitete, sich noch während dieser Ehe mit dem Prä-raffaeliten John Everet Millais liierte und diesen später heiratete.²⁵

¹⁸ Kemp Ruskin 1983, S. 55.

¹⁹ Kemp, Ruskin 1983, S. 56.

²⁰ Siehe in Ruskin, Modern Painters 3 1906: „Von verschiedenen Dingen“; im Kapitel „Über die Landschaft im Mittelalter: II. Über die Felsen.“ S. 302 inkl. Tafel auf folg. Seite o. Nr.

²¹ Kemp, Ruskin 1983, S. 61.

²² Leonhard, Ruskin 2009, S. 120.

²³ Ruskin Praeterita 1 1903, z. B. S. 30, S. 45, S. 184, S. 210.

²⁴ Kemp, Ruskin 1983, S. 129.

²⁵ Millais 1899, S. 287.

1870 wurde Ruskin erster Slade Professor of Fine Art in Oxford, einer Stiftung von Felix Slade für Kunstlehrstühle in Cambridge, Oxford und London. Neben seinen Reisen hielt er in Oxford Vorlesungen zu diversen Themen.²⁶ Aufgrund psychischer Probleme gab er die Professur 1879 auf.²⁷

Sehr früh schon (ab ca. 5 Jahren)²⁸ unternahmen die Eltern mit ihm und der Cousine Mary, die als Kostkind im Haushalt lebte, Reisen, zuerst in die Abstammungsheimat der Ruskins Schottland, später regelmäßig auf den Kontinent.²⁹ Die Reisen auf den Kontinent ähnelten zwar oberflächlich einer klassischen Grand Tour, jedoch lag der – beinahe jährliche – Schwerpunkt der Ruskins stets in Chamonix und seiner Bergwelt, das für John eine ergiebige Quelle für seine geologischen Studien sowie Zeichnungen und Aquarelle wurde und später insbes. für seine Beschäftigung mit der Malerei Turners. Reisen wurden später auch ohne seine Eltern ein wesentlicher Bestandteil von Ruskins Leben.³⁰ Weiterhin war Chamonix sein bevorzugtes Ziel, ergänzt durch Venedig, wo er sich immer wieder mehrere Monate aufhielt. Die Zeit seiner Reisen nutzte Ruskin manisch für die Materialsammlung zu seinen Schriften. Diese Aufzeichnungen waren insbes. Tagebücher, Briefe und Zeichnungen sowie Aquarelle.

Auf den Reisen besichtigte Ruskin sehr selektiv einzelne Kunstwerke. Zeitgenössische Reiseführer und Literatur, wie z. B. John Murrays HANDBOOK FOR TRAVELLERS³¹ und Lord Lindsays SKETCHES OF THE HISTORY OF CHRISTIAN ART waren ihm dabei Unterstützung. Weitere Kunstwerke entdeckte er selbstständig. Auch wenn es naheliegend scheint, weil Ruskin sich sehr viel

²⁶ Kemp, Ruskin 1983, S. 309.

²⁷ Hilton 2002, S. 578.

²⁸ Hilton 2002, S. 18

²⁹ Die erste Reise auf den Kontinent fand 1834 statt. In: Hilton 2002, S. 27.

³⁰ Laut Kemp hat John Ruskin ca. die Hälfte seines Lebens auf Reisen verbracht, die erste längere Reise auf den Kontinent 1835, die die Route für viele seiner späteren Reisen vorgegeben hat. Vgl. auch die Publikation von Golo Maurer über die Italienreisen „deutscher Künstler und Reisender“. In: Italien 2015, z. B. S. 385.

In: Kemp, Ruskin 1983, S. 33 – 34.

³¹ Ruskin äußert sich nicht dazu, welche Bände der Serie er benutzte, vermutlich jedoch FOR NORTHERN ITALY und FOR CENTRAL ITALY.

schriftlich äußerte, ist aus seinen unzähligen Briefen und erhaltenen Tagebucheinträgen selten nachvollziehbar, warum er sich gerade bestimmten Dingen so intensiv zuwandte und wie die Auswahl dafür erfolgte.

Seine letzten zehn Lebensjahre verbrachte er mit einer psychischen Erkrankung, die sich bereits ab 1874 in diversen Zusammenbrüchen äußerte. John Ruskin starb in Brantwood im Jahr 1900.³²

Aus seinen zahlreichen Schriften (12.000 Seiten laut Kemp)³³ geht hervor, dass Ruskin in vielen seiner Interessensgebiete sehr pointierte, um nicht zu sagen extreme Positionen einnahm. Wenige Künstler kommen explizit vor, einige werden hochgelobt (z. B. Turner, Giotto), andere werden verdammt (Claude Lorrain, Poussin, Salvator Rosa), bei einigen wechseln die Sympathien (z. B. bei Raffael). Auch bei seinen von wirtschaftlichen Themen dominierten Schriften nahm er exzentrische Meinungen ein. Schwerpunkt seiner Beschäftigung mit Kunst war insbes. die italienische Gotik (in Malerei und Architektur) sowie die Kunst seiner Zeit, allen voran Turner und die Präraffaeliten, zu deren Verteidigung er explizit mit der Schrift PRE-RAPHAELISM von 1851 angetreten war. Kemp beschreibt Ruskins „eigentümliche Konzeption der Kunstgeschichtsschreibung“ mit „Kunstgeschichte als Kritik“ und „Kunstgeschichte als Rettung“. Wie im Zusammenhang mit Ruskins Meinungen zu Giotto mehrmals festgestellt werden wird, dient Ruskins Beurteilung von Kunst eigenen, in diesem Fall englischen, Interessen. Kemp meint dazu, dass Ruskin „den besten Baustil, den er kennt, die farbige Gotik Oberitaliens“, in seine Zeit verpflanzen wolle und die Vielfalt der Architektur, die er in THE STONES OF VENICE und THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE präsentiert, für die Nutzung durch den englischen Historismus verfügbar macht.³⁴ Werke, wie MORNINGS IN FLORENCE oder THE STONES OF VENICE können auch als Reiseführer, die das Betrachten von Architektur und Kunst erleichtern, gesehen werden. Jedenfalls ist Ruskins sehr enger Fokus auf einen beschränkten Themenkreis bei der Kunst hervorzuheben.

³² Kemp 1983, S. 423 – 426.

³³ Ruskin, Praeterita II 1995, Nachwort S. I.

³⁴ Kemp 1983, S. 181 – 182.

2.2 Henry Thode (1857 – 1920)

Anna Maria Szylin hat in ihrer Dissertation von 1988 erstmals das Leben Thodes (Abb. 3) anhand von zahllosen Briefen und Schriftstücken sowie einer Auswahl seiner Schriften detailliert herausgearbeitet.³⁵ Sie vermittelt dabei in einigen Passagen auch das Denken Thodes sowie seine Ideen zu Kultur und Kunst.

Henry Robert Thode wurde 1857 in Dresden geboren und lebte bis 1920. Seine Lebensmittelpunkte waren in Deutschland und am Gardasee. Sein Vater war Bankier, seine Mutter die Tochter eines lutherischen Pfarrers. Henry Thode wurde – ähnlich wie John Ruskin - über weite Strecken seiner Jugend von Hauslehrern, die aus dem theologischen Umkreis kamen, unterrichtet. Nach der Reifeprüfung begann er ein Jusstudium in Leipzig, wechselte jedoch im Wintersemester 1876 zur Kunstgeschichte nach Wien.³⁶ Thode sagte dazu: „Mein Ideal von jeher war die freie und göttliche Kunst, ich lebte eigentlich nur in ihr und so habe ich mich entschlossen, ihr mein Leben zu weihen.“ Das Zitat ist typisch für den Lebens- und Schreibstil Thodes und zieht sich durch sein ganzes Dasein. Bereits in dieser Zeit hegte Thode auch großes Interesse für die klassische Musik, insbes. für das Klavier und die Musik Richard Wagners.³⁷

Im Herbst 1878 wechselte Thode an die Universität Berlin³⁸, wo Herman Grimm von 1873 bis 1901 die Professur für Kunstgeschichte innehatte.³⁹ Auch wenn Grimm Thode später durchwegs vehement ablehnte, wurde Thode möglicherweise von seinem Schreibstil inspiriert.⁴⁰ Grimm war wie Thode nicht nur auf die Kunstgeschichte beschränkt. Er schrieb Novellen, Essays etc. Mit seinen Methoden war er noch bzw. wieder ein Kunsthistoriker der Romantik. Er bediente sich der romantisierenden Kunstnovelle. Außerdem legte er großen Wert auf die Biografie⁴¹ eines Künstlers oder der „großen Männer“, im kunsthistorischen Zusam-

³⁵ Szylin 1993, S. 13.

³⁶ Szylin 1993, S. 23.

³⁷ Szylin 1993, S. 19 – 23.

³⁸ Szylin 1993, S. 24.

³⁹ Kultermann 1996, S. 123.

⁴⁰ Vgl. z. B. Grimms Essay über Albrecht Dürer. In: Grimm, Essays 1964, S. 169 – 175.

⁴¹ Kultermann 1996, S. 124.

menhang jene von Raphael und Michelangelo. „Das Studium der Geschichte ist die Betrachtung der Begebenheiten, wie sie sich zu den großen Männern verhalten. Diese bilden den Mittelpunkt, von dem aus das Gemälde konstruiert werden muss.“⁴² Thodes Arbeitsweise bei seinen Forschungen ist nach Ansicht der Autorin vergleichbar; die Aussage Grimms trägt zur Erhellung von Thodes Giotto-bild wesentlich bei.

An der Universität Berlin belegte Thode unter anderem die Fächer „Übungen über athenische Privatdenkmäler“, „Geschichtsquellen Deutschlands im Mittelalter“ und ein Seminar über die „Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern“. In seiner Zeit in Berlin schloss er Freundschaft mit Wilhelm Bode und Max Lehrs.⁴³

Thode wechselte dann zum Studium nach München, wo er vor allem Vorlesungen über „griechische Kunstmythologie“ und die „Kulturgeschichte der Renaissance- und Reformationszeit“ belegte. Szylin merkt an, dass Thodes „ästhetische Meinung in dieser Zeit ziemlich ausgeprägt gewesen sei, insbes. lehnte er Liebermanns Arbeiten vehement ab. Im Spätsommer 1879 kehrte er gemeinsam mit seinem Studienkollegen aus der Wiener Zeit, Fritz Harck, wieder nach Wien zurück. In Wien verbrachte er viel Zeit in der Albertina. Er besuchte die Dürer-Übungen bei Moritz Thausing. Thode war voll Lob für die Wiener Universität und stellte einen „frischen Hauch in dem Gebiete der Kunstwissenschaft“ fest. 1880 schloss er sein Studium mit einer Dissertation zum Thema „Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Venezianos und Marco Dentes“ ab. Die Gutachten zur Dissertation stammen von Moritz Thausing und Otto Benndorf. Thode widmete die Dissertation seinem Lehrer Moritz Thausing, mit dem er eine enge Beziehung pflegte und für den er in dessen fortschreitender Krankheit und zunehmender Isolation eine wichtige Vertrauensperson wurde.⁴⁴ Es folgte eine Zeit der Auslandsaufenthalte, insbes. in Frankreich, Belgien und den Niederlanden sowie Italien. Während einer Italienreise, die er gemeinsam mit Harck unternahm, beschäftigte sich Thode viel mit der florentinischen Kunst der Renaissance. In Rom lernte er eine der Töchter von Cosima Wagner, nicht seine spätere Ehefrau, so-

⁴² Grimm, Michelangelo 1901, S. 58.

⁴³ Szylin 1993, S. 24.

⁴⁴ Szylin 1993, S. 24 – 27.

wie über diese zu einem späteren Zeitpunkt Richard Wagner selbst kennen, was seiner Wagner-Begeisterung zusätzlichen An Schub gab.⁴⁵ Nach diesem längeren Italienaufenthalt ging er nach Berlin, um sich 1885 zu habilitieren. Ursprünglich wurde sein Vorhaben von Grimm befürwortet; als sich das Vorhaben jedoch konkretisierte, reagierte Grimm nicht mehr sehr einladend.⁴⁶ Das Thema der Habilitationsschrift war FRANZ VON ASSISI UND DIE ANFÄNGE DER KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN, bei der Giotto einen – wenn auch kleineren – Teil bildete. Während dieser Zeit begannen bereits diverse Animositäten mit anderen Kunsthistorikern, wie Carl Frey, der bereits seine Habilitationsschrift eingereicht hatte und Herman Grimm, dessen Forschungsergebnisse Thode in polemischen Artikeln anzweifelte.⁴⁷ Thodes Habilitationsschrift war Ende 1884 fertig, erschien Ende Oktober 1885 und war seinem Vater gewidmet. Szylin stellt dazu fest, dass das Buch „sehr bezeichnend für Thodes wissenschaftliche Methode“ sei, die „aus der [...] subjektiven Rezeption des gesamten Kunstwerks [...] abgeleitet wird“ und „eher transzendent als empirisch“ sei.⁴⁸ Thode selbst spricht im Vorwort der 1. Auflage von 1885 davon, dass der „geheimnisvolle Zusammenhang zwischen dem Wesen und Inhalt des Franziskanerthums [...] und der jugendlichen toscanischen Kunst“, den eigentlichen Inhalt der Publikation bilde.⁴⁹ Die Toskana sei für ihn die Wiege der neuen Kunst mit dem individuellen Gefühl für die Natur als deren wichtigstem Merkmal und der „Kirche S. Francesco in Assisi“ als „Wiege der neuen christlichen Kunst“. ⁵⁰ Die Habilitationsschrift ging zur Prüfung an Grimm, dessen Romaufenthalt jedoch das Gutachten verzögerte. Thode reichte nach einiger Zeit daher die Habilitationsschrift an der Bonner Universität bei Carl Justi ein; im März 1886 bekam er eine positive Zusage, dass seiner Habilitation im Sommersemester 1886 dort nichts im Wege stünde. Einige Dinge wurden an der Habilitationsschrift kritisiert, insbes. die geschichtsphilosophische Deduktion des Renaissance-Begriffes, das heißt, Thode hätte sich „vom Boden

⁴⁵ Szylin 1993, S. 28 – 30.

⁴⁶ Szylin 1993, S. 26 u. S. 33.

⁴⁷ Szylin 1993, S. 33.

⁴⁸ Szylin 1993, S. 36 u. 39.

⁴⁹ Thode, Franz von Assisi 1885, S. VII.

⁵⁰ Thode, Franz von Assisi 1885, S. 287.

historischer Forschung weg zu sehr auf das Gebiet philosophischer Constructionen“ begeben.⁵¹

Gleichzeitig hatte er begonnen, sich Dürer zu widmen. Dürer ist für ihn der Inbegriff des deutschen Künstlers gewesen, dem es in seinem Werk gelungen sei „die tiefsten Geheimnisse germanischen Geistes und Gefühls“ darzustellen.⁵²

Unter anderem erschienen im Frühjahr 1891 der Artikel DIE JUGENDGEMÄLDE ALBRECHT DÜRERS, Ende 1891 DIE MALERSCHULE VON NÜRNBERG IM XIV. UND XV. JAHRHUNDERT IN IHRER ENTWICKLUNG BIS AUF DÜRER, 1893 der Aufsatz DREI PORTRÄTS VON ALBRECHT DÜRER, die heftige Kontroversen auslösten und ihn „in all‘ seinen künstlerischen Bestrebungen total isoliert[en]“. ⁵³ Diese Publikationen führten vor allem zu heftigen Angriffen aus Kunsthistorikerkreisen und zu unmissverständlichen Aufforderungen – auch von Freunden – das Thema Dürer doch bleiben zu lassen.⁵⁴

Ab 1885 lebte Thode wieder in Berlin. Er übernahm in dieser Zeit die Redaktion der neuen Kunstzeitschrift DER KUNSTFREUND.⁵⁵ In dieser Publikation fand er besonders harsche Worte für den Themenkreis der zeitgenössischen Kunst.⁵⁶

1885 lernte Thode Cosima Wagners älteste Tochter Daniela kennen, die er trotz Widerständen seines Vaters später heiratete. Damit wurde die Verbindung zur Familie Wagner und den sie beschäftigenden Themen stark intensiviert. Auch mit Hans von Bülow und durch ihn mit Brahms machte er Bekanntschaft.⁵⁷ Fortan widmete er sich vermehrt Richard Wagner und dem „Kunstwerk Bayreuth“⁵⁸, über große Strecken intensiver als der Kunstgeschichte.

⁵¹ Szylin 1993, S. 45 – 46.

⁵² Szylin 1993, S. 51.

⁵³ Zitat aus einem Brief von Daniela Thode. In: Szylin 1993, S. 75.

⁵⁴ Szylin 1993, S. 75.

⁵⁵ DER KUNSTFREUND war ein Beiblatt des Jahrbuchs der königlich preussischen Kunstsammlungen, das alle zwei Wochen mit Themen zur Kunstforschung, zur Entwicklung des Kunstmarktes und zur Denkmalpflege erschien. Er wurde 1886 wieder eingestellt. In: Szylin 1993, S. 36 u. 45.

⁵⁶ Szylin 1993, S. 36.

⁵⁷ Szylin 1993, S. 36- 39.

⁵⁸ Beringer 1928, S. 10, auch Szylin 1993, S. 64.

Ab 1889 arbeitete Thode als Direktor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main.⁵⁹ Er tätigte einige Ankäufe, die zahlreiche Kritiken auslösten,⁶⁰ insbes. wurde seine Fachkompetenz stark angezweifelt. Mitte 1891 stellte er sein Amt zur Verfügung⁶¹ und war sehr verbittert, als seinem Nachfolger Konzessionen gemacht wurden, die ihm verwehrt geblieben waren.⁶² In dieser Zeit lernte Thode Hans Thoma kennen,⁶³ mit dem ihn für den Rest seines Lebens eine immer enger werdende Freundschaft und Zusammenarbeit verband.⁶⁴

1894 wurde er – auch über Intervention seiner Schwiegermutter Cosima – zum außerordentlichen, später ordentlichen Professor in Heidelberg bestellt.⁶⁵ In Heidelberg hielt er pro Semester eine öffentliche und eine private Vorlesung mit kunsthistorischen Themen, wie z. B. zur Geschichte der italienischen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert,⁶⁶ zu seinen venezianischen Studien, zu Mantegna und zu Dürer⁶⁷ sowie immer mehr zu Themen, die nicht aus dem Bereich der Kunstgeschichte stammten, wie der Kunst Richard Wagners⁶⁸, Religion⁶⁹ und Philosophie⁷⁰. Während seiner Tätigkeit an der Universität, wo er insbes. mit seinen öffentlichen Vorträgen großen Erfolg hatte, ließ er sich einige Male beurteilen.⁷¹ Neben der Beschäftigung an der Universität betrieb er eine rege Vor-

⁵⁹ Szylin 1993, S. 55.

⁶⁰ Szylin 1993, S. 58.

⁶¹ Szylin 1993, S. 65.

⁶² Szylin 1993, S. 68.

⁶³ Szylin 1993, S. 68.

⁶⁴ Vgl. den Briefwechsel zwischen Thode und Thoma. In: Beringer 1928.

⁶⁵ Szylin 1993, S. 76 u. 88.

⁶⁶ Szylin 1993, S. 79.

⁶⁷ Szylin 1993, S. 88.

⁶⁸ Szylin 1993, S. 80; weiters z. B. S. 124, S. 132. Thode hielt z. B. Vorträge in verschiedenen deutschen Städten über Richard Wagner.

⁶⁹ Szylin 1993, S. 111.

⁷⁰ Z. B. „Das Genie und die Welt“. In: Szylin 1993, S. 201.

⁷¹ Z. B. im Herbst 1895 mehrere Monate (in Szylin 1993, S. 86) sowie das erste Halbjahr 1905 (in: Szylin 1993, S. 132).

tragstätigkeit, ebenfalls zu einem großen Teil mit nicht-kunsthistorischen Themen.⁷²

Im Herbst 1900 stand die Nachfolge Herman Grimms in Berlin an; Thode wurde bereits in deutschen Zeitungen als dessen Nachfolger kolportiert, jedoch letztlich nicht bestellt.⁷³ Die Berufungskommission sei von Thodes Qualitäten nicht überzeugt gewesen, hätte vor allem seine Mystik, die sich seit der Veröffentlichung des FRANZ VON ASSISI „nur gesteigert hat“ sowie seine Deduktion des Renaissancebegriffes und das Fehlen eines persönlichen Stils⁷⁴ kritisiert. Thode blieb daher weiterhin in Heidelberg und widmete sich mehr und mehr seiner Vortragstätigkeit.⁷⁵ Im Frühjahr 1911 verließ er freiwillig die Heidelberger Universität; er wollte sich nur mehr dem Schreiben und Vortragen widmen.⁷⁶ Die Umstände um seine Scheidung von Daniela, der erste Weltkrieg, in dessen Zusammenhang er einen Großteil seiner Bibliothek, Manuskripte, Korrespondenz etc. in seinem Haus am Gardasee zurücklassen musste⁷⁷ sowie seine angegriffene Gesundheit ermöglichten ihm jedoch nicht mehr, viele der geplanten Vorhaben umzusetzen. Henry Thode starb Ende 1920.⁷⁸

Als Kunsthistoriker beschäftigte er sich unter anderem mit seinem Freund Hans Thoma, weiters mit Albrecht Dürer, der Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert, der Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert, mit Tintoretto, Correggio, Mantegna, zu denen er im Jahresabstand Publikationen erstellte sowie Michelangelo. Thodes kunsthistorische Betrachtungen (und Kunstankäufe, die er für die diversen Institutionen tätigte) waren bereits zu seinen Lebzeiten sehr umstritten. Sein Konkurrent um eine allfällige Berufung nach Wien, Franz Wickhoff, hat sich pointiert und sarkastisch zum Wissen Thodes geäußert:

⁷² Z. B. in der Philharmonie Berlin über Wagner 1903 (in: Szylin 1993, S. 126), im akademischen Richard-Wagner-Verein in Heidelberg (in: Szylin 1993, S. 87), in Mainz und Wiesbaden (in: Szylin 1993, S. 88) und in Trier (in: Szylin 1993, S. 161), in Berlin in der Singakademie 1906 zu „Kunst und Sittlichkeit“ (in: Szylin 1993, S. 161) und in div. Wagner-Vereinen Ende 1905 und Anfang 1906 (in: Szylin 1993, S. 161).

⁷³ Szylin 1993, S. 109.

⁷⁴ Thode hatte im Gegenteil einen sehr persönlich gefärbten Stil.

⁷⁵ Szylin 1993, S. 110 – 111.

⁷⁶ Szylin 1993, S. 15.

⁷⁷ Szylin 1993, S. 15.

⁷⁸ Szylin 1993, S. 263.

„Henry Thode [...] der die Welt seit langem mit falschen Dürers, Mantegnas, Correggios etc. überschwemmt? [...] Der einen ganzen Band mit Bildern Dürers herausgegeben, von denen jedes von anderer Hand ist, von Rheinländern, Vlāmen, Italienern u. s. w.? [...] Der kennt ja nicht nur Dürer nicht, sondern auch all die anderen Schulen müssen ihm fremd sein, aus denen er die falschen Bilder gefischt hat, darunter ist doch auch die italienische?“⁷⁹ Positiv angerechnet wird ihm, dass er einer der ersten Mantegna- und Tintorettoforscher war.⁸⁰ Franz von Assisi hat er intensiv in die Forschung eingebracht.⁸¹ Weiters beschrieb ihn Emil Waldmann im Nachruf von 1921 als Redner von großer Faszination.⁸²

⁷⁹ Kunstgeschichtliche Anzeigen, Jahrgang Nr. 4, 1904, S. 99 - 100. Siehe auch Kultermann 1981, S. 130.

⁸⁰ 1897 kam eine Monographie über Andrea Mantegna heraus. Im Jahr 1901 erschien ein Buch über Tintoretto. Emil Waldmann hebt in seinem Nachruf auf Thode dessen Errungenschaften hinsichtlich Tintoretto besonders hervor.

⁸¹ Vgl. Reblin 1888, S. 227 – 230.

⁸² Waldmann 1921, S. 154. Vgl. auch Kultermann 1981, S. 130.

3. Wo konstituiert sich das Giottobild der Autoren?

3.1 John Ruskin

Ruskin hat in diversen Zusammenhängen immer wieder Giotto bemüht. Er hat sich zu Giotto als Maler, zu Giotto als Architekt bzw. Baumeister, zu Giotto als Neuerer und Kopf einer Schule sowie zu Giottos Charakter geäußert.

Hauptsächlich finden sich seine Statements in *GIOTTO AND HIS WORKS IN PADUA*, einem 1853 bis 1860 von der Arundel Society⁸³ beauftragten und gedruckten Werk, das Erklärungen zu den Fresken Giottos in der Arenakapelle liefert. Die Holzschnitte der Fresken, wurden nach Zeichnungen gefertigt.⁸⁴ Das Werk wurde von der Arundel Gesellschaft in mehreren Tranchen herausgegeben.⁸⁵ Ruskin schrieb nach den Holzschnitten und nicht vor den Originalfresken.⁸⁶ Es ist nicht klar, ob Ruskin kolorierte Holzschnitte zur Verfügung hatte, was aber aufgrund seiner Aussagen zu Farben vermutet werden muss, und ob er die Fresken bis zu diesem Zeitpunkt im Original gesehen hatte. Ruskin schreibt, dass er erstmals 1840 in Padua war, jedoch ohne Erläuterung was er gesehen hat.⁸⁷

Da Ruskins Schriften sich in einem gewissen Sinn entwickeln, soll hier chronologisch vorgegangen werden. Angeführt werden nur schriftliche Bekundungen, die sich etwas ausführlicher bzw. an mehreren Textstellen mit Giotto beschäftigen, also über eine bloße Namensnennung oder fallweise Verwendung des Begriffes „giottesk“ hinausgehen. Zum besseren Verständnis im Zusammenhang mit dem

⁸³ Die Arundel Society war eine 1848 gegründete Gesellschaft zur Verbreitung des Wissens über Kunst durch Reproduzieren und Veröffentlichen bedeutender Werke der Alten Meister, wie sie selbst sich auf ihren Veröffentlichungen nennt. Siehe Veröffentlichung von 1892.

⁸⁴ Als Produzent der Zeichnungen der 8 Holzschnitte der Jahre 1852 – 1853 wird Mr. W. Oliver Williams genannt. In: Ruskin, Padua 1854, S. 125. Die Holzschnitte stammen von den Brüdern Dalziel. In: Ruskin, Giotto 1900, S. VII.

⁸⁵ Ruskin, Padua 1900, S. VI.

⁸⁶ Ruskin, Padua 1900, S. VII und VIII.

⁸⁷ Ruskin, Praeterita 2 1903, S. 414. Später berichtet Ruskin von einer Besichtigung von San Antonio und den „Arkaden des großen Platzes“ in Padua am 7.5.1841 (in: Ruskin, Diaries I 1956, S. 187) sowie einem nochmaligen Besuch in San Antonio am 1.6.1846 (in: Ruskin, Diaries I 1956, S. 323 – 325).

Giotto-Bild Ruskins, wird auch näher auf die Art und den Inhalt bzw. die Intention der Texte eingegangen.

MODERN PAINTERS (Bände I – II)⁸⁸

Hilton schreibt in seiner ausführlichen Biografie über Ruskin, dass Ruskins erstes Buch eine Mischung sei: „It is philosophy and aesthetics, [...] It is poetry. It is prose. It is treatise. It is a great pamphlet. It is a defence, or rather a vindication. It is a sermon. It is art criticism, art history, a commentary on recent exhibitions, or an introduction to certain collections. It is a meditation on landscape, or an exercise in how the eye may examine nature.“⁸⁹ Ruskin selbst schreibt im 5. Vorwort zum V. Band der MODERN PAINTERS, dass die „Hauptabsicht, der leitende Grundsatz des Buches“ [der MODERN PAINTERS] gewesen sei, „die Vollkommenheit und ewige Schönheit der Werke Gottes zu behaupten; und es schätzt alle Werke der Menschen in eben dem Grade als sie ihnen gleichen und sich ihnen unterordnen.“⁹⁰

Im ersten Band von MODERN PAINTERS beschäftigt sich Ruskin mit dem Thema Wahrheit [„Truth“], wobei diese Wahrheit sich insbes. auf die Natur bezieht (vor allem „Wahrheit der Natur und der Symbolik“, „Wahrheit der Himmel“, „Wahrheit der Wolken“, „Wahrheit der Erde“, „Wahrheit des Wassers“). Ruskin geht in diesem Band auch auf Turner ein, und zwar im Kapitel „Allgemeine Bemerkungen über die Wahrheit bei Turner“. Weitere Themen sind die „Vorstellung des Könnens – über das Erhabene“ und die „Vorstellung der Nachahmung“. Bemerkungen zu Giotto gibt es insbes. im Zusammenhang mit der Landschaft.

LETTERS TO HIS PARENTS von der Reise Ruskins nach Italien im Jahr 1845
1845 reiste Ruskin erstmals alleine ohne seine Eltern auf den Kontinent, begleitet von George Hobbs und Joseph Marie Couttet.⁹¹ Die Reise führte über Frankreich und die Schweiz nach Italien. Ruskin schrieb in diesen Monaten zahlreiche Briefe an seine Eltern. In den Briefen an seinen Vater erörterte er kunsthistorische

⁸⁸ Band I 1843, Band II 1846.

⁸⁹ Hilton 2002, S. 75.

⁹⁰ Ruskin, Modern Painters 5 1904, Fußnote S. 8.

⁹¹ Hilton 2002, S. 83.

Überlegungen, die auch Giotto beinhalten, z. B. erstellt er im Brief vom 10.7.1845 verschiedene Klassen und Rangordnungen der Maler⁹² oder bei Briefen an seinen Vater aus Pisa (13. und 14.5.1845) und Florenz (2.7.1845).⁹³

THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE, 1849

THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE ist laut Wilhelm Schölermanns⁹⁴ Einführung eine „kritische Bauphilosophie“, die Ruskins „Glaubensbekenntnisse“ enthalte, wobei diese „Glaubensbekenntnisse auf persönlichen Empfindungen beruhen“. Leitmotiv sei das Bedürfnis nach Erkenntnis des Erhabenen.⁹⁵ In diesem Sinn titulieren auch die Untertitel der Kapitel, wie z. B. „Der Leuchter der Aufopferung“, „Der Leuchter der Wahrheit“, „Der Leuchter des Lebens“ etc. Ruskin hat für seine Betrachtungen, die die Gotik betreffen – also nicht die gesamte Architektur, wie der Titel verheißt – lediglich auf eine „verhältnismäßig kleine Anzahl von Bauwerken Bezug genommen“. ⁹⁶ Er sagt, dass er Bauwerke genannt habe, die von ihm besonders geschätzt werden oder Bauschulen, die seiner Meinung nach „nicht so beachtet und geschätzt worden sind, wie sie verdienen“. ⁹⁷ Zu ersteren – den besonders geschätzten Bauwerken – zählt der Campanile in Florenz, den Ruskin immer wieder mit Giotto in Verbindung bringt.⁹⁸ Die einzelnen Betrachtungen (Kapitel) baut Ruskin mit „Lehrsprüchen“ auf, z. B. „4. Lehrspruch: Alte Baukunst bezweckt eine Einwirkung auf den Geist, nicht nur einen Schutz für den Körper“.

Effie und John Ruskin, Briefe aus Venedig

Diese Briefe umfassen zwei Aufenthalte, und zwar den ersten Aufenthalt im Winter 1849/50 sowie den zweiten Aufenthalt vom September 1851 bis Juni 1852. Ende Oktober 1849 fuhr das Ehepaar John und Effie Ruskin über Chamo-

⁹² Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 144.

⁹³ Ruskin, Letters to his parents 1972, S. 61 bzw. S. 63.

⁹⁴ Übersetzer der dt. Ausgabe von 1972

⁹⁵ Ruskin, Seven lamps 1 1904, S. 1.

⁹⁶ Ruskin, Seven lamps 1 1904, S. 5.

⁹⁷ Ruskin, Seven lamps 1 1904, S. 5.

⁹⁸ Ruskin, Seven lamps 1904, S. 47 – 49, S. 171 – 172, S. 238, S. 272 – 274.

nix und die Schweiz nach Venedig und blieb dort bis März 1850.⁹⁹ John Ruskin arbeitete während dieser Zeit insbes. an Architekturthemen und Architekturzeichnungen als Vorbereitung für THE STONES OF VENICE. Ein weiterer Venedig-Aufenthalt – unter vielen anderen der späteren Jahre – folgte vom September 1851 bis Juni 1852.¹⁰⁰ Ruskin schrieb während dieser Reisen an seine Eltern in kurzen Abständen, oft nur von einigen Tagen, Briefe, die sehr unterschiedlichen Inhalts und diverser Grundstimmungen waren: Die Briefe an seine Mutter beschreiben das tägliche Leben, die Vergnügungen und das gesellschaftliche Leben des Paares, die Briefe an seinen Vater beschäftigen sich oft mit theoretischen Gedanken zu Ruskins Arbeit an den STONES OF VENICE. Bei der Beschäftigung mit der Gotik bringt er an einigen wenigen Stellen Gedanken zu Giotto.¹⁰¹

THE STONES OF VENICE (drei Bände); Band I 1851

Im ersten Band der STONES OF VENICE behandelt Ruskin insbes. „die Grundlagen“ für die Beurteilung von – gotischer – Architektur, wobei er nach „klarer Verständlichkeit“ strebte, „so dass auch der mit dem Thema wenig bewanderte Leser imstande sei, das Buch zur Hand zu nehmen und zu verstehen, was damit gemeint ist“. Ruskin wollte sich mit diesem ca. 500 Seiten starken „Essay“ „freundliches Gehör bei allen Arten von Leuten verschaffen“, da „jederman zu irgendeiner Zeit seines Lebens ein persönliches Interesse für Architektur hat.“¹⁰² Im 1. Band der STONES OF VENICE begegnet uns Giotto hauptsächlich in Form von „giottesken“ Bauformen (Maßwerk)¹⁰³ und als Erbauer des Campanile in Florenz¹⁰⁴. Er kommt auch als Maler in einer Rangliste der von Ruskin als wichtig empfundenen Landschaftsmaler, die von Turner und Tintoretto angeführt wird, vor.¹⁰⁵

⁹⁹ Hilton 2002, S. 139 – 140, S. 146.

¹⁰⁰ Ruskin, Briefe aus Venedig 1995, S. 45.

¹⁰¹ Z. B. Ruskin an seinen Vater am 22.2.1852. In: Ruskin, Briefe aus Venedig 1995, S. 78.

¹⁰² Ruskin, Stones I 1994, S. 6 – 7.

¹⁰³ Z. B. Ruskin, Stones I 1994, S. 221.

¹⁰⁴ Z. B. Ruskin, Stones I 1994, S. 284.

¹⁰⁵ Ruskin, Stones I 1994, S. 446.

Band II und Band III 1853

Der zweite Band von THE STONES OF VENICE beschäftigt sich laut Ruskins Vorwort zur 3. Auflage von 1874 als Hauptzweck damit, wie das „Steigen und Fallen der venezianischen Baukunst von dem moralischen oder unmoralischen Charakter des Staates abhing“ und „prüft die Beziehung zwischen dem Leben des Künstlers und seinem Werk in mittelalterlichen Zeiten“ und „es verfolgt die Entstehung venezianischer Gotik von den frühesten romanischen Typen an, bis sie in der sog. Wiederbelebung klassischer Gegensätze im 16. Jahrhundert zu Grunde ging.“ Das Buch sei laut Ruskin auch ein „guter Führer für den Reisenden“. ¹⁰⁶ Im 2. Band von THE STONES OF VENICE bildet Giotto insofern einen großen Teil, da im Kapitel über den Dogenpalast in Venedig ca. 30 Seiten der Beschreibung der Tugend- und Lasterdarstellungen aus der Arenakapelle in Padua gewidmet sind.

Der **dritte Band** umfasst laut Ruskins Vorwort zur 3. Auflage von 1874 „die frühe, die romanische und die groteske Renaissance“. ¹⁰⁷ Giotto dient in diesem Band an mehreren Stellen als positives Vergleichsbeispiel zur venezianischen Kunst.

LECTURES ON ARCHITECTURE AND PAINTING, Deliv. 1853

Im Jahr 1853 schrieb Ruskin in Edinburgh vier Vorlesungen über Kunst, basierend auf Gesprächen mit John Everet Millais und Henry Wentworth Acland. Ruskin hat sie 1853 in Edinburgh gehalten. Die vier Vorlesungen behandeln folgende Themen: Lecture I. Architecture, Lecture II. Ornament, Lecture III. Turner and his works, wo immer wieder der Begriff „giottesque“ vorkommt, und Lecture IV. Pre-raphaelitism. 1853 wurden sie im Buch LECTURES ON ARCHITECTURE AND PAINTING veröffentlicht. Hilton bezeichnet das Buch als repräsentativ für Ruskins Denken in dieser Zeit. ¹⁰⁸ Bereits das Vorwort bzw. die Einführung zu den vier Vorlesungen widmet Giotto eine bedeutende Passage, indem Ruskin aus Lord Lindsays CHRISTIAN ART jene Textpassage zitiert, die Giotto als Erbauer des Campanile in Florenz beschreibt. In der zweiten Vorlesung wird Giotto als einer der laut Ruskins Meinung drei größten Architekten, die die Welt kenne,

¹⁰⁶ Ruskin, Stones II 1994, S. 3 – 5.

¹⁰⁷ Ruskin, Stones II 1994, S. 5.

¹⁰⁸ Hilton 2002, S. 194.

erwähnt¹⁰⁹. In der dritten Vorlesung über „Turner and his Works“ bildet Giotto einen festen Bestandteil als Landschaftsmaler und Modell für die Gestaltung von Landschaft. Auch in der vierten Vorlesung „Pre-Raphaelitism“ wird Giotto einige Male zum Thema gemacht, z. B. im Vergleich mit den Präraffaeliten wegen seiner Jugend in Kombination mit bedeutenden Aufträgen.¹¹⁰

GIOTTO AND HIS WORKS IN PADUA 1854

Der Titel des Werkes ist irreführend, denn es geht weniger um Giotto als um die Darstellungen auf den Fresken der Arenakapelle in Padua. Ruskins Erläuterungen enthielten keine Abbildungen und sind ebenfalls in mehreren Tranchen erschienen. Derartige Publikationen scheinen in der Zeit modern gewesen zu sein. Raphael Rosenberg erwähnt in seinem Artikel VON DER EKPHRASIS ZUR WISSENSCHAFTLICHEN BILDBESCHREIBUNG, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Sammeln druckgraphischer Reproduktionen verbreitet gewesen sei und es Trend wurde, dass man Beschreibung und Reproduktion in Kunstbüchern gemeinsam verlegte.¹¹¹ Die erste Auflage enthielt noch keine Holzschnitte von „Christus in der Mandorla“, vom „Jüngsten Gericht“ und auch nicht jene der 14 Tugenden und Laster.¹¹² Ruskin schreibt in seinem Vorwort zu ersten Auflage selbst, dass es kein Versuch der Geschichte von Giottos Leben sei, da er dazu nicht die Zeit hätte, sondern, dass er nur jene Informationen gesammelt hätte, die er unbedingt für die Serie von Schnitten brauchte.¹¹³ Es entsteht dadurch eine inhaltlich uneinheitliche Tiefe der Erläuterungen zu den Holzschnitten, die von Giottos Leben auf Basis von Vasaris Viten – Ruskin erwähnt ihn einige Male – über Detailbeschreibungen einzelner Fresken bis zu religiösen Exkursen reichen. Eine kunsthistorische Betrachtung im heutigen Verständnis mit Stilanalyse und allfälliger Einordnung ins künstlerische Umfeld findet kaum statt.

¹⁰⁹ Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1872, S. 93.

¹¹⁰ Z. B. Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1872, S. 188.

¹¹¹ Rosenberg 1995, S. 25.

¹¹² Ruskin, Padua 1900, S. IX.

¹¹³ Ruskin, Padua 1900, S. XI.

MODERN PAINTERS (Bände III – V)¹¹⁴

In den Bänden III bis V der MODERN PAINTERS arbeitet Ruskin weiterhin an der Landschaft. In Band III sind vor allem die „falschen und wahren Ideale“, die „Landschaft in der mittelalterlichen Schule“ und die „moderne Landschaft“ sowie die „Moral der Landschaft“ und die „Lehrmeister Turners“ Gegenstand der Betrachtungen. In diesen Zusammenhängen wird auch Giotto immer wieder thematisiert. Im Band IV sind Ruskins geliebte Berge das Hauptthema; Giotto wird dort vor allem im Zusammenhang von Bergen und Skulptur erwähnt. Ruskin erläutert im Vorwort zum V. Band, dass die „Hauptabsicht, der leitende Grundsatz [des] Buches“ gewesen sei, „die Vollkommenheit und ewige Schönheit aller Werke Gottes zu behaupten; und es schätzt alle Werke der Menschen in eben dem Grade als sie ihnen gleichen oder sich ihnen unterordnen.“¹¹⁵

LECTURES ON ART 1870

In den 1870 an der Universität Oxford gehaltenen und 1888 verschriftlichten Vorlesungen zur Kunst läuft Ruskin nochmals hinsichtlich des Moralisierens und Predigens in der Kunst zur Hochform auf. Zwar beschäftigt er sich etwas näher mit Stil und Technik – einige Kapitel scheinen oberflächlich betrachtet, sogar letzterem Thema gewidmet zu sein¹¹⁶ – doch geht es ihm wie schon in den früheren Werken mehr um allgemein menschliche Werte, Regeln und Gegebenheiten. Die Künstler, die Ruskin zumeist nur kurz erwähnt, haben teilweise gewechselt; neben Tizian, Tintoretto und Raffael widmet er ein großes Kapitel Reynolds, den er als „größten Künstler“ bezeichnet; auch Albrecht Dürer führt er einige Male an. Giotto wird am Rande nochmals in den Vorlesungen 2 „Kunst und Religion“ sowie 3 „Kunst und Moral“ zum Thema.¹¹⁷ Es scheint jedoch, als hätte Ruskin seine Leidenschaft für Giotto verloren, da zum Beispiel in der 5. Vorlesung „Linie“ die Geschichte mit Giottos Kreis nicht mehr vorkommt, obwohl sie dort gut hingepasst hätte.

¹¹⁴ Band III und IV 1856, Band V 1860.

¹¹⁵ Ruskin, Modern Painters 5 1904, S. 8 – 9.

¹¹⁶ Z. B. die 5. Vorlesung „Linie“, die 7. Vorlesung „Farbe“.

¹¹⁷ Ruskin, Vorträge über Kunst 1901, S. 66 bzw. 88 – 89.

MORNINGS IN FLORENCE

MORNINGS IN FLORENCE¹¹⁸ ist ein schmales Buch, das Ruskin in den Jahren 1875 bis 1877 in sechs Teilen publizierte. Hilton schreibt, dass es aus dem Material der Oxforder Vorlesungen von Herbst 1874 „The Aesthetic and Mathematic Schools of Art in Florence“ entstanden ist. Hilton vermutet, dass es möglicherweise bei einem Italienaufenthalt im September und frühen Oktober geschrieben wurde; Teile seien „schnell“ in Herne Hill oder im Zug zwischen Paddington und Oxford entstanden. Ruskin hätte nie an eine Publikation der „schwer zu folgenden“ Vorlesung gedacht.¹¹⁹ MORNINGS IN FLORENCE ist eine Art Reiseführer, in dem wenige, ganz spezielle Sehenswürdigkeiten von Florenz beschrieben werden. Giotto nimmt in diesem Werk nochmals breiteren Raum ein, einerseits in der Einleitungspassage (1. Morgen), im 2. Morgen in der Kirche Santa Maria Novella und besonders im 3. Morgen, bei welchem Ruskin sich ausführlich den Fresken zum Leben des hl. Franz von Assisi in der Bardikapelle widmet. Im 5. Morgen ist eines von Ruskins Lieblingsbauwerken, der Campanile des Doms Santa Maria del Fiore, wichtig. Ruskin beschreibt ausführlich die Reliefs und versucht sich in einer – nicht logisch nachvollziehbaren – Zuschreibung an Giotto und andere Künstler.

3.2 Henry Thode

Es sind zwei Publikationen, in denen sich Thode intensiv mit Giotto beschäftigt. Dabei handelt es sich um seine Habilitationsschrift FRANZ VON ASSISI UND DIE ANFÄNGE DER KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN¹²⁰ von 1885. In dieser Schrift sind im Kapitel „Giotto und die Kunst des XIV und XV. Jahrhunderts“ ca. 55 Seiten Giotto sowie seinen mutmaßlichen Arbeiten in Assisi und im Kapitel „Giotto und seine Schüler“ ca. 40 Seiten diesem Thema gewidmet;¹²¹ weiters beschäftigen sich zahlreiche weitere kurze Textstellen mit Giotto und seinem Werk. 1899 brachte Thode eine Monografie über GIOTTO¹²² heraus.

¹¹⁸ Ruskin, Mornings 2007.

¹¹⁹ Hilton 2002, S. 572.

¹²⁰ Thode, Franz von Assisi 1904

¹²¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 115 – 169 sowie S. 251 – 291.

¹²² Thode, Giotto 1899.

Thode praktiziert in seiner Habilitationsschrift FRANZ VON ASSISI ein dem heutigen wissenschaftlichen Verständnis nahestehendes Vorgehen. Das heißt, er führt Quellen an, beschäftigt sich mit der vorhandenen Literatur, aktualisiert bei der zweiten Auflage neu hinzugekommene Literatur¹²³ und Erkenntnisse und bedient sich insgesamt einer neutralen, wenn auch teilweise sehr enthusiastischen Wortwahl. Ganz anders schreibt er die Monografie GIOTTO von 1899, bei der er – wie in anderen zeitnahen Publikationen – sich einer pathetischen und sehr wertenden Sprache bedient. Er unterstützt zum Beispiel alles, was Giotto's Genie betont und eliminiert bzw. relativiert Dinge, die eventuell nicht zum Genie passen. Er ist dort mehr „Dichter“ bzw. Kulturschriftsteller als Kunsthistoriker.

Bei der Zusammenstellung der Zitate war auffällig, dass Thode häufig von den in FRANZ VON ASSISI bereits ausformulierten Textstellen zu Giotto - auch in Form von wörtlichen Übernahmen – für die Publikation GIOTTO Gebrauch macht. Das Giotto-Bild in den beiden zeitlich ca. 15 Jahre auseinander liegenden Publikationen ändert sich nicht. Es ist lediglich in GIOTTO teilweise noch enthusiastischer formuliert.

¹²³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. IX.

In der Folge werden die einzelnen Themenbereiche, die die Autoren bei Giotto näher beleuchteten, behandelt. Dies sind die Biografie, der Charakter von Giotto, der bei Thode ein wichtiger Themenbereich ist, die Themen Giotto als Neuerer sowie Giotto und seine Schule bzw. seine Schüler. Besonders die Anzahl der Schüler differiert stark. Weitere Themenkreise sind die jeweiligen Werkverzeichnisse, die ebenfalls große Unterschiede aufweisen, sowie Giotto als Maler mit unterschiedlichen Detailthemen, wie z. B. bei Thode der Zusammenhang mit Franz von Assisi. Am Schluss finden sich Giotto als Architekt und Giotto als Bildhauer.

4. Giotto konkret

In diesem Kapitel wird einerseits Giottos Biografie aus dem Blickwinkel der beiden Autoren sowie andererseits der Charakter Giottos beleuchtet. Bei letzterem setzt Thode mit seinen Ausführungen über das Genie und die Betonung des „Gefühls“ starke Akzente.

4.1 Biografie

Ruskin verwendet als Quellen zu Giottos Biografie Vasari, den er für manche Textstellen, wie er sagt „litteraly“¹²⁴ übersetzt und selbst gelesen habe. Er berichtet darüber bereits 1845. 1854 hätte er bereits eine englische Übersetzung benutzen können.¹²⁵ Er gebraucht ihn auch als Nachschlagewerk.¹²⁶ Weiters benutzte er Lord Lindsays „SKETCHES OF THE HISTORY OF CHRISTIAN ART“, wobei aus Ruskins Text nicht feststellbar ist, ob er im Zusammenhang mit seinen

¹²⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 9.

¹²⁵ Ruskin, Letters to his parents 1972, z. B. S. 60, S. 73. Es ist durchaus möglich, dass Ruskin Vasari 1845 auf italienisch gelesen hat. Er beherrschte bereit mit 10 Jahren sehr gut Latein, wie einem höchst lobenden Brief des Vaters an ihn zu entnehmen ist. In: Hilton 2002, S. 16. Durch die zahlreichen Reisen auf den Kontinent inkl. Italien könnte Ruskin Vasari nicht nur mittels Latein verstanden haben, sondern bereits italienisch gesprochen haben. 1850 bis 1852 sind Vasaris Viten auf Englisch übersetzt in London erschienen. Siehe: Mrs. Jonathan Foster, Lives of the most eminent painters, sculptors and architects, 5 Bände, London 1850 – 1852. Ruskin äußert sich jedoch nicht näher dazu, welche Version bzw. Ausgaben von Vasaris Viten er konsultierte.

¹²⁶ Ruskin, Letters to his parents 1972, z. B. S. 60, S. 97n.

Erläuterungen zur Arenakapelle – bei denen er „wenig Zeit“ hatte – eventuell auf Zitate Vasaris nicht ebenfalls über Lord Lindsays Publikation zugegriffen hat.

Ruskin hält fest, dass Giotto „so wie Vasari sagt und nicht gemäß Baldinucci, der die Geburt 10 Jahre früher ansetzt, 1276 geboren wurde“. ¹²⁷ Es sei „zumindest unzweifelhafte Wahrheit, dass Giotto in Vespignano geboren wurde und dort seine Kindheit verbrachte.“ ¹²⁸ Ruskin schreibt in diesem Zusammenhang ¹²⁹ weiters über die Berge in der Umgebung von Vespignano und dass Florenz vollständig im Gebirge liege „wie Innsbruck“ und „die Berge nur sanftere Umrisse“ hätten. „Giotto wurde in diesen Bergen geboren und erzogen.“ ¹³⁰ Die ersten Lebensjahre habe Giotto als Schäferjunge verbracht „zwischen diesen Hügeln“. ¹³¹ Ruskin sieht die von ihm vermuteten ersten Lebensjahre Giottos als Schäfer auch in den Fresken der Arenakapelle bestätigt, da „Giotto besonderes Interesse am Schäferleben des Vaters der Jungfrau hatte“. ¹³² Giottos Vater sei „eine einfache Person, ein Landarbeiter [‘labourer of the earth’] gewesen“. ¹³³ Cimabue habe Giotto „nahe seines Heimatortes entdeckt, eines seiner Schafe auf einen glatten Stein zeichnend“. ¹³⁴ Diese Geschichte kommt nochmals in *MORNINGS IN FLORENCE* bei der Beschreibung der Reliefs des Campanile vor. ¹³⁵ Cimabue nahm Giotto nach Florenz mit und er sei sein Schüler geworden. Ruskin schreibt auch,

¹²⁷ Ruskin, Padua 1900, S. 6 – 7.

¹²⁸ Im Gegensatz dazu meint Ruskin später, dass Florenz der Geburtsort von Giotto wäre. In: Ruskin, *Mornings* 2007, S. 1.

¹²⁹ „Die Schönheit der Berge“.

¹³⁰ Ruskin, *Modern Painters* 4 1903, S. 426.

Weiters kommt Ruskin in „*Mornings of Florence*“ nochmals auf die Herkunft Giottos zurück: „Giotto, der vom Feld kam, [...] er sah mit seinen einfachen Augen“; Ruskin, *Mornings* 2007, S. 27.

¹³¹ Ruskin, Padua 1900, S. 7 – 9.

¹³² Ruskin, Padua 1900, S. 55.

¹³³ Ruskin schreibt unter Anführungszeichen, ohne jedoch die Quelle zu nennen. In: Ruskin, Padua 1900, S. 9. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Zitat von Vasari; dieser spricht von einem „lavoratore di terre“. In: Vasari 1550, S. 146.

¹³⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 9.

¹³⁵ Ruskin, *Mornings* 2007, S. 91.

„wie beeindruckt Giotto gewesen sein muss“, als er Florenz sah.¹³⁶ Cimabue „zeigte ihm alles, was er wusste, redete mit ihm über viele Dinge, die er sich selbst nicht fähig fühlte zu malen: machte ihn zu einem Handwerker und zu einem Gentleman, vor allem zu einem Christen.“¹³⁷

Nachdem zehn Jahre vergingen, sei Giotto „unter den italienischen Malern ausgewählt worden, den Vatikan zu dekorieren“. Ruskin übersetzt wörtlich Vasari und die Geschichte mit dem Abgesandten des Papstes und dem Kreis¹³⁸ und erwähnt, dass er diese Anekdote für eine der wenigen authentischen halte, auch weil sie in einem italienischen Sprichwort gemündet sei, wobei er davor die Fehler Vasaris „immer zahlreich, aber in untergeordneten Einzelheiten“¹³⁹ kritisiert, wie z. B. den fehlerhaften Namen des Papstes Benedikt IX. statt Bonifaz VIII., „aber die Geschichte selbst“ denkt Ruskin, dass sie wahr sei. Ruskin widmet sich mehrere Seiten dem Thema von Giottos Probestück für den Papst.¹⁴⁰ Die Geschichte kommt später nochmals in der 3. Vorlesung von LECTURES ON ART in weniger ausführlicher Form vor.¹⁴¹ Jedenfalls zieht Ruskin zwei Schlüsse aus dieser Geschichte: „Erstens, dass Giotto wirklich ein tiefes Gefühl für Präzision in jeder Kunst hatte“ und „zweitens“, dass „was auch immer Giottos phantasievolle Kraft sei, er war stolz, ein guter Handwerker zu sein und [...] von anderen nur als das gesehen werden [wollte]“. ¹⁴² Später fasst Ruskin kurz nochmals zusammen: „Die ersten zehn Jahre seines Lebens ein Schafhirt, dann ein Lehrling, vielleicht 5 oder 6 Jahre, dann schon in Florenz [...] und als Meister nach Rom gerufen als er erst 20 war. Dort malte er die Hauptkapelle von St. Peter, arbeitete auch in Mosaik“. ¹⁴³ Nach seiner Rückkehr nach Florenz habe er Dante um 1300 gemalt¹⁴⁴, dessen Freund er gewesen sei.¹⁴⁵ Ruskin verweist auf Murray's GUIDE,

¹³⁶ Ruskin, Padua 1900, S. 9.

¹³⁷ Ruskin, Mornings 2007, S. 18.

¹³⁸ Ruskin, Padua 1900, S. 9 – 12.

¹³⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 7.

¹⁴⁰ Ruskin, Padua 1900, S. 12 – 15.

¹⁴¹ Ruskin, Vorträge über Kunst 1901, S. 88.

¹⁴² Ruskin, Padua 1900, S. 14 – 15.

¹⁴³ Ruskin, Padua 1900, S. 35.

¹⁴⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 35.

¹⁴⁵ Ruskin, Padua 1900, S. 26.

dass Giotto in der „Kapelle rechts vom Chor in Santa Croce“ [Bardikapelle] die Fresken zwischen 1296 und 1304, unter anderem den Ludwig von Toulouse gemalt hätte und stellt gleichzeitig fest, dass das nicht stimmen könne, weil „Ludwig von Toulouse erst 1317 kanonisiert wurde und Arnolfo, der Erbauer des Hauptteils der Kirche 1310 starb.“¹⁴⁶ „Auch entwarf er die Domfassade nach dem Tod des früheren Architekten Arnolfo. Ca. 6 Jahre später ging er nach Padua [...] dort malte er die Arenakapelle aus und viele andere Kirchen. Dann nach Assisi, wo er die halben Wände und Gewölbe des großen Konvents malte und verschiedene andere weniger bedeutende Werke auf dem Weg nach Assisi und zurück nach Florenz. Weiters hatte er Aufgaben in Ferrara, Verona, Ravenna und zum Schluss in Avignon, wo er mit Petrarca bekannt wurde, der dort drei Jahre von 1324 bis 1327 arbeitete.“¹⁴⁷ Avignon erwähnt Ruskin nochmals in den LECTURES ON ARCHITECTURE AND PAINTING.¹⁴⁸

„[D]ann schnell über Florenz und Orvieto nach Neapel [...] zum sehr freundlichen Empfang durch den guten König Robert. [...] [D]ieser besuchte ihn gerne bei seiner Arbeit im Castello dell Uovo“¹⁴⁹. Ruskin zitiert weiter Vasari, dass Giotto für eine beachtliche Zeit in Neapel gewesen sein müsse, aufgrund der Quantität der ausgeführten Werke. Giotto sei schließlich 1332 nach Florenz zurückgekehrt und dort sofort Chef-Baumeister der Domwerkstatt geworden und hätte später ein jährliches Salär von „100 Gold-Florins und das Bürgerrecht“ erhalten. Er habe den Campanile und die Bas-Reliefs der Basis des Bauwerks entworfen sowie zwei mit eigener Hand skulpiert.¹⁵⁰

„Giotto starb in Florenz am 8.1.1337, überhäuft mit Ehrungen. [...] Er wurde im Dom begraben, nächst zu seinem Campanile und dieser Turm kann als sein Grabmonument gesehen werden.“¹⁵¹

¹⁴⁶ Ruskin, Mornings 2007, S. 2 u. 5.

¹⁴⁷ Ruskin, Padua 1900, S. 35.

¹⁴⁸ Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1872, S. 126.

¹⁴⁹ Ruskin zitiert Vasari. In: Ruskin, Padua 1900, S. 36 – 37.

¹⁵⁰ Ruskin, Padua 1900, S. 37. Ruskin revidiert diese Ansicht zu den Reliefs später in MORNINGS IN FLORENCE, wo er das Oeuvre beträchtlich ausweitet. In: Ruskin, Mornings 2007, S. 84 – 100.

¹⁵¹ Ruskin, Padua 1900, S. 37 – 38.

Ruskins Beschreibung von Giotto's Leben kann in der Tradition und auf Basis von Vasari's Viten gesehen werden, wobei Ruskin eigenständig einige Daten hinterfragt, jedoch keine näheren Erläuterungen dazu gibt. Vielleicht nimmt er die Anregung dazu wiederum aus Lord Lindsay's SKETCHES OF THE HISTORY OF CHRISTIAN ART, jedoch ebenfalls ohne diesen zu erwähnen.

Thodes Betrachtungen zu Giotto's Biografie fallen wesentlich ausführlicher als jene von Ruskin aus. Ein Grund für die umfangreichere Gestaltung ist die – im Vergleich zu Ruskin – andere Art der Publikationen. Thode widmete in seiner Giotto-Monografie einige Seiten Giotto's Werdegang.¹⁵² Im weiteren Text kommt er immer wieder auf biographische Details zu sprechen, das heißt, Thode nimmt keine strikte Trennung von Leben und Werk vor, sondern verwendet noch immer eine ältere Darstellungsform, wie sie die Schreiber von Künstlerviten praktizierten.¹⁵³ Thode beruft sich, die Quellen für seine Erkenntnisse die Biografie Giotto's betreffend, in erster Linie auf Vasari sowie Ghiberti's „Commentarii“, die Thode für die „wichtigste und glaubwürdigste Quelle für die Kenntnis [...] der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts überhaupt, so auch der Tätigkeit Giotto's“ hält,¹⁵⁴ auf den Chronisten Riccobaldo von Ferrara¹⁵⁵ sowie auf einen „noch zu Lebzeiten des Künstlers schreibende[n] Verfasser eines Dantekommentars, des sogenannten ‚Ottimo‘, der sicher wohlunterrichtet war“.¹⁵⁶ Thode erwähnt diese Namen bei GIOTTO jeweils im Text. In FRANZ VON ASSISI benutzt er Vasari unter anderem in der Ausgabe von Gaetano Milanesi; um welche konkret es sich handelt, lässt er jedoch offen. Eine mögliche Viten-Ausgabe könnte die auf Italienisch in Florenz 1878 erschienene sein. Thode geht allerdings nicht auf Milanesi's Kommentare ein, sondern hält sich an den Text von Vasari. Michael Viktor Schwarz und Pia Theis haben sich in ihrem Buch „Giottus Pictor, Band I: Giotto's Leben“ mit dem historischen Giotto, insbes. mit den Quellen dazu befasst. Sie meinen, dass Vasari und Ghiberti hinsichtlich des Lebenslaufs inkl. der Begeg-

¹⁵² Thode, Giotto 1910, S. 13 – 17.

¹⁵³ Vgl. Rosenberg 1995, S. 301, vgl. auch Hellwig 2005, S. 18.

¹⁵⁴ Thode, Giotto 1910, S. 14.

¹⁵⁵ Thode, Giotto 1910, S. 17.

¹⁵⁶ Thode, Giotto 1910, S. 131. An anderer Stelle schreibt er nur von einem Kommentar zu Dantes „Divina Commedia“. In: Thode, Giotto 1910, S. 13.

nungen und Freundschaften sowie der Reihenfolge der Werke „nur als literarische Monumente“ Bedeutung hätten.¹⁵⁷ Thode nimmt den Inhalt der Texte von Vasari und Ghiberti jedoch als Tatsachen an und stützt seine eigenen Thesen darauf; literarisch ist allerdings die Ausformulierung.

„Ein Jahr, nachdem Dante in Florenz das Licht der Welt erblickt hatte, 1266“¹⁵⁸ – Thode hält Vasaris Nennung des Jahres 1276 „für irrtümlich“ – wurde Giotto geboren. Er sei „als Sohn eines Landmannes Bondone in dem zu der Gemeinde Vespignano in der Nähe von Florenz gehörigen Dorfe Colle“ zur Welt gekommen.¹⁵⁹ Thode beschäftigt sich in diesem Zusammenhang auch mit der Herkunft des Namens. Giotto sei von seinem Vater „für das Wollweberhandwerk“ „bestimmt worden“.¹⁶⁰ Thode schreibt dann, wie der Vater bemerkt habe, dass Giotto nicht seiner Lehre bei den Wollwebern nachkomme, sondern dass er „jedemal auf dem Wege zur Werkstatt vor Cimabues Werkstatt stehen blieb und dieselbe besuchte“ und dass der Vater daraufhin den Sohn zu Cimabue, „wohin ihn seine Natur zog“, gegeben hätte.¹⁶¹ Thode nimmt als „wahrscheinlich“ an, „daß dieser schlichte Bericht die Wahrheit über die Entscheidung von Giottos Lebenslauf aussagt.“¹⁶² Thode führt auch eine andere Erzählung an, nämlich jene, in der Cimabue Giotto ein Schaf zeichnend antrifft und ihn dann als Schüler zu sich nimmt.¹⁶³ Thode nimmt als Zeitpunkt des Eintritts Giottos in Cimabues Werkstatt – Thode spricht von „Atelier“ – das Ende der siebziger Jahre „oder ungefähr um 1280“ an. Er bezeichnet Cimabue für diesen Zeitpunkt als „schon auf der Höhe seines Ruhmes.“¹⁶⁴ In der Werkstatt von Cimabue habe Giotto auch

¹⁵⁷ Schwarz/Theis, *Giottus Pictor I* 2004, S. 33.

¹⁵⁸ Thode beruft sich auf ein „glaubwürdiges Zeugnis“ von Antonio Pucci. In: Thode, *Giotto* 1910, S. 13.

¹⁵⁹ Thode, *Giotto* 1910, S. 13.

¹⁶⁰ Hier beruft er sich auf einen am „Ende des vierzehnten Jahrhunderts verfasste[n] anonyme[n] Kommentar zur ‚Divina commedia‘“. Dieser wurde 1889 veröffentlicht.

¹⁶¹ Thode, *Giotto* 1910, S. 14.

¹⁶² Thode, *Giotto* 1910, S. 13 – 14.

¹⁶³ Thode beruft sich auf Ghibertis *Commentarii* und Vasari, der diese Geschichte weiter ausgeschmückt habe. In: Thode, *Giotto* 1910, S. 14.

¹⁶⁴ Thode, *Giotto* 1910, S. 14.

seine „drei großen Themen“¹⁶⁵ kennengelernt: „Die Darstellung der Madonna, des Cruzifixus und des heiligen Franz.“¹⁶⁶ Thode widmet sich in diesem Zusammenhang auf mehreren Seiten der Bedeutung und den Werken Cimabues. Unter anderem erwähnt er Cimabue im Jahre 1272 in Rom und dass er wenig später „seine große Tätigkeit in der Kirche des heiligen Franz zu Assisi begonnen“ habe. Dorthin sei Giotto ihm in den achtziger Jahren „zunächst als Farbenreiber und Lehrling“ gefolgt. Dort habe Giotto sich „unter den Augen des großen Meisters und anderer älterer Arbeitsgenossen zum selbstständigen Künstler“ entwickelt. Zwar würden über diese ersten Arbeiten, „wie überhaupt über sein Leben“, Nachrichten fehlen, doch berichte der „bereits 1313 gestorbene Chronist Riccobaldo von Ferrara, daß Giotto in Assisi gearbeitet [habe], eine Angabe, welche dann durch Ghibertis wichtiges Zeugnis bestätigt wird: jener habe ,fast den ganzen unteren Teil‘¹⁶⁷ der Kirche ausgemalt.“¹⁶⁸

Thode konstruiert – in GIOTTO – den weiteren Verlauf von Giottos Leben anhand seiner Werke. Er nimmt Datierungen vor, ohne Vasari oder eine andere Quelle konkret (oder nur sehr selten) zu zitieren. Er äußert sich auch zu Giottos diversen (von Thode angenommenen) Reisen und Aufenthalten an Orten außerhalb von Florenz. Interessant ist, dass die biografischen Daten in den beiden Publikationen Thodes teilweise voneinander abweichen, ohne dass dieser dafür eine Begründung geben bzw. darauf hinweisen würde, z. B. eine alte Meinung wegen neuer Erkenntnisse korrigieren würde. Teilweise widersprechen die Daten einander auch innerhalb ein und derselben Publikation, z. B. was den möglichen Aufenthalt Giottos in Avignon betrifft.

Thode stellt fest, dass Giotto „vor 1298 [...], zum ersten Male in Assisi gewesen sein muß, daß also die Bilder der Oberkirche Anfang der neunziger, vielleicht

¹⁶⁵ Hervorhebung der Autorin.

¹⁶⁶ Thode, Giotto 1910, S. 15.

¹⁶⁷ Thode zitiert nach Riccobaldo.

¹⁶⁸ Thode, Giotto 1910, S. 17.

zum Theil schon Ende der achtziger Jahre entstanden sind.“¹⁶⁹ Er meint die Nikolauskapelle und fügt an, dass Giotto bei der „geplanten weiteren Ausschmückung der Unterkirche unterbrochen“ worden sei, da er bzw. seine Dienste „am päpstlichen Hofe verlangt“ wurden. Als Untermuerung fügt er die „1292 bis 1294 im nahen Perugia [stattfindende] Papstwahl“ an, bei der Giotto mit Kardinälen bekannt geworden sei.¹⁷⁰ 1298 sei Giotto nach Rom gekommen.¹⁷¹ Die „im Jahre 1300 für den Kardinal Stefaneschi“ dort gefertigte Altartafel in Sankt Peter zeige „bereits einen Fortschritt gegen die Fresken [in Assisi]“. ¹⁷² In Rom sei Giotto „in ein heftig erregtes Leben getreten“. Giotto sei allen anderen Künstlern vorgezogen worden, insbesondere wegen der „dramatischen Kraft“ und „überraschenden Lebenswahrheit in der Darstellung“ der Navicella.¹⁷³ Giottos Leben in Rom sei „reich an menschlichen Beziehungen“ gewesen und er habe „großes Aufsehen“ erregt.¹⁷⁴ In Assisi habe er im Gegenzug dazu „eine stille und friedvolle Zeit“ verlebt.¹⁷⁵ Thode hält es für „denkbar“, dass Giotto bis 1300 in Rom blieb.¹⁷⁶ Die folgenden Jahre bis 1302 habe er dann in Florenz verbracht¹⁷⁷, was ebenfalls „erregte[...] Zeiten“ gewesen seien. Anschließend habe er „abermals eine stille, friedensvolle Zeit in Assisi“ erlebt. Dann kehrte er – Thode nimmt dafür die Zeit von „vielleicht schon 1302, jedenfalls 1303“ an – „als Gast für längere Zeit in der Kirche des heiligen Franz ein.“¹⁷⁸

„Vermutlich 1304“ habe der Besuch des Papstes Benedikt XI., dem Nachfolger Bonifaz’ VII., in Assisi und „der Kirche des heiligen Franz“ stattgefunden. Thode erzählt im Anschluss die Anekdote vom Kreis des Giotto, wobei er sich auf Vasari

¹⁶⁹In einer Fußnote schreibt Thode, dass er die Daten zu diesem Aufenthalt in Assisi „gem. Vasari und von Rodolphus [...] zwischen 1296 u. 1304“ übernommen habe. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 268.

¹⁷⁰ Thode, Giotto 1910, S. 58 – 59.

¹⁷¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 268.

¹⁷² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 268.

¹⁷³ Thode, Giotto 1910, S. 59 – 60.

¹⁷⁴ Thode, Giotto 1910, S. 64.

¹⁷⁵ Thode, Giotto 1910, S. 75.

¹⁷⁶ Thode, Giotto 1910, S. 64.

¹⁷⁷ Thode, Giotto 1910, S. 66.

¹⁷⁸ Thode, Giotto 1910, S. 75.

beruft und von deren „sprichwörtliche[r] Bedeutung“ redet: „Da nahm Giotto [...] ein Blatt Papier und machte auf demselben mit einem in Rot getauchten Pinsel, indem er den Arm, um ihn als Zirkel zu gebrauchen, in die Seite stemmte und die Hand sich drehen ließ, einen so völlig runden Kreis, daß es ein Wunder zu sehen war. [...] und der Papst und kunstverständige Herren seines Hofes sogleich erkannten, wie weit Giotto an Vortrefflichkeit allen anderen Malern seiner Zeit voraus sei.“ Thode merkt an dieser Stelle auch an, dass Vasari „Benedikt XI. mit Bonifaz oder Benedikt XII. verwechselt“ habe.¹⁷⁹

1305 habe Giotto von Assisi Abschied genommen. Dabei „ist ihm wohl selbst angesichts der Zeugnisse einer fast zwanzigjährigen Tätigkeit bewußt geworden, welche erstaunliche Entwicklung sein künstlerisches Können genommen hatte, von jenen ersten kühnen naiven Versuchen einer Verwirklichung des von ihm erschauten neuen Ideales bis zu der sicheren Ausgestaltung desselben zu erhabenem Stile.“¹⁸⁰

Thode führt dann an, dass Vasari Giotto vom Jahr 1305 bis 1316 mit dem Papst Clemens V. in Frankreich wähnte. Er meint, dass sich dies nicht aufrecht erhalten lasse und untermauert – anhand einer „Erzählung eines alten Kommentators der Divina Commedia“ – diese Annahme mit „Benvenuto da Imola, welcher von einem Besuch Dantes bei Giotto in Padua spricht“ inkl. der „urkundlichen Notiz von dem Aufenthalte Dantes in [Padua] im Jahre 1306“. Dies belege auch der Stil der Fresken der Arenakapelle.¹⁸¹ Giotto sei wegen seines Ruhmes nach Padua berufen worden.¹⁸² Thode scheint sich bezüglich Avignon jedoch nicht sicher zu sein und zieht daher weitere Quellen zu Rate, die jedoch die Situation wenig erhellen, wie z. B. „[d]er etwa um 1334, jedenfalls noch zu Lebzeiten des Künstler schreibende Verfasser eines Dantekommentars, des sogenannten ‚Ottimo‘, der sicher wohlunterrichtet war“, der ebenfalls Avignon erwähne. Thode meint jedenfalls, dass Giotto „unter den Malern in Florenz der erste“ gewesen sei und seine Werke – er nennt Rom, Neapel, Avignon, Florenz, Padua und „viele [...] Gegen-

¹⁷⁹ Thode, Giotto 1910, S. 92 – 93.

¹⁸⁰ Thode, Giotto 1910, S. 93.

¹⁸¹ Thode, Giotto 1910, S. 106.

¹⁸² In seiner Giotto-Monographie vermerkt Thode weiters, dass es „unanfechtbare Zeugnisse dafür“ gäbe, „daß der Meister, vielleicht wiederholt nach Padua berufen [worden sei und] dort noch andere Werke ausgeführt hat.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 130.

den der Welt“ – dies bezeugen. Jedenfalls kommt er nochmals auf Avignon zurück und stellt fest, dass seit der Ablehnung eines Aufenthalts von Giotto in Avignon durch Crowe und Cavalcaselle das Thema verschwunden sei.¹⁸³ Er be-
ruft sich daher nochmals auf Vasari „in der zweiten Ausgabe seiner Biographien“
und dessen „sehr bestimmte Aussage, daß [...] Clemens V., nach seiner Papst-
wahl (1305) [Giotto] von Perugia aus mit sich nach Avignon genommen“ habe.
Bei Vasari sei auch erwähnt, dass „Giotto bis 1316 in Frankreich, in dieser Stadt
und an vielen anderen Orten, Werke ausgeführt habe, [...] und daß er, reich und
mit Ehren überhäuft nach Florenz zurückkehr[te]“. Thode meint, dass damit
Giottos Tätigkeit in Frankreich ihm „zur Gewißheit erhoben“ scheine, weil die er-
wähnte Mitteilung von Vasari nicht nach „rein aus der Luft gegriffener Erfindung“
aussehe. Zusätzlich nennt er noch eine Stelle von Benvenuto Cellini „im zweiten
Buche (XXVII. Kapitel)¹⁸⁴, nach der ‚Dante und der Maler Giotto zu gleicher Zeit
in Frankreich [waren], und zwar hauptsächlich in Paris‘“. Thode hält diese mit
„Bestimmtheit“ vorgetragene Aussage, die „wahrscheinlich eine in Frankreich er-
haltene Tradition wiedergibt“ als entscheidend, weil „wohl kaum noch jemand“ an
Dantes Reise in den „Jahre[n] 1307 bis 1310“ „zweifeln dürfte“. Da Clemens V.
ab 1309 in Avignon residiert habe und sein Bestreben „sogleich auf die würdige
Ausstattung der päpstlichen Residenz“ gerichtet gewesen sei, habe er Giotto im
genannten Jahr nach Avignon kommen lassen.¹⁸⁵ Thode führt weitere gemein-
same Reisen von Giotto als „Begleiter Dantes“ an, so „wahrscheinlich über Hol-
land bis England und dann bis nach Köln“ meint jedoch, dass dies mit Vorsicht zu
behandeln sei. Man müsse sich mit dem Wissen begnügen, „daß Giotto in Avig-
non und in anderen Städten Frankreichs Werke, die nicht mehr erhalten sind,
ausgeführt und daß er längere Zeit, ja wohl Jahre, dort zugebracht hat. Wer
weiß, ob Vasari das Datum der Heimkehr: 1316, nicht doch einer glaubwürdige-
ren Quelle entlehnt hat.“¹⁸⁶

¹⁸³ Thode, Giotto 1910, S. 131 – 132.

¹⁸⁴ Thode, Giotto 1910, S. 132.

¹⁸⁵ Thode, Giotto 1910, S. 133 – 134.

¹⁸⁶ Thode, Giotto 1910, S. 133 – 134. Die Betrachtung von Giottos vermutetem Aufenthalt in Avignon ist ein Beispiel für den Umgang Thodes mit sehr divergierenden Literaturmeinungen. In einem objektiv oft nicht klar nachvollziehbarem Hin und Her stellt er am Ende der Betrachtung

Bis zum Freskenzyklus der Arenakapelle gelingt es laut Thode, das Schaffen Giotto's „in dem vollen Zusammenhange der Entwicklung und der zeitlichen Aufeinanderfolge kennen zu lernen“. Im Gegensatz dazu seien aus „der zweiten Lebenshälfte des Meisters von etwa 1307 bis zu seiner Berufung nach Neapel 1330, also aus der Zeit seiner höchsten, immer mehr sich entfaltenden Meisterschaft, [...] uns nur wenige und dazu meist übel zugerichtete Werke erhalten und [...] wir in bezug auf sein Leben fast ganz auf Vermutungen angewiesen.“¹⁸⁷ Ab dem Jahr 1316 sei Giotto hauptsächlich in Florenz gewesen, wo er „eine außerordentlich reiche Tätigkeit entfaltet zu haben“ schien, wobei das meiste in Thodes Zeit „nicht mehr sichtbar“ gewesen sei.¹⁸⁸ In dieser Zeit hätte Giotto auch Reisen – als Begleiter von Dante sowie im Zusammenhang mit Aufträgen – unternommen, unter anderem nach Ravenna und Lucca¹⁸⁹, nach Mailand¹⁹⁰ und Neapel¹⁹¹ etc. Für Ravenna bringt Thode wiederum Vasari ins Spiel, der sagt, „Dante habe dem Freunde die Berufung [nach Ravenna] ausgewirkt“. Thode widmet sich nochmals der bereits von ihm angesprochenen Freundschaft von Dante und Giotto und meint, dass „so den Freunden ein Wiedersehen und Zusammenleben noch in den Jahren 1320 oder 1321“ kurz vor Dantes Tod „am 14. September“ 1321 vergönnt gewesen sei. „Das Gefühl der Vereinsamung, welches den durch solchen Abschied tief getroffenen Maler überwältigt hat, dürfen wir ahnen. Fortan war er allein der Vertreter einer gemeinsam mit jenem geschaffenen Kultur“.¹⁹²

Im Jahr 1322 habe Giotto dann über „Aufforderung des Herrn von Lucca, Castruccio“ dort „ein in San Martino gestiftetes verschollenes Tafelbild“ gemalt.¹⁹³ Die Zeit bis 1329 sei, obwohl in Florenz verbracht, wiederum durch

beinahe das Gegenteil - und oft mit einer großen Vehemenz – von dem fest, das er am Anfang postulierte.

¹⁸⁷ Thode, Giotto 1910, S. 129.

¹⁸⁸ Thode, Giotto 1910, S. 135.

¹⁸⁹ Thode, Giotto 1910, S. 134.

¹⁹⁰ Thode, Giotto 1910, S. 139.

¹⁹¹ Thode, Giotto 1910, S. 146.

¹⁹² Thode, Giotto 1910, S. 134.

¹⁹³ Thode, Giotto 1910, S. 134. Thode meint, dass man diese Aussage Vasari „wohl glauben“ dürfe.

Reisen „in manche Städte in und außerhalb Toskanas“ unterbrochen gewesen.¹⁹⁴

Thode kommt auch auf den Aufenthalt am Hof König Roberts von Neapel zu sprechen und meint, dass dieser in „Geschichten, die noch im sechzehnten Jahrhundert über den Meister in Florenz im Umlauf waren“ erwähnt sei und Vasari diese Geschichten „uns erhalten“ habe.¹⁹⁵ König Robert habe Giotto „[am] 21. Januar 1330“ nach Neapel berufen, „ihn in seinen Hofhalt [aufgenommen] und ihm große Ehre und Freundschaft erwies[en]“. Giotto sei bis 1332 geblieben und habe „den königlichen Palast, das Kastell dell’Uovo und die Kirche Santa Chiara mit Wandmalereien“ geschmückt. Die genannten Werke bezeichnet Thode alle als untergegangen.¹⁹⁶

Im Anschluss daran hätten Giotto „[g]rößere Aufgaben“ in Florenz erwartet, die ihn in „einen ganz anderen Bereich der Tätigkeit“ zogen.¹⁹⁷ Thode meint den Campanile des Doms von Florenz. Auch während dieser Tätigkeit sei er anderen Aufträgen nachgegangen, so z. B. in Mailand, wo es „Azzo Visconti [...] daran gelegen [war], daß auch Mailand sich rühmen dürfe, Werke Giottos zu besitzen.“ Thode meint, dass Giotto von der „Signoria Urlaub“ erhalten habe und sich 1336 für kurze Zeit zur „Ausschmückung eines großen Saales im Palaste des Azzo mit den Heldenfiguren Herkules, Äneas, Hektor, Attila und Karls des Großen“ in Mailand aufgehalten habe. Nach seiner Rückkehr nach Florenz hätte ihn abermals ein Ruf des Papstes, und zwar Benedikts XII. nach Avignon ereilt, um die „Geschicke der Märtyrer“ zu malen. Der Papst habe ihm dafür „einen unerhörten Gehalt“ geboten. Es kam jedoch nicht mehr zu diesem Auftrag¹⁹⁸, da Giotto am 8. Jänner 1337 starb und „auf Staatskosten unter großen Ehren im Dome Santa Reparata beigesetzt“ wurde; Thode zitiert Villani. Hinsichtlich der Todesursache verweist Thode auf den „Dantekommentar aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts“, der berichtete, dass „der Meister [...] sich die [...] entdeckten Mängel am Bau des Campanile so zu Herzen genommen [habe], daß er darüber erkrankt

¹⁹⁴ Thode, Giotto 1910, S. 134.

¹⁹⁵ Thode, Giotto 1910, S. 101 – 102.

¹⁹⁶ Thode, Giotto 1910, S. 146.

¹⁹⁷ Thode, Giotto 1910, S. 147.

¹⁹⁸ Thode erwähnt, dass Fra Jacopo von Bergamo 1342 in seiner Chronik dies anführte.

und gestorben sei. „Wir wollen lieber sagen: er schied, weil sein großes Lebenswerk vollendet war.“¹⁹⁹

Thode geht abschließend auch auf Giotto's „äußere[...] Lebensumstände“ ein. Er schreibt von der Gattin „Ciuta di Lapo del Pela“ und den gemeinsamen acht Kindern. Die Söhne Francesco, Bartolo und Stefano seien ebenfalls Maler geworden. Zu den Vermögensverhältnissen erwähnt Thode eine „alte Notiz“, laut der Giotto „1307 in der Nähe der Porta dell' Alloro ein Haus“ besessen habe, das dieser vermietete. Thode nimmt an, dass dieses Haus „nur eines von mehreren gewesen [sei], da seine Kunst ihn wohlhabend machte.“ Weiters habe Giotto „in höherem Alter [...] ein Landgrundstück im Mugello, also wahrscheinlich in seiner Heimat Vespignano“ besessen.²⁰⁰

Als Resümee zur Biografie sei auf den quellenkritischen Forschungsstand von Michael Viktor Schwarz und Pia Theis verwiesen. Giotto wurde wahrscheinlich in Florenz geboren bzw. in einem Landsitz der Familie. Der Vater von Giotto sei kein „Landmann“, sondern ein in Florenz ansässiger Schmied gewesen. Von dessen Vater, also Giotto's Großvater Angiolino, sei wahrscheinlich auch der Name Giotto gekommen. Der Vater habe als Schmied zur einflussreichen Arte dei Fabbri gehört und hatte daher in gewissen Maß eine gehobene Stellung.²⁰¹ Vasaris Geburtsdatum 1276, zu dem es keine Dokumente gibt, zweifeln Schwarz und Theis an. Auch sie halten jenes auf der Angabe in Puccis Chronik, basierend auf Giotto's Sterbejahr 1337 und um 70 Jahre rückgerechnete von 1266, für glaubwürdig, hinterfragen jedoch, ob mit der Altersangabe nicht eher „betagt“ gemeint sei.²⁰² Jedenfalls gäbe es derzeit keine Quellen zu Giotto's Geburtsdatum.²⁰³ Mit Quellen lassen sich Giotto's Abwesenheiten bzw. sein Nichtvorhandensein in Florenz für einige Perioden festmachen, z. B. scheint er in keinerlei notariellen Handlungen vor 1311 auf. Von 1303 bis 1308 sei er nur besuchsweise

¹⁹⁹ Thode, Giotto 1910, S. 150.

²⁰⁰ Thode, Giotto 1910, S. 105.

²⁰¹ Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 35 – 36.

²⁰² Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 38.

²⁰³ Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 37.

in Florenz gewesen.²⁰⁴ Weiters existiert eine Florentiner Urkunde, die sagt, dass Giotto vor 1313 für längere Zeit in Rom gewesen sei und dort einen Hausstand aufzulösen gehabt hätte.²⁰⁵

Die beiden Geschichten bzw. Feststellungen zu Giottos Kreis haben laut Schwarz und Theis keine Quellen.²⁰⁶ Sie dienen vermutlich eher dazu, das Giottobild – wie bereits in der Entstehungszeit – zu mystifizieren, sei es, um Giotto als einen selbstbewussten, willensstarken Menschen, der seinen eigenen Weg geht, darzustellen, sei es, um den Weg für die Giotto unterstellte Hinwendung zur Natur auf Basis genauer Naturbeobachtung zu untermauern.²⁰⁷

Auch zum Lehrer-Schüler-Verhältnis von Cimabue und Giotto gibt es laut Schwarz und Theis keine klaren Quellen.²⁰⁸ Sie meinen, dass bereits Ghiberti diese Lehrer-Schüler-Beziehung aus einem Kommentar zur Göttlichen Komödie Dantes, dem sog. Falso Boccaccio aus dem späten 14. Jahrhundert, übernommen hätte.²⁰⁹

Abgesehen von diesen quellenkritischen Feststellungen konnte bei einigen Aussagen Thodes von der Autorin nicht festgestellt werden, woher er seine Aussagen bezog. Dies betrifft z. B. Giottos Lebensumstände bei seinem Aufenthalt in Rom, das heißt das „heftig erregte Leben“ oder „die stille Zeit“ in Assisi. Wie bereits erwähnt, bearbeitet Thode in GIOTTO die biographischen Details in unmittelbarem Zusammenhang mit Giottos Werken. Die Aussagen sollen daher vermutlich dazu dienen, eine bestimmte Sichtweise auf die Werke vorzubereiten sowie diese auch aus den Lebensumständen Giottos heraus zu erklären. Thodes Zugang passt in die von Hegel erläuterten Aspekte von Kunstschaffenden und Genies: „Denn wo große Leidenschaften und Bewegungen einer tiefen Seele sich aufthun [...] merkt man den Genius“²¹⁰. Olaf Hähner schreibt ebenfalls, Hegels Begriff des „welthistorischen Individuums“ benutzend, dass diese sich

²⁰⁴ Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 40 – 41.

²⁰⁵ Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 41.

²⁰⁶ Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 14.

²⁰⁷ Vgl. Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 17.

²⁰⁸ Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 15.

²⁰⁹ Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 15.

²¹⁰ Hegel Ästhetik 1835, S. 46.

durch zwei Eigenschaften auszeichnen, nämlich die „Leidenschaft, ohne die nichts Großes in der Welt [...] vollbracht worden ist“, und die „Einsicht in das was not und was an der Zeit ist“. Zum Tragen kämen diese Eigenschaften nur in historischen Umbruchsituationen.²¹¹ Dies trifft auf Giotto's Zeit jedenfalls zu. Giovanni Previtali führt in seinem Beitrag „Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte“ auf Wirtschaftshistoriker verweisend, unter anderem Zusammenhänge zwischen sozialer und wirtschaftlicher Dynamik und dem Auftreten von Veränderungen bzw. umgekehrt einer Stagnation an. In einer dynamischen Gesellschaft bleibe die Kultur lebendig und erneuere sich ständig, in ruhigen, stabilen Zeiten trete Stagnation ein.²¹²

Hähner schreibt auch, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts „das personale Moment“ eine große Rolle spiele und das Handeln der dargestellten Person im Zentrum des Interesses stehe.²¹³ In der zweiten Jahrhunderthälfte wurden dann der Anspruch auf ein historisch-kritisches Vorgehen und ein umfangreiches Quellenstudium maßgeblich.²¹⁴ Für Thode – es wird später nochmals darauf zurückgekommen werden – postuliert die Autorin, dass er in manchen seiner Methoden noch stark der Vorgehensweise der ersten Jahrhunderthälfte anhing.

Verschiedene Aussagen Thodes können – ähnlich wie bei Ruskin – ebenfalls als Ergänzungen aus Thodes eigener Lebenswelt und seinen persönlichen Lebensumständen und auch als Konstruktion eines Künstlers des 19. Jahrhunderts angesehen werden. In diese Kategorie fällt z. B. Giotto's Beurlaubung von seinen Tätigkeiten in Florenz als Parallele zu Thodes öfteren Beurlaubungen in Heidelberg; dasselbe kann für Thodes und Giotto's „häufige Reisen“ gelten.

Letztlich präsentiert Thode Giotto als sozial aufgestiegenen Erfolgsmann – vom Schafhirtenjungen zum wohlhabenden, mehrere Häuser besitzenden, vielgeehrten Bürger von Florenz. Vergleichbar mit dem sozialen Aufstieg der Familie

²¹¹ Vgl. Hähner 1999, S. 98.

²¹² Previtali 1987, S. 121.

²¹³ Hähner 1999, S. 125.

²¹⁴ Hähner 1999, S. 139.

Ruskin ist Henry Thode ein Aufstieg in höchste kulturell bedeutende Kreise, nämlich in jenen des Wagner-Clans sowie zum – wenn auch umstrittenen – Universitätsprofessor und überregional gefragten Vortragenden zu kulturellen Themen, gelungen.

4.2 Giotto als Person

Das Bild beider Autoren, das sie sich von Giotto's Charakter machen, ist stark geprägt von der eigenen Lebenswelt und den eigenen Wertvorstellungen.

Feststellungen **Ruskins** zu Giotto als Person, das heißt zum Charakter Giotto's, finden sich in *GIOTTO AND HIS WORKS IN PADUA, THE STONES OF VENICE, MODERN PAINTERS, LECTURES ON ART, MORNINGS IN FLORENCE* und in einem seiner *BRIEFE AUS VENEDIG (1851 – 1852)*. Als Quellen führt er dezidiert lediglich Rumohr und Förster an, die „ausreichend über [...] den Charakter von Giotto“ geschrieben hätten.²¹⁵

Ruskin erstellt im Brief vom 26.2.1852 eine Liste der „first class men“, in der er „Homer – Phidias – Dante – Milton – Shakespeare – Tintoret – Michelangelo – Giotto – Turner“ auflistet und nicht sicher ist, ob es noch einen Namen hinzuzufügen gäbe, „wenn ja seinen eigenen“.²¹⁶ Er ergänzt: „es könne [...] nicht der geringste Zweifel bestehen, dass [... Giotto's] Geist einer der gesündesten, freundlichsten und aktivsten“ war.²¹⁷

Er äußert sich neben der Geschichte des Kreises zu anderen Anekdoten um Giotto und klassifiziert sie als „ziemlich wertlos“; ihr einziger Wert bestehe in der Wiedergabe der „Grundtendenz von Giotto's Wesen: guter Humor gepaart mit ei-

²¹⁵ Ruskin, Padua 1900, S. 17. Die Vermittlung könnte wiederum über Lord Lindsays *SKETCHES* erfolgt sein, insbes. da Ruskin diesen Zusammenhang zwischen Lord Lindsay und Förster in einer Fußnote erwähnt. In: Ruskin, Padua 1900, S. 12. Jedenfalls standen ihm Rumohr und Förster nicht auf Englisch zur Verfügung; er meinte lediglich, dass diese „unzweifelhaft bald ins Englische übersetzt werden, da das Interesse der englischen Öffentlichkeit für mittelalterliche Kunst zunimmt.“ In: Ruskin, Padua 1900, S. 17.

²¹⁶ Ruskin, *Letters from Venice* 1955, S. 200.

²¹⁷ Ruskin fügt hinzu, dass er „kein vergleichbares Exemplar kenne“. In: Ruskin, *Giotto* 1900, S. 16.

nem praktischen Sinn. [...] Seine Liebe zur Schönheit war frei von Schwächen für etwas Bestimmtes, seine Liebe zur Wahrheit war ungefärbt und streng, seine konstante Produktion, ohne Ungeduld, sein akkurates Handwerk ohne Formalismus, sein heiteres und beinahe spielerisches Temperament, seine unerschöpfliche Imagination, ohne Extravaganz und sein fester Glaube ohne Aberglaube“.²¹⁸ Giotto sei ein Mann „höchster, reinsten, idealer Absichten“²¹⁹ gewesen. In der VORLESUNG ÜBER KUNST UND MORAL bespricht Ruskin auch, „wie gerechtfertigt der Stolz der größten Meister auf ihre bloße technische Ausdrucksfähigkeit [...] immer gewesen war und sein muss.“ Er erwähnt dazu den „Wettstreit zwischen Apelles und Protogenes um eine einzige Linie“, den „Kreis des Giotto“ und [die] „Aufschrift Dürers auf den Zeichnungen, welche Raphael ihm schickte.“²²⁰ Nochmals kommt Ruskin in den MORNINGS IN FLORENCE darauf zurück, dass „[d]er spezielle Charakter von Giotto unter den großen italienischen Malern ist, dass er eine praktische Person war. Wovon andere träumten, das tat er. Er konnte in Mosaik arbeiten, in Marmor, er konnte malen, er konnte bauen und [war] außerdem ein Mann von höchsten Fähigkeiten und höchstem gesunden Menschenverstand. Er reichte sich selbst als Apostel der Arbeit ein.“²²¹ Laut Ruskin scheint sich Giotto einfach als Handwerker gesehen zu haben „unter dem Kommando eines Auftraggeber“²²², als „reisender Dekorateur und Wanderer“²²³.

Weiters hält er fest: „Giotto hat Empfindungsvermögen [...], die gelehrten Leute die auf sie“ – Ruskin spricht von „Orcagna [...], Angelico [...], Memmi, Pisano [...], lauter einfache ungelehrte Leute“ – „folgen, haben es nicht [...] und wir mit unserer erhabenen Schulweisheit [... sind] weiter denn je davon entfernt.“²²⁴

In seiner VORLESUNG ÜBER KUNST UND RELIGION spricht Ruskin über die Darstellungen von Tugenden und Lasten oder von Naturkräften und Leiden-schaften und bringt Dürers Melancholie und Giottos Gerechtigkeit als Beispiele.

²¹⁸ Ruskin, Padua 1900, S. 16.

²¹⁹ Ruskin, Modern Painters 1 – 2 1902, S. 224.

²²⁰ Ruskin, Lectures on Art 1901, S. 88.

²²¹ Ruskin, Mornings 2007, S. 4.

²²² Ruskin, Padua 1900, S. 27.

²²³ Ruskin, Padua 1900, S. 34.

²²⁴ Ruskin, Steine III 1994, S. 56.

Er meint dazu „solche Kunst ist stets nützlich und gut, wenn sie von guten Männern herrührt.“²²⁵

An dieser Stelle kann nochmals auf Hegel und seine Betrachtungen zum Künstler, der „das darstellen [muss], was in ihm lebt und gährt“ verwiesen werden.²²⁶ Die aus der Romantik kommende starke Betonung der Werte eines Künstlers hat auch nach der Mitte des 19. Jahrhunderts nachgewirkt. Johann Gustav Droysen betont in seiner Publikation HISTORIK von 1868 noch immer ausführlich die Sittlichkeit eines Menschen.²²⁷ Insgesamt fügt sich Ruskins Beschreibung von Giotto als Person in seine eigene Lebenswelt und seine Wertvorstellungen ein. Sei es Giotto als praktische Person mit einem gesunden Menschenverstand, was Bezug nehmen könnte auf die versuchte Autarkie der Familie Ruskin mit Obst- und Gemüseanbau sowie Milchvieh.²²⁸ Sei es Giottos großes Empfindungsvermögen, das Ruskin eventuell aus seiner eigenen Person ableitet. Sei es Giotto als „Gentleman“. Diese Vorstellung könnte engen Bezug zum Vater Ruskins haben, der vom kleinen Angestellten eines Weinimports zu einem der größten englischen Sherry-Importeure avancierte²²⁹ und der in Ruskins Beschreibungen immer wieder als das dargestellt wird, was man sich gemeinhin unter einem Gentleman vorstellt: pflichtbewusst²³⁰, zurückhaltend²³¹, wertkonservativ²³² sowie belest und gebildet²³³. „Christ sein“ war für die Ruskins, die der schottischen evangelikalen Kirche angehörten, ein Hauptlebensinhalt und –wesenszug, der ihr ganzes Dasein durchzog.

Thode entwirft ebenfalls ein sehr persönliches und privates Bild von Giotto. Er spricht sogar über dessen Aussehen; so sei Giotto nicht schön gewesen, habe

²²⁵ Ruskin, Lectures on Art 1901, S. 66.

²²⁶ Hegel Ästhetik 1835, S. 364.

²²⁷ Droysen 1875, S. 26 – 28.

²²⁸ Kemp 1983, S. 17.

²²⁹ Kemp 1983, S. 10.

²³⁰ Kemp 1983, S. 10.

²³¹ Kemp 1983, S. 19.

²³² Kemp 1983, S. 17.

²³³ Z. B. Kemp 1983, S. 25.

hagere Züge, eine auffallend lange, gebogene Nase und einen „klugen, überlegenen Ausdruck im Auge gehabt“²³⁴ (Abb. 1).

Weiters äußert er sich über Giotto's „Innenleben“. Er vermerkt z. B. Giotto's „unendlich bewegtes Seelenleben“, das man durch seine Bilder erkennen könne,²³⁵ z. B. bei der ‚Kreuzigung‘, bei der „zum ersten Male das aus der Seele des Künstlers ausgestrahlte Bilde des erlösenden Dulders“ und „nicht die Qual gewaltsamen Sterbens, sondern die heilige Friedenskraft des Todes“ ausgedrückt werde.²³⁶ Thode schreibt in diesem Zusammenhang auch, dass „der Schöpfer dieser Werke alles, was er uns so mitteilte, erlebt haben [muss].“²³⁷ Was Thode damit genau meint, ist nicht feststellbar, denn Franziskus „lebte“ von 1181/82 bis 1226, also ca. 100 Jahre vor der Ausführung der von Thode und anderen Giotto zugeschriebenen Werken in Assisi. Auch die ‚Vermählung des hl. Franz mit der Armut‘ (Abb. 4) zeige Giotto's „tiefes inneres Gefühl“ und „lebendiges dichterisches Empfinden“.²³⁸ Darüber hinaus praktiziere Giotto „in seiner Kunst [...] ein freies, lyrisches Sichhingeben an Stimmungen“.²³⁹ Auf das Gefühlsleben Giotto's geht Thode auch bei der Beschreibung der Arenakapelle ein. „Zum ersten, und vielleicht zum letzten Male zugleich [...] war es ihm vergönnt, den unerschöpflichen Reichtum seines Gefühles und seiner Phantasie der Veranschaulichung des Erlösungswerkes Christi nach dessen ganzem Zusammenhange dienstbar zu machen.“²⁴⁰

Thode geht auf den scharfen Verstand Giotto's ein, wenn er – den 6. Tag bei Boccaccio zitierend – meint, „[d]aß mit solchem Adel der Seele eine hohe Bildung des Geistes sich verband“.²⁴¹ „[D]em Meister [seien ein] scharfer prüfender Verstand und [...] hohe ordnende Vernunft [...] für die formale Gestaltung des

²³⁴ Thode, Giotto 1910, S. 56. Herman Grimm beschreibt Giotto sehr ähnlich. In: Grimm Michelangelo 1901, S. 19.

²³⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 264 und Thode, Giotto 1910, S. 43.

²³⁶ Thode, Giotto 1910, S. 79.

²³⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 264 und Thode, Giotto 1910, S. 42.

²³⁸ Thode, Giotto 1910, S. 85.

²³⁹ Thode, Giotto 1910, S. 81.

²⁴⁰ Thode, Giotto 1910, S. 106.

²⁴¹ Thode, Giotto 1910, S. 99.

durch Inspiration innerlich Erschauten zu Diensten [ge]standen, [das] wird aus jeder Einzelheit seiner Werke offenbar.“²⁴² Thode sieht Giotto's scharfen Verstand also einerseits durch seine Schöpfungen bestätigt und führt ihn andererseits auf den freundschaftlichen Verkehr mit Dante, Petrarca, den Juristen Forese di Rabatti und „andere[n] ausgewählte[n] Geistern der Zeit“ zurück.²⁴³ Auch an anderer Stelle kommt Thode nochmals auf die intellektuellen Eigenschaften Giotto's zu sprechen.²⁴⁴ Thode hebt z. B. Giotto's Umgang mit den Reichen und Vornehmen seiner Zeit hervor: „Derselbe gesunde Sinn und Freimut, den Giotto dem aufgeblähten Bürger gegenüber zeigte, zeichnete auch seinen Umgang mit den Vornehmen aus. Unter den Geschichten, die noch im sechzehnten Jahrhundert über den Meister in Florenz im Umlauf waren, gab es auch solche, die von seinem Aufenthalte am Hofe König Roberts von Neapel erzählten. Vasari hat sie uns erhalten.“²⁴⁵ Es folgt die Geschichte mit dem – in den Augen Thodes – geistreichen Wortwitz mit der Porta Reale. „[A]ls charakteristisch für die geistige Eigenart des Künstlers [hätten] die Schlagfertigkeit und Schärfe des Verstandes“ ihn auch als typischen Florentiner ausgezeichnet; in Florenz sei „diese Geistesbeweglichkeit und kühle Beobachtungskraft für das Kunstschaffen ein Faktor von großer Bedeutung gewesen“.²⁴⁶ „Giotto war dadurch ein Liebling der Florentiner, war eine typische Verkörperung der Geisteseigentümlichkeiten dieses Volkes. Wie bei Michelangelo ist ein geistreiches und anmutiges Spiel des Humors und Witzes gegeben.“²⁴⁷ Ergänzend kann noch angeführt werden, dass laut Thode „Giotto, [...] ein herrlicher Erzähler war“.²⁴⁸

Neben diesen geistigen und intellektuellen Fähigkeiten sah Thode Giotto's „praktische[n] Geist“ der sich auch in seiner Einstellung gegenüber dem Franziskanertum geäußert habe: „Höchst interessant wird es immer bleiben, daß

²⁴² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 264 und Thode, Giotto 1910, S. 43.

²⁴³ Thode, Giotto 1910, S. 99.

²⁴⁴ Thode, Giotto 1910, S. 105.

²⁴⁵ Thode, Giotto 1910, S. 101 – 102.

²⁴⁶ Thode, Giotto 1910, S. 102.

²⁴⁷ Thode, Giotto 1910, S. 102.

²⁴⁸ Thode, Giotto 1910, S. 104.

derselbe Giotto, der als Künstler ein so herrliches Zeugniß seines dramatischen Talentes in der Allegorie der Armuth hinterlassen, als Mensch sich gegen die Verherrlichung dieser Franziskanertugend erhoben hat. Sein praktischer Verstand wehrte sich, die Anschauungen des Franziskanerthums, für das er doch fast sein ganzes Leben lang thätig gewesen, als allgemein gültige anzuerkennen.“ Thode spricht über das von ihm Giotto zugeschriebene Gedicht über die Armut und stellt dazu fest, dass Giotto dort gemeint habe „[u]nfreiwillige Armuth führe nur zu Trug, Lug und Sittenlosigkeit, die freiwillige vertrage sich nicht mit feiner Sitte und Bildung. [...] Unter dem heuchlerischen Scheine der Armuth verberge sich, wie die Erfahrung lehre, nur Habsucht.“²⁴⁹ Gleichzeitig hält Thode – bei seiner Übersetzung zum „Lied der Armut“²⁵⁰ fest, dass Giotto ein gläubiger Mensch gewesen sei. Interessant ist, dass Thode den Charakter Giottos aus seinen Werken ableitet. Durch das Lied der Armut gewinne dieser Eindruck „eine bedeutsame Vertiefung“. Das Lied der Armut zeige auch „den Konflikt, in welchem eine sittlich hohe Anschauung mit einer Sittenlosigkeit, die gerade in den nur zu Höchstem berufenen geistlichen Kreisen einriß“, in dem Giotto gewesen sei. Thode vergleicht Giotto hier mit Boccaccio, der diesem Problem mit „unerschöpfliche[m] Witz[...]“ begegnet wäre und Dante, bei dem die Zustände „tiefe Empörung“ ausgelöst hätten. Giotto hätte dem „die Kraft seines Glaubens“ entgegen gesetzt. „Erfasst den Geist des Christentums“, habe Giotto den Mönchen zugerufen und ein „auch nur flüchtiger Blick auf seine Werke müßte sie eines Besseren belehrt haben“. Thode bemängelt an dieser Stelle, dass „noch immer der unsinnige Satz [gelte], künstlerisches Schaffen habe nichts mit dem persönlichen Wesen eines Genies zu tun, es könne einer ein großer Künstler und zugleich ein kleiner Mensch sein. Als wäre große Kunst nicht der reinste und notwendige Ausdruck einer großen Seele!“²⁵¹ „Wie aller Großen war auch Giottos Verhältnis zu Gott ein rein inneres Erleben, und seine Kunst, wenn sie auch im Dienste der Kirche ausgeübt wurde, war ein Bekenntnis von der er-

²⁴⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 528.

²⁵⁰ Thode bringt in diesem Zusammenhang auch seine Quellen: Als erster habe Rumohr: *Ital. Forschungen* II, S. 51 das Lied publiziert, dann Rosini in der *Storia della Pittura*, I. Bd., weiters Prucchi: *Raccolta di poesia*, II. Bd., Vasari (Milanesi) I, 426. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 528.

²⁵¹ Thode, Giotto 1910, S. 97 – 98.

lösenden Kraft eines schlichten Glaubens, der im persönlich unmittelbaren Erfassen der evangelischen Wahrheit wurzelte. Durch ihn begann die Kunst die Aufgabe der Religion zu übernehmen“.²⁵² Zum Themenbereich der Religiosität Giottos und Giottos Verhältnis zu Franz von Assisi äußert sich lediglich Thode. Giottos Bezug zu Franz von Assisi wird im Kapitel „Giotto als Maler“ noch genauer behandelt.

Thode geht auch auf den „Freundschaftsbund, welcher Dante und Giotto verknüpfte“ ein. Es „war die Durchdringung der beiden, die Kultur des italienischen Volkes bestimmenden Ideen: in der Schönheit der Erscheinung gewann das Wesen der Liebe ihre Veranschaulichung, in der Liebe offenbarte sich der Quell der Schönheit!“²⁵³ Thode spricht von „der tieferen inneren Verwandtschaft des Giottoschen Geistes“ mit dem von Dante.²⁵⁴

Thodes Bild von Giottos Persönlichkeit ist noch deutlich einer bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts gehenden Vorgangsweise in der Künstlerbiografie verbunden, bei der ein enger Zusammenhang zwischen dem Charakter des Künstlers und seinem Werk hergestellt wird.²⁵⁵ Karin Hellwig nennt dies den „persönlichen Charakter“²⁵⁶ im Gegensatz zum „künstlerischen Charakter“, der zur Erfassung der besonderen Leistungen und dem Individuellen des Oeuvres diene. Auch beim „künstlerischen Charakter“ setzte man Tugenden und Eigenschaften ein, die aus dem Bereich des persönlichen Charakters kommen, wie z. B. Frömmigkeit, Fleiß, Treue, Gefühl, Verstand u. a.²⁵⁷ Nicht außer Acht gelassen darf an dieser Stelle der Einfluss von Thodes Lehrer Herman Grimm, der in

²⁵² Thode, Giotto 1910, S. 98.

²⁵³ Thode, Giotto 1910, S. 13.

²⁵⁴ Thode, Giotto 1910, S. 126.

²⁵⁵ Hellwig 2005, S. 134. Ein Beispiel für die erste Jahrhunderthälfte ist der ansonsten eher sachlich arbeitende Lord Lindsay, der in seinen SKETCHES bei Giotto ebenfalls über die Persönlichkeit von Künstlern ausführlicher referiert und meint, dass „die Werke von Künstlern der Spiegel ihres Geistes“ seien und dass sie „nichts ausdrücken könnten, was sie nicht fühlen“. In: Lindsay 1847, S. 263.

²⁵⁶ Hellwig 2005, S. 135.

²⁵⁷ Hellwig 2005, S. 138 – 139.

romantischer Tradition wieder zur Künstlervita zurückkehrte.²⁵⁸ Auch die verwendete Sprache ähnelt jener von Grimm. Wilhelm Waetzoldt schrieb, dass Grimm Kunstwerke als Literat sah, wertete und beschrieb, nicht als Kunsthistoriker. Er meinte, dass nicht das Auge die Führung in Grimms Beschreibungen hatte, sondern die „nachfühlende Phantasie des Betrachters“.²⁵⁹ Eine andere bedeutende Inspirationsquelle für Thodes Ansichten könnte sein späterer Schwager Houston Stewart Chamberlain gewesen sein. Die beiden ähneln einander in ihren Schriften nicht nur im Sprachduktus sondern auch in der Wortwahl. Thode hat darüber hinaus GIOTTO im selben Jahr – 1899 – wie Chamberlain seine GRUNDLAGEN DES XIX. Jahrhunderts herausgebracht. In dieser zweibändigen Publikation, spielen die Themen Volk sowie Wiedergeburt eines neuen Menschen eine wichtige Rolle. Chamberlain schreibt unter anderem von der „individuellen Selbständigkeit im Arbeiten“, der „Freiheit der beobachtenden Sinne“, der „Freiheit des Forschens und Denkens“, der „Freiheit der künstlerischen Gestaltung“ etc.²⁶⁰ Zwar geht es bei Chamberlain um die „germanische Rasse“, aber die Grundtendenzen „echter Persönlichkeiten“²⁶¹ lassen sich problemlos auf Thodes Sicht von Giotto umlegen, der damit ein echter Florentiner, wie Thode auch immer wieder betont, war. Grimm ist in diesem Zusammenhang nochmals zu nennen. Er widmet in seinen Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst ebenfalls dem Thema Volk einige Passagen.²⁶²

Thode stellt weiters fest, dass Giotto gebildet und gelehrt gewesen sei. Er kommt immer wieder auf von Giotto gelesene Literatur zu sprechen, so habe dieser z. B. die Biografie des Franziskus von Bonaventura gelesen und seinem Franziskuszyklus zugrundegelegt. Weiters habe Giotto die Evangelien genau gekannt und seine Inspiration aus den Evangelien bezogen, da er zum Beispiel in der Arenakapelle durch den Engel bei der ‚Flucht nach Ägypten‘ die Evangelien von Matthäus und Lukas verbunden habe.²⁶³ „Bonaventura’s vita war es, welche die

²⁵⁸ Kultermann 1990/96, S. 123.

²⁵⁹ Waetzoldt 1924, S. 225.

²⁶⁰ Chamberlain 1912, S. 828.

²⁶¹ Chamberlain 1912, S. 836.

²⁶² Grimm, Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst 1883, S. 11.

²⁶³ Thode, Giotto 1910, S. 115.

Mönche dem jungen Künstler in die Hand gaben, daß er nach ihr des Heiligen [Franziskus] Leben schildere“.²⁶⁴ Indirekt impliziert Thode auch, dass Giotto ein Gelehrter gewesen sein müsse, da er im regen Austausch mit den Gelehrten der Universität Padua war, z. B. zum Thema der Tugenden und Laster in der Arenakapelle.²⁶⁵ Thode fragt sich im Zusammenhang mit der Arenakapelle, ob Giotto mit dem Dichter Francesco da Barberino, der sich laut Thode von 1297 bis 1303 in Florenz aufgehalten habe²⁶⁶, bekannt geworden sei und sich mit diesem ausgetauscht habe.²⁶⁷ Weiters sei der Dichter von 1304 bis 1311 in Padua und Venedig gewesen.²⁶⁸ Auch bei einem weiteren Werk, dem ‚Jüngsten Gericht‘ in der Arenakapelle, könne Giotto „sich vielleicht mit Francesco de Barberino [...] und gelehrten Mitgliedern der allberühmten Universität ausgesprochen ha[ben]“.²⁶⁹

Zwei Themen nehmen bei Thode – zumindest emotional – großen Raum ein; es sind dies Giotto als Genie und Giotto als Dichter.

Das Thema Giotto als Dichter tritt bei den beiden von mir betrachteten Autoren nur bei Thode auf. Thode schreibt Giotto das „Lied auf die Armut“, „das einzige dichterische Werk, das uns von ihm erhalten blieb“ zu und liefert auch eine deutsche Übersetzung.²⁷⁰ Weiters sieht er diese dichterische Ader auch in Giottos Malerei, z. B. bei der ‚Anbetung der heiligen drei Könige‘ in der Arenakapelle (Abb. 5). Thode beschreibt die verschiedenen Gefühlsregungen der Protagonis-

²⁶⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 116. Vgl. auch Thode, Franz von Assisi 1904, S. 135. Thode führt an, dass „seit den sechziger Jahren [die] Quelle künstlerischer Inspiration die 1261 erschienene, alle früheren Nachrichten in künstlerischer Form verarbeitende Biographie des Franciscus von Bonaventura, welche auch Giotto seiner Biographie in Bildern zugrunde legte“, geworden sei. In: Thode, Giotto 1910, S. 22.

²⁶⁵ Gründung der Universität Padua 1222. Siehe www.unipd.it/universita/storia-valori/storia, Aufruf am 1.2.2017

²⁶⁶ Thode, Giotto 1910, S. 88 – 89.

²⁶⁷ Thode, Giotto 1910, S. 88. Thode geht sogar so weit, dass er es nicht für ausgeschlossen hält, „daß [...] ihm die Idee seines Amor [...] durch Giottos Fresko erst gegeben wurde“. In: Thode, Giotto 1910, S. 88 – 89.

²⁶⁸ Thode, Giotto 1910, S. 88.

²⁶⁹ Thode, Giotto 1910, S. 123 – 124.

²⁷⁰ Thode, Giotto 1910, S. 94, „Lied“ auf S. 95 – 97.

ten und Protagonistinnen und meint: „Das ist die erhabene Kunst des tragischen Dichters: schon die ersten Eindrücke, die er uns mitteilt, stimmen unsere Seele auf das Leiden. In dieser entscheidenden Stimmung, die sich bis zu schmerzlicher Qual steigern wird, ist die dramatische Einheit des ganzen Werkes begründet.“²⁷¹ Auch stellt er fest, dass „[v]ieles [...], was er, den Wünschen seiner Auftraggeber folgend, zu schildern hatte, namentlich die für die bildende Kunst ungeeigneten Wunderhandlungen, [...] den freien Ausdruck seines Genies [hemmte], doch zeigte sich vielleicht gerade in der Bewältigung der darin gegebenen Schwierigkeiten sein erstaunliches Vermögen, immer und überall das rein Menschliche zu entdecken und zur Geltung zu bringen, [...] welche dieses das Heilige mit dem Natürlichen versöhnende Leben dem dichterisch empfindenden Maler darbot.“²⁷²

Seine Monografie über Giotto leitet Thode mit mehreren Seiten zum Thema „Genie“²⁷³ ein, wobei er großes Gewicht auf dessen Zusammenhang mit einem Volk legt. Auszüge dieser Passage sollen hier relativ ungekürzt wiedergegeben werden, auch um einen Eindruck von Thodes Schreibstil und Argumentationsart zu vermitteln. „Schöpfungen der Genies sind der Ausdruck eines allgemeinen Verlangens nach einer ideellen Gemeinsamkeit. Sie gewähren einem Volke die anschauliche Erkenntnis dessen, was, ihm selber unbewußt, oder doch nur undeutlich, sein Gefühl und seine Phantasie bewegt. [...] In den Gestalten, die aus dem wunderreichen Dunkel des Fühlens eines Einzelnen ans Licht hervorgezaubert werden, erkennt ein ganzes Volk sein eigenes Fühlen wieder, denn das nun hell Erschaute wirft sein Licht in die Tiefen der Volksseele hinab und enthüllt deren Geheimnisse. So gilt der in Bewunderung und Verehrung dem Genius gezollte Dank im tiefsten Grunde der befreienden Wohltat der Selbsterkenntnis, welche das Genie seinen Zeitgenossen schenkt.“ Wenn sich diese „Erkenntnis auf Allgemeines, auf Ideen“ beziehe, dann habe sie „eine über die Zeit erhabene

²⁷¹ Thode, Giotto 1910, S. 114.

²⁷² Thode, Giotto 1910, S. 22.

²⁷³ Für Ruskin ist Giotto als Genie kein Thema; er schreibt jedoch einmal, dass die „Umstände der Zeit als Giotto auftauchte ziemlich günstig waren für die Entwicklung von Schöpferkraft (Genie); bedingt teilweise durch die Einfachheit der praktischen Methoden und teilweise durch die Naivität, mit der Kunst gewöhnlich betrachtet wurde.“ In: Ruskin, Padua 1900, S. 33.

ewige Bedeutung für die Menschheit“. „Dieses allgemein Menschliche, ewig Bedeutende, dessen vollkommene Darstellung“ werde jedoch nur in „den Werken der Meister, welche eine zur vollen Höhe gelangte Kunstentwicklung vertreten,“ gewahrt und sei „das Kennzeichen aller genialen Schöpfungen, auch derer, welche, in primitiven Kunstepochen entstanden, die reife Ausgestaltung der Formensprache vermissen lassen“. Thode führt an, dass die Größe des Genies nicht „bedingt sei durch die Vollkommenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel“; er schafft damit eine Basis, um auch ältere Kunst und ihre Schöpfer, damit Giotto und in Konsequenz Schöpfungen, die nicht perfekt sind, in seinen Geniegedanken einzubinden. Weiters stellt er fest: „Genie als eine auf das Ideelle gerichtete schöpferische Kraft ist an und für sich von der Zeit unabhängig, die Form des Ausdruckes aber, welche es den Ideen verleiht, erscheint bis zu einem gewissen Grade abhängig von der geistigen Kultur der Zeit. Ein ideales Schaffen wird hervorgerufen eben nur, wenn bestimmte Ideen eine große Gemeinsamkeit beherrschen, wenn eine Konzentration von Gefühls- und Phantasietätigkeit auf bestimmte Vorstellungen eintritt.“ Damit bereitet Thode das Umfeld der franziskanischen Ideen, Dichtung, Kunstäußerungen und deren von ihm immer wieder indirekt geäußerten starken Einfluss auf Giotto vor (vgl. die Habilitationsschrift FRANZ VON ASSISI). Am Beginn seiner Giotto-Monografie äußert sich Thode über die „wahre Kunst“: „[A]lle wahre Kunst ist notwendige Äußerung des inneren Lebens, nicht willkürliches Spiel mit Formen. Die adäquate Gestalt für solche Ideen aber wird nicht mit einem Schlage, nicht von einem Genie allein gefunden. Es bedarf der Arbeit von Jahrhunderten, ehe die vollkommen schöne Gestaltung des anfangs nur ahnungsweise Angedeuteten erreicht wird“²⁷⁴. Er meint, „daß es größte Genies gibt, deren Schöpfungen doch nicht eine absolute, sondern nur eine relative Vollkommenheit besitzen. Es sind eben solche, welche frühere Stufen, nicht die letzte abschließende einer großen Kunstentwicklung vertreten.“²⁷⁵ Thode legt damit den Grundstein zur Legitimation für später festgestellte Mängel in den von ihm Giotto zugeordneten Werken und der Weiterentwicklung durch spätere Künstler wie Raphael und Leonardo.²⁷⁶ „Nur die Geniebegabten aber

²⁷⁴ Thode, Giotto 1910, S. 3.

²⁷⁵ Thode, Giotto 1910, S. 4.

²⁷⁶ Thode, Giotto 1910, S. 3.

sind die Führer solcher Kunstentwicklung den höchsten Zielen entgegen. Nur ihnen wird immer von neuem der kühne Fortschritt von dem Unfreieren zum Freieren, Höheren verdankt. Ihr Schauen des Neuen, Vollkommneren macht sie zugleich zu Entdeckern von neuen technischen Mitteln, weil sie deren ja zur deutlichen und allgemein verständlichen Wiedergabe ihrer Ideen bedürfen.“²⁷⁷ Vieles, was Thode in FRANZ VON ASSISI und in GIOTTO über Giotto sagen wird, passt nahtlos in diese Aussage und deklariert Giotto implizit zum Genie. Thode verwendet das Wort Genie für Giotto jedoch explizit nur an sehr wenigen Stellen.²⁷⁸

Thode kritisiert, dass „[l]ange Zeit hindurch, ja seit dem sechzehnten Jahrhundert fast bis auf unsere Tage, [...] die Kunstfreunde, durch die Bravour der auf die Hochrenaissance folgenden Verfallzeit der italienischen Malerei geblendet, Virtuosität und Genialität verwechselt [haben]. Die Geschichte genialer Schöpfungen begann für sie eigentlich erst mit Raffael, Lionardo, Michelangelo, Tizian und Correggio, also den Meistern, welche wir heute als die eine aufsteigende Entwicklung abschließenden betrachten. Für die geheimnisvolle Größe, welche sich hinter den strengen, einfachen Formen der Werke der Vorgänger jener verbarg, hatte man kein Gefühl. Man begnügte sich, der von Vasari in seinen

²⁷⁷ Thode, Giotto 1910, S. 4.

²⁷⁸ Er schreibt bei GIOTTO über die vier Phasen in der Kunst der Toskana vom 13. bis 16. Jahrhundert und benennt „in der florentinischen Kunst eine jede mit dem Namen eines Genies [...], welche sie geschaffen hat.“ Das sind Niccolò Pisano und Cimabue, Giotto und Giovanni Pisano, Masaccio und Donatello sowie „Lionardo“ da Vinci, gefolgt von Raffael sowie Michelangelo als Bildhauer. In: Thode, Giotto 1910, S. 6 – 7. Wenn er in GIOTTO über die Arenakapelle spricht, stellt er fest: „Was aber von dem Genius in einzelnen Darstellung hier geschaffen wurde, gehört zu dem Größte, was je unter der Hand eines Bildners entstand. Eine unerhörte Anspannung der Kraft geistigen Schauens, eine nie auch nur einen Augenblick nachlassende Intensität des Gefühles hat in Bildern erreicht, was dem Dichter der Mysterien versagt bleiben sollte: die dramatische Gestaltung des christlichen Stoffes.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 107 – 108. Weiters meint er im Zusammenhang mit der Peruzzikapelle: „Das Höchste, was Giottos Genius zu geben vermochte, ist in diesen Gemälden erreicht.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 144. Auch in FRANZ VON ASSISI tritt der Begriff auf: „In der Oberkirche zu Assisi entfaltete sich der Genius Giotto's und schwebte, die alten engendsten Hüllen fallen lassend, in freiem Fluge auf kühnen Bahnen dem Ziele entgegen, das erst Jahrhunderte später erreicht werden sollte.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 86. Ebenso sei „in den Heiligenfiguren [der Nikolauskapelle] [...] das für die Entwicklung des Giotto'schen Genius Bedeutende“ zu sehen. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 273.

„Lebensbeschreibungen der Künstler“ fixierten Tradition sich anbequemend, einzelne Namen mit Ehren auszusprechen, ohne doch ein Verständnis für diese primitiven Meister zu gewinnen, mit Ausnahme vielleicht von Andrea Mantegna, in welchem die Klassizisten den Wiedererwecker der Antike bewunderten, und von Fra Giovanni Angelico, dessen inbrünstige Frömmigkeit die nach einem religiösen Kunstideal verlangenden Romantiker in Verzückung versetzte. Erst die historische Betrachtung der Kunst öffnete die Bahnen zum Eindringen in das Wunderreich des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. [...] man ließ eine neue große künstlerische Entwicklung erst ungefähr mit dem Jahre 1400 [...] beginnen. [...] Heute dürfen wir diese aus noch ungenügenden Kenntnissen hervorgegangene willkürliche Periodensonderung als fast ganz überwunden betrachten.“²⁷⁹ „Giotto!“ sei ein „Meister [...] den wir als eines der größten Genies der bildenden Kunst aller Zeiten bewundern“.²⁸⁰

Thode tut alles, um das Genie Giotto nicht anzutasten bzw. es zu unterstützen. Er betont, dass einige Darstellungen ureigenste, vorbildlose Bilderfindungen seien. Insbes. bei der Darstellung der Franziskuslegende sei Giotto hohe Erfindungskraft notwendig gewesen, da dieses Thema noch nicht vorformuliert gewesen sei (z. B. die Vision Gregors IX.).²⁸¹ „Das Entscheidende für eine große Kunstentwicklung sind die Ideen, und der Genius, welcher zuerst für dieselbe eine Form bringt, und jener, welcher die letzte höchste findet, reichen sich die Hand.“²⁸²

Der in der Sturm- und Drang-Zeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der Romantik²⁸³ aktuelle Genie-Gedanke flaut zwar im Laufe des 19. Jahrhunderts etwas ab²⁸⁴, wird jedoch mit Friedrich Nietzsche, Richard Wagner und Literaten wie Herman Grimm wieder aktuell. Laut Jochen Schmidt rückt der Naturalismus vom „Idealen, Metaphysischen, Individuellen, vom moralisch freien Willen und von der künstlerischen Autonomie – also auch von der Genie-Ideolo-

²⁷⁹ Thode, Giotto 1910, S. 5.

²⁸⁰ Thode, Giotto 1910, S. 8.

²⁸¹ Thode, Giotto 1910, S. 323.

²⁸² Thode, Giotto 1910, S. 140.

²⁸³ Lange-Eichbaum/Kurth 1986, S. 32.

²⁸⁴ Lange-Eichbaum/Kurth 1986, S. 169.

gie“ ab, dadurch sei aber „reflexhaft ein um so stärkeres Bedürfnis nach Individualität und genialer Größe“ entstanden.²⁸⁵ Besonders in Nietzsches Genie-Begriff²⁸⁶ finden sich viele Elemente, auf die Thodes Genie-Beschreibungen zurückgeführt werden können, z. B. Genie als „der große schöpferische Einzelne gegen eine Welt von ‚Herdentieren‘“²⁸⁷, Genie aristokratisch als „Herr“, als „vornehm“, als „Führer“ und „Befehlshaber“ definiert. Derartige Beschreibungen finden sich nicht nur bei Thodes Publikation im Zusammenhang mit Giotto, sondern z. B. auch bei MICHELANGELO²⁸⁸, TINTORETTO²⁸⁹ oder in seinen GEDENKWORTE[N] ZU ARNOLD BÖCKLIN²⁹⁰. Über Nietzsche lässt sich der Bogen zu Richard Wagner spannen, dem Nietzsche mit „romantischem Genie-Kult“ huldigte.²⁹¹ Zu erwähnen ist hier auch die enge Beziehung zum Wagner-Kreis durch Thodes Gattin, die die Tochter von Hans von Bülow und Cosima, spätere Wagner, war. Ebenfalls im romantischen Umfeld befindet sich Herman Grimm. In seinen Schriften, sei es über Goethe, Dürer²⁹², Michelangelo, Raphael oder in seinen Essays von 1859, in denen er die Themen Literatur, Theater, bildende Kunst und Geschichte behandelt, finden sich der Genie-Kult und die Genie-Religion. Als Beispiele seien Statements im Zusammenhang mit Shakespeares „Fleiß und Ausdauer im Vollenden“²⁹³, in Bezug auf Michelangelos Aussagen zu Raphaels Genie²⁹⁴, allgemein über das Genie von Malern²⁹⁵ oder über Goethes „fortschreitendes Genie“²⁹⁶ erwähnt. Wilhelm Waetzoldt nennt Grimm als die Grundlage für Thodes „neuromantischen Heroenkult“ und dessen „Genieapothe-

²⁸⁵ Schmidt 1985, S. 171.

²⁸⁶ Siehe Schmidt 1985, S. 139.

²⁸⁷ Schmidt 1985, S. 139.

²⁸⁸ Thode, Michelangelo I 1908.

²⁸⁹ Thode, Tintoretto 1901.

²⁹⁰ Thode, Böcklin 1901.

²⁹¹ Schmidt 1985, S. 146 – 147. Schmidt weist insbes. darauf hin, dass sich im Briefwechsel mit Wagner und mit Freunden der Begriff „Genius“ im Zusammenhang mit Wagner häufig wiederfindet. Auch religiöse Stimmungen seien in diesem Kontext heraufbeschworen worden.

²⁹² Grimm 1866, S. 20.

²⁹³ Grimm 1964, S. 138.

²⁹⁴ Grimm 1964, S. 198.

²⁹⁵ Grimm 1964, S. 248.

²⁹⁶ Grimm 1964, S. 298.

osen“.²⁹⁷ Grimm kommt nicht nur aufgrund seiner Verwandtschaft mit den Gebrüdern Grimm aus dem romantischen Ideenkreis, mit welchem auch die Betonung des „Dichterischen“ bei Giotto hergeleitet werden kann. Grimm hatte auch enge freundschaftliche Beziehungen mit Ralph Waldo Emerson.²⁹⁸ Zu verweisen ist nochmals auf Hegel, der in seinen VORLESUNGEN ÜBER AESTHETIK im Kapitel „Der Künstler“ unter anderem über „Phantasie, Genie und Begeisterung“ spricht; besonders das Wesen des Genies erläutert er ausführlich.²⁹⁹ An Thode werden auch Chamberlains Betrachtungen zum Genie nicht spurlos vorübergegangen sein.³⁰⁰ Chamberlain wiederum hatte Bezugspunkte zu Thomas Carlyle, der sich mit den Themen „Helden“ und „Heldenverehrung“ beschäftigte³⁰¹ ebenso wie Grimm, der Emerson in Deutschland bekannt gemacht hatte und der sich mit Carlyles Ideen beschäftigte.³⁰² Laut Waetzoldt sei „der geistige Zentralpunkt, um den Grimm sein gesamtes kunstgeschichtliches Forschen gruppierte“, der Begriff des Helden gewesen.³⁰³ Auch andere Kunsthistoriker der Zeit Thodes beschäftigte der Genie-Begriff, wie z. B. Carl Justi³⁰⁴ und Jakob Burckhardt³⁰⁵. Die Genie- und Heldenverehrung waren zur Jahrhundertende in bestimmten Kreisen, wie z. B. den Wagnerianern, gängige Denkweisen; es verwundert also nicht, dass sie sich auch in Thodes Schriften und Denken etablierten.

²⁹⁷ Waetzoldt 1924, Bd. 2, S. 233.

²⁹⁸ Lange-Eichbaum/Kurth 1986, S. 32.

²⁹⁹ Hegel Ästhetik 1835, S. 361 – 369.

³⁰⁰ Er bezeichnet z. B. das Genie als die „Persönlichkeit in ihrer höchsten Potenz“ In: Chamberlain 1912, S. 1068. An anderer Stelle – Kant zitierend – sagt er: „schöne Kunst ist die Kunst des Genies“, weiters sei eine Geschichte der Kunst damit eine „Geschichte des schöpferischen Genies“. In: Chamberlain 1912, S. 1130. Der Begriff Genie kommt in den GRUNDLAGEN an zahlreichen sonstigen Stellen vor.

³⁰¹ Vgl. Wilhelm Vollrath, Thomas Carlyle und H. St. Chamberlain, zwei Freunde Deutschlands, München 1935 sowie Friedrich Brie, Helden und Heldenverehrung bei Thomas Carlyle, Heidelberg 1948.

³⁰² Waetzoldt 1924, S. 220.

³⁰³ Waetzoldt 1924, S. 227.

³⁰⁴ Waetzoldt 1924, S. 253 u. 255.

³⁰⁵ Waetzoldt 1924, S. 255.

5. „Werkverzeichnisse“ Giotto bei Ruskin und Thode

Als Basis für die weiteren Betrachtungen von Ruskin und Thode sollen die Giotto von den beiden Autoren zugeordneten Werke dienen. Nur wenige dieser Werke werden heute noch Giotto zugeschrieben. Es handelt sich dabei insbes. um die Arenakapelle in Padua, die Bardi- und die Peruzzikapelle sowie den Baroncelli-Altar in Santa Croce in Florenz und den Stefaneschi-Altar in Rom. Diverse Fresken in der Unterkirche von Assisi sowie vor allem der Franziskus-Zyklus in der Oberkirche, die für Thode „unzweifelhaft“ von Giotto stammen, wurden bereits in dessen Zeit und werden heute noch sehr kontroversiell diskutiert. Wie bereits in der Einleitung gesagt, erfolgt keine Untersuchung der Zuschreibung einzelner Werke an Giotto. Als Ergänzung zu den „Werkverzeichnissen“ soll jedoch der Anhang 3 dienen, in dem sich eine Tabelle zu den von Ruskin und Thode Giotto zugeordneten Werken findet. In dieser Tabelle werden Zuschreibungen gemäß Vasari, Ghiberti, dem Codice Magliabechiano und Autoren aus dem 19. Jahrhundert wie Rumohr und Crowe und Cavalcaselle, aus dem 20. Jahrhundert Flores D'Arcais, da sie viel an italienischer Literatur verarbeitete, sowie Schwarz und Zöschg aufgrund des quellenkritischen Zugangs verwendet.

Die „Werkverzeichnisse“ wurden gemäß den Publikationen der beiden Autoren sowie bei Thode zusätzlich nach der von ihm angenommenen zeitlichen Abfolge erstellt. Benennung und Schreibweise wurde von den Autoren übernommen.

Sowohl bei Ruskins als auch bei Thodes Werkkatalog ist bemerkenswert, dass sich einige Werke finden, die nicht auf die ältere Literatur zurückgehen. Bei Ruskin könnte diese Literatur vor allem von Vasari³⁰⁶ und Lord Lindsay³⁰⁷ stammen, über den er Informationen aus den Quellen von Ghiberti³⁰⁸, der Cronica di Giovanni Villani³⁰⁹ und der Literatur von Rumohr³¹⁰ bezog (siehe Anhang 1). Die von Thode verwendete Literatur kann dem Anhang 2 entnommen werden, zumindest für die Publikation FRANZ VON ASSISI. Bei GIOTTO führte er nur fallweise Fundstellennachweise, das heißt verwendete Literatur ohne genaue Details, an.

³⁰⁶ Viten in den Ausgaben von 1550 und 1568.

³⁰⁷ Lindsay 1847.

³⁰⁸ Ghiberti 1912.

³⁰⁹ G. Villani 1980.

³¹⁰ Rumohr 1927.

Thode verwendete wie Ruskin in vielen Fällen Vasari. Bemerkenswert ist, dass Thode zwar Vasari in einer Ausgabe von Milanesi benutzte, aber dessen Kommentare zu den Zuschreibungen anscheinend ignorierte. Er verwendete auch zeitgenössische Veröffentlichungen, wie Carl Frey mit Studien zu Giotto 1885 und 1886 sowie den von Frey im Jahr 1892 veröffentlichten CODICE MAGLIABECHIANO.

Aus Ruskins Text ist teilweise herauszulesen, dass er aufgrund von Bildanalysen zu eigenständigen Ergebnissen gekommen ist.³¹¹ Bei manchen Werken bleibt er zu vage, um die Werke verifizieren zu können, z. B. „Werke in Assisi“ und „Werke in Florenz“. Assisi hat ihn wenig interessiert, eventuell auch, weil die Heiligenverehrung nicht in seinem religiösen Kontext Platz hatte. Werke in Rom kommen in seinen Texten überhaupt nicht vor. Auch hier wird möglicherweise der Bezug zu Rom als „Heimstätte“ des Papstes und christlichen Glaubens nicht in seiner Lebenswelt so wichtig gewesen sein, genauso wenig sie das Vorhandensein römischer Architektur.

Mit wenigen Ausnahmen finden sich alle Werke, die Thode nennt, auch bei Vasari, einmal erwähnt er Riccobaldo, einmal Crowe und Cavalcaselle. Er zählt jedenfalls auch zahlreiche untergegangene Werke auf, also solche, die er nicht mit eigenen Augen überprüfen und verifizieren konnte. Er steht damit eher in einer Tradition, wie sie bis Anfang des 19. Jahrhunderts üblich war. Rumohr zählt zu den ersten, der sich mit den noch vorhandenen Objekten auseinandersetzte und diese selbst begutachtet.

5.1 Ruskin

Ruskin äußert sich kaum zu den jeweiligen Werken, gibt selten bis keine Datierungen und Zusatzinformationen bzw. nur bei Themen, die nicht mit Giotto zusammenhängen. Oft zählt er die Werke in seinen Briefen lediglich auf und macht in der Art eines Reiseberichts kurze Bemerkungen dazu. Das Werkverzeichnis bei Ruskin erfolgt nicht in zeitlicher Abfolge, da sich dieser kaum zu zeitlichen Einordnungen äußert.

³¹¹ Z. B. Ruskin, Mornings 2007, S. 15.

5.1.1 Arenakapelle (Abb. 6, Abb. 7)

Beginn der Arbeiten „um 1306“.³¹²

5.1.2 „Großes letztes Abendmahl“³¹³

Ruskin erwähnt es in einem Brief.

5.1.3 Campanile, ab 1332³¹⁴ (Abb. 8)

Entwurf und einige Reliefs stammen laut Ruskin von Giotto.

5.1.4 Fresken zu Hiob, Campo Santo, Pisa³¹⁵

Ruskin schreibt über die Fresken in einem Brief.

5.1.5 Monza, San Michele³¹⁶

Ruskin hegt zwar Zweifel, ob die Fresken von Giotto seien, ist aber trotzdem davon ganz begeistert.

5.1.6 Porträt Dante³¹⁷

Die Erwähnung des Porträts erfolgt in einem Brief.

5.1.7 Fiesole, Giotto-Kapelle³¹⁸

Ruskin erwähnt die Kapelle in einem Tagebuch.

5.1.8 San Antonio, Padua³¹⁹

Ruskin sieht am 17.5.1841 „das erste Mal ein Fresko von Giotto, ziemlich nobel“.

³¹² Ruskin, Padua 1900, S. 6.

³¹³ Ruskin, Letters to his parents 1845, S. 98.

³¹⁴ Datierung in Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1853, Einleitung sowie in: Ruskin, Mornings 2007, S. 81 – 99.

³¹⁵ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 61 – 63.

³¹⁶ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 153 – 155.

³¹⁷ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 100.

³¹⁸ Ruskin, Diaries I 1956, S. 113.

³¹⁹ Ruskin, Diaries I 1956, S. 190.

5.1.9 Santa Croce, „Kapelle rechts vom Chor“ mit Ludwig von Toulouse, hl. Elisabeth von Ungarn, hl. Klara, Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus und vier Medaillons im Gewölbe³²⁰ (Abb. 9)

Ruskin meint die Bardikapelle.

5.1.10 Avignon³²¹

„Giotto in Avignon malte die gebrochenen Wellen des Meeres an einer steilen Küste mit großer Sorgfalt“ und „Fresken [...] mit seiner gewohnten starken Neigung für Naturalismus“.

5.1.11 Kapelle des Bargello, Florenz³²²

Ruskin spricht wagt über die Szene der ‚Auferstehung‘.

5.1.12 Dom von Florenz³²³

Der Dom von Florenz, an dem Giotto arbeitete, „der von [...] Benedetto Uguccione niedergerissen wurde, um stattdessen eine Renaissancefassade zu errichten“.

5.1.13 ‚Taufe Christi‘, Accademia, Florenz³²⁴

Er merkt an, dass es eine der „rührendsten“ Darstellungen sei, insbes. in dem „ehrerbietigen Tun der dienenden Engel“.

5.1.14 Leben des hl. Franziskus (ohne Ort)³²⁵

„Giotto, painting the life of St. Francis“.

³²⁰ Ruskin, Mornings 2007, S. 2, 3 u. 5.

³²¹ Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1872, S. 126 und Ruskin, Stones I 1994, S. 267.

³²² Ruskin, Padua 1900, S. 155.

³²³ Ruskin, Stones I 1994, S. 232.

³²⁴ Ruskin, Modern Painters, Band 1 – 2 1902, S. 270.

³²⁵ Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1872, S. 164.

5.1.15 Werke von Giotto in Assisi³²⁶

Ruskin äußert sich nicht genauer dazu, um was es sich handelt, außer, dass er u. a. von der Unterkirche spricht.

5.1.16 Werke in Florenz (ohne Ort)³²⁷

„Bilder jeden Datums und jeder Art“.

5.1.17 Fresken ‚Begegnung Joachim und Anna an der Goldenen Pforte‘, ‚Geburt der Jungfrau‘, Santa Maria Novella, Florenz³²⁸

Diese Fresken befanden sich laut Ruskin „hinter dem Grab der Marchesa Stiozzi Ridolfi“. Es handelte sich um „zwei schmale Fresken“.

5.1.18 ‚Große Kreuzigung‘, Santa Maria Novella, Florenz³²⁹ (Abb. 10)

Ruskin erwähnt die Kreuzigung in einem Brief.

5.1.19 Kapelle Santo Spirito, Florenz³³⁰

„Drei Heilige von Giotto“.

5.1.20 ‚Kreuzigung‘ über dem Tor des Klosters San Marco³³¹

Ruskin erwähnt diese Kreuzigung im Zusammenhang mit der Darstellung von Blut und betont, dass die Darstellung „vornehm“ sei, im Gegensatz zu den „Schreckbildern der späteren Maler“.

5.2 Thode

Wie bereits gesagt, folgt die Reihung der Werke den Datierungen Thodes. Bei Thodes Publikationen sind teilweise ausführliche Darstellungen seiner Beweggründe für die Datierungen und Zuschreibungen angeführt.

³²⁶ Ruskin, Mornings 2007, S. 1 u. 4.

³²⁷ Ruskin, Mornings 2007, S. 1.

³²⁸ Ruskin, Mornings 2007, S. 15.

³²⁹ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 96.

³³⁰ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 95.

³³¹ Ruskin, Modern Painters, Band 1 – 2 1902, S. 234.

5.2.1 Assisi, Oberkirche³³²

Assisi ist – insbes. weil es auch Thema von Thodes Habilitationsschrift ist – in einer gewissen Periode von Thodes Schreiben ein wichtiges Thema. In seiner Giotto-Monografie übernimmt Thode aus der ersten Publikation zahlreiche Textpassagen, teilweise beinahe unverändert. In dieser Habilitationsschrift widmet er viele Seiten dem Thema der Franziskuslegende und Assisi und betont – wie auch in der Publikation GIOTTO – den großen Eindruck, den diese Darstellungen auf den Betrachter machen.³³³ Er meint, dass „[d]as erste monumentale Werk [zur Darstellung der Legende des Franz von Assisi] der neueren Kunst [...] Giotto's Franziskuslegende in der Oberkirche zu Assisi!“ sei. Die Entwicklung der folgenden Jahrhunderte „tritt [in Assisi] in seinen ersten Keimen jugendfrisch und vielverheißend allüberall in den zahlreichen Fresken hervor [...] Wie frische, befreiende Luft weht es aus ihnen entgegen“.³³⁴

Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, Kirchenväter, Heilige, Madonna (Abb. 11 bis Abb. 15)

Thode beruft sich auf den Chronisten Riccobaldo von Ferrara, Ghiberti und Vasari. Laut Thode wurde „Cimabue nach Assisi berufen, um der Oberkirche einen würdigen Wandschmuck zu verleihen [...] er begann seine Tätigkeit im Chor und Querschiff.“³³⁵ Zu den Werken „der ersten Thätigkeit“ Giottos in der Oberkir-

³³² Thode, Giotto 1910, S. 17.

³³³ Thode schreibt u. a.: „Gerade daß ihn solche Kritik im Stiche läßt und daß er unwiderstehlich als ein Miterlebender in die geschilderten Ereignisse hineingezogen wird, daß er ganz unmittelbar Wesen und Handeln des unvergleichlichen hier gefeierten Mannes persönlich erfährt, läßt ihm dann aber, am Schlusse aus seiner Versenkung erwacht, zum Bewußtsein kommen, wie groß die ja doch noch in primitiven Formen sich äußernde Kunst sein muß, welche solche Wirkung auf ihn hervorbrachte.“

In: Thode, Giotto 1910, S. 33. Weiters stellt er fest, dass „der Besucher [...] ganz unmittelbar Wesen und Handeln des unvergleichlichen hier gefeierten Mannes persönlich erfährt.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 256.

³³⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 100.

³³⁵ Als zusätzliche Untermauerung seiner These schreibt Thode, dass es ihm „zweifello[s] [scheint], daß bis auf wenige kleine Theile das Querschiff und der Chor von Cimabue selbst, das Längshaus nur von dessen Schülern ausgeschmückt worden ist.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 18 und Thode, Franz von Assisi 1904, S. 220.

che von Assisi hätten „die letzten alttestamentarischen Bilder“ („Szenen aus Isaak's und Joseph's Leben“), „die letzten Bilder aus der Geschichte Christi“ [„Pfingstfest“, „Christi Himmelfahrt“, „Beweinung“], „die Kirchenväter, die Heiligen im Eingangsbogen sowie die Madonna“ gehört.³³⁶ In seiner Monographie über Giotto geht er nochmals detailliert darauf ein, welche Darstellungen von Giotto stammen: „die vier Bilder der unteren Reihe rechts“, das heißt die Darstellungen ‚Isaak segnet Jakob‘, ‚Esau am Lager Isaaks‘, ‚Joseph in der Zisterne‘, ‚die Brüder vor Joseph‘, weiters die „vier Darstellungen an der linken Wand des ersten Gewölbejochs“ (es handelt sich dabei um ‚der zwölfjährige Christus im Tempel‘, die ‚Taufe Christi‘, die ‚Beweinung Christi‘, ‚die Frauen am Grabe‘), weiters ‚Himmelfahrt Christi‘, ‚Pfingstfest‘, sowie die „Madonna an der Eingangswand“, die sechzehn Heiligenfiguren an der „Leibung des Eingangsbogens“ sowie die „vier Kirchenväter an der Decke“.³³⁷ Alle diese Darstellungen sind für Thode eindeutig von Giotto: „Wenn Crowe und Cavalcaselle, [...] Gaddo Gaddi zu ihrem Urheber machen wollen, so ist das eine in Nichts begründete Vermuthung.“³³⁸

Legende des heiligen Franz (Abb. 16 und Abb. 17)

Weiters seien die „Darstellungen der Legende des heiligen Franz, welche [...] den tieferen Teil der Wände des Längsschiffes schmücken“ von Giotto.³³⁹ Thode könne mit „vollster Bestimmtheit sagen [...]: ein und derselbe Künstler, und zwar ein, von Bild zu Bild seiner Eigenart sicherer werdender hoch begabter Jüngling hat dies [...] gemalt: Giotto! Denn daß Giotto der Schöpfer dieser Legende des heiligen Franz gewesen ist, dafür spricht unwiderleglich – ganz abgesehen von Vasaris Zeugnis – alles, was er später geschaffen hat. Hätte ein anderer sie gemalt, dann wäre dieser andere der Begründer der Renaissancekunst, und von Giotto als dem großen Manne dürfte nicht mehr die Rede sein, denn dieser Zyklus von Darstellungen ist die über das Schicksal der italienischen Kunst entscheidende Tat!“³⁴⁰

³³⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 251 – 252.

³³⁷ Thode, Giotto 1910, S. 19.

³³⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 253 – 254.

³³⁹ Thode, Giotto 1910, S. 21.

³⁴⁰ Thode, Giotto 1910, S. 22.

„Eine genaue zeitliche Bestimmung der Entstehung der Franzlegende ist nicht möglich, doch dürfte sie mit großer Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte der neunziger Jahre des dreizehnten Jahrhunderts angesetzt werden“³⁴¹ oder auch „im Anfang der neunziger, vielleicht zum Theil schon Ende der achtziger Jahre“.³⁴² Aus dem Stil meint Thode zu erkennen, dass Giotto davor „in Rom gewesen sein muss“.³⁴³ „Zweierlei, für die künstlerische Entwicklung Giottos wichtige, den Fresken zu entnehmende Tatsachen sind für diesen Aufenthalt Giottos in Rom beweisend, erstens die Nachbildung antiker Werke, [...] auch in anderen Elementen, wie beispielsweise den Pferden auf der ‚Vision des feurigen Wagens‘ [...] und zweitens das Studium der in bunter Glasmosaik bestehenden Zierkunst der Cosmaten, deren dekorativen Geschmack er sich zu eigen machte, [...] besonders in den mosaizierten gedrehten Säulen, durch welche er seine Bilder

Thode schreibt weiters in einer Passage über die Stellungen der Hand, die er für Giottos „Stil [als] geradezu charakteristisch“ hält. „Schon aus diesen scheinbar kleinlichen Merkmalen aber ließe sich mit Bestimmtheit sagen, daß ein und derselbe Künstler den ganzen Cyklus der Franzlegende geschaffen, spräche nicht auch Alles sonst: die Kompositionswiese, die Typen, die Gewandung, die Architektur, die Technik dafür. Daß die letzten drei Darstellungen gewissermaßen von allen anderen abweichen, ist wiederholt betont worden und ist nicht abzuleugnen. Die Abweichung aber liegt bloß in einem Punkte: in den Verhältnissen der Figuren, die hier viel schlanker, übertrieben lang erscheinen. Rumohr [sprach daher] den ganzen Cyklus Giotto [ab], Andere wie Crowe und Cavalcaselle wollen gerade nur in diesen Darstellungen Dessen Hand erkennen. Nun kann es kaum ein Zweifel sein, daß auch sie auf Giottos's Zeichnung zurückgehen, da alle Details, alle Formen genau den früheren Fresken entsprechen. [...] Thatsache ist es, daß nicht allein die letzten drei Bilder, sondern auch einige vorangehende schwächer und weniger bedeutend in Zeichnung und Empfindung sind.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 255 – 256. „Und solche Kompositionen sollte ein Meister zweiten Ranges geschaffen haben? Was bliebe dann von Giotto's Ruhme übrig?“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 155.

³⁴¹ Thode, Giotto 1910, S. 47 – 48.

³⁴² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 268.

³⁴³ Zwischen den beiden Publikationen entsteht insofern eine – bereits bei der Biografie Giottos besprochene – Diskrepanz, weil Thode einen Aufenthalt Giottos in Assisi „vor 1298, in welchem Jahr er nach Rom kommt“ ansetzt und die Franzlegende in Assisi vor diesem Zeitpunkt, die jedoch bereits römischen Einfluss erkennen lasse. In: Thode, Giotto 1910, S. 47 – 48 sowie Thode, Franz von Assisi 1904, S. 268.

trennt, aber auch sonst in dem ornamentalen Schmuck sowohl der Einrahmung als der Architektur deutlich wird.“³⁴⁴

5.2.2 Florenz, Santa Maria Novella

„[E]in den heiligen Ludwig mit dem Stifter Paolo di Lotto Ardinghetti und dessen Frau (nach Vasari) darstellendes Bild auf den Chorschranken und ein Kruzifix“³⁴⁵ (Abb. 10). Thode ist sich jedoch nicht sicher, ob das von Vasari erwähnte Kruzifix das „jetzt dort aufgehängt ist“ oder dieses nicht eventuell verschollen ist. Er meint, dass „[d]ie künstlerische Bedeutung des Gemäldes, der Kopf Christi und die Figur der Maria“ jedoch „unzweifelhaft für Giotto zu sprechen“ scheinen. Man dürfen „darin eine der frühesten Arbeiten des Meisters aus der Zeit“ sehen als „Cimabues Zyklus in der Oberkirche zu Assisi abschließenden Wandbilder, mit deren Stil es ganz übereinstimmt“ geschaffen wurde. Vasari sei „offenbar nur durch den altertümlichen Stil“ veranlasst worden, die Mitarbeit des Schülers Puccio Capanna anzunehmen.³⁴⁶

5.2.3 Rom, S. Peter, Stefaneschi-Altar (Abb. 18 und Abb. 19)

Es handelt sich um ein „im Jahr 1300 für den Kardinal Stefaneschi in Rom gefertigtes Altarbild in S. Peter“.³⁴⁷ Giotto habe es „auf [Stefaneschis] Wunsch 1298, wie ein Dokument sagt, für 2200 Goldgulden ausführte“. Es sei „das am meisten gefeierte des Meisters gewesen.“³⁴⁸ Es zeige „bereits einen Fortschritt gegen die Fresken“³⁴⁹, gemeint ist die Oberkirche von Assisi.

Thode spricht noch über ein weiteres „von Stefaneschi bestellte[s] Altarwerk“³⁵⁰, für welches [...] der Künstler 500 Goldgulden erhielt.“³⁵¹ Für beide Werke merkt Thode jedoch an, dass „die größeren Tafeln des Meisters Geist und malerische

³⁴⁴ Thode, Giotto 1910, S. 47 – 48.

³⁴⁵ Thode, Giotto 1910, S. 135.

³⁴⁶ Thode, Giotto 1910, S. 137.

³⁴⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 268.

³⁴⁸ Thode äußert sich nicht dazu, um welches „Dokument“ es sich handelt. In: Thode, Giotto 1910, S. 60.

³⁴⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 268.

³⁵⁰ Es sei zu Thodes Zeit in der Sakristei, früher auf dem Hauptaltar von Sankt Peter aufgestellt gewesen. In: Thode, Giotto 1910, S. 61 – 62.

³⁵¹ Thode, Giotto 1910, S. 61 – 62.

Kunst zeigen“, dass jedoch „die ungeschickteren Figuren der Predellen nicht von ihm selber, sondern von einem schwächeren Mitarbeiter ausgeführt“ worden seien,³⁵² nämlich von einem „Maler aus Siena“ dessen Identität sich nicht feststellen lasse, „da er zu stark unter dem Einflusse Giotto steht, als daß seine Individualität deutlich erkennbar wäre.“³⁵³ Eine „gesättigte warme Farbenstim-
mung, eine reiche zierliche Ornamentik an den Stoffen, an der Architektur und an den [...] gemalten Rahmenstreifen und eine zarte und geistvolle technische Be-
handlung“ zeichne das Werk aus.³⁵⁴ Thode stellt fest, dass es noch einige ältere Kompositions- und Ausführungsmerkmale gebe: „In der Komposition der Majestät Christi wendet Giotto die ältere Cimabuesche Idee der Engelumgebung in berei-
cherter und natürlich belebter Form an [...]. Der Typus Christi scheint [laut Thode] mit Absicht, da es sich [...] um ein Werk für den Hochaltar der ehrwür-
digsten Kirche der Christenheit handelt, wieder mehr dem byzantinischen, ja dem altchristlichen Ideal der Basiliken angenähert.“³⁵⁵ Jedoch sieht er in den
Marterdarstellungen Giotto „dramatische Erfindungskraft in allerlebendigster Weise bestätigt: man glaubt seiner Schöpfung die Freude anzuspüren, von den strengen Anforderungen der monumentalen Wandmalerei an Einfachheit und Beschränkung im Detail befreit, durch Fülle der Gestalten den bescheidenen Raum der Tafeln ideell zu erweitern.“³⁵⁶

5.2.4 Rom, Santa Maria in Araceli³⁵⁷

Thode führt ein „Fresko der Maria mit den Heiligen Franz und Johannes Evange-
list am Grabmal des Franziskanergenerals Matteo d’Aquasparta“ an. Er spricht

³⁵² Thode, Giotto 1910, S. 62.

³⁵³ Thode führt hier auch an, dass „[m]an [...] bisher angenommen [hat], daß die drei großen Maler Sienas in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts: Simone Martini, Pietro Lorenzetti und Ambrogio Lorenzetti ihren Stil nur aus der älteren Kunst Duccios“ entwickelt hätten. Dies scheint Thode „aber durchaus irrig: ist ihr Ideal menschlicher Schönheit auch, im wesentlichen von Giotto beeinflusst“. In: Thode, Giotto 1910, S. 63.

³⁵⁴ Thode, Giotto 1910, S. 61 – 62.

³⁵⁵ Thode, Giotto 1910, S. 62.

³⁵⁶ Thode, Giotto 1910, S. 62.

³⁵⁷ Thode, Giotto 1910, Nachtrag auf der letzten Seite ohne Nummer. Ursprünglich meinte er, es handle sich um „eine Nachahmung der Kunst Giotto“. In: Thode, Giotto 1910, S. 64.

davon, dass es noch „zu Lebzeiten des Kardinals“ ausgeführt worden sei und meint vermutlich Stefaneschi.

5.2.5 Rom, Kruzifix für Santa Maria sopra Minerva³⁵⁸

Thode erwähnt es im Zusammenhang mit Giotto's Zeit in Rom bis 1300.

5.2.6 Florenz, Santa Croce, Altarbild (Abb. 20)

Auf dem fünfteiligen Altarbild ist die „schlichte“ Mutter mit dem Kind das sich im Refektorium von Santa Croce befand, gezeigt. Thode „dünkt [es] ein bedeutendes Werk des Meisters aus dessen früher Zeit, etwa um 1300“.³⁵⁹ Er verweist auf das „Gepränge einer höfischen Zeremonie“ und meint, dass das Tafelbild dadurch und durch die Komposition „der Hauptgruppe“ „bestimmend für die zahlreichen gleichen Darstellungen des XIV. Jahrhunderts“ gewesen sei.³⁶⁰

5.2.7 Ognissanti-Madonna (Abb. 21)

Als Entstehungszeit nimmt Thode „[v]ielleicht noch während der Arbeit in der Oberkirche [von Assisi] oder gleich nach Abschluß derselben“ an und sieht Giotto „bereits [als] gefeierte[n] Meister“, der einen Auftrag in Florenz erhalten habe, „welcher ihn zu einem Wettstreit mit seinem Lehrer auf dessen eigenem Gebiete aufforderte.“ Die Vorgaben vom Besteller seien, was die „Haltung der Maria und des im Geiste der Ruccellaitafel geschaffenen Kindes“ betraf, „altertümlich streng“, die Anlehnung an Cimabues Darstellung der Maestà zwar „ersichtlich gewesen“ aber Giotto's Umsetzung erfolgte „frei und originell“ indem „[d]as überirdische Sein“ einer „feierlichen weltlichen Hofzeremonie“ gemacht worden sei.³⁶¹

5.2.8 Florenz, Bildnis Dantes in der Alten Kapelle der Magdalena im Palazzo del Podestà

Thode stellt fest, dass Giotto die „zum größten Teile zerstörten Fresken des

³⁵⁸ Thode, Giotto 1910, S. 64.

³⁵⁹ Thode, Giotto 1910, S. 138 – 139. In der Publikation FRANZ VON ASSISI nimmt er keine Datierung vor.

³⁶⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 515.

³⁶¹ Thode, Giotto 1910, S. 49.

Paradieses [...] ausgeführt“³⁶² habe und datiert es entweder mit „1301 und 1302“ oder in Dantes letzte Lebensjahre „um 1330.“³⁶³ Die Datierung des Dante-Bildnisses scheine „wenig gesichert“.³⁶⁴ Thode spricht in diesem Zusammenhang über die Wiederauffindung des Freskos „1840“ bei Restaurierungsarbeiten und berichtet, dass bereits „Filippo Villani, [...] Antonio Pucci und Giannozzo Manetti“ es erwähnte hätten.³⁶⁵ Das Porträt sei „[b]edauerlicherweise“ im Zuge der Auffindung restauriert worden.³⁶⁶ Er beschäftigt sich mit der Frage der Autorenschaft Giottos, an der „früher geäußerte Zweifel“ bestanden und stellt sich die Frage, ob das Bildnis Dantes „nach dem Leben angefertigt worden“ sei. Er meint, dass „Ghibertis Zeugnis [...] als auch der Stil der erhaltenen Reste ganz sicher die Tätigkeit Giottos erkennen“ lassen. Zur Untermauerung der Autorenschaft Giottos führt Thode eine der Engelfiguren in der Lazarusszene sowie Magdalena im ‚Noli me tangere‘ in der Arenakapelle an.³⁶⁷ Thode beschreibt „das ursprüngliche Aussehen“ auf Basis der von „Kirkup und Falloni“ vor der Restaurierung angefertigten Zeichnungen „in jugendlichem Alter“ und merkt an, dass Giotto „seinen großen Freund“ nicht so dargestellt hätte, wenn Dante bereits tot gewesen wäre, sondern ihn „so wiedergegeben [hätte], wie er ihn, zur mächtigen eindrucksvollen Erscheinung geworden, in den späteren Zeiten seiner Verbannung gesehen und gewiß auch gezeichnet hat“.³⁶⁸ Giotto hätte sicher um 1330 kein „jugendliches Idealbildnis“ geschaffen. Folglich könnten die Malereien in der Kapelle „nur in den Jahren 1300 oder 1301 ausgeführt oder wenigstens [...] in Angriff genommen worden sein.“³⁶⁹

5.2.9 Rom, Navicella (Abb. 22)

Thode stellt dazu fest, dass „an [deren] Ausführung der Römer Pietro Cavallini

³⁶² Thode, Giotto 1910, S. 69.

³⁶³ Thode, Giotto 1910, S. 74.

³⁶⁴ Thode, Giotto 1910, S. 70.

³⁶⁵ Thode, Giotto 1910, S. 72.

³⁶⁶ Thode, Giotto 1910, S. 73.

³⁶⁷ Thode, Giotto 1910, S. 71.

³⁶⁸ Thode, Giotto 1910, S. 73 – 74.

³⁶⁹ Thode, Giotto 1910, S. 74.

mitbeschäftigt war“.³⁷⁰ Giotto schreibt er nur die Komposition zu. Er meint, dass „[d]urch alle Entstellung hindurch [...] noch heute [...] die dramatische Kraft, welche einst zugleich mit der überraschenden Lebenswahrheit in der Darstellung Bewunderung hervorrief“, wirke.³⁷¹

5.2.10 Rom, Peterskirche, Tribuna

Thode erwähnt „fünf Geschichten aus dem Leben Christi in Fresko“ auf der Tribuna, die mit dem Vorgängerbau der Peterskirche zugrunde gegangen seien. Er fragt sich, ob Giotto auch die von Vasari erwähnten Bilder „an den Wänden der Kirche [...] aus dem Alten und Neuen Testament, von denen noch ein 1543 geretteter Überrest, eine Madonna, zu sehen war“, gemalt habe, klingt jedoch wenig überzeugt, weil der „sonst über die in Rom entstandenen Werke wohlunterrichtete Ghiberti nicht von ihnen berichtet“ habe.³⁷²

5.2.11 Assisi, Unterkirche

Querschiff

Thodes Annahme, dass Giotto „[d]en Auftrag, mit der Ausmalung des Querschiffes der Unterkirche fortzufahren, erhielt“, und zwar vom „General der Franziskaner, Giovanni di Muro, welcher von 1296 bis 1303³⁷³ dem Orden vorstand“ basiert einerseits auf „Vasari, hier vermutlich wohlunterrichtet“ und „unabhängig von ihm – Rudolphus in seiner 1586 erschienenen Geschichte des Seraphischen Ordens“.³⁷⁴ Thode nimmt an, dass sich dieser Auftrag auf „die im rechten Querschiff ausgeführten Bilder aus dem Leben Christi und auf die an dem Kreuzgewölbe über dem Hochaltar gemalten vier Franziskanerallegorien“ (Abb. 4) beziehe³⁷⁵, da er „die einzigen Fresken, die sonst während des Generalates Giovanni von Giotto geschaffen wurden: die in der Nikolauskapelle, [...] und jenes Leben Christi sowie die Allegorien, [das heißt die drei Ordensgelübde: ‚Armuth‘,

³⁷⁰ Thode, Giotto 1910, S. 61.

³⁷¹ Thode, Giotto 1910, S. 60.

³⁷² Thode, Giotto 1910, S. 61.

³⁷³ Thode, Giotto 1910, S. 75. In FRANZ VON ASSISI hat Thode die Amtszeit noch bis 1304 angesetzt. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 275.

³⁷⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 275.

³⁷⁵ Thode, Giotto 1910, S. 75 – 76.

‚Gehorsam‘ und ‚Keuschheit‘³⁷⁶] ihrem Stil nach unbedingt nach dem Altarwerk von Sankt Peter und vor den Arbeiten in Padua [1306³⁷⁷], also etwa in die Jahre 1302 bis 1305“³⁷⁸ angesetzt. Thode sieht eine „enge Verwandtschaft dieser Bilder“ und meint, dass sie „in fast unmittelbarer Folge nacheinander ausgeführt worden sind.“³⁷⁹ Bei den Allegorien stellt er fest, dass „nur die Zeichnung von Giotto [sei], die Ausführung aber von einem Sienesen“ und verweist diesbezüglich auf Frey und dessen LOGGIA DEI LANZI.³⁸⁰ Er nimmt weiters die Beteiligung eines Schülers an; Thode möchte diese allerdings „auf ein einziges Bild: die ‚Glorie des heiligen Franz‘ beschränkt sehen, das durch die derben Formen und den starren Ausdruck unvorteilhaft von den anderen absticht.“³⁸¹ Auch den ‚Triumph des Franz‘ vermutet er anfangs wegen „[g]ewisse[r] Unterschiede in Zeichnung und malerischer Auffassung“ als nicht von Giotto, sondern wegen einer „größere[n] Derbheit und Breite“ ebenfalls als Werk eines Schülers. Andererseits könnte es sich seiner Ansicht nach bei diesen stilistischen Unterschieden auch um eine „Absicht des Künstlers“ handeln, um „die Erscheinungen für den Beschauer noch deutlicher und eindringlicher [...] zu machen“, als bei den anderen Fresken. Die „Kühnheit der Erfindung“ zeuge jedenfalls davon „daß kein anderer als Giotto der Erfinder des Ganzen war“ ebenso wie diese „technische Freiheit“ nur Giotto zugetraut werden kann. Thode sieht einen „Übergang zu größerer Fülle, Gedrungenheit und Wucht in Antlitz und Gestalt der Figuren“ und einen „Drang nach immer größerer Natürlichkeit [mit] bisweilen unschön wirkenden Verkürzungen [und dem] [...] Versuch einer perspektivischen Darstellung der Heiligenscheine“, womit für Thode die Datierung vor den Paduaner Fresken sichergestellt ist.³⁸² In den Allegorien mache sich „eine feinere zierliche Empfin-

³⁷⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 275.

³⁷⁷ Auch „dem Stil nach vor jenen in der Arenakapelle 1306“. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 275.

³⁷⁸ Thode führt in seinen beiden maßgeblichen Publikationen voneinander abweichende Daten an: „In die Zeit zwischen Giottos Aufenthalt in Florenz und in Padua [...] zwischen 1302 und 1306“. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 275.

³⁷⁹ Thode, Giotto 1910, S. 76.

³⁸⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 275.

³⁸¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 276.

³⁸² Thode, Giotto 1910, S. 89; ähnliche Wortwahl auch in Franz von Assisi, S. 276.

dung geltend, die Profile sind länger, spitziger, von großer Schönheit, die Gewänder reicher im Fluß mit länger gezogenen Falten. Auch in der Farbe machen sich Elemente eines zarten Geschmacks geltend, aus denen [...] einzelne Forscher³⁸³ geradezu schließen wollten, nur die Zeichnung sei von Giotto, die Ausführung aber von einem Sienesen“.³⁸⁴

Bei den Darstellungen aus dem Jugendleben Christi im Tonnengewölbe des nördlichen Querschiffes nimmt Thode an, dass sie „[e]ntweder [...] von Giotto selbst oder einem uns unbekannten Nachahmer, der ihm zum Verwechseln ähnlich sieht“ sind. Thode merkt an, „daß die Kompositionen hinter den gleichen Darstellungen in Padua zurückstehen [...], daß sie hoch über den Arbeiten eines Giovanni da Milano, eines Taddeo Gaddi stehen, daß sie in der Zeichnung stärker an Giotto's beglaubigte Werke, als an die irgend eines seiner Schüler erinnern und daß sie unbedingt von derselben Hand wie die Ordensallegorieen sind. Das heißt aber nichts Anderes, als daß sie Giotto selbst zuerkannt werden müssen, in dessen Entwicklung sie eine wichtige Phase, nämlich die des Ueberganges zum Stil der Arenafresken bezeichnen.“³⁸⁵

Nikolauskapelle

Die Nikolauskapelle sei von Kardinal Napoleone Orsini gestiftet worden.³⁸⁶ Dieser sei als Bischof „im mittleren Lebensalter“ und dessen „Bruder Giovanni Gaetano [...] fast wie ein Knabe von etwa achtzehn Jahren“ dargestellt³⁸⁷ (Abb.

³⁸³ „Zuerst Carl Frey: Die Loggia dei Lanzi. Berlin, W. Hertz 1885. S. 58“.

³⁸⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 75.

³⁸⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 277. Weiters führt Thode an, dass „[e]rst Crowe und Cavalcaselle, denen sich Dobbert und Lübke angeschlossen haben, [...] für Giotto deren Autorenschaft in Anspruch [genommen haben], nachdem durch Jahrhunderte hindurch Vasari's unbestimmte Angaben allerlei irrthümliche Meinungen veranlaßt hatten.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 276. „Jedenfalls läßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit sagen, daß keiner der [...] bekannten Schüler Giotto's, weder Giovanni da Milano, noch Taddeo Gaddi, noch Maso di Stefano sie gemalt hat.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 277. Hier findet sich ein öfter angewendetes, typisches Vorgehen von Thode, der bei Zweifeln, die sich aus vorhandener Literatur ergeben, zuerst etwas postuliert, dann ein wenig hin und her überlegt, um ein Werk schließlich mit umso größerer Vehemenz Giotto zuzuschreiben.

³⁸⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 268.

³⁸⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 269.

23). Aus dem gezeigten Alter der Dargestellten und dem Stil der Fresken ließen sich diese „annähernd um die Mitte der neunziger Jahre des XIII. Jahrhunderts“³⁸⁸ ansetzen „als Giotto selbst, der große Neuerer, noch ganz jung war“. Sie zeigen sehr nahe Beziehungen zu den Fresken der Oberkirche, „eine größere Freiheit“ und weisen neben „einigen Schwächen der Zeichnung höchst bedeutende Qualitäten auf.“³⁸⁹ Für Thode stellt sich aber auch die Frage, ob „Giotto selbst oder ein verwandter Künstler, der schon damals alle die Errungenschaften des neuen Giotto’schen Stils sich zu eigen gemacht, ihr Verfertiger“ sei, wobei Thode einen Schüler eher ausschließt.³⁹⁰ Vielleicht habe jedoch ein Mitarbeiter geholfen. Stilistisch bringt er die Darstellungen in die Verwandtschaft zur „Franzlegende und dem Bilde in Rom (1298 – 1300)“. Er gewahrt ein „neue[s] Ideal[...], welches die Kunst der Renaissance eben keinem Anderen als Giotto verdankt“, besonders in der „scharfen Portraitcharakteristik der Orsini“ und der „verklärten Menschlichkeit Christi“.³⁹¹ In GIOTTO hebt Thode eindringlich hervor, „daß die Fresken in einem unlöslichen Zusammenhang mit der Franzlegende und der Florentiner Madonna einerseits, mit den folgenden Arbeiten Giottos andererseits stehen, daß in jeder Einzelheit die stetige, ununterbrochene Entwicklung des künstlerischen Könnens eines und desselben Malers mit seltenster Deutlichkeit und Folgerichtigkeit sich offenbart“, daß derselbe „geniale Geist“ sich in ihnen äußert, Giottos Autorenschaft also nicht – wie es die „herrschende Ansicht“ tue – abgelehnt werden kann.³⁹²

Als weiteres Werk Giottos führt Thode ein Altarbild „über dem Grab des Orsini“ an. Er bringt es stilistisch in Zusammenhang mit der fünfteiligen Altartafel im Refektorium von Santa Croce (siehe 5.2.6), die von Giotto in einer „frühen Periode seines Schaffens“ gemalt worden sei.³⁹³ Indirekt nimmt er also die Zeit „um 1300“ an.

³⁸⁸ In GIOTTO datiert Thode noch genauer mit „nicht später als etwas 1296“. In: Thode, Giotto 1910, S. 52.

³⁸⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 269.

³⁹⁰ Z. B. den von Vasari angenommenen Giottino. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 270.

³⁹¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 270.

³⁹² Thode, Giotto 1910, S. 58.

³⁹³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 274 – 275 und Thode, Giotto 1910, S. 138 – 139.

Magdalenenkapelle (Abb. 24)

Thode beklagt das Fehlen eines „bestimmten Anhaltspunkt[es] für die Datierung der [...] Wandgemälde“ zum Leben der Maria Magdalena.³⁹⁴ Er erwähnt einige Autoren, wie „Angeli, der vermuthlich den Vasari falsch gelesen oder willkürlich interpretirt hat“, Crowe und Cavalcaselle, Förster und Fratini, die die Fresken der Magdalenenkapelle Schülern Giotto zugeschreiben haben.³⁹⁵ Ganz im Gegenteil dazu meint Thode, dass „[a]lles dafür [spricht], daß der Meister selbst hier thätig gewesen, daß sicher der Entwurf der Darstellungen, zum größten Theile aber auch die Ausführung von ihm ist“. „Ihr Stil ist von solcher Größe, ihr Geist von solcher Erhabenheit, daß sie einzig mit den Wandbildern der Arenakapelle verglichen werden können.“ Durch wärmere und sattere Farben stünden sie zwischen den Allegorien und den Szenen aus dem Leben Christi im Querschiff der Unterkirche und der Arenakapelle in Padua; demnach wären sie kurz vor 1306 entstanden. Die Abweichungen des Kolorits der Fresken, insbesondere die Rottöne, die „auf sonstigen Werken Giotto's nicht vorgekommen“, lassen Thode als einzigen Punkt an Giotto zweifeln und ihm die Mitarbeit eines „sehr begabte[n] Schüler[s]“ als überlegenswert erscheinen. Er meint dann jedoch, dass er eher annimmt, daß „jene Erscheinungen für die bestimmte Phase in dem Entwicklungsgange Giotto's charakteristisch“ seien.³⁹⁶ In GIOTTO ist für Thode dann jedenfalls bewiesen, „daß [...] die angeblich von einem Bischof von Sabino, Pier Damiano, bestellten Fresken der an das rechte Querschiff anstoßenden Magdalenenkapelle von Giotto selbst herkommen.“³⁹⁷ Mit den „Heiligengestalten schloß Giotto seine Arbeit ab. Sie sind das letzte gewesen, was er in Assisi gemalt hat.“³⁹⁸ Thode stellt in einer Zusammenfassung zur Unterkirche fest, das es „[i]mmer klarer wird [...], daß alle diese Fresken des Querschiffes, der Nikolauskapelle und der Capella Pontano auf [...] e i n e n geistigen Urheber, auf Giotto zurückzuführen sind, daß sich in ihnen seine frühe Entwicklung im Allgemeinen erfassen läßt: in der Nikolauskapelle der Uebergang von dem jugendlichen Stile der Oberkirche zu einem reiferen, der in den Fresken an der Vierung und am

³⁹⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 282.

³⁹⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 282.

³⁹⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 282 – 283.

³⁹⁷ Thode, Giotto 1910, S. 90.

³⁹⁸ Thode, Giotto 1910, S. 92.

Tonnengewölbe des Querschiffes sich ausgebildet zeigt und in den auf diese folgenden Gemälde der Magdalenenkapelle endlich die Erhebung zu größerer, die Paduaner Zeit vorbereitenden Breite, Wucht und Macht der Formensprache. Bei dem Allen bleibt Manches rätselhaft und der Antheil der Schüler schwer zu bestimmen.“³⁹⁹

Thode beschäftigt sich im Zusammenhang der Unterkirche auch mit dem Thema „Giotto als Architekt“ und bringt bei den Kapellenanbauten des östlichen Querschiffes der Unterkirche ins Spiel, dass man „keine authentischen Nachrichten über den Anbau“ besitze, und dass es „nur mehr oder weniger alte Traditionen sind, denen die verschiedenen Schriftsteller folgen“.⁴⁰⁰ Er meint jedoch auch, ob diese „nach Giottos Zeichnungen und Angaben ausgeführte[n] Bauwerke [nicht doch] noch heute [für Giotto] unerkant [...] sind“.⁴⁰¹

5.2.12 München, Pinakothek, drei Tafeln

„In der Münchner Pinakothek werden dem Meister mit Recht drei [...] Bilder, welche die Stileigentümlichkeiten der ‚Jugendgeschichte Christi‘ und der ‚Magdalenenlegende‘ in der Unterkirche aufweisen, zugeschrieben.“ Es handelt sich dabei um ‚Das Abendmahl‘, ‚Die Kreuzigung mit dem knienden heiligen Franz‘ und ‚Christus in der Unterwelt‘. Thode meint, dass sie zwar „durch Übermalung etwas entstellt“ seien, jedoch wegen der Nahebeziehung zu Fresken in Assisi und Padua „mit Recht“ zugeschrieben werden müssen. Besonderes Interesse verdiene ‚Christus in der Unterwelt‘, der anscheinend Jacopo Bellini und Andrea Mantegna, „nach deren Werken zu schließen, bekannt gewesen sein muß.“⁴⁰²

5.2.13 Padua, Arenakapelle (Abb. 6, Abb. 7)

„Welche Bedeutung der Freskenzyklus der Arenakapelle für die Welt auf Jahrhunderte hinaus erhalten sollte, hat dessen Schöpfer [...] nicht geahnt. Wir erkennen es heute und dürfen es aussprechen: es ist die größte künstlerische

³⁹⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 286 – 287.

⁴⁰⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 202.

⁴⁰¹ Thode, Giotto 1910, S. 148.

⁴⁰² Thode, Giotto 1910, S. 140.

Gestaltung des Lebens Christi, welche die christliche Welt aufzuweisen hat. Einzene⁴⁰³ Szenen haben durch die großen späteren Meister eine noch vollkommene Darstellung erlangt, als Ganzes stellt sich ihm nichts zur Seite“. Thode bringt Albrecht Dürer ins Spiel, „welcher aus gleichen Tiefen des Gefühles und mit gleicher dramatischer Kraft in seinen Passionen und seinem Marienleben für das ganze Leben und Leiden Christi eine überwältigend eindrucksvolle bildnerische Sprache gefunden hat“, der jedoch „an Einfachheit und Monumentalität nur den edelsten antiken Werken zu vergleichenden Stil Giotto nicht erreicht“ habe.⁴⁰⁴ Er führt aus, dass das „Primitive[...] der Giottoschen Kunstform“ der Leidensgeschichte Christi, „ja der Darstellung Christi überhaupt, ganz entsprechend“ sei.⁴⁰⁵ Thode meint in diesem Zusammenhang auch, dass „[n]ur das noch unvollkommene Vermögen der Wiedergabe der Realität, wie es bei Giotto herrscht, [...] eine künstlerische Schilderung des Furchtbaren“ erlaubte.⁴⁰⁶ Er denkt, dass die „in vollendeter Schönheit“ gemachten Darstellungen „von einem Leonardo, einem Tizian, einem Raffael“ „unser Gefühl nicht in dem Grade befriedigt, wie die von Giotto mit unzureichenden Darstellungsmitteln gegebene Gestalt!“. Das „Geheimnis des Wesens des Erlösers [könne] eben nicht [durch die Schönheit]“ – „wie bei den antiken Göttern“ – ausgedrückt werden.⁴⁰⁷ Besonders weist Thode darauf hin, dass Giotto Darstellungen „alle für das Verständnis wichtigen Motive in sich schließ[en]“ und dass ein Zusammenhang „aller einzelnen Handlungen und [eine] Entwicklung [...] durch die allmähliche Steigerung – [in Form eines allmählichen Vorwärtsschreitens] – in [...] sich äußernden Gefühlserregungen verdeutlicht wurde.“⁴⁰⁸ Er reißt bei den einzelnen Bildern das Dargestellte nur sehr kurz an und macht teilweise phantasievolle und optisch nicht nachvollziehbare Feststellungen, z. B. bei der ‚Verkündigung an Anna‘.⁴⁰⁹ Ab dem Fresko der ‚Wechsler aus dem Tempel‘ stellt er „die Mitwirkung einer roher ausführenden Schülerhand“ fest, ebenso „Unvollkommenheiten“, die sich

⁴⁰³ Tippfehler von Thode

⁴⁰⁴ Thode, Giotto 1910, S. 128.

⁴⁰⁵ Thode, Giotto 1910, S. 128.

⁴⁰⁶ Thoder, Giotto 1910, S. 128.

⁴⁰⁷ Thode, Giotto 1910, S. 128 – 129.

⁴⁰⁸ Thode, Giotto 1910, S. 108 – 109.

⁴⁰⁹ Thode, Giotto 1910, S. 110.

im „zeitlich bedingte[n] Unvermögen“ Giotto begründeten, wie „vor allem in Perspektive, Anatomie und Landschaft“ sowie in der „Verderbung der Formen und Abschwächung des Ausdrucks in manchen Gestalten der Passionsszenen“; auch dafür macht er „die Mitwirkung von Schülern verantwortlich“. ⁴¹⁰ Begründet sei dies mit Giotto und Zeitknappheit und der Arbeit der Schüler nach „Kartons Giotto“. Lediglich die ‚Beweinung‘ sei „ganz von seiner Hand“. Auch habe er sich einzelne „bedeutungsvolle Figuren“ vorbehalten, wie z. B. „die malerisch ein höchstes Können verratende wie hingehauchte ätherische Gestalt des gen Himmel fahrenden Christus.“ ⁴¹¹

„Die Aufgabe, welche dem Maler gestellt wurde, war die denkbar höchste und dazu bestimmt, alle seine künstlerische Kraft zu entfesseln. Zum ersten, und vielleicht zum letzten Male zugleich, denn einen so umfassenden Zyklus von Darstellungen scheint er später nie wieder ausgeführt zu haben, war es ihm vergönnt, den unerschöpflichen Reichtum seines Gefühles und seiner Phantasie der Veranschaulichung des Erlösungswerkes Christi nach dessen ganzem Zusammenhange dienstbar zu machen.“ ⁴¹²

Neben den Fresken der Arenakapelle erwähnt Thode weiters ein „mächtige[s] Kruzifix[...] in der Arenakapelle [...] zu Florenz“, das er für ein „unzweifelhaft echte[s] Werk[...] des Meisters“ hält. ⁴¹³

5.2.14 Florenz, Santa Croce, zwei Kapellen

In GIOTTO geht Thode auf vier Kapellen mit Fresken von Giotto in Santa Croce ein. Er beruft sich dabei auf Ghiberti. Zu Thodes Zeiten waren nur die Bardi- und die Peruzzikapelle von Übertünchung gereinigt. Bei den anderen beiden Kapellen – der Capella Giugni und der Tosinchi-Spinelli – bemüht er Vasari für die Beschreibung des Dargestellten. ⁴¹⁴

⁴¹⁰ Thode, Giotto 1910, S. 118.

⁴¹¹ Thode, Giotto 1910, S. 122 – 123.

⁴¹² Thode, Giotto 1910, S. 106.

⁴¹³ Thode, Giotto 1910, S. 137.

⁴¹⁴ Thode, Giotto 1910, S. 141.

Fresken der Capella Bardi⁴¹⁵ (Abb. 25 bis Abb. 28)

Einleitend meint Thode zur Bardikapelle, dass die Fresken „so stark restauriert wurden, daß nur die Komposition, nicht aber die malerischen Qualitäten – von wenigen besser erhaltenen Teilen abgesehen – von Giottos Kunst erzählen.“⁴¹⁶ Es handle sich bei diesen Darstellungen um die „Hauptmomente aus der Legende des heiligen Franz“. Thode führt an, dass „die Breitform der Flächen“ sowie „in noch höherem Grade [...] das gereifte künstlerische Vermögen“ „eine Veränderung der älteren Komposition“ verursacht hätten. Als Datierung nimmt er „vermutlich bald nach 1317, in welchem Jahre Ludwig von Toulouse kanonisiert wurde“ an.⁴¹⁷ Die Fresken seien wegen der „in ihrer Schlichtheit ergreifende[n] Darstellung [...] ein Zeugnis der großen Entwicklung“ von Giottos Stil.⁴¹⁸ Hinsichtlich der Komposition stellt er als charakteristisch „eine Hervorhebung der Mitte [und größere Strenge]“ bei der Anordnung der Figuren fest, weiters „eine höhere Natürlichkeit“ im Ausdruck. Besonders hebt er hervor, dass eine „andere künstlerische Gestaltung gar nicht denkbar“ gewesen sei und daher „spätere florentinische Künstler“ kaum mehr daran zu „rütteln gewagt“ hätten. Als Beispiel könne die ‚Beweinung des Heiligen‘ als ein nochmaliges „Zeugnis der großen Entwicklung“ von Giottos Stil genannt werden.⁴¹⁹ Auch die ‚Lossagung vom Vater‘ ist Thode eine genauere Beschreibung wert. Lobend hebt Thode Giottos „dramatisches Vermögen, [...] mit der er den ganzen Verlauf der Handlung in deren höchstem Momente eindrucksvoll zusammenfaßt“⁴²⁰ hervor. Noch stärker als in der Oberkirche von Assisi habe er den Gegensatz der „Gemüthsbewegungen in Vater und Sohn“ in der Bardikapelle zugespitzt.⁴²¹

⁴¹⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 105.

⁴¹⁶ Thode, Giotto 1910, S. 141.

⁴¹⁷ Thode, Giotto 1910, S. 142.

⁴¹⁸ Thode, Giotto 1910, S. 142.

⁴¹⁹ Thode, Giotto 1910, S. 142.

⁴²⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 121.

⁴²¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 122. Interessant ist, dass man in beiden Fällen keine Gemüthsbewegungen sieht; Thodes Feststellung ist jedoch richtig, wenn man die Handlung insgesamt als zugespitzt bezeichnet.

Weitere Werke in der Bardikapelle führt Thode an, und zwar die ‚Brustbilder der Frauen‘ im Gewölbe.⁴²² Darüber hinaus „[a]n der Decke der Kapelle [... die] ‚Keuschheit im Thurme‘“⁴²³ sowie den ‚Gehorsam‘ „als einzelne Figur eines Mönches“, bei der er eine Ähnlichkeit mit den – von ihm Giotto zugeschriebenen – Allegorien der Unterkirche in Assisi⁴²⁴ sieht.

Peruzzikapelle (Abb. 29 bis Abb. 31)

Diese gehöre „in die Periode eines zu letzter großartigster Entfaltung gelangten Stiles“. ⁴²⁵ Thode führt je drei Darstellungen von Johannes Evangelist und Johannes dem Täufer an den Wänden sowie Prophetenköpfe und die vier Evangelistensymbole an der Decke an.⁴²⁶ Der Peruzzikapelle widmet er lediglich eine Seite in GIOTTO, dafür äußert er sich umso enthusiastischer: „Mit vollkommener Freiheit verfügt der Meister über alle Mittel der Kunst, welche er in einem von rastloser Arbeit erfüllten Leben sich zu eigen gemacht hat. Läßt man angesichts dieser Schöpfungen die Phantasie sich vor seine frühen Jugendwerke in der Oberkirche zu Assisi zurückversetzen, so wird der Geist von schrankenloser Bewunderung erfüllt, derselben Bewunderung, mit welcher man das Wachsen und Werden in der Natur verehrt.“⁴²⁷ Sehr wenig schreibt Thode zu den einzelnen Fresken.

Weiters hält Thode es aufgrund einer Angabe von Vasari „für denkbar“, dass es auch „in Santa Croce [...] ein Jugendbildnis Dantes von der Hand Giottos“ gegeben habe. Bezüglich dieses Dantebildnisses könnte laut Thode „Vasari [jedoch auch] eine Verwechslung begangen ha[ben], da er an einer anderen Stelle ein Porträt Dantes, welches Taddeo Gaddi, Giottos Schüler, in Santa Croce gemalt

⁴²² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 527.

⁴²³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 534 – 535.

⁴²⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 537.

⁴²⁵ Ruskin findet die Peruzzikapelle nicht erwähnenswert, möglicherweise, weil sie aufgrund der Benutzung älterer Reiseführer (in denen die Fresken noch als übertüncht aufschienen) für ihn nicht präsent war.

⁴²⁶ Thode, Giotto 1910, S. 144.

⁴²⁷ Thode, Giotto 1910, S. 144.

hat, erwähnt.“⁴²⁸

Zusätzlich erwähnt Thode „vier Tafeln“⁴²⁹, ohne näher auf ihre Art einzugehen.

5.2.15 Padua, Palazzo della Ragione, Riesensaal

Thode beruft sich hier auf Riccobaldo und dessen Angaben, dass Giotto „im Riesensaaale des 1306 restaurierten Palazzo della Ragione [...] hoch oben an den Wänden unter dem Dache, Bilder gemalt [habe], die, vermutlich beim Brande des Daches 1420 zerstört, heute nicht mehr zu finden sind“ und datiert diese Werke mit „vor 1313“. ⁴³⁰

5.2.16 Ravenna, S. Francesco

Die von Vasari erwähnten Fresken von Giotto seien nicht mehr vorhanden, was Thode „beklagenswert“ findet.⁴³¹

5.2.17 Ravenna, San Giovanni Evangelista

Wieder dient Vasari als Quelle, und zwar für „leider sehr restaurierte Freskenreste, welche die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter an der Decke einer Kapelle in San Giovanni Evangelista schreibend darstellen“. Für Thode steht eine Tätigkeit Giottos in Ravenna „außer Zweifel“. ⁴³²

5.2.18 Verona, Palast Can grandes, Portrait

„Vasari weiß zu erzählen, daß der Künstler [...] in Verona, tätig gewesen sei, und führt einige für den Palast Can grandes ausgeführte Bilder, darunter ein Portrait“⁴³³ an.

⁴²⁸ Thode, Giotto 1910, S 75.

⁴²⁹ Thode, Giotto 1910, S. 135. Eventuell kommt diese Information von Vasari, der von „viele[n] andere[n] Tafeln und Fresken“ schreibt. In: Vasari 1974, S. 44.

⁴³⁰ Thode, Giotto 1910, S. 130.

⁴³¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 104 – 105.

⁴³² Thode, Giotto 1910, S. 135.

⁴³³ Thode, Giotto 1910, S. 130 – 131.

5.2.19 Verona, San Fermo, Tafel

Thode erwähnt „eine Tafel in San Fermo“. Hier äußert er Zweifel und grundsätzliche Ressentiments gegenüber Vasaris Äußerungen: „Möglicherweise hat er recht, aber alle, nicht in älteren Quellen nachzuweisenden Angaben des Künstlerbiographen über Giotto sind mit größter Vorsicht aufzunehmen. In seiner Zeit behauptete man schon allerorten, Werke des gefeierten Malers zu besitzen, und er selbst wußte nicht scharf zwischen dem Stil des Meisters und dem seiner Schüler zu unterscheiden.“⁴³⁴

5.2.20 Rimini, S. Francesco

Thode findet es beklagenswert, dass die von Vasari erwähnten Fresken von Giotto nicht mehr vorhanden sind.⁴³⁵ Jedenfalls „steht es durch Riccobaldo fest, daß er vor 1313 in Rimini gearbeitet hat“.⁴³⁶

5.2.21 Rimini, Kloster gegenüber von S. Francesco

Thode beschreibt – untergegangene – von Giotto gemalte Fresken im Kloster „gegenüber San Francesco“ in Rimini mit der Geschichte der heiligen Michelina, wo „die drei franziskanischen Tugenden bzw. Allegorien, „wie sie die Kutte des Franz in der Luft schwebend tragen“, gezeigt gewesen seien. Basis dafür ist wiederum Vasari.⁴³⁷

5.2.22 Lucca, San Martino, Tafelbild

„Im Jahre 1322“ – wieder laut Vasari – sei Giotto über „Aufforderung des Herrn von Lucca, Castruccio“ nach Lucca gegangen und habe „ein in San Martino gestiftetes verschollenes Tafelbild“ gemalt. Auf diesem seien die Heiligen Petrus, Regulus, Martinus und Paulinus, der „in der Luft thronende Christus, einen Kaiser und einen Papste empfehlend“, darstellt gewesen.⁴³⁸

⁴³⁴ Thode, Giotto 1910, S. 131.

⁴³⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 104 – 105.

⁴³⁶ Thode, Giotto 1910, S. 131.

⁴³⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 538.

⁴³⁸ Thode, Giotto 1910, S. 134.

5.2.23 Florenz, Tribuna der Badia, Fresken

Thode hält die von Ghiberti und Vasari genannten Werke „als gut beglaubigt“ für Giotto. Es handle sich dabei um eine Verkündigung, das Gemälde auf dem Hochaltar sowie eine Madonna mit zwei Figuren über einem Portal.⁴³⁹

5.2.24 Florenz, Ognissanti

Thode zählt einige Werke Giottos auf: „Wandschmuck einer Kapelle, vier Tafelbilder (darunter ein von Michelangelo sehr gelobtes mit dem ‚Tod der Maria‘), [...] und eine Halbfigur“, ⁴⁴⁰ weiters ein „mächtige[s] Kruzifix“ (Abb. 32), das laut Thode zu den „unzweifelhaft echte[n] Werke[n] des Meisters“⁴⁴¹ gehöre.

5.2.25 Florenz, Palazzo della Parte Guelfa

„[A]ls Wandbild eine Darstellung des christlichen Glaubens (mit einem Bildnis Clemens‘ IV.)“⁴⁴².

5.2.26 Florenz, Palazzo del Podestà

Thode führt eine allegorische Komposition im großen Saale des Palazzo del Podestà an: „Die von vielen bestohlene Stadtgemeinde“.⁴⁴³

5.2.27 Florenz, Santa Maria del Carmine

Thode beruft sich bei den „das Leben Johannes des Täufers schildernden Wandgemälde in einer Kapelle[...], von denen einige kleine Fragmente nach London und Liverpool gekommen sind“, ⁴⁴⁴ wiederum auf Vasari.

5.2.28 Madonna, Pinakothek Bologna

„Eine Tradition behauptet, der Meister habe dieses Werk für einen Goro Pepoli, welcher 1330 die Kirche Santa Chiara degli Angeli in Bologna baute, ausgeführt.“⁴⁴⁵

⁴³⁹ Thode, Giotto 1910, S. 135.

⁴⁴⁰ Thode, Giotto 1910, S. 135.

⁴⁴¹ Thode, Giotto 1910, S. 137.

⁴⁴² Thode, Giotto 1910, S. 135.

⁴⁴³ Thode, Giotto 1910, S. 135.

⁴⁴⁴ Thode, Giotto 1910, S. 136.

⁴⁴⁵ Thode, Giotto 1910, S. 139. Um welche „Tradition“ es sich dabei handelt, wird nicht angeführt.

5.2.29 Louvre, Stigmatisation (N. 192), (Abb. 33)

„Der Louvre in Paris besitzt eine frühe mit dem Namen bezeichnete ‚Stigmatisation des heiligen Franz‘, mit darunter befindlichen Predellentafeln“. ⁴⁴⁶

5.2.30 Palazzo della Signoria

„Zuerst ist es Giotto gewesen, der im Palazzo der Signoria Inferno und Paradiso in großen Kompositionen dargestellt hat“. ⁴⁴⁷

5.2.31 Neapel, Königlicher Palast

Unbezeichnete, untergegangene Werke mit einer Datierung „zwischen 1330 – 1332“. ⁴⁴⁸

5.2.32 Neapel, Kastell dell’Uovo

Unbezeichnete, untergegangene Werke mit einer Datierung „zwischen 1330 – 1332“. ⁴⁴⁹

5.2.33 Neapel, S. Chiara

„Vermuthlich bezogen sich auch die apokalyptischen Bilder, die Giotto nach Vasari in S. Chiara in Neapel schuf, auf den Erzengel“⁴⁵⁰, „untergegangen“. ⁴⁵¹

5.2.34 Abendmahl, Besitz Fürstin Orloff

„Als echtes Werk wird von Crowe und Cavalcaselle noch ein mit freilich zweifelhafter Inschrift versehenes kleines ‚Abendmahl‘ im Besitz der Fürstin Orloff angeführt.“⁴⁵²

⁴⁴⁶ Keine Datierung. Laut Thode geben die Predellentafeln Darstellungen aus Assisi wieder. In: Thode, Giotto 1910, S. 140.

⁴⁴⁷ Thode nimmt keine Datierung bzw. zeitliche Einordnung vor und sagt auch nicht, woher er die Information hat. Er meint jedoch, dass Orcagnas Fresko „einen Ersatz“ biete. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 497 – 500.

⁴⁴⁸ Thode, Giotto 1910, S. 146.

⁴⁴⁹ Thode, Giotto 1910, S. 146.

⁴⁵⁰ Keine zeitliche Einordnung. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 518.

⁴⁵¹ Thode, Giotto 1910, S. 146.

⁴⁵² Keine zeitliche Einordnung. In: Thode, Giotto 1910, S. 141.

5.2.35 Kleine Tafel ‚Kreuzabnahme‘

„Eine kleine Tafel mit der ‚Kreuzabnahme‘, welche Lorenzo Medici besaß, ist nicht mehr nachzuweisen.“⁴⁵³

5.2.36 Florenz, Santa Reparata

Beim Themenkreis „Giotto als Architekt“ sieht Thode auch Tätigkeiten von Giotto am Dom von Florenz. „[I]m Jahre 1334, [wurde] ihm die Ehre zuteil, Arnolfo die Cambios Werk fortzusetzen. [...] Giotto hat, so nimmt man an, die schmalen hochaufragenden Fenster und die sie umgebende Inkrustation mit farbigem Marmor ausgeführt“, die eine „Übereinstimmung [...] mit dem unteren Geschoss“⁴⁵⁴ des Campanile hätten.

5.2.37 Florenz, Campanile, Entwurf, Teile des Baus, einige Reliefs, (Abb. 8)

Thode meint, ob der Campanile „ein Werk Giottos ist, [konnte] mit voller Sicherheit noch nicht bestimmt werden“. „Gewiß wird ihm die geniale Idee des Ganzen verdankt“. Jedenfalls seien von Giotto der „Entwurf [...] und [der] unterste[...] Teil [...] bis zu der ersten Reliefreihe“.⁴⁵⁵ Er schreibt auch, „[d]aß [Giotto] selbst plastische Skizzen zu einigen, und zwar den ersten sieben Reliefs [...] angefertigt hat, braucht nicht bezweifelt zu werden“⁴⁵⁶.

5.2.38 Kreuzigung der Berliner Galerie

In der Berliner Galerie gewahrt Thode noch „eine offenbar seiner frühen Periode angehörige, jetzt mit Unrecht in seine Schule verwiesene ‚Kreuzigung““.⁴⁵⁷

⁴⁵³ Keine zeitliche Einordnung. In: Thode, Giotto 1910, S. 141.

⁴⁵⁴ Thode, Giotto 1910, S. 148.

⁴⁵⁵ Thode, Giotto 1910, S. 148.

⁴⁵⁶ Thode, Giotto 1910, S. 149.

⁴⁵⁷ Ohne zeitliche Einordnung: In: Thode, Giotto 1910, S. 62.

6. Giotto als Neuerer und Giotto als Gründer einer Schule

Das Attribut „Neuerer“ wird Giotto quer durch die kunsthistorische Literatur zuge-dacht; genauso steht er für die „Giotto-Zeit“ bzw. für eine „Giotto-Schule“. Ruskin und Thode beschäftigen sich ebenfalls mit diesen Themen. Im folgenden Kapitel werden auch die Schüler Giottos behandelt.

6.1 Giotto als Neuerer

Im Zusammenhang mit dem Themenkreis „Giotto als Neuerer“ findet die Aus-einandersetzung der beiden Autoren einerseits mit den „byzantinischen“ Dar-stellungsmodi und Themen statt und andererseits geht es um die Erfindung neuer Darstellungsformen und Themen bzw. um die Weiterentwicklung bereits bestehender Sujets. In der heutigen Fachsprache wird statt des Begriffes „byzantinisch“ der Begriff „byzantinisierend“ gebraucht, im 19. Jahrhundert war „byzantinisch“ jedoch noch der übliche Terminus, der auch für Maler und Modi verwendet wurde, die nicht dem tatsächlich byzantinischen Kulturraum, sprich dem nahen Osten zuzurechnen waren.⁴⁵⁸ Gemeint war mit „byzantinisch“ jeden-falls die Kunst, die Giotto vorausging, wie z. B. jene von Cimabue.

⁴⁵⁸ Jacob Burckhardt verwendet den Begriff „Byzantiner“ im Zusammenhang mit Cimabue. In: Burckhardt 1986, S. 705.

Johan Jakob Tikkanen schreibt über „die byzantinische Ovalform des Kopfes“. Tikkanen verwen-det jedoch – ohne Bedeutungsunterschied – auch den Begriff „byzantinisierend“. In: Tikkanen 1884, S. 23 u. S. 24.

Bei Carl Friedrich von Rumohr kommt der Begriff sehr wenig vor; so schreibt er von „Giotto, der von Byzantinern abweicht“ bei der Behandlung älterer Autoren wie z. B. Ghiberti. In: Rumohr 1827, S. 42.

Beim Autorenduo Joseph Crowe und Giovanni Cavalcaselle kommt der Begriff im Zusammen-hang mit Giotto nicht vor. Siehe: Crowe und Cavalcaselle 1869.

Die Verwendung „byzantinisch“ statt „byzantinisierend“ hält sich fallweise bis in die heutige Zeit, zumindest bei Übersetzungen vom Italienischen ins Deutsche. Luciano Bellosi verwendet den Begriff „byzantinische Malerei“, deren „zähe Tradition“ von Giotto „mit einem Schlag [ausgelöscht] worden“ sei. In: Bellosi 1981, S. 5.

Im Zusammenhang mit dem historischen Umfeld von Giotto's Kunst schreibt **Ruskin**, dass „[d]as Werk Giotto's in der Arenakapelle [...] das Zeichen des Aufbrechens in eine neue Ära in der Kunst [war]“⁴⁵⁹ und stellt fest: „Byzantinische Kunst manifestiert sich nur in ständigen Wiederholungen [...] wird jeden Tag kälter und formaler“.⁴⁶⁰ „Giotto [...] wie sein Lehrer Cimabue [haben] sehr lange byzantinische Figuren [gemalt], die er weicher machte, die Zahl der Figuren anreicherte und in den Gesten belebte. Dann erfand er eigene Themen.“⁴⁶¹

Ruskin geht auch auf die „sublime monotony“ der „byzantinischen Tradition“ in Mosaiken von italienischen Kirchen ein und bezeichnet Giunta of Pisa als ersten, Cimabue als zweiten und Giotto als dritten Neuerer, der als Einziger die „komplette Revolution in den künstlerischen Prinzipien der Zeit“ zu vollziehen fähig war, obwohl Giotto wie sein Lehrer Cimabue „sehr lange byzantinische Figuren malten“.⁴⁶² „Cimabue und Giotto [initiierten das Zeitalter] der Kunst und Imagination“ und waren als „Führer eines Zeitalters [...] vom Durchschnitt ihrer Zeit durch eine messbare Distanz getrennt, die man nicht [...] beschreiben kann.“⁴⁶³

Die Erfindungen Giotto's haben in der Einführung folgender Dinge bestanden:

„A. helleren Farben, B. breiteren Massen und C. sorgfältigerer Imitation der Natur“ als seine Vorgänger.⁴⁶⁴ Ruskin sah die Entwicklung hin zu helleren Farben schon vor Giotto, z. B. in der nordeuropäischen Kunst ab dem 11. und frühen 12. Jahrhundert. Er stellte fest, dass Giotto's „blasse Farben“ einen „starken Kontrast mit byzantinischen Beispielen“ bildeten.⁴⁶⁵ Zur „größere[n] Ausdehnung der Masse“ meint er, dass die „byzantinische, normannische und romanische Skulptur“ eine „Draperie in vielen minutiösen Falten“ gezeigt habe. Giotto habe „all diese Falten in breite Massen von Farbe“ verschmolzen.⁴⁶⁶ Bei der „Imitation der Natur“ liege Giotto's „große Stärke und das Geheimnis der Revolution, die er er-

⁴⁵⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 6.

⁴⁶⁰ Ruskin, Padua 1900, S. 18.

⁴⁶¹ Ruskin, Padua 1900, S. 20 - 21.

⁴⁶² Ruskin, Padua 1900, S. 20 – 21.

⁴⁶³ Ruskin, Mornings 2007, S. 24.

⁴⁶⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 21.

⁴⁶⁵ Ruskin, Padua 1900, S. 21.

⁴⁶⁶ Ruskin, Padua 1900, S. 23.

zeugte“.⁴⁶⁷ Ruskin meint, dass Giotto „ganz einfach nur daran interessiert gewesen [ist], was ihn umgab, das heißt die besten lebenden Menschen, die Porträts lebender Menschen für conventionelle Gesichter, das tägliche Leben“. Im Rahmen seiner Vorträge/Vorlesungen über „Architecture and Painting“ schreibt er in der „Lecture III. Turner and his works“ vom 15. November 1853, dass „Giotto und im 14. Jahrhundert Orcagna [...] das erste Mal etwas Ähnliches wie Natur in ihre Hintergründe“ gegeben hätten.⁴⁶⁸

Als weitere Punkte, die Giotto als Neuerer ausweisen führt Ruskin an, dass die „byzantinische Kunst [...] begrenzt auf eine vorgegebene Serie von Szenen“ gewesen sei. „Giotto gab dem eine teilweise Freiheit und beginnendes Leben [...], von seinen Nachfolgern wurde die Szenerie kontinuierlich erweitert, und die Ernsthaftigkeit des Stils langsam abgeschwächt zur Perfektion“.⁴⁶⁹ „Verglichen mit den Byzantinern ist [Giotto] ein Realist, dessen Kraft in der Einführung lebender Charakter und verschiedener Begebenheiten besteht, die vorher bestehende byzantinische Symbole modifizieren. [Er] ist ein Realist der reinsten Sorte, versucht immer, Ereignisse genauso darzustellen, wie sie wahrscheinlich sich ereignet haben und nicht, sie zu idealisieren.“⁴⁷⁰ Giotto habe eine „rationale und menschliche Sicht auf alle Themen“⁴⁷¹. Ruskin spricht auch über Giottos „reines Schauen“ und was dabei wesentlich war: „Die ersten Dinge, die Giotto durch das reine Schauen auf die Dinge herausfand, war, dass ein rotes Ding rot ist, ein braunes braun und ein weißes weiß usw.“⁴⁷² Giotto habe „die Schule der Farbe in Italien, Venedig und überall [gegründet]“, „niemand nach ihm entdeckte mehr über die Farbe.“⁴⁷³

Ruskin gibt mit dieser Meinung zu Giotto eine aus seiner eigenen Zeit stammende Tendenz in der Malerei wieder, wie sie besonders in der Landschaftsmalerei durch die Schule von Barbizon und später durch die Impressionisten propagiert

⁴⁶⁷ Ruskin, Padua 1900, S. 24.

⁴⁶⁸ Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1872, S. 124.

⁴⁶⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 32.

⁴⁷⁰ Ruskin, Padua 1900, S. 126.

⁴⁷¹ Ruskin, Padua 1900, S. 145.

⁴⁷² Ruskin, Mornings 2007, S. 20.

⁴⁷³ Ruskin, Mornings 2007, S. 20.

wurde. Insgesamt geht es ihm um die Abgrenzung zu den Vorgängern Giotto mit ihren byzantinisierenden Darstellung.

Für **Thode** ist Giotto ein Neuerer in vielerlei Hinsicht, sei es allgemein für die Malerei bis hin zu jener der Renaissance, sei es mit der Entwicklung bzw. erstmaligen Ausführung bestimmter Motive. Dies betrifft einerseits die Legende um Franz von Assisi, andererseits auch Visualisierungen der Leidensgeschichte Christi oder Mariendarstellungen.

Für Thode beginnt mit Giotto jedenfalls eine neue Ära. Er meint, dass Giotto die „Normen der neuen Kunst endgültig feststellte“ und das XIV. Jahrhundert „dann ganz unter [seinem] Einflusse“ gestanden sei.⁴⁷⁴ Laut Thode seien der Maler Giotto und der Bildhauer Giovanni Pisano die „eigentlichen Schöpfer des Renaissancestils“⁴⁷⁵ mit „Giotto [...] als dem eigentlichen Begründer“.⁴⁷⁶ Die beiden hätten die Grundsätze einer „neuen und originalen künstlerischen Sprache für die bereits von Niccolò Pisano und Cimabue verherrlichten Ideen aus freier Anschauung der Natur heraus“ geschaffen. Sie hätten sich dabei „auf die Wiedergabe des Wesentlichen, in Ausdruck und Bewegung mit erstaunlicher Sicherheit die Normen des Formalen erfassend“ beschränkt.⁴⁷⁷ Thode beschäftigt sich in diesem Zusammenhang damit, welche „Ideen der Renaissancekunst“ Giotto erstmals „veranschaulichte“.⁴⁷⁸ Bei Giotto seien die Basis für diese „neue Kunst“ „die kühne Hinwendung zur Natur als Lehrerin“⁴⁷⁹, die „Intensität seines inneren Erlebens“ die ihm die „Konzentration des Ausdruckes“ in den Figuren gestattete, wodurch er „dem pathetischen Übertreiben der Bewegungen in der byzantinischen Kunst jenes Maß der Gebärdensprache gegenüber stellt, welches das bedeutsamste Merkmal des neuen Stiles ist“.⁴⁸⁰ Mit diesem „Maßhalten in der Gebärde“ stehe in direktem Zusammenhang „Giotto's Entdeckung des unendlichen

⁴⁷⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 104.

⁴⁷⁵ Thode, Giotto 1910, S. 6.

⁴⁷⁶ Thode, Giotto 1910, S. 8.

⁴⁷⁷ Thode, Giotto 1910, S. 6 – 7.

⁴⁷⁸ Thode, Giotto 1910, S. 8.

⁴⁷⁹ Thode, Giotto 1910, S. 6.

⁴⁸⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 261 - 262 und Thode, Giotto 1910, S. 40 – 41.

Reichtums physiognomischer Sprache.“⁴⁸¹ Er verweist darauf, dass „[a]lle große künstlerische Tätigkeit [...] aus der inneren Erregung, aus der starken Belebung der Einbildungskraft eines Volkes hervor“⁴⁸² gehe. Das sei „immer die Wirkung tief eingreifender Veränderungen in den allgemeinen Lebensbedingungen, Wandlungen, welche sich zugleich in den sozialen Verhältnissen und in religiösen Anschauungen vollziehen“⁴⁸³. Er setzt Franz von Assisi und das Wollen nach „ein[em] volkstümlich[en] Christentum“ sowie die „Wiederbelebung schlichten evangelischen Glaubens und [die] Befolgung der einfachen evangelischen Vorschriften“⁴⁸⁴ in diesen Zusammenhang. Auch die Hinwendung zur Natur, deren Basis die „Liebeskraft des Franz von Assisi“, der „die Natur geheiligt hatte“ gewesen sei,⁴⁸⁵ steht in diesem Kontext und als Ausgangspunkt für die Veränderung. Er geht so weit zu konstatieren, dass an Franz von Assisi „sich die künstlerische Inspiration [entzündete], aus welcher die Renaissancekunst entspross“.⁴⁸⁶ Thode übernimmt damit die Ansicht Vasaris über den Beginn der Renaissancekunst und nicht die seit ca. 1840 in Deutschland vorherrschende Meinung, dass der Beginn der Renaissance mit dem anfangenden 15. Jahrhundert in Florenz anzusetzen sei.

Darüber, wo der Beginn der Renaissance zuerst stattgefunden habe, differieren jedoch Thodes Ansichten je nach Publikation. Ist es in FRANZ VON ASSISI Padua, wo mit Giotto's „lebensfrischen, ungezwungenen Fresken“ die „Kunst der Renaissance!“ entstanden sei, ändert er offenbar seine Meinung in GIOTTO auf Assisi, wo in der Kirche San Francesco in Assisi „die ersten großen Taten Giotto's und damit überhaupt der Renaissance“⁴⁸⁷ zu finden wären. Er fügt an, dass „die Renaissance oder besser gesagt die neue christliche Kunst“ im 13. Jahrhundert in der Toskana beginne, wo sich zu diesem Zeitpunkt bereits „ihre wesentlichen Grundzüge“ geltend gemacht hätten. Von Giotto bis Raphael habe sich dann „eine einheitliche Entwicklung, der eine einheitliche Weltanschauung und Religi-

⁴⁸¹ Thode, Giotto 1910, S. 41.

⁴⁸² Thode, Giotto 1910, S. 8.

⁴⁸³ Thode, Giotto 1910, S. 8.

⁴⁸⁴ Thode, Giotto 1910, S. 9.

⁴⁸⁵ Thode, Giotto 1910, S. 12.

⁴⁸⁶ Thode, Giotto 1910, S. 12.

⁴⁸⁷ Thode, Giotto 1910, S. 17.

onsauffassung zu Grunde“ lag⁴⁸⁸, vollzogen. Die Kunst der Renaissance sei „keinem Anderen als Giotto“ zu verdanken.⁴⁸⁹

Die veränderte Auffassung äußert sich laut Thode bei der Darstellung der Figur, (Abb. 34) insbes. der „Einzelfiguren in ihrer statuarischen Haltung, wie ihrer weichfließenden Gewandung, in den sicher en face gezeichneten Köpfen, in dem zarten malerischen Geschmack heller Farben, in den weichen transparenten Tönen des Inkarnates“ sowie in der „verklärten Menschlichkeit Christi“ und der „scharfen Portraitcharakteristik“; als Beispiel bringt er die Porträts der Orsini in Assisi.⁴⁹⁰ Schon bei der Oberkirche von Assisi stellt Thode bei den Darstellungen eine „ältere[...] und jüngere[...] Richtung“ fest, wobei die „jüngere [...] durch das Sichemporringen einer ganz neuen künstlerischen Auffassung“ gekennzeichnet sei. Er spricht vom „Durchbrechen des Byzantinismus durch eine andersartige Anschauung“, die wiederum durch das „vorurteilslose[...] naive[...] Beobachten der Natur“ gekennzeichnet sei und „bis zu einem gewissen Grade [...] aus einem Studium antiker Bildwerke“ erwachse. Jedenfalls sehe man in Assisi „mit voller Deutlichkeit [...], wie ein neues Formenideal aus einem älteren sich auslöst“, dies jedoch „kein vollständiger plötzlicher Bruch“ sei.⁴⁹¹ Thode führt auch zahlreiche andere Neuerungen im Zusammenhang mit der Figur an. Unter anderem stellt er fest, „daß der Künstler als das Wesentliche in der menschlichen Gestalt den Knochenbau erfaßt“ sowie, dass „[a]lle Teile des Gesichtes [...] in stets organischem, wohlproportioniertem Zusammenhang [stehen]. Indem er denselben durch eine Modellierung in kräftigem Licht und Schatten zur Geltung zu bringen sucht, stellt er dem flächenhaft Ornamentalen des Byzantinischen das Prinzip räumlich plastischer Gestaltung entgegen“.⁴⁹² Weitere Details und Ergänzungen dazu werden im Kapitel „Giotto als Maler“ ausgeführt.

Ein Thema, das sowohl Figur als auch Dekoration betrifft, ist der Themenkreis Antike. Bei der Figurendarstellung von Giotto sieht Thode den neuen Stil in ei-

⁴⁸⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 62.

⁴⁸⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 270.

⁴⁹⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 270.

⁴⁹¹ Thode, Giotto 1910, S. 19.

⁴⁹² Thode, Giotto 1910, S. 20.

nem „antikisirenden Typus“⁴⁹³ (Abb. 15) sowie einem antikisierenden Gesichtstypus⁴⁹⁴ (Abb. 12). Es gäbe die Verwendung von antikisierenden Elementen, wie z. B. Kapitellen⁴⁹⁵ (Abb. 35) und insgesamt einen „an die antiken Werke edelster Zeit gemahnenden Charakter“⁴⁹⁶, weiters Bilder, die einen „wahrhaft antiken Geist atmen[...]“⁴⁹⁷ (Abb. 36) und „wie Boccaccio es aussprach, antiker künstlerischer Herrlichkeit zu vergleichen“ seien.⁴⁹⁸ Zu diesen Ergebnissen sei Giotto durch das Studium der Antike gekommen⁴⁹⁹ (Abb. 37). Laut Thode sei Giotto ein

⁴⁹³ Thode bemerkt dies bei den „Geschichten aus dem Leben Isaaks und Josephs“ in der Oberkirche von Assisi: „Am ausgeprägtesten tritt uns der neue Stil, den man am besten als einen plastischen bezeichnen könnte, wie er dann höchst wahrscheinlich auch auf das Studium antiker Skulpturen zurückgeht, in der Madonna über der Thür entgegen.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 253. „Jener [...] antikisirende Typus nämlich ist, wie ein eingehender Vergleich zwingend ergibt, der auch für die Franzlegende eigentlich charakteristische, nur daß er hier kräftiger und etwas freier ausgebildet zur vollen Herrschaft gelangt. Im Verlaufe der Arbeit erfährt er geringe Modifikationen, [...] in einer Verfeinerung der einzelnen Formen, einer größeren Bestimmtheit der Konturen [...], [die] Nasenrücken [werden] immer schärfer [...], [die] Nase spitzer [...], [die] Flügel kräftiger.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 254.

⁴⁹⁴ Thode spricht vom „antikisierende[n] Gesichtstypus, der [...] folgendermaßen gekennzeichnet werden kann: längliche Gesichtsform, etwas gewölbte mittelhohe Stirn, deren Profillinie die ganz gerade, wie gemeißelte Nase mit scharfem Rücken und etwas gekniffenen kleinen Flügeln fortsetzt, scharf gezeichnete, wenig gewölbte Augenbrauen, große, etwas starr blickende geöffnete Augen, durch eine scharfe Falte hervorgehobene Augenlider, ziemlich volle Backen, die Oberlippe mit eckig gezeichneter Mittelvertiefung, voller Mund mit wenig herabgezogenen Winkeln, kräftiges Kinn, rundlich geschwungene, unten spitz verlaufend angewachsene Ohren.“ Thode spricht über die jugendlich bartlosen Männer- und die Frauenköpfe im unteren Bereich der Beweinung in der Oberkirche von Assisi. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 253.

⁴⁹⁵ Bei der Magdalenenkapelle stellt er dies fest: „Als besonderer Schmuck der geometrisch gemusterten Einrahmung – auch hier ist daneben reiches vegetabilisches Ornament in den Fensterleibungen gegeben – erscheinen starke mosaizierte, gedrehte Säulen mit antikisierenden Kapitälern.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 90; ebenfalls in: Thode, Giotto 1910, S. 107.

⁴⁹⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 278, gleichlautend in: Thode, Giotto 1910, S. 77.

⁴⁹⁷ Zum Beispiel beim ‚Hochzeitszug der Maria‘ in der Arenakapelle. Thode, Giotto 1910, S. 112.

⁴⁹⁸ Thode erwähnt dies bei der Beschreibung der Peruzzikapelle. In: Thode, Giotto 1910, S. 144.

⁴⁹⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 127 – 128. Thode stellt fest, dass „als unzweifelhaft zu betrachten [ist], daß er, kaum der Schule Cimabues entwachsen, aufs eifrigste sich mit dem Studium der Antike, der ornamentalen Werke der Cosmaten und der gotischen Architektur Arnolfos befaßt hat und daß hierfür seine erste Reise nach Rom maßgebend wurde. Wie sein Auge für Eindrücke jeder Art offen war und er seine Kenntnisse älterer Kunst auf jede Weise zu bereichern

„in ganz Italien als Wiedererwecker der Größe antiker Kunst angestaunte[r] Mann“ gewesen; schon Boccaccio habe dies „in der fünften Novelle des sechsten Tages“ festgestellt.⁵⁰⁰

Typische Kennzeichen für die Umsetzung seien die „Gehaltenheit der Bewegung“, die den Kompositionen einen „an die antiken Werke edelster Zeit gemahnenden Charakter“ gäbe. Thode meint auch, dass Giotto mit Giovanni Pisano, „dessen für Sant' Andrea in Pistoja 1301 gefertigte Kanzel er gewiß gekannt hat“, „in lebendiger Natürlichkeit der Auffassung gewetteifert“ habe und ihn sogar übertroffen hätte.⁵⁰¹

Zur Dekoration der Arenakapelle meint Thode, dass die Elemente der Dekoration sowohl in Padua als auch in Assisi „Nachahmung geometrischen Mosaiks und Akanthusrosetten oder –ranken“ seien und insbes, „letztere ganz antik gehalten sind“. Er geht auch auf die Bordüren der obersten Bildreihe in der Arenakapelle und das dort verwendete Ornament ein. Darüber hinaus stellt er für die „gesamte malerisch dekorative Wirkung des verhältnismäßig wohlerhaltenen Wand schmuckes“ außerdem eine „wunderbare[...], den Blick sanft bezaubernde[...] Harmonie“ fest.⁵⁰²

Bereits Matteo Villani⁵⁰³ bringt Giotto in Zusammenhang mit antiken Malern, indem er sagt, dass dieser der Malerei die antike Würde zurückgegeben habe. Dies setzt sich dann über Ghiberti bis ins 19. Jahrhundert, insbes. in der älteren italienischen Kunstgeschichtsschreibung, nicht jedoch in jener nördlich der Alpen⁵⁰⁴, in der italienischen Kunstgeschichtsschreibung sogar bis weit ins 20. Jahrhundert hinein⁵⁰⁵ fort.

suchte, beweist die auch in dem Campanile einem römischen, altchristlichen Bau nachbildende Basilika, welche er uns als San Giovanni in Laterano auf ‚Der Vision Innocenz‘ III.‘ vor Augen führt.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 49.

⁵⁰⁰ Thode, Giotto 1910, S. 98.

⁵⁰¹ Thode spricht über das Jugendleben Christi im Tonnengewölbe des nördlichen Querhauses in Assisi. In: Thode, Giotto 1910, S. 77.

⁵⁰² Thode, Giotto 1910, S. 107.

⁵⁰³ M. Villani 1980, S. 48.

⁵⁰⁴ Nicht bei Rumohr oder Ruskin.

⁵⁰⁵ Vgl. z. B. Luciano Bellosi, der schreibt, dass Giottos „völlig neue Raumkonzeption [...] ein Erbe der Antike“ sei. In: Bellosi 1981, S. 5.

Eng verbunden mit den Themenkreisen Renaissance und Antike sind für Thode Giotto's vermutetes „Studium der Natur“ bzw. dessen „Naturbeobachtung“⁵⁰⁶ und die „Naturnachbildung“. Giotto habe sich sowohl durch das Studium der Natur als auch der Antike „von den alten Traditionen“ befreit. Er habe die Natur und die Antike zu seinen „Lehrmeistern“ gemacht und sie dann eigenständig benutzt, um „seinen Stil zu entwickeln [...] und damit den Höhepunkt seiner Kunst“ zu erreichen.⁵⁰⁷ Direkt in Zusammenhang mit der mutmaßlichen Naturbeobachtung bzw. der Natur bei Giotto bringt Thode das immer wieder in seinen Kommentaren präsente Thema Gefühl. „Indem die Natur direkt zum Interpreten [des Gefühls] erhoben wird, vollzieht sich die wunderbare bildnerische Verwandlung des Gefühls in Erscheinung.“⁵⁰⁸ Thode stellt weiters fest, dass in Giotto's Schaffen, verglichen mit der älteren Kunst, auf Grund der Naturbeobachtung „eine Vereinfachung, Individualisierung und Verinnerlichung“ gegeben sei. Diese Vereinfachung zeige sich bei den Figuren „in einer energischen Beschränkung auf möglichst wenige, aber charakteristische, den organischen Zusammenhang der Formen hervorhebende Linien und auf eine schlichte, aber die Bewegung der Gestalt scharf kennzeichnende Faltengebung der Gewänder“, bei der Architektur „in der klaren und übersichtlichen Anordnung einzelner, einheitlich gestalteter Gebäude“, bei der Landschaft im „Streben nach Zusammenhang im Aufbau des felsigen Terrains.“ Thode hält allerdings fest, dass die Landschaft bei Giotto der älteren Kunst „am meisten verwandt bleibt“.⁵⁰⁹

Bei **Ruskin** kommen die Themen Renaissance und Antike nicht vor, da er – wie bereits erwähnt – Giotto als typischen Vertreter der Gotik sieht; er spricht von der „Gotik des Giotto“⁵¹⁰ sowie von Giotto als Handwerker⁵¹¹ der Gotik. Ruskin hängt

⁵⁰⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 261 und Thode, Giotto 1910, S. 38 – 39.

⁵⁰⁷ Im Zusammenhang mit Giotto's „Jugendstil“ verweist Thode auf die „sehr beachtenswerthe Schrift von J. J. Tikkanen: Der malerische Stil Giotto's (Helsingfors 1884)“. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 267.

⁵⁰⁸ Thode, Giotto 1910, S. 36.

⁵⁰⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 261 und Thode, Giotto 1910, S. 38 – 39.

⁵¹⁰ Ruskin spricht davon in den SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE (in: Ruskin, Seven Lamps 1904, S. 387) bzw. in einem Brief an seinen Vater von „Giotto-Gotik“. (in: Ruskin, Letters to his

insges. stark dem von England ausgegangenen Gothik Revival, insbes. in der Architektur, an. Näheres dazu findet sich im Kapitel „Giotto als Architekt und Baumeister“.

Thode vermerkt auch Neuerungen durch Giotto in technischer Hinsicht beim Fresko. Er geht bei der Behandlung der „Werke des Cimabue“ darauf ein, dass im „Querschiff und Chor der Oberkirche [...] [n]eben der Feuchtigkeit [...] der sehr dünne Intonaco Schuld an der Zerstörung“ trage. Für die Fresken des Langhauses sei dann „ein stärkerer Intonaco angewendet [worden]; am stärksten tritt er [...] in Giotto's Fresken auf.“ Im Umkehrschluss nimmt Thode für Giotto bereits mehr „Erfahrung in der Technik der Wandmalerei“ als Cimabue an.⁵¹² Jedoch sieht er ein Festhalten an Bestehendem „in den technischen Eigentümlichkeiten der grünen Untermalung und kupferroten Aufhöhung des Inkarnates“ und merkt dazu an, dass „diese aus der Schultradition stammenden Elemente [...] gegenüber dem Neuen keine Bedeutung [haben]“.⁵¹³

Thode stellt bei Giotto weiters ein „von dem starken Sinn für die Wirklichkeit gefundene[s] Prinzip“ fest, dass „die einfache anschauliche Bildung einer glaubhaft wirkenden Architektur“ ermöglicht hätte. Die „aller Realität hohnsprechenden Gebäude auf byzantinisierenden Bildern“ seien dadurch verdrängt worden; als Beispiele bringt er das ‚Pfingstfest‘ (Abb. 38) und ‚Christus im Tempel‘. In diesem Zusammenhang steht für Thode fest, dass die dargestellten Bauten „nicht mehr rein aus der Phantasie heraus“ von Giotto erfunden wurden, sondern, dass Giotto die Realität beobachtet und daher „die Motive der Darstellung auf im Leben Geschautes“ zurückzuführen seien.⁵¹⁴ An dieser Stelle kommt auch der Begriff „Perspektive“ vor, ohne dass Thode zu diesem Thema genauere Ausführungen macht.

parents 1972, S. 119) und ebenfalls in einem Brief „Ich kann sagen, dass Giotto gotisch baute“. (in: Ruskin, Letters from Venice 1955, S. 192).

⁵¹¹Ruskin, Padua 1900, S. 25.

⁵¹² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 221.

⁵¹³ Thode, Giotto 1910, S. 20.

⁵¹⁴ Thode, Giotto 1910, S. 20 – 21.

Eng mit der Architekturdarstellung verbindet er für Giotto „eine Modellierung der Erscheinungen in Licht und Schatten, wie sie [...] der byzantinischen Kunst⁵¹⁵ gegenüber etwas ganz und entscheidend Neues ist“. Er meint jedoch, dass Giotto „innerhalb gewisser Grenzen“ blieb und die große Veränderung „eine der größten Thaten Masaccio's und der Quattrocentokunst“ wurde, jedoch nur auf Basis von Giottos „Entdeckung“ diese „Prinzipes“. Thode beschreibt an dieser Stelle auch die Mechanismen der Verwendung von Licht bei Giotto sowie die „ersten Versuche“ von „Freilicht und Binnenlicht“ sowie die „ersten, sehr kühnen Wagnisse, künstliche[r] Lichtwirkungen“⁵¹⁶ (Abb. 39), die bei Giotto bereits zu finden seien: „Indem er die Lichtwirkung von einer bestimmten Stelle ausgehen lässt, gewinnt er einen wichtigsten Faktor für die Einheitlichkeit des Ganzen. Jene Stelle aber wählt er mit genialer Berücksichtigung des für die Komposition Günstigen.“⁵¹⁷

Als weitere Neuerung führt Thode einige neue bzw. für die Zukunft richtungsweisende Darstellungen an. Der Übersichtlichkeit halber sind diese hier nach Themenkreisen geordnet. Wichtige Neuerungen sind die Legende von Franz von Assisi, Jesu Leben und Leidensgeschichte, die Darstellung der Madonna, des Jüngste Gerichtes sowie Änderungen bei der Darstellung von Heiligen. Thode hat diese in FRANZ VON ASSISI ebenfalls in ähnlichen Themenblöcken, nicht nur auf Giotto bezogen, abgehandelt.

Er bringt im Zusammenhang mit Franz von Assisi einige Themenkreise, die neu gewesen seien, z. B. den ‚Triumph des heiligen Franz‘ (Abb. 40) im Gewölbe der Unterkirche von Assisi. Giotto habe Franz als erster „auf den Himmelsthron“ versetzt.⁵¹⁸ Eine weitere neue Darstellung ist ‚Franz als den Prediger der Vergänglichkeit alles Irdischen‘.⁵¹⁹ Sie könne in dieser Form der Darstellung – Franz

⁵¹⁵ Es handelt sich um eine Textstelle, die sowohl in FRANZ VON ASSISI als auch in GIOTTO vorkommt. In GIOTTO verwendet Thode an dieser Stelle – ohne Bedeutungsunterschied – den Begriff „byzantinisierend“. In: Thode, Giotto 1910, S. 46.

⁵¹⁶ Als Beispiele bringt er die ‚Weihnachtsfeier in Greccio‘ und die ‚Beweiung des Franz von San Damiano‘. In: Thode, Giotto 1910, S. 46.

⁵¹⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 266 – 267 und Thode, Giotto 1910, S. 46.

⁵¹⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 539.

⁵¹⁹ Laut Thode im rechten Querschiff der Unterkirche in Assisi. In: Thode, Giotto 1910, S. 87.

weist auf ein „neben ihm stehendes Gerippe eines Königs hin“ – als erste Todesmahnung der neueren Kunst aufgefasst werden. Laut Thodes sei sie auf die Franziskanerdichtung des dreizehnten Jahrhunderts und den daraus erwachsenden „volkstümlichen Ideen“ zurückzuführen. Thode fragt sich an dieser Stelle auch, ob nicht „[ein Gelehrter] im Auftrage der Franziskaner [...] oder Dichter das Programm festgestellt“ habe.⁵²⁰ Bei der ‚Vögelpredigt‘ – in der Oberkirche von Assisi – habe Giotto als Erster „die Schaar der rechts unter einem Baum versammelten, dem Leben selbst mit Liebe nachgebildeten Thierchen auch in das richtige Größenverhältniß gegenüber dem links stehenden, freundlich segnend zu ihnen sich wendenden Franz“ gesetzt.⁵²¹ Zum Bild über den ‚Tod des Edlen von Celano‘ (Abb. 41), ebenfalls in der Oberkirche von Assisi, meint er, dass Giotto zum ersten Mal sich die Gelegenheit geboten haben, „den Ausbruch des tiefsten menschlichen Schmerzes darzustellen“ und „es ein Wunder“ sei, wie es ihm gelungen ist. Laut Thode sei „jede Bewegung [...] wahr und ergreifend“. Er fragt sich dann einerseits, wo Giotto „solch seelischem Leiden auf seinem Lebensweg begegnen“ habe müssen und andererseits stellt er fest, dass in ihm „[e]twas vom griechischen Geiste neu wieder auf[lebe]“. ⁵²² Im Zusammenhang mit der ‚Predigt vor Honoriums III.‘ (Abb. 42) in der Oberkirche von Assisi stellt er ebenfalls neue „dankbare“ Aufgaben fest, da „es galt die Wirkung einer ergreifenden Predigt zu schildern.“ Derart überzeugend sei „selten wieder die Konzentration der Gedanken auf einen Gegenstand dargestellt worden“. Thode führt ins Treffen, dass „man glaubt die im Innersten packenden Worte des Bußpredigers zu hören“ und bringt diese wieder in Verbindung mit „einer Tiefe der Auffassung des menschlichen Gemüthes, einem Vermögen für geistige Vorgänge den schlagendsten äußeren Ausdruck zu treffen, wie sie nur den größten unter den Künstlern eigen sind“. ⁵²³

⁵²⁰ Thode, Giotto 1910, S. 88.

⁵²¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 138 – 139

⁵²² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 141 – 142. Er verweist auch auf Veränderungen, die spätere Künstler vorgenommen haben, z. B. die Dalle Massegna, die die von Giotto „absichtlich vermieden[e] Zweiteilung des Bildes“ angewandt und Benozzo Gozzoli, der das „Schema der Komposition für die Wiedergabe einer anderen Legende“ verwendet habe.

⁵²³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 142 – 143. Als nicht so gelungenes, „matt[es]“ Beispiel bringt er ein nicht näher definiertes Bild von Taddeo Gaddi in Florenz.

Zum Bild ‚Des Franz Erscheinung auf dem Kapitel zu Arles‘ in der Oberkirche von Assisi meint er dann, dass dort die Wirkung der Predigt „nicht so lebendig geschildert, das Ganze ungewöhnlich ruhig gehalten“ sei. Giotto arbeite mit einer „ungezwungene[n] Anordnung der Hörer“, die davon zeuge, dass Giotto anstrebte „möglichst natürlich“ zu sein und damit „den Schematismus der älteren Kunst zu vermeiden“; es könne auch sein, dass er mit dieser andersartigen Gestaltung „Wiederholungen [vermeiden]“ wollte. Im Fresko in Santa Croce sei der dann wieder zur älteren Form und einer strengeren Ordnung zurückgekehrt.⁵²⁴ Ein Beispiel für ein bereits vorhandenes Thema sei die ‚Vision Innozenz III.‘ in der Oberkirche von Assisi gewesen, die Giotto jedoch „selbstständig neu“⁵²⁵ geschaffen habe. Als weitere neue Aufgabe nennt er den ‚Tod des Franziskus‘ (Abb. 43) in der Oberkirche von Assisi. „Das Ende des Franz, den Eindruck seiner rührenden Abschiedsworte auf die Brüder zu schildern, hat keiner der Künstler außer Giotto versucht.“ Giotto habe probiert, mehrere „zeitlich aufeinander folgende Begebenheiten zu verbinden, indem er im Vordergrund den Augenblick des Todes selbst wählte, im Mittelgrund bereits die Geistlichen und Mönche zur Feier der Exequien versammelt zeigt.“ Giotto sei mit dieser Zerteilung und dem „allzugroßen Gedränge von Figuren“ nicht zufrieden gewesen, da er später eine einfachere Form wählte und sich hauptsächlich auf „die Trauer der Mönche“ konzentrierte. Dies sei ein großer Fortschritt Giottos gewesen.⁵²⁶

Der zweite große Themenkreis, bei dem Thode Neuerungen konstatiert, ist jener vom Leben Jesu sowie der Passion. Die ‚Kreuztragung‘ (Abb. 44) hält Thode für einen Anfangspunkt: „Von Giotto’s Bild in Padua bis zu Raphael’s Spasimo di Sicilia findet in der Darstellung der Kreuztragung eine beständige Steigerung des Affektes statt.“ Durch Giotto sei für alle folgenden Künstler offensichtlich gewesen, „daß nicht Christus allein Gegenstand des Interesses sein dürfe, sondern daß sich sein Leiden, in dem Schmerze der Mutter wiedergespiegelt, erst in sei-

⁵²⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 144. Taddeo Gaddi habe sich auch der älteren Form, also der späteren von Giotto gemalten Darstellung angeschlossen. Auch die Darstellungen im Klosterhof von Santa Croce und „auf einem Bildchen des Giovanni di Paolo in der Opera del duomo zu Siena“ seien „ganz verwandt“.

⁵²⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 123.

⁵²⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 151 – 153.

ner ganzen Furchtbarkeit dem Beschauer vergegenwärtigen lasse“. In älteren Darstellungen sei der kreuztragende Christus, umringt von Soldaten mit Maria und Johannes als „nur stille, ruhige Beobachter“ gezeigt worden. Als Erste hätten Giotto und Simone Martini „die schmerzlich bewegte Maria roh und gewaltsam von Kriegsknechten zurückgedrängt, Christus aber den Blick zu ihr zurückwendet“, gezeigt.⁵²⁷

Auch für die ‚Kreuzigung‘ stellt Thode Neuerungen fest, insbes. habe sich die Form des Kreuzes seit Giotto – in Padua und Assisi – geändert und die „lateinische Form des Kreuzes“ der „TForm“ Platz gemacht. Er erwähnt als ersten und damit Vorgänger von Giotto Niccolò Pisano und dessen „Kanzel in Pisa“. Grund sei eine Veränderung in den Anschauungen gewesen. Thode spricht von einer Ablehnung und Missbilligung des Glaubenssatzes der Waldenser und fragt sich, ob die Franziskaner durch künstlerische Veränderung eventuell „als Vermittler zwischen den Ketzern und der Kirche eingetreten“ sind.⁵²⁸ Giotto habe in Assisi allgemein eine „neue künstlerische Auffassung des Gekreuzigten für die christliche Kunst“ geprägt, die darin bestanden habe, dass er Christus als „unser Herz mit tiefem, aber sanftem Mitleid erfüllende und zugleich Trost spendende Gestalt, aus welcher nicht der Kampf des Leidens, sondern der Frieden des Todes nach überstandenen Leiden spricht“ erscheinen ließ. Im Zusammenhang mit der Kreuzigung spricht Thode auch über Giottos Kruzifixe „welche, in gewaltigen Dimensionen dereinst über den Chorschranken emporragend, die Seelen der Gläubigen gen Himmel wiesen“. Auch hier habe Giotto einen neuen Typus geprägt, und zwar in zwei Arten. Die eine sei in der Form noch „der älteren Kunst“ – Thode spricht von der „Formsprache [der] byzantinischen Richtung“ – verbunden. Als Beispiel bringt er das Kruzifix in Santa Maria Novella (Abb. 10). Die andere – jüngere – sei durch „eine reichere dekorative Ausstattung mit gotischen Vierpässen und eine[r] rein Giotteske[n] Figurenbildung“ gekennzeichnet gewesen. Beispiele dafür seien das Kruzifix in der Arenakapelle und jenes der Ognissanti-Kirche⁵²⁹ (Abb. 32). Ein weiteres Motiv dieser Kategorie – im Tonnengewölbe des nördlichen Querschiffs der Unterkirche in Assisi – sei das „Bild des

⁵²⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 477 – 478.

⁵²⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 482.

⁵²⁹ Thode, Giotto 1910, S. 136.

erlösenden Dulders“ (Abb. 45): „Von Jammernden Engeln, gleich Vögeln umflattert, erscheint unseren Blicken zum ersten Male das aus der Seele des Künstlers ausgestrahlte Bild des erlösenden Dulders.“ Thode spricht davon, dass der Todeskampf aus älteren Darstellungen „bis auf Cimabue“ verschwunden sei, nur wenig erinnere noch an diese Darstellungen, z. B. die „überlangen Verhältnisse des schwächtigen Leibes“. Neu sei stattdessen der „Ausdruck [der] heilige[n] Friedenskraft des Todes“, der sich in „leisen Tönen“ in der Figurendarstellung und in Details, wie z. B. dem sich „sanft nach vorn sich senkenden [...] Haupte“ zeige. Damit habe „sich die Stätte des unergründlichen Martyriums in die Stätte des Weltheiles“ gewandelt.⁵³⁰

Zur Gestalt Christi allgemein meint er, dass Giotto einen neuen Typus schaffe: „Ernst und milde in dem vom weichem Haar umschlossenen länglichen Antlitz, sanft bewegt in feierlicher Ruhe tritt uns die hohe Erscheinung entgegen. Aus den fernen Höhen des byzantinischen goldenen Himmels hat sie Giotto, vom Geiste des Franz beseelt und als Künstler dem Reformator folgend wieder auf die Erde, zu den Menschen als ihren Bruder herabgeführt.“⁵³¹

Auch im Zusammenhang mit der Darstellung der Maria sieht Thode einige Neuerungen.

Der ‚Tempelgang der Maria‘ (Abb. 46) in der Arenakapelle sei mit seiner in der italienischen Malerei erstmaligen Darstellung in „herrlicher Naivität“ für die Künstler „der folgenden Jahrhunderte“ maßgeblich geworden.⁵³² Ähnliches stellt er bei der ‚Verlobung des Joseph und der Maria‘ (Abb. 47) fest, wo die Darstellung der Jünglinge, von denen einer „enttäuscht den Stab über dem Knie zerbricht“ und nur ein einziger weiterer mit deutlicher Emotion dargestellt sei, bis auf Raffael ein „immer wiederholtes Motiv“ bilde.⁵³³ Bei der ‚Verkündigung‘ sei die Darstellung der knieenden Maria seit Giotto öfter anzutreffen.⁵³⁴ Seit Giotto gebe es außerdem Darstellungen, wo „Joseph sich verehrend“ nähert, z. B. bei der

⁵³⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 280 und Passage mit „erlösendem Dulder“ gleichlautend auch in: Thode, Giotto 1910, S. 79.

⁵³¹ Thode spricht von der Nikolauskapelle in Assisi. Thode, Franz von Assisi 1904, S. 273.

⁵³² Thode, Giotto 1910, S. 111.

⁵³³ Thode, Giotto 1910, S. 112.

⁵³⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 462.

Darstellung der ‚Geburt Christi‘; dieses Motiv sei von ihm erstmals verwendet worden.⁵³⁵ Bei dieser Darstellung gebe es eine weitere erstmalige Verwendung durch Giotto, nämlich jene, wo „Maria unter einer Hütte“ sitzt.⁵³⁶

Weiters verzeichnet Thode eine „neue Reihe von Marienbildern“. Er nennt als Vorläufer dazu Madonnenstatuen von Niccolò und Giovanni Pisano. Die neuen „schlichteren“⁵³⁷ Darstellungen der Madonna würden eine „größere Natürlichkeit“ sowie bei Maria mit dem Kind eine „innigere menschliche Beziehung zwischen Mutter und Kind in dem gegenseitigen sich Anschauen“ zeigen.⁵³⁸ Erstmals stellt er Ansätze dazu bereits im „alterthümlichen Bilde der Akademie zu Florenz“, wo Maria aufrecht sitze – „nicht mehr so geneigt“ – und die „Engel zu Seiten des Thrones [...] perspektivisch in drei Reihen angeordnet“ seien. Er meint, eine ähnliche Wandlung wie bei den Kruzifixen in Richtung mehr „Leben und Natur“ sowie „Lebenswahrheit“ zu erkennen.⁵³⁹ Einen großen Fortschritt bilde die Halbfigur der Madonna in der Oberkirche von Assisi. Dort habe Giotto den „kühne[n] Versuch gemacht [...], das Christkind im Profil mit lebhaftem Ausdruck die Mutter ansehen zu lassen.“ Weiters habe Giotto das erste Mal Maria mit einem losen Kopftuch dargestellt. Der Fortschritt schreite noch weiter voran mit der Darstellung eines natürlicher bewegten Kindes auf dem „Bilde der Sakristei in S. Peter zu Rom“. Thode meint, dass „von Bild zu Bild [...] die Beziehung zwischen Mutter und Kind, die Bewegung des Kindes lebendiger [wird]“. Darüber hinaus stellt Thode in einer Fußnote dazu fest, dass das Motiv, bei dem „das Kind die Mutter vorn am Gewande faßt (Abb. 48), [...] gleichfalls [...] ein neuer Gedanke Giotto's“ sei.⁵⁴⁰ Auch die ‚Krönung der Maria‘ ist von Neuerungen geprägt. Auf seinem „fünftheiligen Altarbilde“ der Capella Baroncelli (Abb. 20) in Santa Croce zu Florenz ver helfe er dieser neuen Komposition „zu ihrem vollen Rechte“. Thode beschreibt die Darstellung wie folgt: „Da drängt sich hinter den knieenden musizierenden Engeln die unzählbare Menge der Heiligen um den Thron, auf dem der jugendlich ideale Christus [...] mit beiden Händen der sich neigenden Maria [...] die

⁵³⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 465.

⁵³⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 464.

⁵³⁷ Thode, Giotto 1910, S. 139.

⁵³⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 504.

⁵³⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 504.

⁵⁴⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 505.

Krone aufsetzt. Das merkwürdige Bild trägt recht deutlich [...] das Gepränge einer höfischen Zeremonie und wird darin [...], namentlich der Hauptgruppe, bestimmend für die zahlreichen gleichen Darstellungen des XIV. Jahrhunderts.“⁵⁴¹

Bei Darstellungen mit dem Titel „Die letzten Dinge“ verzeichnet Thode unter anderem ebenfalls Neuerungen. Giotto habe als Erster „Inferno und Paradiso in großen Kompositionen“ dargestellt, und zwar im Palazzo della Signoria. Den älteren Darstellungsformen – Thode spricht von „der eingewanderten byzantinischen Auffassung“ – sei der „vom Weltenrichter ausgehende[...] Feuerstrom der Hölle“ entlehnt gewesen. Den an der Seite Christi thronenden Aposteln habe er eine „freiere Anordnung“ gegeben; die „einheitliche Raumauffassung des ganzen Bildes“ sei neu und gehöre zu den „bedeutenden Prinzipien von Giotto's Kunst“. Neu sei auch die gedrängte Darstellung der Engel über den Aposteln, die „im Geiste der Zeit das Kriegsheer des Himmelskönigs“ bilden.⁵⁴² Giotto habe diese Art des ‚Jüngsten Gerichts‘ – „befreit von der störenden Zuthat des Inferno und Paradiso“ – in Padua (Abb. 49) und Pisa umgesetzt und damit „bis auf Michelangelo die weitere Entwicklung vorgeschrieben“. ⁵⁴³ Thode vermutet bei den „Höllendarstellungen“ einen Zusammenhang mit den „italienischen Bettelmönche[n]“, die „mit ungestüme[r] Phantasie die höllischen Qualen ihren Hörern einzeln auseinandergesetzt haben“ und er meint, dass die Darstellung des Satan als „struppige[r], riesige[r] Teufel mit dem thierischen Kopfe, der die Verdammten verschlingt“, volkstümliche Anschauungen umgesetzt habe, da verschiedene Bestrafungsarten oder teuflische Charaktere „sicher Gemeingut des italienischen Volkes“ gewesen und dann von „Dante [...] wie von Giotto künstlerisch gestaltet worden“ seien.⁵⁴⁴

Abschließend zu den Neuerungen bei diversen Darstellungen sei noch der „neue[...] Idealtypus des Heiligen“ erwähnt, den Giotto in „Werken seines reiferen

⁵⁴¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 515.

⁵⁴² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 497 – 498.

⁵⁴³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 498.

⁵⁴⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 499.

Alters“ geschaffen habe und „der im Quattrocento im nördlichen Italien der allein herrschende“ Typus werden sollte.⁵⁴⁵

Alle Neuerungen bei Giotto seien „nur Mittel zu einem höheren Zweck. Sie dienen dem gewaltigen Ausdrucksbedürfnis der Seele eines Künstlers, welcher als der erste die Erscheinung voll und ganz als Offenbarung inneren Wesens erfaßte, und dessen Stil aus solcher Durchdringung von Seele und Natur entstand!“⁵⁴⁶

6.2 Giotto und seine Schule bzw. seine Schüler

Bei **Ruskin** kommen die Bezeichnungen „Giotto und seine Schule“⁵⁴⁷, „giottesk“⁵⁴⁸ sowie „Giotto als Kopf einer Schule“⁵⁴⁹ – auch in vergleichbaren Formulierungen – einige Male vor. Er meint damit in der Architektur offensichtlich eine Art, wie gotisches Maßwerk gestaltet ist.⁵⁵⁰ In der Malerei ist keine eindeutige inhaltliche Präzisierung erkennbar. Er bezeichnet Giotto als „Kopf der Naturalisten“ und bringt als Beispiel dafür, wie Giotto bei der ‚Darstellung im Tempel‘ (Abb. 50) das Kind so zeigt, „dass es aus den Armen des Simeons weg will“⁵⁵¹.

⁵⁴⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 69.

⁵⁴⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 267 und Thode, Giotto 1910, S. 47.

⁵⁴⁷ Ruskin spricht z. B. über die Gründe für bestimmte [mangelhafte] Darstellungen und Naturphänomene, wie die Meere, den Himmel, die Wolken und stellt fest, dass es seinen Grund „einerseits im Gefühl, aber auch in Unkenntnis der Naturtatsachen [hatte], wie z. B. bei Giotto und seiner Schule“. In: Ruskin, *Modern Painters* 1 – 2 1902, S. 304.

⁵⁴⁸ Wenn er über die „edelsten Bauwerke der Welt“ spricht, setzt er die „toskanisch gotischen“ mit Giotto bzw. giottesk gleich. In: *Stones I* 1994, S. 28.

⁵⁴⁹ „[W]ährend die frühen [Künstler] mit Giotto als ihrem Kopf bei der Menschlichkeit und dem Spott verweilen, verweilen die späteren Maler auf der physischen Pein, [...] z. B. Tizian im Louvre“. In: Ruskin, *Padua* 1900, S. 146.

⁵⁵⁰ Typisches Merkmal der „Giottoschen Schule“ sei „Maßwerk [...] wenn die Kreise klein und das Maßwerk fest ist“. In: Ruskin, *Stones I* 1994, S. 221.

⁵⁵¹ „[D]as Kind strampelt, um zu entkommen, hebt aggressiv den linken Fuß“. Ruskin stellt fest, dass die Idee dazu „ganz unwürdig eines höheren Malers der religiösen Schule“ sei und daher „eine Sache von speziellem Interesse zu sehen sei, was die Stärke von Giotto Liebe zu offensichtlichen Fakten gewesen sein muss [...] die ihn dazu gebracht haben, sich so weit herabzulassen zur Konzeption dieser sehr berührenden Szene“. In: Ruskin, *Padua* 1900, S. 107.

Diese Darstellung sei „eine von denen, die besonders charakteristisch für Giotto als Kopf der Naturalisten ist.“⁵⁵² In den LECTURES OF ARCHITECTURE AND PAINTING, Lecture III Turner and his Works von 1853 spricht Ruskin immer wieder von „giottesque“, wenn es um die Landschaftsdarstellung allgemein geht, z. B. die „alte Landschaft“ eingeteilt in giotteske, leonardeske und titianeske⁵⁵³ oder bei der Darstellung der Bäume⁵⁵⁴. Weiters wurde Giotto durch die „enge Imitation der Natur“ und die „Revolution, die er [dadurch] erzeugte“ „der Kopf der progressiven Schulen Italiens“.⁵⁵⁵ Ruskin meint mit „giottesk“ anscheinend „nach Giottos Art“.

Auch zu einigen – mutmaßlichen – Schülern Giottos äußert sich Ruskin. Er erwähnt Taddeo Gaddi⁵⁵⁶ und „Simon Memni“ [heute Simone Martini]⁵⁵⁷. Die beiden waren laut Ruskin darüber hinaus „Freunde, weil sie Schüler von Giotto waren, die sowohl ihren Meister verehrten wie liebten, Hand in Hand arbeiteten“.⁵⁵⁸ Es ist nicht feststellbar, auf welche Grundlagen bzw. Überlieferung Ruskin hinsichtlich nur dieser beiden Schüler zurückgreift, zumal Vasari bereits in seiner Vitenausgabe von 1550 zahlreiche Schüler anführt.⁵⁵⁹ Lord Lindsay erwähnt zwar Taddeo Gaddi, darüber hinaus noch „Stefano“ und „Maso“, den er als „Giotto“ bezeichnet.⁵⁶⁰

Daneben existiert auch die Bezeichnung „Giotto-Schule“, z. B. wenn Ruskin über Werke in Monza⁵⁶¹ spricht, die er als die „strahlendsten Fresken, die, wenn nicht von Giotto selbst, so unter den besten und reinsten seiner unmittelbaren Schule“, bezeichnet. Lord Lindsay verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff

⁵⁵² Ruskin, Padua 1900, S. 107.

⁵⁵³ Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1853, S. 64.

⁵⁵⁴ Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1853, S. 60.

⁵⁵⁵ Ruskin, Padua 1900, S. 24.

⁵⁵⁶ Ruskin, Mornings 2007, S. 53 und Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 108.

⁵⁵⁷ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 108.

⁵⁵⁸ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 108.

⁵⁵⁹ Vasari 1986, S. 155 – 156.

⁵⁶⁰ Lindsay 1847, S. 272. Andere, wie „Simon aus Siena“ und Puccio Capana firmieren unter „Giotto“. In: Lindsay 1847, S. 269 u. 272.

⁵⁶¹ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 153. Der Herausgeber der LETTERS merkt ergänzend in einer Fußnote an, dass möglicherweise San Michele gemeint sei.

„Giotteschi“.⁵⁶²

Thode spricht anders als Ruskin nicht von einer Giotto-Schule oder „giottesk“ und auch nur selten von „Giottisten“⁵⁶³, worunter er vermutlich Nachahmer bzw. Nachfolger Giottos meint. Er führt jedoch einige Schüler Giottos, teilweise inkl. ihrer – vermuteten – Werke an. Im Zusammenhang mit der Tribuna der Unterkirche in Assisi erwähnt Thode die Autoren Ghiberti, Vasari und Rodolphus für diverse Schüler, z. B. Stefano Fiorentino und Giottino⁵⁶⁴, weiters den Autor Fea zu „Giovanni, dem Sohne Taddeo Gaddi's“⁵⁶⁵. Auch führt er eine Novelle von Sacchetti an, der von „Giottos brigata“ spricht.⁵⁶⁶ Thode meint, dass man sich „den Meister von einer großen Schar Schüler in seiner späteren Lebenszeit umgeben denken“ solle. In Rom habe sich Pietro Cavallini Giotto „schon früh angeschlossen“, in Florenz und Assisi dann Puccio Capanna⁵⁶⁷, von dem „keine beglaubigten Werke erhalten“ seien. Taddeo Gaddi⁵⁶⁸ sei Giotto „jahrzehntelang“ verbunden geblieben. In späterer Zeit habe er einen Schüler namens Stefano Fiorentino, über dessen Tätigkeit man nichts wisse, den „hochbegabte[n] ausgelassene[n] Stefano Buffalmacco⁵⁶⁹, Maso di Stefano⁵⁷⁰ und so manch andere“ Schüler gehabt. Auch der „jugendliche Bildhauer Andrea Pisano, dem die bestimmende

⁵⁶² Lindsay 1847, S. 164.

⁵⁶³ Diese hätten „weniger die Kompositionen Giotto's in Assisi, als dessen spätere in S. Croce und anderen Orten ausgeführte zum Vorbild“ genommen. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 115.

⁵⁶⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 287 u. S. 465.

⁵⁶⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 288.

⁵⁶⁶ Thode zitiert die fünfundsiebzigste Novelle von Sacchetti: „Auch Giotto machte sich an einem dieser Sonntage mit seiner Schülerschar auf.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 105.

⁵⁶⁷ Thode bezeichnet ihn als „ältesten Schüler Giottos“. Thode, Franz von Assisi 1904, S. 283.

⁵⁶⁸ Taddeo Gaddi ist einige Male Thema, z. B. bei den Darstellungen aus dem Jugendleben Christi im Tonnengewölbe der Unterkirche von Assisi (in: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 277) oder bei einem Bildnis Dantes, das Thode von Taddeo Gaddi vermutet (in: Thode, Giotto 1910, S. 75), angeführt. Auffällig ist, dass Thode sich in all diesen Zusammenhängen in etwas abwertender Art über Gaddi äußert, indem er meint, dass die besprochen Werke Giottos „hoch über jenen Taddeo Gaddis stehen“ oder er Gaddi als „kraft- und seelenlosen, manierten Nachahmer des Meisters“ bezeichnet (in: Thode, Giotto 1910, S. 90).

⁵⁶⁹ Thode, Franz von Assisi 1885, S. 286.

⁵⁷⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 277.

Stellung bei der plastischen Ausschmückung der Stadt [Florenz] in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts bestimmt war, [habe sich] als ein hoch begabter Lernender [...] Giotto angeschlossen“.⁵⁷¹ Weiters führt er als Schüler Giotto's Giovanni da Milano⁵⁷² sowie einen „Schüler Giotto's, der die Grabkapelle der Strozzi in S. Maria Novella ausgemalt“⁵⁷³ habe, an. Bei der Beschreibung einiger Werke erwähnt Thode die Beteiligung von Schülern, so z. B. beim ‚Weltgerichtsfresko‘ in Padua⁵⁷⁴ sowie Werke von Giottos Schülern im Zusammenhang mit der Darstellung des Franz von Assisi.⁵⁷⁵ Thode stellt jedoch auch fest: „Wie weit alle seine uns bekannten, selbst die älteren Schüler hinter ihm zurückbleiben, wissen wir“.⁵⁷⁶ Thode äußert sich im Zusammenhang mit den Schülern und Mitarbeitern auch dazu, wie er denkt, dass der Ablauf in der Werkstatt gewesen sei: „Daß der Meister solchen Ateliergenossen zuweilen die Ausführung seiner Kartons überließ, sahen wir an den Fresken in Assisi und Padua, doch dürfen wir annehmen, daß er zumeist und in der Hauptsache die von ihm selbst übernommenen Aufgaben auch selbst ausgeführt, seine Schüler aber an seiner Statt für die selbständige Übernahme von Arbeiten der an ihn sich wendenden Auftraggeber empfohlen hat. Denn die an ihn herantretenden Anforderungen müssen das Maß seiner Kräfte weit überstiegen haben.“⁵⁷⁷

Wie Thode zu seiner Liste der Schüler gekommen ist, bleibt unklar. Er könnte für die Vielzahl an Schülern Giottos die Ausgabe des CODICE MAGLIA BECHIANO, cl. XVII 17, der 1892 von Carl Frey in Berlin herausgegeben wurde⁵⁷⁸, verwendet haben, auch wenn er Frey nicht erwähnt. Dem steht entgegen, dass diese vielen Schüler bereits in der Habilitationsschrift von 1885 erwähnt sind. Denkbar ist, dass einige der Veröffentlichungen aus dem CODICE MAGLIABECHIANO, die Frey in seiner Einleitung dazu erwähnt, bereits die Schüler enthielten. Möglich

⁵⁷¹ Thode, Giotto 1910, S. 68.

⁵⁷² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 277.

⁵⁷³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 465

⁵⁷⁴ Thode, Giotto 1910, S. 125.

⁵⁷⁵ Z. B. „Giotto Sch. Pistoja, S. Francesco, Sacristei“. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 94, Fußnote 5.

⁵⁷⁶ Thode, Giotto 1910, S. 58.

⁵⁷⁷ Thode, Giotto 1910, S. 145 – 146.

⁵⁷⁸ Frey, Codice Maglia Bechiano 1892, S. 51.

wäre auch, dass Thode selbst in Florenz in das Dokument Einsicht genommen hat; Frey zählt ihn unter den Einsichtnehmern (wie z. B. Herman Grimm) jedoch nicht auf.⁵⁷⁹

In GIOTTUS PICTOR ist ein Auszug aus dem CODICE MAGLIABECHIANO abgedruckt. Michael Viktor Schwarz und Pia Theis meinen dazu, dass in der Liste der Schüler Cavallini und Buffalmacco sicher keine Giotto-Schüler seien.⁵⁸⁰

Die erste deutsche und kommentierte Ausgabe der Viten Vasaris von Ludwig Schorn aus dem Jahr 1832 könnte Thode ebenfalls als Grundlage gedient haben.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Frey, Codice Maglia Bechiano 1892, S. I.

⁵⁸⁰ Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004, S. 299.

⁵⁸¹ Ludwig Schorn (Hg.), Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister beschrieben von Giorgio Vasari, Stuttgart/Tübingen 1832.

7. Giotto als Maler

Naturgemäß bildet das Thema „Giotto als Maler“ einen bedeutenden Themenblock im Giotto-Bild der beiden Autoren. Die Akzentuierung ist dabei eine unterschiedliche. Für beide Autoren ist Giotto der bedeutendste „Künstler“ seiner Zeit, für Ruskin ein gotischer Handwerker, für Thode der erste Maler einer neuen Richtung, für die er manchmal den Begriff „Renaissance“ verwendet. Ruskins Meinungen zu Giotto sind durchzogen vom Themenkreis „moralische Wertvorstellungen“ und von Zusammenhängen mit seinem religiösen Bekenntnis, Thodes von jenem des „Gefühls“ und vom Gedankengut rund um Franz von Assisi.

7.1 Ruskin

„Giotto gehörte nicht zu den befähigsten Malern, die je lebten, aber er war einer der bedeutendsten Menschen, die je lebten. Er war der Hauptmeister seiner Zeit sowohl in Architektur“⁵⁸² und „zur Zeit seines Auftretens (um 1306) der bekannteste Meister in der Malerei Italiens.“⁵⁸³ Ruskin ergänzt noch, dass Giotto „wie alle großen Maler der Zeit nur ein reisender Dekorateur von Wänden“ gewesen sei, mit einer Werkstatt in Florenz „für die Produktion und den Verkauf von kleinen Temperabildern“.⁵⁸⁴ Zu Giottos Vorbildern erwähnt Ruskin einige Male Cimabue, aber nicht als Lehrer.⁵⁸⁵ Was Ruskin hervorhebt ist, dass „Giotto [...] sich einfach als Handwerker gesehen zu haben [scheint]“⁵⁸⁶ und „[a]uf Giotto, den Zeitgenossen Dantes, [...] müssen wir immer schauen, wenn es sich um echt mittelalterliche Auffassung eines Gegenstandes handelt“.⁵⁸⁷ Die Betonung, dass Giotto nur ein Handwerker gewesen sei, findet in Ruskins Zeit und Gedankengut eine logische Erklärung. Durch die industrielle Revolution und die zunehmend maschinelle Produktion diverser Güter haben sich die Menschen der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend massiv bedroht gefühlt. Gleichzeitig mit der In-

⁵⁸² Ruskin, Padua 1900, S. 26.

⁵⁸³ Ruskin, Padua 1900, S. 6.

⁵⁸⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 34.

⁵⁸⁵ Ruskin, Mornings 2007, S. 23 – 26.

⁵⁸⁶ Ruskin, Padua 1900, S. 25.

⁵⁸⁷ Ruskin, Stones II 1994, S. 378.

dustrieproduktion nahm das individuelle Handwerk langsam ab. Mit der Künstlergruppe der Präraffaeliten ist in England um 1850 das Handwerk – zumindest für einige Erzeugnisse – neuerlich ins Rampenlicht gerückt. Die Präraffaeliten knüpften mit ihrem Verständnis als Bruderschaft eng an die mittelalterlichen Bauhütten an, insbes. mit der von William Morris propagierten Verbindung von Kunst und Handwerk.⁵⁸⁸ In *THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE* spricht Ruskin ausführlich über die Materialgerechtigkeit, Funktionalität und Handarbeit als Wertbegriffe,⁵⁸⁹ was von Morris weiterentwickelt und umgesetzt wurde.⁵⁹⁰ Es geht nicht um die Malerei, sondern um (kunst)handwerkliche Produkte aus dem Bereich der Tischlerarbeiten, der Töpferei, des Buchdrucks sowie der Schmiedearbeiten etc. Morris legte auf Basis von Ruskins nationalökonomischen Ideen und in Zusammenarbeit mit Ruskin die Basis für die Arts- und Crafts-Bewegung im England der 1880er Jahre⁵⁹¹, wobei die Produkte jedoch nur für eine kleine, wohlhabende Käuferschicht zugänglich waren. Die bei Ruskin immer wieder für Giotto festgestellte „genaue Detailerforschung und Vermittlung eines tieferen Sinns“ sind laut Gisela Hönnighausen ebenfalls Kennzeichen der präraffaelitischen Kunst.⁵⁹²

Als Charakteristika von Giotto's Malerei sieht Ruskin, dass „[d]ie gesamte Malerei [...] auf drei einfache Essentials [...] beschränkt“ sei: „reine Farben, edle Formen, edles Gedankengut.“⁵⁹³ An anderer Stelle hebt Ruskin nochmals „zwei Charakteristika“ bei Giotto hervor: „Giotto fertigte seine Werke nie in einem sehr hohen Vollendungsgrad, er war jedoch auch kein skizzenhafter Maler, aber eine delicate Ausführung hatte er auch nicht, er verwendete auch keine feinen Linien, seine Linien waren jedoch immer fest. Es entsteht dadurch ein fester und schwerer Eindruck. Daraus ergibt sich auch, dass die Figur einen flachen, männlichen Typus wiedergibt“. Ruskin vergleicht es am ehesten mit Holzschnitten.⁵⁹⁴ Wie be-

⁵⁸⁸ Hönnighausen 1992, S. 18.

⁵⁸⁹ Ruskin, *Seven Lamps* 1904

⁵⁹⁰ Hönnighausen 1992, S. 19.

⁵⁹¹ Vgl. Schumacher 1897/98, S. 123 – 128.

⁵⁹² Hönnighausen 1992, S. 18.

⁵⁹³ Ruskin, *Padua* 1900, S. 47.

⁵⁹⁴ Ruskin, *Padua* 1900, S. 38.

reits gesagt, schrieb Ruskin das Kompendium über die Arenakapelle als Ergänzung zu den von der Arundel-Gesellschaft aufgelegten Holzschnitten. Ruskin hat dabei nach den Holzschnitten (oder anderen grafischen Werken, wie Zeichnungen oder Stichen) gearbeitet. Möglicherweise sind graphische Wiedergaben von Giotto's Werken auch die Basis für diesen Eindruck Ruskins.

Neben den positiven Aspekten von Giotto's Werk kritisiert Ruskin immer wieder Kompositionen und Ausführungen Giotto's, z. B. ‚Die Anbetung der Könige‘, als die „vielleicht [...] am wenigsten eindrucksvolle von allen Serien“. Sie sei außerdem „wenig geschickt ausgeführt“. Ruskin bringt als Beispiele dafür die „matronenhafte Korpulenz der Madonna“ und die „fehlerhafte Ausführung der Beine und der Brust der Kamele“, die „Unbeholfenheit in der Handlung des knieenden ersten Königs“ etc.⁵⁹⁵. Es handelt sich hier um die Sicht eines an der Renaissance geschulten Kunstliebhabers, der sich offensichtlich naturalistische Perfektion erwartete. Auch stellt er fest: „Die Zeichnung bei Giotto ist fehlerhaft“, ebenso „[s]eine Kenntnis der menschlichen Figur“.⁵⁹⁶

In MODERN PAINTERS schreibt Ruskin im Kapitel „über Symmetrie oder das Symbol göttlicher Gerechtigkeit“: „Das Trachten nach Gleichgewicht und das sich ihm Unterordnen ist für Seelen charakteristisch, die sich hoher moralischer Disziplin unterworfen haben und überall bemerkbar bei den großen religiösen Malern.“⁵⁹⁷ Ruskin charakterisiert dies durch „gleiche Reihen von Heiligen auf jeder Seite des Bildes [...]. Das Gleichgewicht bleibt gewahrt, selbst in Handlungen, die verschiedene Gruppierungen benötigen, wie bei Giotto immer [durch die chorartig aufgereihten Seitenfiguren]. Ohne Symmetrie treten die Wirkungen der Leidenschaft und Heftigkeit stärker hervor, [...] verlieren aber dementsprechend an der Qualität göttlicher Schönheit.“⁵⁹⁸

Ruskin erklärt auch, wie Giotto eine Szene mit einfachen Mitteln erzeugt: „[E]s ist nie die Umrisslinie, sondern die Disposition der Massen, einerlei ob Schatten oder Farbe, von dem die wirkliche Kraft des Werkes abhängt“. Als Beispiele

⁵⁹⁵ Ruskin, Padua 1900, S. 105.

⁵⁹⁶ Ruskin, Padua 1900, S. 44.

⁵⁹⁷ Ruskin, Modern Painters 1 – 2 1902, S. 194.

⁵⁹⁸ Ruskin, Modern Painters 1 – 2 1902, S. 194.

bringt er ‚Der Engel erscheint Anna‘ (Abb. 51): „[D]as Interessante an der Komposition hängt von den breiten Schatten ab, die die Räume des Zimmers füllen und von der externen Passage, in welcher die Dienerin sitzt. Dieser Schatten erklärt die ganze Szene in einem Moment, hebt [...] die ärmliche Möblierung des Hauses [...] [hervor,] [...] führt das Auge leicht und sofort auf die drei Figuren.“⁵⁹⁹

Viele Aussagen tätigt Ruskin zum Inhaltlichen. „Nie hat er profane Themen ausgeführt [...], nur christliche Themen [...], was eine Notwendigkeit der Zeit war“.⁶⁰⁰ Laut Ruskin, „der sich und seine Zeitgenossen mehr an der Malerei der Niederländer geschult“ sieht, handelt es sich bei Giotto's Werken „um eine symbolische Kunst [...], die [die] Phantasie anspricht, genauso wie um eine realistische Kunst“. Vor allem die Kontemplation könne mit diesen „einfachen Typen natürlicher Dinge befriedigt werden“ und sie sei „majestätischer als all das, was so von der Vollständigkeit abhängt und davon, dass nur ja keine Fehler in der Perspektive vorliegen oder die Stimmung fehlt.“⁶⁰¹ Ruskin empfindet daher „eine respektvolle Bewunderung für die Meister des 14. Jahrhunderts, die bei den stillsten Momenten und zartesten Gefühlen verweilen und es dem Betrachter überlassen, die Zwischentöne zu spüren und eigene Gedanken zu haben“.⁶⁰² Darüber hinaus führt Ruskin an, dass Giotto ein „exakteres Verständnis der möglichen Fakten als andere Maler“ gehabt hätte, z. B. bei der „Flucht nach Ägypten“ wo aufgrund des Bibeltextes „keine überstürzte Abreise bei Nacht“ erforderlich gewesen sei, wie es „die meisten späteren Maler darstellen“.⁶⁰³ Ruskin bringt immer wieder Beispiele dafür, bei denen Giotto „alles getan hat, um uns an die besondere Bedeutung einer Szene zu erinnern“, z. B. bei der Darstellung des Simeon in der ‚Darbringung im Tempel‘⁶⁰⁴ oder bei der Arenakapelle insgesamt, die „nicht nur das vollkommenste Werk in Bezug auf Ausdrucksfähigkeit, sondern das schönste

⁵⁹⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 44.

⁶⁰⁰ Ruskin, Padua 1900, S. 26 – 28.

⁶⁰¹ Ruskin, Padua 1900, S. 47 – 48.

⁶⁰² Ruskin, Padua 1900, S. 48.

⁶⁰³ Ruskin, Padua 1900, S. 109.

⁶⁰⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 108. Ruskin meint mit besonderer Bedeutung sicher die religiöse Bedeutung.

Beispiel von Wanddekoration und schöner Farbgebung in Nord-Italien“ sei,⁶⁰⁵ indem er meint, dass „die Arenakapelle durch Giotto's altfränkische Fresken viel glänzender dekoriert [ist], als die vatikanischen Stanzen durch diejenigen Rafaels“.⁶⁰⁶ Er erwähnt die diversen Darstellungen in der Arenakapelle und dass „die frühen Maler immer Bildserien gemacht [haben], wie auch in der Arenakapelle“⁶⁰⁷ und er vermutet dazu, „dass Giotto die[se] Serie von Kompositionen in einer kontinuierlichen Aktion verbinden wollte.“ Die Gedanken werden von der ersten ‚Demütigung Joachims‘ bis zur ‚Auferstehung Christi‘ in „einer ununterbrochenen und fortschreitenden Kette von Szenen geleitet.“⁶⁰⁸

Neben den Darstellungen im Langhaus der Arenakapelle in Padua führt er auch die Tugenden- und Lasterdarstellungen an (Abb. 52, Abb. 53). Wenn Ruskin über Tugenden und Laster schreibt, wie z. B. in *MORNINGS IN FLORENCE* verwendet er jene von Giotto in der Arenakapelle in Padua.⁶⁰⁹ Ausführlich behandelt er dieses Thema in *THE STONES OF VENICE*. „[I]n Zahl und Art weichen die Tugenden in den Darstellungen der verschiedenen Dichter und Maler ab, je nach ihren eigenen Ansichten von Religion oder der Art des Lebens, das sie darstellen wollten. Giotto ordnete z. B. sein System in Assisi, wo er das mönchische Leben schildert, ganz anders an, als in der Arenakapelle, wo er das Leben der Menschheit im allgemeinen darstellt, und daher nur die sogenannten theologischen und Kardinaltugenden anbringt; während in Assisi die drei Haupttugenden diejenigen sind, welche dem heiligen Franciscus erschienen sein sollen, nämlich Keuschheit, Gehorsam und Armut, wobei Keuschheit von Mut, Reinheit und Buße begleitet wird, Gehorsam von Klugheit und Demut, Armut von Hoffnung und Barmherzigkeit. [...] Die Systeme wechseln beinahe bei jedem Schriftsteller ab, und in fast jedem wertvollen Kunstwerk, [...] je nach der geistigen Kraft, mit der sieersonnen wurden. Die edelsten der Literatur sind meiner Ansicht nach die von Dante und Spencer, mit diesen können wir fünf der interessantesten Reihenfolgen aus früher Kunst in Italien vergleichen, nämlich die von Orcagna, Giotto

⁶⁰⁵ Ruskin, *Stones I* 1994, S. 459.

⁶⁰⁶ Ruskin, *Stones I* 1994, S. 280. Diese Passage findet sich im Kapitel „Ornament“, wo Ruskin Buchillustrationen mit Werken von Leonardo da Vinci vergleicht.

⁶⁰⁷ Ruskin, *Padua* 1900, S. 49.

⁶⁰⁸ Ruskin, *Padua* 1900, S. 55.

⁶⁰⁹ Siehe Ruskin, *Mornings* 2007, S. 5 und S. 59.

und Simon Memmi in Florenz und Padua und die in San Marco und im Dogenpalast in Venedig.“⁶¹⁰ Die Tugend- und Lasterdarstellungen bilden ein großes evangelikales Thema. In der Ruskin-Forschung sind die Religiosität und der evangelikale Glaube von John Ruskin immer wieder Gegenstand von Erörterungen. Der englische Kunsthistoriker George Landow schreibt in seinem Buch über Ruskin, dass die Evangelikalen zu Beginn des 19. Jahrhunderts große Bedeutung in der anglikanischen Kirche hatten und zwei Ziele verfolgt hätten, einerseits die moralische Fassade eines unmoralischen Englands zu reinigen und andererseits das Evangelium in die – von den anglikanischen Klerikern ignorierten Landpfarren und neuen Industriegemeinden – zu bringen.⁶¹¹ John Charles Ryle, ein bedeutender Autor evangelikaler Traktate des 19. Jahrhunderts und Henry Melville, Ruskins beliebtester Prediger waren für Ruskin und seine Familie von großer Bedeutung.⁶¹² Ryle hatte fünf Thesen für Evangelikale formuliert, eine davon war, dass „der Mensch [...] an nichts anderes als die Bibel glauben [soll]“ und ein tägliches, systematisches Lesen der Bibel erforderlich sei.⁶¹³ Bei Ruskins Biografie wurde bereits erwähnt, dass das tägliche Bibelstudium einen zentralen Punkt in der Erziehung und im Familienleben der Ruskins darstellte. Die fünfte der Thesen von Ryle ist, dass sich die wahre Gnade Gottes in allem äußert, im Benehmen, in „Geschmäckern“, in den Wegen, den Wahlmöglichkeiten und den Gewohnheiten.⁶¹⁴ Sie passt eben in den Themenkreis der Tugenden und Laster wie die zweite These „Wir sind alle lieber Kinder des Teufels als Kinder Gottes“. ⁶¹⁵ Die Tugenden- und Laster-Darstellungen erwiesen sich für Ruskin vermutlich als eine bildliche Manifestation dieser Thesen und erweckten damit sein

⁶¹⁰ Ruskin, Stones II 1994, S. 359 – 386.

⁶¹¹ Landow 1971, www.victorianweb.org/victorian/authors/ruskin/atheories/4.1.html, Aufruf am 29.3.2012.

⁶¹² Landow 1971, www.victorianweb.org/victorian/authors/ruskin/atheories/4.1.html, Aufruf am 29.3.2012.

⁶¹³ Landow 1971, www.victorianweb.org/victorian/authors/ruskin/atheories/4.1.html, Aufruf am 29.3.2012.

⁶¹⁴ Landow 1971, www.victorianweb.org/victorian/authors/ruskin/atheories/4.1.html, Aufruf am 29.3.2012.

⁶¹⁵ Landow 1971, www.victorianweb.org/victorian/authors/ruskin/atheories/4.1.html, Aufruf am 29.3.2012.

besonderes Interesse. Anzumerken ist, dass sich auch Lord Lindsay in seinen SKETCHES ausführlicher den Tugenden und Lastern in Padua widmet.⁶¹⁶ Diverse religiöse Interpretationen finden immer wieder in Ruskins Beschreibungen Niederschlag, z. B. bei ‚Joachims Opfer‘⁶¹⁷ oder ‚Joachims Traum‘⁶¹⁸. Ruskin interpretiert sehr phantasievoll Dinge in die handelnden Personen hinein, die auf den Fresken nicht zu sehen sind; es handelt sich dabei durchwegs um gefühlstechnische Angelegenheiten und Dinge, die laut ihm im Inneren der Personen vorgehen.⁶¹⁹ Laut Landow hatte die zentrale Idee von Ryle zum evangelikalen Glauben, nämlich jene der gefühlten religiösen Erfahrung, starken Einfluss auf Ruskin. Nicht nur die Predigten⁶²⁰, sondern auch das anschließende oder wie in den Briefen mit dem Vater – zeitverzögerte – Sprechen über diese Predigten war zentraler Bestandteil des täglichen Ruskinschen Lebens.⁶²¹ Dass etwas, das einen derart zentralen Lebensinhalt bildete, vor der Kunstbetrachtung daher nicht Halt machte, ist leicht nachvollziehbar.

Ruskin macht sich auch immer wieder interpretatorische Gedanken, die er Giotto unterstellt bzw. eingibt, z. B. dass sich „Giotto überlegt“ hätte, „wie Geschenke von einem wirklichen König empfangen würden“, das heißt, dass Ruskin annimmt, dass „diese an seine Begleiter weitergegeben würden, „bei Giotto ein wartender Engel, als ob die Geschenke nicht in die Hände eines Kindes gegeben werden könnten.“⁶²² Er bringt einige Beispiele dafür, bei denen Giotto hinsichtlich dieses inhaltlichen Gehalts und Zusammenhangs selbst unter den Nachfolgern hervorsticht, z. B. bei der ‚Heimsuchung Mariä‘ (Abb. 54). Ruskin kenne „kein ähnliches Bild, das eine so wahre Idee der Handlung, dass sich Elisabeth und

⁶¹⁶ Lindsay 1847, S. 196 – 197.

⁶¹⁷ Ruskin, Padua 1900, S. 72 – 73.

⁶¹⁸ Ruskin, Padua 1900, S. 74 – 75.

⁶¹⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 64 – 65.

⁶²⁰ Ruskin ließ sich z. B. Predigten von den Eltern nach Venedig nachsenden bzw. las jene von Melville regelmäßig in THE PULPIT, einer Wochenzeitung mit evangelikalen Predigten. In: Landow 1971, www.victorianweb.org/victorian/authors/ruskin/atheories/4.1.html, Aufruf am 29.3.2012.

⁶²¹ Zumindest bis Ruskin in inneren Konflikt mit seiner Religiosität ab Mitte der 1850er Jahre kam. In: Landow 1971, www.victorianweb.org/victorian/authors/ruskin/atheories/4.1.html, Aufruf am 29.3.2012.

⁶²² Ruskin, Padua 1900, S. 106.

Maria wirklich getroffen haben, gibt.“ Weiters kenne er „keine Elisabeth so voll intensiver Liebe und Freude und Demut, schwer eine Madonna, in der Zartheit und Würde so still vereint sind“, ⁶²³ keine, bei der die „Worte von Frage und Antwort in unseren Ohren [...] klingen“. ⁶²⁴ Die genannte Darstellung sei eine derer, bei denen Giotto selbst unter den Nachfolgern hervorsticht. Bei „all den Nachfolgern dieser Szene“ gäbe es „keinen, der die reine Tiefe und die puren Fakten davon so perfekt wiedergibt wie Giotto“. ⁶²⁵

Im Zusammenhang mit den Inhalten von Giottos Werken macht er sich auch über mögliche Quellen bzw. von Giotto verwendete Literatur Gedanken und meint, dass Giotto bei der Arenakapelle nicht nur dem „Protoevangelium“ und dem „Gospel of St. Mary“, sondern „einer viel detaillierteren Tradition gefolgt sein muss“, da die erwähnten Texte „keine genaue oder ausreichende Erklärung“ geben. ⁶²⁶

Aus derartigen Feststellungen sprechen Ruskins eigene Lebenswelten. Als Mitglied der evangelikalen (schottischen) Christengemeinde praktizierte er – wie bereits erwähnt – von frühester Kindheit an gemeinsam mit den Eltern das tägliche Bibellesen und die Bibelinterpretation. ⁶²⁷ Die in der katholischen Kirche, insbes. für die bildliche Darstellungen verwendeten Apokryphen und andere von der Kirche nicht autorisierte Dokumente, vor allem zum Leben der Mutter Jesu und Jesus selbst, finden keine Verwendung bei den evangelikalen Christen.

Eng mit der Bibelinterpretation in Zusammenhang steht auch die Darstellung von Personen. Bei ihr nimmt Ruskin einige wenige Details aus Bildern heraus, die nicht den Anspruch auf Allgemeingültigkeit für Giottos Werk dienen können, den Ruskin jedoch auch nicht erhebt. Einfachheit und Emotionen sind ihm wichtig. So führt er an, dass diverse Fresken, starke Gefühle beim Betrachter auslösen, wie z. B. ‚Das Gebet für das Erblühen der Stäbe‘ und dass dies „ein Zeichen von viel

⁶²³ Ruskin, Padua 1900, S. 97.

⁶²⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 98.

⁶²⁵ Ruskin, Padua 1900, S. 97.

⁶²⁶ Ruskin, Padua 1900, S. 56.

⁶²⁷ Ruskin, Praeterita 1 1903, S. 4.

Kraft im Werk“ sei.⁶²⁸ Auch ‚Die Verlobung der Jungfrau‘ (Abb. 47) fällt in diese Kategorie, z. B. „dass es nichts Wahres und Berührenderes gebe“ wie die „Darstellung des den Stab brechenden enttäuschten Freiers“. Ruskin führt als Vergleichsbeispiele Werke von „Perugino in Caen“ und „Raffaels Bild in der Brera“ an; nur bei Giotto finde man „so einen Ausdruck von feierlicher Ernsthaftigkeit und Entschlossenheit“.⁶²⁹ Ruskin führt mit ‚Die Jungfrau Maria kehrt zu ihrem Haus zurück‘ noch eine Komposition vor, die den „Geist von Giotto“ zeige, besonders bei „Themen, bei denen verschiedene Emotionen dargestellt sind“. Er sieht hier – verglichen „mit einer Komposition der Raphaelzeit“ – eine „noble Freiheit von bildlicher Künstlichkeit und Attitüde“.⁶³⁰ Die „Darstellung [sei] so majestätisch und doch so einfach.“⁶³¹ Auch an anderen Stellen betont er die Einfachheit. In der ‚Geburt der Jungfrau‘ (Abb. 55) sieht Ruskin eine „Komposition, die [...] charakteristisch für Giotto ist [...] in ihrer natürlichen Intimität und Einfachheit“.⁶³² Auch im Zusammenhang mit den Mocenigo-Gräbern in der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig erzeugt Ruskin eine Verbindung zu Giotto und meint, dass „Giotto [...] einen Vorgang stets natürlich auffasste und ungekünstelt zeichnete“.⁶³³

Ein weiteres Thema bei der Figurendarstellung ist Erhabenheit:

„[B]emerkenswert ist [...] die würdevolle, obwohl monotone Gruppierung der Köpfe in der Masse hinter ihm“, gemeint ist Josef in der ‚Übergabe der Stäbe‘ (Abb. 56). Ruskin sieht darin – wie auch in älteren Werken, z. B. in Mosaiken vor Giottos Zeit – „einen gewissen Grad von Erhabenheit [...] [sowie] eine perfekte Einheit von Gefühl und Bewegung in der Masse“ die dadurch „suggeriert“ werde.⁶³⁴

⁶²⁸ Ruskin, Padua 1900, S. 86.

⁶²⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 87.

⁶³⁰ Ruskin, Padua 1900, S. 89.

⁶³¹ Ruskin, Padua 1900, S. 91.

⁶³² Ruskin, Padua 1900, S. 78

⁶³³ Ruskin, Stones III 1994, S. 103.

⁶³⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 83 – 84.

Kritik bringt Ruskin ebenfalls an: „[S]eine Kenntnis der menschlichen Figur ist mangelhaft.“⁶³⁵ Bei der ‚Geburt der Jungfrau‘ (Abb. 55) sieht Ruskin dies ganz deutlich „in der Kleinheit der Brust und des Kopfes der sitzenden Figur rechts – ein Fehler bei den Proportionen, der oft bei Giotto's Figuren von Kindern und jungen Mädchen zu beobachten ist.“⁶³⁶ Auch die Darstellung von Kindern bemängelt Ruskin. Beim ‚Tempelgang Mariä‘ kritisiert er, dass „das Kind generell älter als in der Legende dargestellt“ werde und führt als Parallele Raphael an, bei dem auch „ein Bub von acht oder zehn Jahren gewöhnlich als Zwergenherkules dargestellt wurde.“ Feststellungen, dass Giotto „möglicherweise [fühlte], dass er nicht genug Kraft habe, einem Kind von drei Jahren Würde zu geben“ sowie die „frauliche Form“ benutzte, um „den fortgeschrittenen Geist der Jungfrau“ darzustellen, sind für Ruskin passende Erklärungen zu diesem Phänomen.⁶³⁷ Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass „Giotto [...] nie einen sehr hohen Standard bei der Schönheit der Gesichtszüge“ erreichte.⁶³⁸ Ruskin meint, dass „das mit dem Distanzeffekt in allen seinen Werken zusammen[hänge], und daher sind mehr das generelle Arrangement der Farbe und die Aufrichtigkeit der Geste als verfeinerte Gesichtszüge wesentlich.“⁶³⁹ Bei der Darstellung der ‚Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte‘ (Abb. 57) stellt Ruskin fest: „Das ist eine der meistgefeierten Kompositionen Giotto's, verdienstermaßen, da sie voll von feierlicher Anmut und Zartheit ist.“ Beim „Gesicht von Anna [...] ist interessant, dass Giotto seine Süße noch betont, indem er den zwei anderen Hauptfiguren einen härteren und herberen Charakter gab, [...] (das findet man nicht häufig bei früher Kunst).“⁶⁴⁰ Ruskin sieht bei dieser Szene außerdem „eine raue und wettergegerbte Erschei-

⁶³⁵ Ruskin denkt in diesem Zusammenhang, dass „das [...] insbes. Probleme für Kopisten [bringt] (für Stiche). [...] In den meisten Fällen versuchen moderne Kopisten die Schwächen der alten Kunst zu modifizieren oder zu verstecken [...], die Ergebnisse sind falsch als Abbildung und wertlos. [...] [D]as ganze Bestreben des [...] Zeichners [gemeint ist jener der Arundel-Gesellschaft] war, den genauen Charakter des Originals zu erhalten“. In: Ruskin, Padua 1900, S. 40.

⁶³⁶ Ruskin, Padua 1900, S. 78. Von der erwähnten schmalen Brust ist jedoch auf dem Fresko nichts zu sehen.

⁶³⁷ Ruskin, Padua 1900, S. 80 – 81.

⁶³⁸ Ruskin, Padua 1900, S. 94.

⁶³⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 95.

⁶⁴⁰ Ruskin, Padua 1900, S. 76. Ruskin irrt sich jedoch oder missinterpretiert die Holzschnitte, da auf den Fresken die beiden Frauen lächelnd dargestellt sind.

nung der eintretenden Hirten“.⁶⁴¹ Diverse kritische Feststellungen Ruskins bei der Personendarstellung können nicht als allgemeingültig angesehen werden, da die von ihm verwendeten Holzschnitte oder Stiche eventuell Veränderungen der Fresken, vielleicht auch nur geringfügige, aufwiesen und Ruskin wie bereits erwähnt, die Originalfresken möglicherweise zum Zeitpunkt der Bearbeitung der Arenakapelle noch nicht gesehen hatte.

Neben den Themen Einfachheit, Emotionen und Gesichter widmet sich Ruskin auch der Gewandgestaltung der dargestellten Figuren. „Giotto verschmolz [...] Falten in breite Massen von Farben [...]. [D]iese Innovation [...] führte zu sehr noblen Ergebnissen [...] bei den Nachfolgern. [...] [A]ber in vielen von Giotto's Kompositionen werden die Figuren [...] schwerfällig wegen der übertriebenen Einfachheit des Umrisses und der Massivheit der ungebrochenen Form. Diese Art wurde in illuminierten Handschriften kopiert“.⁶⁴² Ruskin bringt jedoch keine Beispiele für derartig gestaltete Handschriften. „Die Gewänder sind nach dem heroischen Prinzip von Sir Joshua Reynolds gemalt, nach welchem Draperie nur Draperie sein sollte und nichts mehr. [...] Es gibt keine Seide, keinen Samt, keine unterscheidbaren Materialien [...]“.⁶⁴³ „Er hatte die venezianische Vorliebe für Streifen [...] warf schräge Balken über die Draperie einer stehenden Figur (vgl. einen der Musikanten beim Tanz der Tochter von Herodias in Santa Croce)“.⁶⁴⁴ Ruskin bringt es so, als wäre dies ein generelles Merkmal bei Giotto, wie er es bereits bei der Kritik an den Gesichtern tat; tatsächlich kommt es in dieser Art nur bei der erwähnten Figur vor. Weiters habe Giotto „keine Juwelen und Goldteile auf der Kleidung der Figuren wie in den delikaten Arbeiten von Fra Angelico und Gentile da Fabriano“⁶⁴⁵ verwendet.

⁶⁴¹ Ruskin, Padua 1900, S. 77. Selbst wenn man von einem anderen Erhaltungszustand zu Ruskins Zeit ausgeht, ist diese Feststellung eine phantasievolle.

⁶⁴² Ruskin, Padua 1900, S. 23.

⁶⁴³ Ruskin, Padua 1900, S. 40.

⁶⁴⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 40.

⁶⁴⁵ Ruskin, Padua 1900, S. 46. Dies ist jedoch nicht korrekt, da Giotto fallweise eine Art Brokatverzierungen verwendet hatte; z. B. in der Arenakapelle beim rechten Engel bei der Stifterdarstellung oder in der Peruzzikapelle, die jedoch zu Ruskins Zeiten noch übertüncht war bzw. nach der Abnahme der Tünche sehr schlecht erhalten war.

Ein Sonderthema zur Personendarstellung bilden die Engel. Ruskin stellt fest, dass „wie in allen Werken dieser frühen Zeit, ein bestimmtes Vertrauen, das die Engel in ihre Flügel haben, sehr charakteristisch für eine Zeit kräftiger und einfacher Entwürfe“ sei. „Moderne Zeiten lehren uns, dass ein Flügel anatomisch nicht an einer Schulter angebracht sein kann [...] und je mehr Maler sich der wissenschaftlichen Form nähern, desto mehr setzen sie furchtsam die Flügel und desto mehr kommen sie zur menschlichen Form und legen wenig Betonung auf die Flügel, bis diese ein dekoratives Anhängsel werden, ein bloßes Zeichen eines Engels.“⁶⁴⁶ Ruskin zitiert in diesem Zusammenhang auch „Dantes einfaches und sehr exquisites Synonym für Engel als ‚Vögel Gottes‘“.⁶⁴⁷

Auch bei den Personendarstellungen wechselt Ruskin wieder zwischen den Themen „Gefühl“ sowie seinen Ansichten über anatomisch korrekte Darstellung und naturwissenschaftlichem Interesse für verschiedene Dinge. Er geht wiederum von seiner Zeit aus.

In MODERN PAINTERS, im Kapitel „von der lebendigen Schönheit des Menschen“ behandelt Ruskin das Thema Porträt und bringt dieses – wie häufig – in den Nahebereich von moralischen Wertvorstellungen. Er stellt allgemein zu Porträts, die von einigen Künstlern „fleißig gemalt worden“ seien, fest: „Porträts, um der Vornehmheit persönlicher Charaktere willen, selbst in ihren höchsten Schöpfungen der Fantasie [...] und alle Männer höchster, reinsten, idealer Absichten, Giotto z. B. in seinen charakteristischen Mönchsköpfen. Diese Praxis hatte allerdings eine gefährliche Tendenz für Menschen niedriger Gesinnung, die Modelle als solche benutzten und sie hinstellten, wo sie nicht hingehörten“.⁶⁴⁸

Im Kapitel über „Giotto als Neuerer“ ist kurz skizziert, dass einer der Gründe, warum Ruskin Giotto als Neuerer ansieht, dessen Verwendung „hellerer“⁶⁴⁹ bzw. „blasser“⁶⁵⁰ Farben ist. Für Ruskin ist letztlich „am Ende des 14. Jahrhunderts die Farbe [...] ziemlich blass und delikate“.⁶⁵¹ Wie auch bei anderen Themen bringt er

⁶⁴⁶ Ruskin, Padua 1900, S. 100 – 101.

⁶⁴⁷ Ruskin, Padua 1900, S. 101.

⁶⁴⁸ Ruskin, Modern Painters 1 – 2 1902, S. 224.

⁶⁴⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 21.

⁶⁵⁰ Ruskin, Padua 1900, S. 22.

⁶⁵¹ Ruskin, Padua 1900, S. 22.

zusätzlich eine bedeutungsschwangere Interpretation in die von ihm festgestellte Helligkeit der Farbe: „Zweitens ist diese Helle der Farbe unzulässig ohne Harmonie.“⁶⁵² Er meint, dass bei der religiösen Malerei „mehr als in jeder anderen Kunst, Klarheit, Leuchtkraft und Intensität der Farben zum wahren Ausdruck wesentlich“ seien und bringt als Beispiel die „Wände [...] der Arenakapelle [...], in dem Spiel ihrer Regenbogenfarben und leuchtenden Harmonien“ oder die „Engelsflügel“ bei Angelico, Giotto und Perugino, die „in durchsichtigem Scharlach, Purpur und Bernstein [glühen]“.⁶⁵³ Zu Giotto meint er weiters, dass „er [...] natürlich weder Reichtum noch Wahrheit der Farbe [erreichte]; aber im ruhigen Glanz ist er nicht leicht zu übertreffen; unregelmäßig hat er die Farbe in großen Feldern zusammengeballt, sie fest begrenzt und dann mit feinen Abstufungen gefüllt.“⁶⁵⁴ „Giotto nähert sich eng dem System des gemalten Glases“.⁶⁵⁵ Möglicherweise kommt dieser Eindruck wiederum von den Holzschnitten. Es ist darüber hinaus offen, wie Ruskin bei seinen Beschreibungen zur Arenakapelle überhaupt Feststellungen über die Farbe treffen konnte.

Darüber hinaus hält Ruskin fest: „Er war ein sehr feiner Kolorist und ähnelte damit Tizian mehr als irgend jemand anderer aus der Florentiner Schule. Mit Raphael wäre er nie und nimmer vergleichbar.“⁶⁵⁶ Giotto habe „die Schule der Farbe in Italien, Venedig und überall [gegründet]“, „niemand nach ihm entdeckte mehr über die Farbe“.⁶⁵⁷ Das Thema „Farbe“ im Allgemeinen tritt bei Ruskin in verschiedenen Publikationen auf, und er widmet sich ihm teilweise ausführlich. Oft ist damit Religion gekoppelt.⁶⁵⁸

Auch ein persönliches Interesse Ruskins – wie bei den meisten seiner präferierten Themen – war gegeben. Schon früh begann er zu zeichnen und zu aquarel-

⁶⁵² Ruskin, *Modern Painters* 1 – 2 1902, S. 307.

⁶⁵³ Ruskin, *Modern Painters* 1 – 2 1902, S. 307.

⁶⁵⁴ Ruskin, *Padua* 1900, S. 40.

⁶⁵⁵ Ruskin, *Padua* 1900, S. 42.

⁶⁵⁶ Ruskin, *Padua* 1900, S. 38.

⁶⁵⁷ Ruskin, *Mornings* 2007, S. 20.

⁶⁵⁸ Z. B. „Von der Fantasie“ im Kapitel „Vom übermenschlichen Ideal“ in *Modern Painters* 1 – 2 1902, S. 306 – 307.

lieren⁶⁵⁹ und unternahm dabei auch verschiedene Experimente. Sein Blick auf die Farbe ist damit auch durch persönliche Erfahrungen geleitet.⁶⁶⁰

Ruskin äußert sich wenige Male zu Architekturdarstellungen bei Giotto. Dabei geht es stets um gotische Architektur und Details dazu, die Ruskin auch in der realen Architektur besonders interessierten: „Die schmale Loggia des Hauses der Jungfrau [...] präsentiert mehr die italienische Gotik von Wohnhäusern der Zeit. Die Bögen der Fenster haben keine Kapitelle; diese Unterlassung ist entweder um Zeit zu sparen oder den Hintergrund nicht zu auffällig zu gestalten. Alle realen von Giotto entworfenen Gebäude haben komplett entwickelte Kapitelle.“⁶⁶¹ In diesem Zusammenhang erwähnt Ruskin Giotto auch immer wieder als „Entwerfer von [...] Architekturen“⁶⁶² und nimmt auch Bezug zu realen Bestandteilen von Architekturen, wie z. B. bei der ‚Verweisung Joachims aus dem Tempel‘ in der Arenakapelle: „Der Tempel ist durch die zwei wichtigsten Bestandteile der byzantinischen Kirche repräsentiert: Ciborium und Kanzel (Leseputz), vor dem Altar das ‚Cancellum‘.“⁶⁶³ Weitere Aspekte finden sich im Kapitel „Giotto als Architekt und Baumeister“.

Die Gestaltung von Raum ist bei Ruskin kein Thema.

Natur, Landschaft sowie Landschaftsmalerei sind für Ruskin wichtige Bereiche; in den MODERN PAINTERS widmet er einige Kapitel diesem Thema.⁶⁶⁴ Auf der Suche nach einer neuen Ästhetik der Landschaftsmalerei vermengt Ruskin immer wieder die Bereiche Kunst, Wissenschaft und Religion,⁶⁶⁵ was sich in seinen

⁶⁵⁹ Für Ruskin hatte in vielen Fällen die künstlerische Betätigung den Zweck, den Golo Maurer als „Erinnerungsbild“ beschreibt (in: Maurer 2015, S. 232). Ruskin dienten seine Aquarelle und Zeichnungen als Basis für spätere Betrachtungen und Publikationen bzw. wurden ganz konkret dafür geschaffen, wie z. B. die Zeichnungen und Aquarelle in Venedig.

⁶⁶⁰ Ruskin hatte ab 1831 einen Zeichenlehrer. In: Praeterita I 1903, S. 98.

⁶⁶¹ Ruskin, Padua 1900, S. 91.

⁶⁶² Ruskin, Padua 1900, S. 92 – 93.

⁶⁶³ Ruskin, Padua 1900, S. 61.

⁶⁶⁴ Vgl. „Über die Landschaft des Mittelalters: zweitens über die Felsen“ (in: Ruskin, Modern Painters 3 1906, S. 289) oder „Über die moderne Landschaft“ (in: Ruskin, Modern Painters 3 1906, S. 313).

⁶⁶⁵ Herbst 2004, S. 19.

Äußerungen zu Giotto ebenfalls widerspiegelt. Es handelt sich um Themen, die Ruskin persönlich sehr interessieren, wie diverse geologische Formationen, die Berge der Schweiz und Frankreichs, Wasser und Wolkengebilde u. Ä. Diesen Phänomenen widmete er sich von frühester Jugend an, teilweise auf wissenschaftlicher Basis, aber auch auf künstlerischer Ebene, das heißt durch das bereits erwähnte eigene Zeichnen und Aquarellieren. Landschaft steht für Ruskin in engem Zusammenhang mit seinem Begriff von Schönheit und dem Vorhandensein von Gott in der Welt. Im Kapitel „Symbolische Schönheit“ des zweiten Abschnitts von MODERN PAINTERS schreibt Ruskin im Unterkapitel „von der Unendlichkeit als Symbol göttlicher Unbegreiflichkeit“ über den Himmel. „So begegnen wir derselben lieblichen, einfachen Behandlung des offenen Himmels, den zarten, anspruchslosen, horizontalen weißen Wolken, der üppigen, sich weit dahin ziehenden Landschaft bei Giotto, Taddeo Gaddi, Laurati, Angelico, Benozzo, Ghirlandajo, Francia, Perugino und dem jungen Rafael.“⁶⁶⁶

Bei „Giotto als Neuerer“ wurde bereits gesagt, dass es für Ruskin bei Giotto „das erste Mal etwas Ähnliches wie Natur in [seinen] Hintergründe[n]“ gegeben hat. Dies sei „lange für [seine Schüler] bedeutsam“ gewesen.⁶⁶⁷ In den STONES bringt er im Kapitel „über das Wesen der Gotik“ die sechs Charakteristika der Gotik, die er als „Grundelemente“⁶⁶⁸ bezeichnet, wobei das „[d]ritte[...] Grundelement [...] Naturalismus, das heißt die Liebe zu den Naturgegenständen um ihrer selbst willen, und das Bemühen, sie frank und frei darzustellen, uneingeschränkt durch künstlerische Gesetze“⁶⁶⁹ sei. Als Beispiel bringt er die von ihm Giotto zugeschriebenen Fresken in Avignon. „Giotto hat in den Fresken von Avignon, mit seiner gewohnten starken Neigung für Naturalismus das [...] beste Beispiel davon gegeben, wie man in der Malerei das konventionelle System mit direkter Nachahmung vereinigen kann und zwar in Bezug auf Meer und Fluss; denn er stellte in reiner blauer Farbe den gewundenen Strudel des Stromes dar und den gekräuselten Wellenkamm der Brandung“.⁶⁷⁰ Bei der ‚Taufe Christi‘ (Abb. 58) ist es der Fluss Jordan, der ihn fasziniert. Er vergleicht dabei

⁶⁶⁶ Ruskin, Modern Painters 1 – 2 1902, S. 179 – 180.

⁶⁶⁷ Ruskin, Lectures on Architecture and Painting 1872, S. 124.

⁶⁶⁸ Ruskin, Stones II 1994, S. 178.

⁶⁶⁹ Ruskin, Stones II 1994, S. 208.

⁶⁷⁰ Ruskin, Stones I 1994, S. 267.

„frühe[...] nordische Werke[...]“, in denen der Jordan „hauptsächlich eine grüne Welle“ sei, mit Giotto, der „Ufer für diese Welle [gibt]“ und „der das Schwellen im Zentrum [bewahrt]“. ⁶⁷¹ Ruskin stellt jedoch gleichzeitig fest, dass dies „ein sehr unglücklicher und nicht erfolgreicher Versuch [sei], die typische Zeichnung mit den Gesetzen der Perspektive zu versöhnen“ oder „vielleicht [...] auch eine ungünstige Kombination östlicher und westlicher Typen des Jordan“. ⁶⁷²

Ein wichtiges Thema für die Landschaft sind bei Ruskin „seine“ ⁶⁷³ Berge, die ihm viel bedeuten, insbes. die Berge von Chamonix und jene auf den Wegen dorthin bzw. dem Weiterweg nach Italien. Wie auch bei anderen für ihn sehr bedeutsamen Themen, kommen diese als Lebensthemen Ruskins in den verschiedensten Zusammenhängen in seinen Publikationen vor. Beschreibung und Interpretation von Kunstwerken bieten sich dafür geradezu an. Ruskin notiert z. B. zur ‚Flucht nach Ägypten‘ (Abb. 59) aus der Arenakapelle wie Giotto den Berg hinter der Madonna gezielt eingesetzt habe, um „durch den Berg hinter ihr, wie ein Zelt“ die Darstellung zu steigern. ⁶⁷⁴ Bei dieser Bildbeschreibung interpretiert Ruskin zusätzlich ausführlich die Anordnung der Berge und Bäume und leitet inhaltliche Deutungen ab. ⁶⁷⁵ Ein weiteres Beispiel ist die ‚Geburt Jesu‘ (Abb. 60), ebenfalls in der Arenakapelle. „Der kühne hügelige Hintergrund erinnert uns, dass Bethlehem im Hügelland von Judäa war.“ Giotto verfolge mit einer derartigen Darstellung „zwei Absichten“, einerseits „ist [es] die Idee von Lage und Einsamkeit der Geburt Christi; die zweite, dass die Massen der großen Hügel, mit den drum herumflatternden Engeln in den horizontalen Wolken, in gewisser Art für unsere Gedanken die Macht und den Raum dieses Himmels und der Erde [...] zeigen [können]“. ⁶⁷⁶ Ruskin stellt auch fest, dass Giotto ebenso wie „Perugino, Angelico, der junge Rafael und Giovanni Bellini [...] stets felsige oder blaue Berghintergründe und zwar mit ausgesprochener Liebe dafür“ gebrauchte, „wenn es irgendwie für ihren Gegenstand passt[e]“. ⁶⁷⁷ Im Band 3 der MODERNEN MALER widmet

⁶⁷¹ Ruskin, Padua 1900, S. 119 u. 120.

⁶⁷² Ruskin, Padua 1900, S. 120.

⁶⁷³ Hervorhebung der Autorin.

⁶⁷⁴ Ruskin, Padua 1900, S. 111.

⁶⁷⁵ Ruskin, Padua 1900, S. 111 – 112.

⁶⁷⁶ Ruskin, Padua 1900, S. 99 – 100.

⁶⁷⁷ In: „Die Schönheit der Berge“. Ruskin, Modern Painters 4 1903, S. 424.

Ruskin das Kapitel XV der Landschaft des Mittelalters und den Felsen.⁶⁷⁸ Wieder kommt Ruskins Vorliebe zur Geologie zum Vorschein. Er zeichnet bestimmte Felsformationen isoliert aus Gemälden heraus und stellt dabei fest, dass „das System, die Felsen zu zeichnen, [...] unverändert von Giotto's Zeit bis zu Ghirlandajo's [bleibt]“. ⁶⁷⁹ Er zeigt unter anderem einen Felsen von Ghirlandajo⁶⁸⁰ und stellt fest, dass diese „Figur 1 [...] durchaus typisch für einen Felsen von Giotto's Hand“ und „Figur 2“⁶⁸¹ eher weniger geschickt gemacht, als es Giotto's Arbeiten gewöhnlich sind“, seien.⁶⁸² Insgesamt ist Ruskin anscheinend der Meinung, dass – wie bereits im Kapitel zur Biografie festgestellt – Giotto's Aufwachsen in den Bergen sein Interesse für Gebirgsdarstellungen hervorgerufen hat: „Ich glaube, wir werden allgemein finden, dass das Bergland der Kunst ihre erfinderische Tiefe des Gefühls verleiht, [...] die Ebenen dagegen technische Gewandtheit.“⁶⁸³ Giotto bringt er dabei als Beispiel für die Berge und die „Tiefe des Gefühls“, Michelangelo als Beispiel für die Ebene und die „technische Gewandtheit“ und Leonardo für beides, weil er „in der Ebene mit Blick auf die Berge“ aufgewachsen sei.⁶⁸⁴

Ruskin beschreibt, insbes. in den MODERN PAINTERS, immer wieder Gestaltungsmuster von Malern bestimmter Epochen, so auch von „Giotto und seiner Schule“. ⁶⁸⁵ Die „überirdischen“ Landschaften „der frommen Maler“ seien nicht von den Gewalten der Natur⁶⁸⁶ gekennzeichnet, sondern von Bäumen mit „leichten, federartigen Zweigen“, denen „man [ansieht], dass Reif, Frost und Sturm [sie] nie berührt haben“, von Bergen, die „sich in fantastischen Gebilden [aufgipfeln]“, von „Himmeln [, die durchsichtig sind] und nur von leichten, horizontalen, geringelten, weißen Wolken gestreift [werden].“ Die Gründe sieht

⁶⁷⁸ Ruskin, Modern Painters 3 1906, S. 289 – 312.

⁶⁷⁹ Ruskin, Modern Painters 3 1906, S. 303.

⁶⁸⁰ Ruskin, Modern Painters 3 1906, Abb. 10 Geologie des Mittelalters.

⁶⁸¹ Im Original von Filippo Pesellino. In: Ruskin, Modern Painters 3 1906, S. 303.

⁶⁸² Ruskin, Modern Painters 3 1906, S. 303.

⁶⁸³ Ruskin, Modern Painters 4 1903, S. 427.

⁶⁸⁴ Ruskin, Modern Painters 4 1903, S. 427 – 428.

⁶⁸⁵ Ruskin, Modern Painters 1 – 2 1902, S. 304.

⁶⁸⁶ „Alle Gebirgsformation ist durch Erschütterung entstanden, und durch Verfall gebildet. Die schöneren Wolkengebilde drohen Sturm; alle Waldkomplexe [...] tragen Zeugnisse ihrer Kämpfe mit unfreundlichen Gestalten.“ In: Ruskin, Modern Painters 1 – 2 1902, S. 303 – 304.

Ruskin „einstells im Gefühl aber auch in [der] Unkenntnis der Naturtatsachen“. ⁶⁸⁷

Ruskin stellt auch fest, dass „[b]ei Giotto [...] nicht versucht [wird,] einen weiten Raum zu suggerieren, und nur so viel Boden dargestellt [wird], wie absolut notwendig ist für die Gestalten im Vordergrund.“ ⁶⁸⁸

Ruskin macht in verschiedenen Zusammenhängen und Schriften immer wieder Listen und Reihungen von Malern. In einer bestimmten Phase seiner Schriften hat er sich stark für Turner engagiert und versucht, diesen in eine Reihe mit zu seiner Zeit anerkannten und berühmten Malern zu stellen. „Die zweite oder größte Klasse gibt alles, was sie in der Natur sehen, mit einer Art göttlichen Erfassens und Beherrschen des Ganzen wieder [...], ihr Chiaroscuro ist gleichmäßig abgewogen zwischen Licht und Schatten. Die hervorragenden Männer dieser Klasse sind Michelangelo, Leonardo, Giotto, Tintoretto und Turner [...]“. Diese „Männer [sind] alle von göttlicher Verordnung“ und „Naturalisten“. ⁶⁸⁹ Wie überhaupt „[d]ie großen Männer [...] zu allen Zeiten der Kunst und ohne Ausnahme Naturalisten“ gewesen seien. ⁶⁹⁰ Darüber hinaus sei „gotische Kunst [...] naturalistisch [...], erhöht und veredelt durch [...] christliche Demut [...]“. ⁶⁹¹ Auch in den STONES bemerkt Ruskin: „Die Landschaft der großen Figurenmaler ist oft im höchsten Maße erhaben.“ Anschließend erstellt er eine Reihung der Landschaftsmaler: „Turner [und] Tintoretto; Masaccio; Giovanni Bellini; A. Dürer; Giorgione; Paolo Veronese; Tizian; Rubens; Correggio; Orcagna; Benozzo Gozzoli; Giotto; Rafael; Perugino; Francia; Angelico“. ⁶⁹² „Bei Giotto gibt es kein Anfüllen der Landschaft mit diversen Szenerien [...], wie in den Werken von Benozzo Gozzoli oder Perugino“. ⁶⁹³ „Bei Giotto ist der Hintergrund nie mehr als ein paar düstere Steinmassen, mit einem oder zwei Bäumen, vielleicht einer Quelle. An Architekturen gibt es nur das, was notwendig ist, um die Szene zu erklären.“ ⁶⁹⁴ Auch in einem Brief an seinen Vater erwähnt er Giotto in einer

⁶⁸⁷ Ruskin, *Modern Painters* 1 – 2 1902, S. 303 – 304.

⁶⁸⁸ Ruskin, *Modern Painters* 1 – 2 1902, S. 274.

⁶⁸⁹ Ruskin, *Stones* II 1994, S. 215 – 217

⁶⁹⁰ Ruskin, *Stones* II 1994, S. 223.

⁶⁹¹ Ruskin, *Stones* II 1994, S. 226.

⁶⁹² Ruskin, *Stones* I 1994, S. 446.

⁶⁹³ Ruskin, *Padua* 1900, S. 46.

⁶⁹⁴ Ruskin, *Stones* I 1994, S. 446.

derartigen Reihung bzw. Einordnung in Klassen. So sei die „2. Klasse“ gekennzeichnet durch „[g]enerelle Auffassung der Natur menschlich und göttlich, geleitet von mehr oder weniger religiösen Gefühlen. Die Schule der großen Männer. Die Schule des Intellekts“. Giotto findet sich hier nach „Michel Angelo“ an zweiter Stelle.⁶⁹⁵ Obwohl er Giotto der Gotik zuordnet, spricht er in einem Zusammenhang, nämlich dem der „Renaissance-Landschaft“, von ihm, indem er konstatiert, dass „[die] Landschaft der großen Figurenmaler [oft] im höchsten Maße erhaben [ist]“ und macht seine Reihung der Künstler beginnend mit Turner und Tintoretto ex aequo an erster Stelle und Giotto relativ am Ende.⁶⁹⁶

Ruskin bringt Giotto im Zusammenhang mit der Landschaft indirekt auch in Beziehung zu den Präraffaeliten. Die Präraffaeliten waren eine der Strömungen der Malerei in England, für die sich Ruskin – neben Turner – besonders interessiert hat. Diese hatten anfänglich in Akademiekreisen massive Akzeptanzprobleme; in Ruskin fanden sie einen starken Verfechter ihrer Ideale. In zwei Briefen an die Times im Jahr 1851 sowie in einem Traktat über die Präraffaeliten⁶⁹⁷ verteidigte er ausführlich diese Künstlergruppe. Obwohl es zu privaten Turbulenzen von Ruskin und Millais kam, war sein Interesse und Wohlwollen sowohl für Millais als auch für die gesamte Gruppe eine Zeit lang ungebrochen. Interessant ist, dass Ruskin in einigen Textpassagen, Giotto quasi zur Legitimation und zur Unterstützung der Ideale der Gruppe heranzog und Parallelen zwischen Giotto und den englischen Künstlern herstellte: „Giotto war für seine Zeitgenossen das, was Millais für die seinigen ist – ein kühner Naturalist, Tradition, Idealismus und Formalismus zum Trotz“. ⁶⁹⁸ „Die giotteske Bewegung im 14. Jahrhundert und die Präraffaeliten im 19. Jahrhundert sind genau gleich in der Orientierung und Bedeutung. Beide sind der Protest der Lebendigkeit gegen die Sterblichkeit, des Geistes gegen den Buchstaben, und der Wahrheit gegen die Tradition. [...] [S]o wie Nicola Pisano und Giotto dabei den klassischen Skulpturen, die in ihrer Zeit entdeckt wurden, halfen, haben den Präraffaeliten die Werke Nicola Pisanos und Giotto in Pisa und Florenz geholfen.“⁶⁹⁹ Auch in den MODERN PAINTERS stellt

⁶⁹⁵ Ruskin, Letters to his Parents 1972, S. 145.

⁶⁹⁶ Ruskin, Stones I 1994, S. 446.

⁶⁹⁷ Herbst 2004, S. 17.

⁶⁹⁸ Ruskin, Padua 1900, S. 24.

⁶⁹⁹ Ruskin, Padua 1900, S. 24 – 25.

er einen Zusammenhang zwischen Giotto und den Präraffaeliten her. Im Kapitel „Von der Beschaffenheit des wahrhaft großen Stils“ schreibt er: „Voller Einklang von Darstellung des Ausdruckes als des Malers Hauptziel und voller und natürlicher Entfaltung seines malerischen Könnens in den Einzelheiten des Bildes findet sich nur bei den alten Prä-Raffaeliten und in der modernen prä-raffaelitischen Schule. In den Werken des Giotto, Angelico, Orcagna, Bellini und ein oder zwei anderer mehr sind diese zwei Bedingungen großer Kunst vollkommen erfüllt [...]; und in der modernen prä-raffaelitischen Schule lässt ihre Erfüllung fast nichts mehr zu wünschen übrig.“⁷⁰⁰ Für die Präraffaeliten macht Ruskin ähnliche Aussagen, wie er sie für Giotto tätigt. Er schreibt, dass „in Wirklichkeit nur ein einziger ganz allgemein [...] verbindender Impuls zutage tritt“, nämlich dass in „diesen jungen Männern die Bereitschaft oder die Kraft steckte, Dinge so darzustellen wie sie sind, waren oder sein können, und nicht, wie es der Praxis ihrer Lehrmeister und den Wünschen ihres Publikums entspricht“.⁷⁰¹ Ähnlich verhält es sich bei den Feststellungen Ruskins zum Handwerkertum der Präraffaeliten;⁷⁰² derartige Aussagen trifft er auch bei Giotto⁷⁰³. In anderen Zusammenhängen vergleicht Ruskin die Präraffaeliten ebenfalls mit Giotto, z. B. wenn es um ihre Jugend geht, und dass diese kein Grund für fehlende Anerkennung sein könne. Er schreibt, dass keiner der Präraffaeliten so jung war wie „Giotto, als er erwählt wurde unter den italienischen Malern, den Vatikan zu dekorieren. Aber Italien, in seiner großen Zeit, kannte die großen Männer und verabscheute nicht ihre Jugend. Es ist England vorbehalten, seine nobelsten Kinder zu beleidigen“.⁷⁰⁴ Für die Präraffaeliten war die Natur ein zentrales Thema. Moritz Wullen schreibt im Katalog zur Ausstellung „Natur als Vision“, dass bei den Präraffaeliten trotz Detailgenauigkeit zumindest die Illusion einer höheren Naturwahrheit entsteht.⁷⁰⁵ Die Kunst des Mittelalters und der frühen Renaissance war für die Präraffaeliten

⁷⁰⁰ Ruskin, *Modern Painters* 3 1906, S. 33 – 34.

⁷⁰¹ Ruskin, *Präraffaeliten* 1992, S. 84.

⁷⁰² Vgl. Hönnighausen 1992, S. 71.

⁷⁰³ Vgl. die Feststellung, dass Giotto stolz war, ein guter Handwerker zu sein und von anderen als solcher gesehen werden wollte. In: Ruskin, *Padua* 1900, S. 15.

⁷⁰⁴ Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting* 1872, S. 188.

⁷⁰⁵ Wullen 2004, S. 15.

ein großes Vorbild.⁷⁰⁶ Die Naturansichten der Präraffaeliten seien von allen kompositorischen und stilistischen Manipulationen steril gehalten worden. Der Hintergrund der „Ophelia“ von Millais ist in wochenlanger Arbeit vor der Natur entstanden. Im besten Fall sollte das präraffaelitische Bild so wirken, als sei es von der Natur mit eigener Hand auf die Leinwand gemalt.⁷⁰⁷ Um 1800 habe eine Faszination für die bewegte, in ständiger Veränderung sich befindliche Natur geherrscht.⁷⁰⁸ In der zweiten Jahrhunderthälfte seien die Präraffaeliten dann von ihren vormals strengen Grundsätzen, z. B. der Detailtreue, zugunsten des malerischen Gesamteindrucks abgewichen, das bedeutete eine Verschiebung von der Naturtreue zu einer exakten Wiedergabe der Bildstimmung, womit Platz für die subjektiven Empfindungen des Betrachters entstand.⁷⁰⁹ Diese präraffaelitischen Ideen und die Werke der Künstlergruppe stehen in engem Zusammenhang mit Ruskins Wahrheitsbegriff⁷¹⁰. Wahrheit heißt für Ruskin, Gegenstände der Natur mit wissenschaftlicher Exaktheit zu untersuchen und wiederzugeben.⁷¹¹ Das wissenschaftliche Interesse der Präraffaeliten vor allen in der Darstellung von Bergen und Felsformationen, sei ein Trend der Zeit gewesen.⁷¹² Ruskins Studium der Geologie am Christ Church College wurde bereits erwähnt. Das naturwissenschaftliche Interesse Ruskins für die Landschaft lässt sich – über sein Studium – auch im Zusammenhang mit Alexander von Humboldts Äußerungen sehen. Erich Steingräber schreibt, dass Humboldt vom Maler forderte, die Natur „treu und lebendig“ zu schildern und unmittelbar nach der Natur zu zeichnen“. Die Landschaftsmalerei im Sinn von Humboldt beruhte auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen.⁷¹³

Der Themenkreis Natur und Landschaft ist bei Ruskin – wie alles in seinem Leben – immer mit der Religion verbunden. Bei den Romantikern war dies ebenfalls gegeben, z. B. bei Philip Otto Runge und Caspar David Friedrich, die

⁷⁰⁶ Wullen 2004, S. 9.

⁷⁰⁷ Wullen 2004, S. 12.

⁷⁰⁸ Wullen 2004, S. 14.

⁷⁰⁹ Herbst 2004, S. 79.

⁷¹⁰ In MODERN PAINTERS behandelt Ruskin dieses Thema.

⁷¹¹ Vgl. Hönnighausen 1992, S. 19.

⁷¹² Herbst 2004, S. 21.

⁷¹³ Steingräber 1985, S. 303.

die Landschaftsmalerei als „Mittlerin religiöser Empfindungen“⁷¹⁴ sahen und bei den Nazarenern, die in gedanklicher Verwandtschaft mit den Präraffaeliten standen. Über Turner, der laut Steingräber der bedeutendste Landschaftsmaler der Romantik war, schließt sich der Kreis zu Ruskin.⁷¹⁵ Auch die von Ruskin geliebten Gesteinsformationen waren bereits um 1800 bei Schlegel⁷¹⁶ und damit auch für die Romantiker ein Thema.

Abschließend soll noch der Themenkreis Giotto als Vorbild für andere Maler behandelt werden. Ruskin äußert sich nicht in der Art, dass er Giotto als direktes Vorbild für andere Maler sieht. Lediglich bei den Reliefs des Campanile erwähnt er eine Übernahme von Motiven durch spätere Künstler: „Jubal, der Vater aller Harfen- und Orgelspieler [...]. Giotto hat ihm die lange Trompete gegeben, das wurde später in den Skulpturen von La Robbia und Donatello übernommen.“⁷¹⁷ Was er jedoch öfters feststellt, ist eine Ähnlichkeit oder Vergleichbarkeit von Darstellungen oder einzelnen Motiven mit Werken späterer Maler. Er meint z. B. bei seinen Beschreibungen der Holzschnitte der Arenakapelle bei der ‚Vertreibung aus dem Tempel‘, dass bei Christus eine „schnelle und energische Aktion“ zu gewahren sei. „Das Erheben der rechten Hand, [...] ähnelt der später von Orcagna und schließlich Michelangelo im jüngsten Gericht übernommenen Geste“⁷¹⁸ oder bei der ‚Erschaffung der Frau‘ am Campanile in Florenz: „Ghibertis Arbeit zu diesem Thema ist nur eine gezielte Ausarbeitung und Verschönerung“.⁷¹⁹ Er schreibt bei „Noah [...] von Andrea Pisano“: „mehr oder weniger Giotto imitierend.“⁷²⁰ Weiters erwähnt Ruskin bei diversen Darstellung bzw. in verschiedenen Zusammenhängen spätere Künstler, ohne ganz konkret auf Giotto einzugehen, unter anderem im Zusammenhang mit der Darstellung der

⁷¹⁴ Vgl. Steingräber 1985, S. 309 – 310.

⁷¹⁵ Steingräber 1985, S. 310.

⁷¹⁶ Niehr 1999, S. 151.

⁷¹⁷ Ruskin, Mornings 2007, S. 87.

⁷¹⁸ Ruskin, Padua 1900, S. 131.

⁷¹⁹ Ruskin, Mornings 2007, S. 90.

⁷²⁰ Ruskin, Mornings 2007, S. 92.

Tugenden.⁷²¹ Umgekehrt vergleicht Ruskin auch Giotto mit späteren Künstlern.⁷²²

7.2 Thode

Thodes ca. 150 Seiten umfassende Monografie GIOTTO beschäftigt sich neben dem Thema Giotto als Person zum überwiegenden Teil mit Giotto als Maler.

Viele Statements zu Giottos Person haben engen Bezug zum Thema Giotto als Maler. Auch in FRANZ VON ASSISI UND DIE ANFÄNGE DER CHRISTLICHEN KUNST widmet sich Thode dem Thema.

Thode unterteilt Giottos Schaffen als Maler in mehrere Perioden; als erste rechnet er die „frühe Lehrzeit, von etwa 1286 bis 1298“, als zweite die „reifende Meisterschaft von dem Aufenthalt in Rom 1298 bis zu den letzten Arbeiten in Assisi 1305“ und als dritte „die Periode der Stilvollendung.“⁷²³ In diese letzte Periode fallen die Fresken in der Peruzzikapelle, die Thode in den höchsten Tönen lobt und in deren Zusammenhang er Giottos Wirken als Maler nochmals wortreich zusammenfasst: „Das Höchste, was Giottos Genius zu geben vermochte, ist in diesen Gemälden erreicht. [...] Mit vollkommener Feinheit verfügt der Meister über alle Mittel der Kunst, welche er in einem von rastloser Arbeit erfüllten Leben sich zu eigen gemacht hat. Läßt man angesichts dieser Schöpfungen die Phantasie sich vor seine frühen Jugendwerke in der Oberkirche zu Assisi zurückversetzen, so wird der Geist von schrankenloser Bewunderung erfüllt [...]. Von einem Veralteten siegreich und freudig sich scheidend, hat eine geniale Kraft des Fühlens und Schauens [...] höhere und höhere Formen erzeugt, bis sie Gebilde hervorrief, wie diese der Peruzzikapelle, Gebilde an Größe der Konzeption und an Monumentalität des Stiles wahrlich [...] antiker künstlerischer Herrlichkeit zu vergleichen. Hier bleibt fast nichts mehr übrig, was man als unvollkommen und primitiv bezeichnen kann, außer dem Perspektivischen und Landschaftlichen: man sehe die Fülle und die Verhältnismäßigkeit der Gestalten, das

⁷²¹ Ruskin, Steine II 1994, S. 364.

⁷²² Z. B. spricht er von „in der Art von Ghirlandajo“ und macht zusätzlich einen Vergleich, wie eine Darstellung in modernen Werken, das heißt Werken aus Ruskins eigener Zeit, wäre. Es handelt sich dabei anscheinend um eine nicht unübliche Art der Beschreibung, da Ruskin auch „Mr. Murray“ zitiert, der ähnliche Vergleiche anstellte. In: Ruskin, Mornings 2007, S. 43.

⁷²³ Thode, Giotto 1910, S. 106.

Ebenmaß der großgeformten Gesichtstypen, den wohl lautenden breiten Fluß der Gewandung, die getragene sichere Bewegung! Der Genius hat gesiegt!“⁷²⁴

An anderer Stelle räumt Thode ein, dass Giotto im Laufe seiner Entwicklung vom „Legendenerzähler im Sinne der umbrischen Laudendichter“ bei der Darstellung der Jugendgeschichte Jesu in der Unterkirche von Assisi zum „Dramatiker“⁷²⁵ in der Arenakapelle geworden sei, räumt aber andererseits ein, „daß manches sinnige, ja bezaubernde Motiv [bei der Jugendgeschichte] erfunden wurde, welches in den Fresken zu Padua keine Aufnahme finden konnte“.⁷²⁶

Im Zusammenhang mit Giottos Vorbildern spricht Thode zwar von Cimabue als Giottos Lehrer, erwähnt jedoch immer wieder, dass er sich deutlich von „byzantinischen“ Vorbildern und Vorläufern abhebt.⁷²⁷ Als Vorbilder oder auch Vergleichsbeispiele führt er die Pisani an⁷²⁸, insbes. auch Giovanni Pisano⁷²⁹ sowie Arnolfo di Cambio, von denen Giotto „wichtige Eindrücke, welche sein Ideal bestimmten“⁷³⁰ empfangen habe. Meist ohne Bezug auf konkrete Werke

⁷²⁴ Thode, Giotto 1910, S. 144 – 145.

⁷²⁵ Siehe auch bei der Beschreibung des ‚Einzugs in Jerusalem‘ der Arenakapelle. In: Thode, Giotto 1910, S. 118.

⁷²⁶ Thode, Giotto 1910, S. 81.

⁷²⁷ Er meint damit Künstler wie Cimabue und seine Vorgänger.

⁷²⁸ Z. B. im Zusammenhang mit der Darstellung des ‚Bethlehemitischen Kindermordes‘ in der Unterkirche von Assisi, hinsichtlich der Darstellung und einzelner Figuren. In: Thode, Giotto 1910, S. 78.

⁷²⁹ Beim Querhauses der Unterkirche in Assisi, wo Giotto „die Richtung auf das menschlich Natürliche eingeschlagen“ habe. Thode betont aber, dass Giotto „von jeder Nachahmung frei [bleibt]“ und so Neues schaffe. In: Thode, Giotto 1910, S. 80. Auch die Mariendarstellungen habe Giotto aus Vorbildern Giovanni Pisanos weiterentwickelt. In: Thode, Giotto 1910, S. 137. Thode bringt als Mittlerin die laut ihm 1301 von Giovanni Pisano gefertigte Kanzel für Sant Andrea in Pistoja, die „er gewiß gekannt hat.“ Mit Pisano „wetteifert er in lebendiger Natürlichkeit der Auffassung, ja übertrifft ihn hierin, denn er läßt Maria das [...] in Windeln gewickelte Kinde, welches in den älteren Kunstwerken in der Krippe liegend gezeigt wurde, auf ihre Arme nehmen und gestaltet die bis dahin in öder Nacktheit gegebene Felsumgebung durch Einfügung einer schuppenartigen Hütte wohnlicher“. Thode spricht über das Jugendleben Christi im Tonnengewölbe der Unterkirche in Assisi. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 278.

⁷³⁰ Von Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio konnte Giotto laut Thode in „Perugia, [...] deren reich mit Reliefs verzierten, 1280 vollendeten Brunnen, in Rom Arnolfos 1285 gefertigtes Mar-

bzw. Maler meint Thode auch, dass „Giotto ältere Motive in einem neuen, freien Sinne verwerte[te]“, ⁷³¹ das heißt vor seiner Zeit entstandene Motive als Anregung verwendete. Ein Beispiel für einen derartigen direkten Werkbezug sei die Darstellung ‚Franz in San Damiano‘ (Abb. 61) in der Oberkirche von Assisi, wo „Giotto als ganz direktes Vorbild jenes alte Kruzifix von S. Damiano nahm“, das noch in Thodes Zeit in Santa Chiara in Assisi zu sehen gewesen sei. ⁷³² „Inspiration“ habe Giotto auch „unmittelbar aus den Evangelien“ bezogen. ⁷³³

An einigen Stellen spricht Thode darüber, woher Giotto seine Anregungen gewonnen hat. Er meint bei der ‚Marienkrönung‘, welche „Giotto für die Baroncellikapelle [...] gemalt hat“ (Abb. 20) und die laut Thode „ausnahmsweise“ signiert sei, dass die Personen in der Art des „kaiserlichen Hofstaat[es]“, z. B. jenem von „Heinrich VII.“, dargestellt seien sowie eine Ähnlichkeit mit „päpstlichen Zeremonien“, die Giotto „in anderen Werken zum Ausdruck gab“, bestünde. ⁷³⁴

Ein Charakteristikum für Giottos Malerei sei – „neben [der] [...] Mannigfaltigkeit (Abb. 62) der Kompositionsweisen“ ⁷³⁵ die „Beschränkung, welche Giotto, verglichen mit byzantinischen Meistern, in der Zahl der Figuren sich auferlegt“ sowie „sein Streben nach Vereinfachung“. Grund dafür sei einerseits „sein Bedürfnis

mortabernakel in San Paolo fuori le Mura bewundern“; von Arnolfo di Cambio außerdem „Baupläne des 1290 begonnenen Domes und das früheste große gotische Grabmonument Toskanas: das von Arnolfo nach 1280 ausgeführte Denkmal des Kardinals de Bray studieren“. In: Thode, Giotto 1910, S. 49.

⁷³¹ Thode, Giotto 1910, S. 78.

⁷³² Thode erklärt hier die Weiterentwicklung, die Giotto vollzogen habe, indem er „[d]ie zu zweien und zu dreien gruppierten Frauen neben dem Körper Christi [...] der Deutlichkeit wegen, in Maria und Johannes verwandelt [hat].“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 120.

⁷³³ Thode, Giotto 1910, S. 80

⁷³⁴ Thode, Giotto 1910, S. 138.

⁷³⁵ Als Beispiel für die Mannigfaltigkeit bringt Thode das Beispiel der ‚Kanonisation‘ in der Oberkirche von Assisi: „Die Beschreibung der Festlichkeit, als zu weitläufig zu erzählen, unterläßt Bonaventura. [...] So bleib es Giotto überlassen, nach seinem Gutdünken die Festlichkeit darzustellen. [...] Rings um die Lade ist eine große Volksmenge versammelt. [...] Links war die Kanzel, auf der man sich den Papst, die Heiligsprechung vollziehend, zu denken hat. Man sieht, wie eifrig der Künstler bemüht war, durch wechselnde Handlung und Ausdruck der Köpfe, durch gruppenweise Anordnung der Figuren die allzuleicht sich ergebende Monotonie zu vermeiden.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 158 – 159.

nach einheitlichem Gefühlsausdruck“ und andererseits, dass der zu schildernde Vorgang „[m]it vollkommener Deutlichkeit zur Darstellung [gelangen soll]“. Thode spricht davon, dass „Raum ausfüllende, unbeteiligte Gestalten, wie sie in wolkenartig gedrängten Massen hinter den Hauptaktoren auf den byzantinischen Bildern zu erscheinen pflegen“ bei Giotto keinen Platz fänden. Eine Menge erscheine nicht „als Opernchor“, sondern sie bestehe aus „lauter einzelnen mitwirkenden Individualitäten.“⁷³⁶ Eventuelle Nebenfiguren verdeutlichen zusätzlich die Handlung. Voraussetzung dafür war laut Thode, dass Giotto „den entscheidenden Moment eines Vorganges, [... der] das Vorhergehende und das Nachfolgende in sich schließt“, zur Veranschaulichung gewählt habe. Das Wesentliche an Giotto's Stil sei nicht die „ästhetische Wirkung“ sondern das „konzentrierte[...] Nachempfinden[...] des [...] Geschilderten [...] [i]n einer äußerlich deutlich gemachten inneren Beziehung der Gefühle verschiedener Individualitäten“, insbes. bei der Legende des Franz von Assisi.⁷³⁷

Was Thode noch hervorhebt, ist Giottos „wunderbare Kunst“, die „Entwicklung der Vorgänge in die Erscheinungen eines Moments zusammen[zudräng[en]“, „indem er das Vorangehende [...und] das sich aus ihm Entwickelnde in einer Weise andeutete, welche unsere Phantasie veranlaßt, das räumlich Dauernde in ein zeitlich aufeinander Folgendes zu verwandeln und so die ganze Entwicklung des Ereignisses uns erleben zu lassen.“⁷³⁸ Er erwähnt dies bei der Arenakapelle⁷³⁹ (Abb. 46) und beschreibt die Funktionsweise, die bereits bei der Magdalenenkapelle in Assisi zu sehen gewesen sei.⁷⁴⁰ Thode spricht in diesem Zusammenhang auch von Giotto „als echte[n] Dramatiker“, indem er zu Giottos

⁷³⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 260.

⁷³⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 261 und Thode, Giotto 1910, S. 37 – 38.

⁷³⁸ Thode, Giotto 1910, S. 108.

⁷³⁹ Beim ‚Tempelgang der Maria‘, wo Giotto „die Tempeldienerinnen dem Priester gesellt und sie mit Neugier und Teilnahme auf Maria schauen läßt, indem er Anna eine Bewegung des Anvertrauens, den Priester des Empfangens machen läßt, gibt er uns zu verstehen, daß das Mädchen in den Kreis der Tempeldienerinnen aufgenommen werden wird. Er erspart sich damit eine für den Zusammenhang der Geschichte sonst notwendige Darstellung, welche uns, der Legende entsprechend, Maria zur Jungfrau herangewachsen und im Tempel sich aufhaltend vor Augen führen müßte. Wir malen uns dieses fromme, dem Heiligen gewidmete Leben in der Phantasie aus und gewinnen so den Übergang zu dem folgenden Vorgang.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 111.

⁷⁴⁰ Thode, Giotto 1910, S. 108.

„meisterliche[r] Darstellung der Szene“ des ‚Franz vor dem Sultan‘ in der Oberkirche von Assisi meint, dass Giotto „mit sicherem Blick“ „den fruchtbarsten Augenblick“ – und das noch dazu mit wenigen Mitteln – erfasst und ihr dadurch der „Vorzug vor dem Fresko, das Giotto in der Capella Bardi malte“, gegeben werden müsse.⁷⁴¹ Ein Beispiel für das Dramatische sei auch ‚Die Darstellung im Tempel‘ (Abb. 50) in Padua: „Hannah, welche das Kind auf Simeons Armen erschaut [...]. [...] Maria [streckt] die Hände nach dem Knaben aus, der mit mildem Herrscherblick Simeon auffordert, ihn der Mutter zurückzugeben [...]. Welche Kunde aber bringt der Engel oben? Wir können sie nur als die Aufforderung, nach Ägypten zu fliehen, auffassen. Durch diese Gestalt verbindet Giotto die Berichte der Evangelisten Matthäus und Lukas, stellt er den geistigen Zusammenhang zwischen diesem und dem folgenden Bilde her. Auf der Wanderung ins fremde Land wird der Engel zum Begleiter.“⁷⁴²

Weiters stellt er beim Vergleich mit älteren Werken fest, dass Giotto nicht nach allgemeinen Regeln für die Komposition gearbeitet, sondern z. B. eine gewisse „Freiheit in der Anordnung der Figuren“ praktiziert habe.⁷⁴³ Thode bemerkt, dass das „Ungezwungene in dem Nebeneinander der Figuren, des Landschaftlichen und Architektonischen in kunstvollster Weise gebunden ist durch geheime Bande symmetrischer Gruppierung“ oder „durch einfache Hervorhebung der Mitte“, „durch [...] Gegenüberstellung von zwei Gruppen“ sowie „pyramidale Anordnung“, „diagonale Scheidung“ und „häufig [...] auch durch Verbindung solcher verschiedener Konstruktionen“. Giotto bringe damit „Klarheit und Uebersichtlichkeit in das belebte Ganze“. Thode ergänzt, dass Giotto aber „in jedem einzelnen Falle [...] diese grundlegende Eintheilung neu“ entwickelte.⁷⁴⁴ Auch die Themen Vereinfachung und Verstärkung finden sich einige Male. Diese zeigen sich „in einer Beschränkung im Figürlichen, im Architektonischen und Ornamentalen, in einer

⁷⁴¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 132.

⁷⁴² Thode, Giotto 1910, S. 114 u. 115.

⁷⁴³ Thode, Giotto 1910, S. 36. Er meint „Was man als Stil bezeichnet: die Darstellung des Typischen wird bei Giotto nicht mehr, wie es wesentlich der Fall in der byzantinischen Manier war, in dem äußeren Faktor der Symmetrie, sondern in dem inneren Faktor einheitlicher Gemüthsstimmung gesucht. [...] Die Symmetrie [...] muß [...] vor der höheren Einheit des Seelenausdrucks zurücktreten“.

⁷⁴⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 259 und Thode, Giotto 1910, S. 36 – 37.

breiteren wuchtigeren Bildung der Gestalten, Typen und Gewandungen, in einer wachsenden Charakteristik und Energie der Bewegungen, und in einer stärkeren Modellierung in Licht und Schatten.“⁷⁴⁵

Thode bewundert vor allem, dass Giotto Ausdrucksformen für rational nicht nachvollziehbare Ereignisse und Situationen gefunden habe. So hätten z. B. die „Wunderhandlungen“, die „den Wünschen seiner Auftraggeber folgend, zu schildern“ waren, „den freien Ausdruck seines Genies“ gehemmt. Giotto habe jedoch gerade in der Bewältigung dieser Schwierigkeiten „sein erstaunliches Vermögen“ gezeigt, „immer und überall das rein Menschliche zu entdecken und zur Geltung zu bringen.“⁷⁴⁶ Bei einigen Darstellungen sei Giotto auch „ganz auf seine eigene Phantasie angewiesen“ gewesen, wie bei der „1228 erfolgten ‚Kanonisation des Franciscus‘“ (Abb. 62), zu der „nichts Näheres in den Lebensbeschreibungen angegeben war“.⁷⁴⁷

Thode kommt stellenweise wieder auf das bereits erwähnte „dichterische Empfinden“ von Giotto zurück, z. B. bei der Darstellung der Allegorien (Abb. 4) im Tonnengewölbe des Querschiffs in der Unterkirche von Assisi: „Aus lebendig dichterischem Empfinden und tief innerlichem Gefühl heraus hat der Meister, den Sinn des allegorischen Vorganges mit bildnerischer Kühnheit in der Einfügung von Christus und den Engeln einerseits, in den der Wirklichkeit entnommenen, miteinander kontrastierenden Gruppen andererseits verdeutlichend, die Idee der Komposition unmittelbar und ergreifend verständlich zu machen gewußt. Unter allen allegorischen Darstellungen des vierzehnten Jahrhunderts nimmt dies Gemälde, was rein menschlichen Gehalt anbetrifft, vielleicht die höchste Stelle ein.“⁷⁴⁸

Einen großen Themenkreis bildet die Darstellung von Personen bzw. der menschlichen Figur bei Giotto. Thode nimmt zwar auch viele Neuerungen wahr, trotzdem soll dieser Themenkreis aufgrund der Vermischung mit grundsätzlichen und allgemeinen Feststellungen zur Darstellung von Personen an dieser Stelle

⁷⁴⁵ Thode, Giotto 1910, S. 109.

⁷⁴⁶ Thode, Giotto 1910, S. 22.

⁷⁴⁷ Thode, Giotto 1910, S. 32.

⁷⁴⁸ Thode, Giotto 1910, S. 85.

behandelt werden. Ein Zusammenhang besteht indirekt auch mit Thodes Vorstellungen, die aus der Beschäftigung mit der Renaissance kommen.

Thode meint, dass Giotto's Figuren noch „manches Altertümliche“ gehabt hätten, wie die „steife[...] Haltung der Figuren oder die schematische Gestaltung der Haare und Stirnfalten“ sowie die „flache[...], wie gequetschte[...] Faltenlegung der Gewänder“⁷⁴⁹ (Abb. 63). An anderer Stelle und eine Weiterentwicklung Giotto's ansprechend, erwähnt er „eine statuarische Feierlichkeit in den einfach groß gehaltenen Gestalten“, die jedoch nicht mehr so „steif“ seien, wie ältere Darstellungen in der Oberkirche von Assisi, die in Rede stehenden Figuren erschienen im Gegenteil „ausdrucksvoll bewegt“. Er konstatiert „[e]in Streben nach Fülle und Weichheit, in den breiten abgerundeten Gesichtsformen und in dem lang gezogenen Faltenzug der Gewänder“, womit Giotto beginne „die Härte und Schärfe der in der Franzlegende angewandten Formensprache zu überwinden, ohne doch ihrer schon ganz Herr zu werden“. Er bezeichnet diese Veränderungen als einen „Fortschritt vom Plastischen zum Malerischen“, der besonders der Darstellung von Frauen zu Gute komme; damit verbunden sieht er auch Änderungen in der Farbgebung.⁷⁵⁰

Thode führt einige Veränderungen durch Giotto bei der Figuren- bzw. Personendarstellung an; dies betrifft die Formung der Gestalten, die Gesichter, die Haltungen und Gebärden sowie ein Streben nach Individualisierung der Figuren. „Man gewahrt [...] am gedrungenen Gefüge der Gestalt und der Hände, daß der Künstler als das Wesentliche in der menschlichen Gestalt den Knochenbau erfaßt. Indem er denselben durch eine Modellierung in kräftigem Licht und Schatten zur Geltung zu bringen sucht, stellt er dem flächenhaft Ornamentalen des Byzantinischen das Prinzip räumlich plastischer Gestaltung entgegen.“⁷⁵¹ Thode spricht über den Knochenbau im Zusammenhang mit der Isaakdarstellung, den Heiligenfiguren und den Kirchenvätern in der Oberkirche von Assisi. Die Aussage über den Knochenbau mutet insofern eigenartig an, da Giotto kaum nackte Gestalten dargestellt hat, den Gekreuzigten ausgenommen. Es stellt sich daher die

⁷⁴⁹ Er spricht über die Isaak-Darstellungen in der Oberkirche in Assisi. In: Thode, Giotto 1910, S. 19.

⁷⁵⁰ Thode spricht von der Nikolauskapelle in Assisi. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 273.

⁷⁵¹ Thode, Giotto 1910, S. 20.

Frage, was Thode zu dieser Aussage veranlasst hat. Naheliegend ist ein Zusammenhang mit Leonardo da Vinci. Thode selbst hat keine Publikation über Leonardo geschrieben. Der Bezug kann am ehesten über Wilhelm von Bode, mit dem er sich anlässlich seiner Berliner Studienzeit befreundete, hergestellt werden. Bode beschäftigte sich bereits 1880 mit Leonardo da Vinci, veröffentlichte einige Artikel zu ihm und brachte 1921 ein Buch über diesen heraus.⁷⁵² Thode hatte immer wieder Kontakt zu Bode und Berlin.⁷⁵³ Auch ältere Publikationen könnten Thode inspiriert haben, Aussagen Leonardos in seine eigenen Betrachtungen zu Kunstwerken aufzunehmen, z. B. der 1882 in Wien von Heinrich Ludwig in der Reihe „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“ herausgegebene BAND XVII. LIONARDO DA VINCI. DAS BUCH DER MALEREI, außerdem Eugène Müntz, STUDI LEONARDESCHI: INFLUENZA DI LEONARDO DA VINCI SULLA SCUOLA FIORENTINA E SULLA SCUOLA TEDESCO-FIAMMINGA von 1897 und derselbe, STUDI LEONARDESCHI 1892, ebenso bereits als Standardwerke geltende Publikationen wie Gustav Friedrich Waagens LEONARDO oder Alexis Francois Rios LEONARDO DA VINCI E LA SUA SCUOLA, die alle entweder auf Deutsch oder Italienisch vorlagen.

An Veränderungen stellt Thode einen „schlichter und kleiner gebildete[n] Menschentypus“ bei Giotto fest, der im Vergleich zum „Übermenschlichen der Cimabue'schen Figuren“ „fast unscheinbar und nüchtern“ wirken musste.⁷⁵⁴ In diese Kategorie passt auch die „Vereinfachung“, die durch eine „energische[...] Beschränkung auf möglichst wenige, aber charakteristische, den organischen Zusammenhang der Formen hervorhebende Linien und auf eine schlichte, aber die Bewegung der Gestalt scharf kennzeichnende Faltengebung der Gewänder“ gekennzeichnet sei.⁷⁵⁵

Wesentlich sei auch Giottos Bestreben „durch verschiedenartige Typen verschiedene Individualitäten zu schildern und dadurch Mannichfaltigkeit [...] zu

⁷⁵² Wilhelm von Bode, Studien über Leonardo, Berlin 1921

⁷⁵³ Vgl. Szylin 1993, S. 13, S. 24, S. 245.

⁷⁵⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 258 und beinahe gleichlautend Thode, Giotto 1910, S. 36.

⁷⁵⁵ Thode, Giotto 1910, S. 38 – 39.

bringen.“⁷⁵⁶ Bei der Legende des heiligen Franziskus sieht er diese in „immer lebensvoller und verschiedenartiger“ werdenden Köpfen und in der „immer freier und bezeichnender“ werdenden Bewegung.⁷⁵⁷ Andererseits spricht er zwar von einer Individualisierung der Figuren, die jedoch „nicht über das bescheidene Maß einer sehr allgemeinen Kennzeichnung der Altersstufen hinaus[gehe]“. ⁷⁵⁸ Wettgemacht werde dieser „Mangel an Abwechslung und Charakteristik“ aber durch die Fülle „verschiedener Bewegungsmotive“; er meint damit jene im „Inneren, nicht im Äußeren“ ⁷⁵⁹ der Figuren (Abb. 56) und stellt ein „Streben“ Giotto's bei der Individualisierung mittels der „Verdeutlichung der seelischen Vorgänge“ fest.⁷⁶⁰ Teilweise hätte Giotto aber nicht nur mit der inneren Bewegung gearbeitet, sondern mit „energische[m] Bestreben“ durch „Blick und Haltung die größte Aufmerksamkeit aller Beteiligten auszudrücken“ versucht ⁷⁶¹ (Abb. 64). Bei anderen Szenen verweist Thode ebenfalls auf starke Gefühle, z. B. kämen bei der Darstellung ‚Franz vor dem Sultan‘: „[D]ie Gemütsbewegungen, die Furcht auf der einen, die ekstatische Begeisterung auf der anderen Seite zum Ausdruck“ und seien „trefflich dargestellt“⁷⁶² (Abb. 65) oder bei der ‚Kreuzerscheinung des Franz‘, wo „die geistige Erregung der Brüder [vortrefflich] wiedergegeben“ sei.⁷⁶³

⁷⁵⁶ Thode erwähnt „Giotto's Predellenbildchen zu der ‚Stigmatisation‘ im Louvre“. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 125.

⁷⁵⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 254.

⁷⁵⁸ Thode führt den „mit Monotonie vorherrschende[n] männliche[n] [bartlosen] Typus“ an, „der nur durch kleine Unterschiede in der Fleischfülle modifiziert“ ist. Weiters spricht er über die „selten vorkommenden bärtigen Köpfe“, die wie die Engel „noch deutliche Beziehungen zum byzantinischen Schema“ hätten. Bei den weiblichen Gestalten zeige sich die Individualisierung „vornehmlich in der Tracht der meist weich und groß gewellten Haare.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 261 und Thode, Giotto 1910, S. 40.

⁷⁵⁹ Thode spricht über die Szene ‚Die Überreichung der Stäbe‘, wo „eine Schar innerlich erregter, äußerlich ruhiger, herrlicher, kräftiger Jünglinge“ zu sehen sei. In: Thode, Giotto 1910, S. 111 – 112.

⁷⁶⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 261 und Thode, Giotto 1910, S. 40. Auch an anderen Stellen spricht er über die Darstellung „verschiedener Individualitäten“, so z. B. im Zusammenhang mit der Darstellung der ‚Bewilligung der Predigt‘ in der Oberkirche von Assisi. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 125.

⁷⁶¹ Siehe die Darstellung „Die Bewilligung der Predigt“. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 125.

⁷⁶² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 131 – 132.

⁷⁶³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 132.

Auch die, durch „die Pisani“ vorgegebene, Darstellung des ‚Bethlehemitischen Kindermordes‘ im Tonnengewölbe der Unterkirche von Assisi zeige eine „erregte Szene“ mit „mannigfachen Schmerzensausdrücke der zu wilder Verzweiflung getriebenen Mütter“ und einer „heftigen Bewegung [der Fußsoldaten und Reiter]. Giotto habe hier sein „dramatisches Vermögen“ gezeigt.⁷⁶⁴

Thode stellt für das Tonnengewölbe der Unterkirche in Assisi beim Jugendleben Christi bereits eine Veränderung hin „zu der Meisterschaft der reiferen Zeit, wie sie in dem Cyklus der Arenakapelle sich geltend macht“, fest, mit Gestalten, die „schlank, aber besser abgewogen in den Verhältnissen“ sind, mit „Typen [die] eine längere Bildung der Nase, als in den vorhergehenden Werken [zeigen], mit „Männerköpfen, [...] die [...] an Kraft gewonnen [haben].“⁷⁶⁵ Auch bei der Ognisanti-Madonna stellt er Veränderungen fest „in den Engelsgestalten, welche hier ganz befreit von dem ihnen früher noch anhaftenden Byzantinischen, in das allgemein menschlich Natürliche mit einbezogen erscheinen.“⁷⁶⁶

Thode meint aber auch, dass von „einer so einnehmenden, durch alle die vollkommensten Mittel der Darstellung erreichten Täuschung idealer Wirklichkeit [...] wie [bei] Lionardo [oder ...] Raphael [...] doch hier nicht die Rede sein [kann]: wie unvollkommen verglichen mit solchen Schöpfungen erscheint die Bildung der menschlichen Gestalt, wie wenig mannigfaltig die Charakteristik der Typen, wie ungelöst die Bewegung, wie zaghaft die Modellirung in Licht und Schatten, wie mangelhaft und nur andeutend die Perspektive, wie unausgebildet die Technik!“⁷⁶⁷

Die Gebärden bei Giotto's Figuren und deren Hände sind Thode ebenfalls einige Erläuterungen wert.⁷⁶⁸ In seiner Habilitationsschrift widmet er sich ausführlicher dem Thema „Handbewegungen“, wieder im Zusammenhang mit der „Verdeutlichung der seelischen Zustände“. Thode schreibt, dass „sich eine Vorliebe für gewisse Stellungen der Hand aus[bildete], die Giotto sein ganzes Leben hindurch

⁷⁶⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 279.

⁷⁶⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 281 und gleichlautend Thode, Giotto 1910, S. 82.

⁷⁶⁶ Thode, Giotto 1910, S. 50.

⁷⁶⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 257.

⁷⁶⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 253.

behält und die für seinen Stil geradezu charakteristisch werden. Sie treten schon in der Franzlegende erkenntlich als eine Art Manier auf.“ Thode zählt vier Arten der Handbewegung auf, und zwar „Die Bewegung des Sprechens“⁷⁶⁹ (Abb. 65), „Die Bewegung des Erstaunens“⁷⁷⁰ (Abb. 4), „Die hinweisende Bewegung“⁷⁷¹ (Abb. 66); als viertes nennt er „das Motiv des auf die Hand gestützten Kinnes [...], wobei der Zeigefinger auf der Backe liegt.“⁷⁷²

Was für Thode jedenfalls im Zusammenhang mit der von ihm festgestellten „schlichte[n] Natürlichkeit“, der deutlich in der „Wirklichkeit wahrgenommene[n] Haltungen und Bewegungen“ sowie dem „auffallenden Maß in der Gebärdensprache“ feststeht, ist „ein künstlerisches Ideal, welches mit jugendlicher Kraft dem Stil des dreizehnten Jahrhunderts ein Ende macht“ und in den „28 Darstellungen der Legende des heiligen Franz“ zu sehen sei.⁷⁷³

Genau analysiert Thode die dargestellten Gesichter bei Giotto: „Neu ist [...] die Form des Kopfes [...]: die charakteristische, byzantinische, lange Nase [...] ist verschwunden, eine gerade, wie gemeißelte kürzere Nase mit scharfem Rücken

⁷⁶⁹ „Die Hand etwas gesenkt und geöffnet, mit dem Teller dem Beschauer zugewandt, der Ringfinger und der kleine Finger sich etwas nach innen gebogen.“ In seiner Fußnote 1 bringt Thode Beispiele: „Erweckung des Mädchens“, Unterkirche, ‚Christus im Tempel‘, Unterkirche, Der hintere Mann rechts auf der ‚Huldigung‘, Christus auf ‚Traum des Franz‘, der Sultan auf der ‚Feuerprobe‘, Franz in der ‚Vögelpredigt‘, die Krieger auf der ‚Bekehrung des Hieronymus‘, Franz auf ‚Tod des Edlen von Celano“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 255.

⁷⁷⁰ „Die Hand ebenso gestellt, nur nach oben gehoben.“ In der Fußnote 2 folgen wieder Beispiele: „Mönch auf ‚Ekstase des Franz‘, Mann links auf ‚Presepe‘, Mönch auf ‚Vögelpredigt‘ [...] Mann auf ‚Tanz der Herodias‘, S. Croce, Johannes der Täufer auf Baroncellibild, ‚Christus im Tempel‘, Unterkirche, [...] ‚Darstellung im Tempel‘, Unterkirche und Padua, ‚Christus im Tempel‘, Padua. Engel auf ‚Allegorie der Armuth‘, [...] auf ‚Allegorie des Gehorsams‘.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 255.

⁷⁷¹ „Die Hand wagerecht mit geschlossenen Fingern, abstehendem Daumen, halb von der Rückseite gesehen.“ Beispiele in der Fußnote 3: ‚Franz und Mann auf der ‚Huldigung‘, Kind auf ‚Lossagung vom Vater‘, Mönch auf ‚Vision des Thrones‘, Mönch auf ‚Vision des Monaldus‘, Bürger auf ‚Franz‘ Beweinung vor S. Damiano“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 255.

⁷⁷² In der Fußnote 4 erwähnt Thode, dass dies bei „einzelnen Schülern, [...] Taddeo Gaddi und Giovanni da Milano, wieder[kehre], aber lange nicht so ausdrucksvoll“. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 255.

⁷⁷³ Thode, Giotto 1910, S. 21.

[...] setzt die Profillinie der wenig gewölbten Stirne fort, die intensiv, [...] starr blickenden großen Augen, [...], die Wange ist voll, der Mund bestimmt und kräftig, das Kinn knochig.⁷⁷⁴

Liest man in den Schriften Leonardos im Abschnitt „Wie man Malerei beurteilen soll“, gewinnt man beinahe den Eindruck, Thode sei nach diesem Schema vorgegangen, unter anderem was die Verteilung der Figuren auf einem Bild betrifft, den Ausdruck der Figuren („die Figur sei mit Hingabe bei der Sache“⁷⁷⁵) oder die Anzahl der Figuren⁷⁷⁶, die Schönheit der Gesichter⁷⁷⁷ etc. Die Gebärden sowie insges. die Darstellung von Personen sind etwas, das sich in den Schriften von Leonardo wiederfindet,⁷⁷⁸ wie die „Vielfalt und der Reichtum des Ausdrucks“, die „Typen“, die „Hautfarbe“ und die „Bewegungen“. Die von Thode analysierten Gesten fügen sich perfekt in diesen Zusammenhang ein.⁷⁷⁹

Auch Kritik an der Ausführung von Fresken bringt Thode an. Beim Vergleich mit dem ‚Abendmahl eines Lionardo‘ oder den ‚Tapeten eines Raffael‘ schreibt er: „wie unvollkommen verglichen mit solchen Schöpfungen erscheint die Bildung der menschlichen Gestalt, wie wenig mannigfaltig die Charakteristik der Typen, wie ungelöst die Bewegung, wie zaghaft die Modellierung in Licht und Schatten, wie mangelhaft und nur angedeutet die Perspektive [...]. Und trotz aller dieser Mängel ein so starker, echt künstlerischer Eindruck auf die Seele!“ Thode meint, dass zwar die „überzeugende Naturnachbildung“ „herrlich und bedeutungsvoll“ sei, aber nur durch die Darstellung des „allgemein Menschliche[n]“, „jedem Einzelnen aus innerer Erfahrung Vertraute“ und die damit verbundene „stärkere Bestätigung unserer eigenen Phantasie verlangend erscheint wie bei Giotto“.⁷⁸⁰ Bei der ‚Taufe Christi‘ (Abb. 58) der Arenakapelle, stellt er „Unvollkommenheiten der perspektivischen Darstellung des Wassers und der Anatomie des Nackten“ fest,

⁷⁷⁴ Thode, Giotto 1910, S. 19 – 20.

⁷⁷⁵ Chastel 1990, S. 205.

⁷⁷⁶ Chastel 1990, S. 208.

⁷⁷⁷ Chastel 1990, S. 207.

⁷⁷⁸ Chastel 1990, ab S. 281, Kapitel „Der Mensch und die Leidenschaften“.

⁷⁷⁹ Vgl. auch Leonardos Handstudien

⁷⁸⁰ Thode, Giotto 1910, S. 34 – 35; auch Thode, Franz von Assisi 1904, S. 257.

gleichzeitig merkt er an, dass „unser Auge nicht [daran] haftet“, sondern „mit atemloser Spannung“ den Fortgang der Geschichte erwartet.⁷⁸¹ In diversen Zusammenhängen⁷⁸² wurde bereits festgehalten, dass Thode immer wieder das Thema Gefühl bei Giotto bemüht. Im Vergleich mit anderen zeitgleichen bzw. zeitnahen Autoren, die sich mit Kunst beschäftigen, wirken diese starke Betonung des Gefühls und die im Zusammenhang damit verwendete Wortwahl antiquiert und sehr pathetisch. Einen vergleichbaren Sprachduktus findet man bei Herman Grimm, z. B. in seiner Publikation MICHELANGELO bzw. in den Schriften von Houston Stewart Chamberlain sowie der Literatur der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, der Romantik. Auffällig ist, dass in Thodes Wiener Dissertation die Sprache neutral und frei von derartigen Pathosformeln ist und sich anscheinend erst danach in seiner freien schriftstellerischen Tätigkeit sukzessive in die erwähnte pathetische Richtung entwickelt hat. In FRANZ VON ASSISI ist dies erst in milder Form gegeben. Sowohl zu Grimm als auch zu Chamberlain bestehen Berührungspunkte; zu Grimm, der während Thodes Studium in Berlin den Kunstgeschichte-Lehrstuhl inne hatte und unter anderem laufend Vorlesungen über Goethe hielt, zu Chamberlain über beider Schwiegermutter Cosima Wagner⁷⁸³. Die beiden Schwiegersöhne⁷⁸⁴ Cosimas könnten sich spätestens 1888 kennengelernt haben und in Kommunikation gestanden sein. Die Begriffe Genie bzw. Begriffspaare wie Kunst und Religion, Religion und Natur, Künstler und Religion kommen in Chamberlains Schriften ausgiebig vor, insbes. in den GRUNDLAGEN DES XIX. JAHRHUNDERTS.⁷⁸⁵ Über Herman Grimm, dem Sohn von Wilhelm Grimm⁷⁸⁶ und Schwiegersohn von Bettina von Arnim und Achim von Arnim besteht auch eine mögliche Verbindung zur Romantik, auch

⁷⁸¹ Thode, Giotto 1910, S. 115 – 116.

⁷⁸² Besonders auch beim Themenbereich Giotto als Person.

⁷⁸³ Thode verlobte sich 1885 mit Daniela von Bülow, die er 1886 heiratete. Chamberlain lernte Cosima 1888 in Dresden kennen und begann kurz danach bereits einen jahrelangen regen Briefwechsel mit ihr und pflegte intensive Kontakte zu den Wagners. In: Lobenstein-Reichmann 2008, S. 15 – 16.

⁷⁸⁴ Chamberlain heiratete Eva Wagner am 26.12.1908. In: Hilmes 2009, S. 105.

⁷⁸⁵ Vgl. 7. Kapitel „Religion“. In: Chamberlain 1912, S. 659.

⁷⁸⁶ Die Gebrüder Jakob und Wilhelm Grimm gaben 1817 – 1828 die „Kinder- und Hausmärchen“ heraus und bedienten damit einen Prototypen der Romantik. In: Günther Busse 1982, S. 41.

wenn diese kulturelle Epoche schon lange vorbei war.⁷⁸⁷ Kultermann schreibt auch, dass Grimm wie die Kunsthistoriker der Romantik nicht auf die Kunstgeschichte beschränkt gewesen sei,⁷⁸⁸ was sich deutlich in dessen thematisch breitem Schriftenspektrum zeigt. Dies trifft in hohem Maße auch für Thode zu. Neben der Kunstgeschichte stehen seine Beschäftigung mit Musik, insbes. Richard Wagner, die bereits erwähnten Vorträge zu diversen Themen und Publikationen abseits der Kunstgeschichte bzw. dichterische Arbeiten⁷⁸⁹, die Thode sukzessive wichtiger wurden als die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte. Mit Richard Wagner und „seiner Lehre vom Gesamtkunstwerk“, die besagt dass die Einzelkünste nicht getrennt stehen sollten, sondern gemeinsam dem Ganzen dienen müssten⁷⁹⁰, schließt sich der Kreis zurück. Busse schreibt, dass für den Romantiker die Sprache der elementare Ausdruck des Empfindens sei.⁷⁹¹ Poesie ist daher ein essentielles Element. Gefühl und Innenleben sind wiederum Begriffe, die mit der Romantik eng verbunden sind und auch bei Chamberlain – ebenso wie die Seele – in Verbindung von Religion und Natur Bedeutung haben.⁷⁹² Ein weiterer Begriff, der eng mit der Romantik verbunden ist, ist jener des Philisters, als Gegenfigur zum Romantiker als Künstler.⁷⁹³ Thode und Thoma verwenden ihn in ihrem Briefwechsel zahllose Male als regelrechtes Feindbild.⁷⁹⁴

Besonders bei den Personendarstellungen, aber auch im Zusammenhang mit Franz von Assisi, der Beobachtung der Realität und der Natur an sich, jedoch

⁷⁸⁷ Kultermann beschreibt Herman Grimm als aus „der großen Tradition der Romantik“ lebend. In: Kultermann 1990/96, S. 122.

⁷⁸⁸ Kultermann 1990/96, S. 123.

⁷⁸⁹ Thode hat gemeinsam mit Hans Thoma FEDERSPIELE produziert. Es handelt sich dabei um Verse von Thode, die von Thoma mit Zeichnungen und Vignetten ausgestattet wurden und in der ersten Auflage 1892 erschienen. In: Thode, Thoma 1909. Ein weiteres gemeinsames Werk ist die Kunstnovelle der RING DES FRANGIPANI mit Zierleisten und einer Schlussvignette von Thoma. In: Thode, Thoma 1909. Zu beiden gemeinsamen Arbeiten gibt es auch einen regen Briefwechsel zwischen Thode und Thoma. Vgl Beringer 1928, S. 91 – 139.

⁷⁹⁰ Busse 1982, S. 54.

⁷⁹¹ Busse 1982, S. 12.

⁷⁹² Chamberlain 1912, S. 1089 – 1090.

⁷⁹³ Busse 1982, S. 68.

⁷⁹⁴ Beringer 1928, z. B. S. 128 oder S. 309.

auch ohne diese Zusammenhänge treten die „Seele“ bzw. das „Seelenleben“ als dominante Themen immer wieder auf. „An Kraft, Reichthum [gemeint ist Mannigfaltigkeit] und Prägnanz charakteristischer Veranschaulichung des Seelenlebens – das lehrt schon die Franzlegende – kommt [Giotto] nicht nur den größten späteren Meister dramatischer Schilderung gleich, sondern [...] übertrifft er sie alle. Es gibt keine Gemüthsregung, welche er, aus der Fülle seines eigenen erregbarsten Wesens schöpfend, nicht in zwingend überzeugender Weise im Bilde zu uns reden ließe.“⁷⁹⁵ „Will man aber des Meisters ganzes Können erfassen, so vergleiche man die verschiedenen Darstellungen derselben oder verwandter Affekte und Stimmungen und beachte die Feinheit der Unterschiede.“ Als Beispiele bringt Thode das Gebet, bei dem „die [...] Seelenbewegung [...] durch [unterschiedliche] Haltung und Mimik gekennzeichnet“ ist, „verschiedene[...] Darstellungen [für] aufmerksames Zuhören“⁷⁹⁶ (Abb. 42), die „Wiedergabe des Erstaunens“, die „ekstatische Erhebung“ sowie die „Darstellung des Schmerzes“.⁷⁹⁷ Weitere Beispiele sind die Darstellung ‚Der Leichnam vor San Damiano‘ in der Oberkirche von Assisi. Mit dieser Darstellung könnte der Betrachter „den Zauber dieses anrührenden Abschiedes ganz und voll [...] empfinden“. Thode führt unter anderem „die lieblichen, jugendlichen Nonnen“, die „in heißer Liebesbrunst niedergesunkene“, weitere Personen, die „thränenden Blickes aus der Dunkelheit der Kirche hervoreilen“ an. „Schlichter und ergreifender hätte der wortlose Schmerz, die lautere Liebe dieser gottgeweihten Jungfrauen nicht dargestellt werden können“.⁷⁹⁸

Thode geht auch auf Porträtdarstellungen bei Giotto ein. Er führt dazu die Orsini in der Nikolauskapelle, sonstige Porträts und Selbstporträts an. Die Beschäftigung damit habe ihn derart „gefesselt“, dass er am Portal seitlich des Querschiffs in die Nikolauskapelle und in zwei Darstellungen von Wundern des heiligen Franz den „an der Handlung beteiligten Figuren die Züge bestimmter Persönlich-

⁷⁹⁵ Thode, Franz von 1904, S. 261 - 262 und Thode, Giotto 1910, S. 40 – 41.

⁷⁹⁶ Thode hebt die ‚Predigt vor Honorius‘ und die ‚Erscheinung in Arles‘ besonders hervor. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 263 und Thode, Giotto 1910, S. 42.

⁷⁹⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 263 und Thode, Giotto 1910, S. 42.

⁷⁹⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 157.

keiten“ verliehen habe.⁷⁹⁹ Er meint, dass in den Orsini (Abb. 34) die „frühesten [...] Bildnisse der italienischen Malerei“ zu finden seien. Erstmals hätten die Auftraggeber von Werken „ihre[...] individuelle[...] Erscheinung charakteristisch wiedergegeben“, sehen können. „Die Porträtmalerei nimmt ihren Anfang!“⁸⁰⁰ In der ‚Erweckungsszene‘ in der Nikolauskapelle habe Giotto „weitere Versuche“ in der „Porträtkunst“ unternommen. Die meisten dort dargestellten Köpfe seien „dem Skizzenbuche des Künstlers“ entnommen. Die Modelle dafür habe Giotto „unter den Brüdern des Klosters von S. Francesco“ gefunden. Ein Beispiel seien die „vier den toten Knaben betrachtenden Männer“ der ‚Erweckungsszene‘⁸⁰¹ (Abb. 67). Diese Darstellung dient Thode auch als Basis für seine Überlegungen zu Selbstporträts von Giotto. In dem vordersten der vier Männer wäre „nach einer in Assisi herrschenden Tradition Giotto selbst“ zu sehen. Thode schließt diese – auf Vasari basierende – Zuordnung aber aus, da das Alter der dargestellten Person nicht passe. Er meint allerdings, dass „der merkwürdige Kopf des dritten Mannes [...] die auffallende Physiognomie mit der großen langen Nase, die Züge des Meisters, welcher nach Petrarca’s und Boccaccio’s Aussagen unschön war, uns vor Augen führt“ und auch die „Aehnlichkeit mit den Giottobildnissen von Uccello (Louvre) und Gozzoli (Montefalco) dafür zu sprechen“ scheint.⁸⁰² Auch diese beiden würden „hagere Züge, eine auffallend lange, gebogene Nase und klugen, überlegenden Ausdruck im Auge“ zeigen.⁸⁰³

⁷⁹⁹ Thode, Giotto 1910, S. 54.

⁸⁰⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 273 - 274 und beinahe gleichlautend Thode, Giotto 1910, S. 54.

⁸⁰¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 274.

⁸⁰² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 274 und beinahe gleichlautend auch Thode, Giotto 1910, S. 56.

⁸⁰³ Thode erläutert seine Überlegungen dazu: „Jene Bildnisse nun gehen zweifellos auf ältere Porträts zurück; vermutlich wohl auf das älteste von Matteo Villani schon im vierzehnten Jahrhundert ausgeführte, welches sich in der Kapelle des Palazzo del Podestà befand, heute aber auf dem ganz zerstörten Fresko nicht mehr nachzuweisen ist. Vasari erwähnt außer jenem in Assisi zwei andere Selbstbildnisse, die gleichfalls nicht mehr erhalten sind: eines im Kastell von Neapel, das andere in Santa Annunziata zu Gaeta. [...] [E]ine Tradition [...] nennt die zweite Figur in der von links aus gezählten zweiten Reihe der Erlösten auf dem Jüngsten Gericht in Padua Giotto, doch ist in derselben keinerlei Ähnlichkeit mit Uccellos und Benozzos Darstellung zu finden. Wohl aber scheint mir nun eine solche und zwar auffallender Art, in dem Kopfe des dritten Mannes auf

Ein wichtiges Thema für „Giotto als Maler“ ist bei Thode der Einfluss von Franz von Assisi auf Giotto's Malerei. „Wir werden später das erste Entstehen des innigen Verhältnisses, das die beiden Männer verknüpfte und das so unendlich fruchtbar werden sollte, belauschen und damit dem geheimnißvollen, auf lange hinaus wirkenden Einflusse des Franz näher treten.“⁸⁰⁴ In seiner Habilitationsschrift beschäftigt sich Thode sehr ausführlich mit dem Thema Franz von Assisi und der historischen Franziskanerbewegung. Er schreibt im Vorwort zur ersten Auflage, dass dieses Buch „die Frucht eines längeren Aufenthaltes in Italien“ sei und dass ihm „ein geheimnißvoller Zusammenhang zwischen Franz von Assisi und Giotto, zwischen dem Wesen und Inhalt des Franziskanerthums einerseits und der jugendlichen toskanischen Kunst andererseits“ klar geworden sei. Zusammen mit diversen Schriften, Predigten, verschiedenen Franziskuskirchen in Italien und Kunstwerken aus diesem Umkreis, die Franz von Assisi und „seine Legende“ darstellen, hätten die „mannigfachen Beziehungen zwischen der italienischen Kultur des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts und dem Wirken und den Anschauungen des Franziskus“ für Thode einen großen Zusammenhang ergeben.⁸⁰⁵ Thode erwähnt im Vorwort zur ersten Ausgabe einige Publikationen zeitgenössischer Autoren, z. B. einen Aufsatz von Hermann Hettner von 1884, einen Artikel von Anton Springer von 1857, einen Aufsatz von Ernst Renan von 1884 sowie einen Beitrag aus Rom von 1881 sowie eine Biografie des Heiligen „vom katholischen Standpunkt geschrieben“ von 1885. Es ist nicht ersichtlich, was Thode zu diesem Thema inspirierte bzw. seine große Begeisterung dafür hervorrief, zumal der Schwerpunkt seiner Habilitation neben „alles rund um Franziskus“⁸⁰⁶ (diverse Bildnisse von Franziskus, Darstellungen in verschiedenen Kirchen und Darstellungen der Legende) die künstlerische Umsetzung der Bestrebungen der Franziskaner, die Predigten etc. sind. Das Franziskusthema war jedenfalls ein zeitaktuelles, insbes. wenn man die zahlreichen Publikationen

unserem Bilde in Assisi sich zu zeigen [gemeint ‚Der Tod des Jünglings von Suessa‘], des einzigen unter den hier gegebenen Porträts, der in dem Alter von etwa dreißig Jahren steht, in welchem Giotto das Bild gemacht. In: Thode, Giotto 1910, S. 56 – 57.

⁸⁰⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 86.

⁸⁰⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. V.

⁸⁰⁶ Hervorhebung der Autorin.

betrachtet. Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte hatte Joseph Görres, der zum Kreis um Achim von Arnim und den Brentanos gehörte, ein Buch über Franziskus herausgebracht.⁸⁰⁷ Der Protestantismus habe zwar das „mythische“ Franziskusbild von Görres nicht übernehmen können, trotzdem habe in der Romantik auch bei den Protestanten eine intensive Franziskus-Rezeption begonnen. Reblin erwähnt als bedeutende Vertreter Johann Gottfried Herder, Gotthard Ludwig Kosegarten und Friedrich Böhringer. Die einzelnen Arbeiten hatten unterschiedliche Schwerpunktsetzungen mit Franz von Assisi als „mythologischen“ mittelalterlichen Heiligen bis zur historischens Franziskus-Gestalt.⁸⁰⁸ Jedenfalls sei in den Jahrzehnten um die Jahrhundertmitte das protestantische Interesse größer als das katholische gewesen und habe wichtige Impulse für die Franziskusforschung geliefert.⁸⁰⁹ Mit der Publikation von Paul Sabatier von 1893⁸¹⁰ habe eine Renaissance des Franziskusstoffes begonnen.⁸¹¹ In seiner ersten Ausgabe von FRANZ VON ASSISI erwähnt Thode diese Publikation logischerweise zeitbedingt nicht. Er berücksichtigt sie jedoch für die zweite Auflage von 1904 in einem Anhang, wie auch andere Publikationen über Franziskus. Auch Chamberlain hat in seinem Buch DIE GRUNDLAGEN DES XIX. JAHRHUNDERTS im 2. Band (erstmal erschienen 1899) unter dem Kapitel „6 Weltanschauung und Religion (von Franz von Assisi bis zu Immanuel Kant)“ Franz von Assisi erwähnt.⁸¹² Den wesentlichen Teil der Habilitationsschrift widmet Thode – wie schon der Titel sagt – Franz von Assisi und beschäftigt sich dazu mit „der älteren italienischen Litteratur“ der Franziskaner sowie mit den „neueren kritischen Forschungen“ zu Franziskus.⁸¹³ Giotto macht dabei, wie bereits erwähnt, nur einen relativ kleinen Teil aus und zwar hauptsächlich dort, wo es um Darstellungen der Legende geht. Thode geht auch auf das „Franziskanerthum und seine

⁸⁰⁷ Joseph Görres, *Der heilige Franz von Assisi – ein Troubadour*, Straßburg 1826.

⁸⁰⁸ Reblin 1988, S. 161 – 183.

⁸⁰⁹ Reblin 1988, S. 204.

⁸¹⁰ Paul Sabatier, *Vie de S. Francois d'Assise*, Paris 1893; dt. Ausgabe 1897.

⁸¹¹ Federer 2004, S. 7.

⁸¹² Chamberlain 1912, S. 1026 – 1027. Er hebt Franz von Assisi als einen „Mann, der eine wahre Kunstgewalt bedeutete“ und als „wunderbare[n] Mann“ von dem die „Ritter der echten christlichen Theologie [...] den Lebensimpuls [erbten] (in: Chamberlain 1912, S. 1033) besonders hervor.

⁸¹³ Thode, *Franz von Assisi* 1904, S. VI.

Bedeutung für die italienische Kunst“ ein, unter anderem auf die „künstlerische Neugestaltung“ des „Leben Christi“, die „Mariendarstellungen“, die „[a]llegorischen Darstellungen“, hier wiederum in größerem Umfang auf die französischen Allegorien ‚Armuth‘, ‚Keuschheit‘, ‚Gehorsam‘ und den ‚Triumph des heiligen Franz‘. Im Anhang führt er zu Franz von Assisi auch die diversen Quellen zur „Geschichte des Franz“ sowie zur Geschichte der Kirche von Assisi an. Allein aus diesen Punkten lässt sich bereits der Schwerpunkt der Arbeit erkennen.

Für Thode ist Franz von Assisi für die Kunst ein Wegbereiter hin zum „Natürlichen“⁸¹⁴. „Durch Bilder wirkte die Predigt [...]. Die Liebeskraft Franz von Assisis, [...] hatte die Natur geheiligt, den Menschen innigst derselben verbunden. Das Natürliche durfte, ja mußte auf das Religiöse, das Religiöse auf die Natur bezogen werden.“⁸¹⁵ Thode erläutert dass man in Italien ab dem 12. Jahrhundert „ein volkstümliches Christentum“ pflegte. Dieses könne nur in der „Wiederbelebung schlichten evangelischen Glaubens und in der Befolgung der einfachen evangelischen Vorschriften“ gelebt werden und das sei nur „bei Franz von Assisi und den mit diesem verbundenen Prinzipien“ der Fall. Er erläutert dazu, was sich verändert hat: „Anstatt in dem unverständlichen Latein vernahm man jetzt die evangelischen Geschichten in der italienischen Volkssprache. Diese volkstümlichen Redner, vor allem Franz von Assisi, wußten den die Seelen durchdringenden Ton zu treffen und wirkten, statt mit abstrakten Begriffen auf die Vernunft, mit lebendigen Bildern auf die Phantasie der empfänglichen Zuhörer.“⁸¹⁶ In diesen Zusammenhang wurde „das bildnerische Schaffen zur Notwendigkeit: das Glauben ward zum Schauen“. Durch das „neugewonnene naiv trauliche Verhältnis zu den Geschichten des Neuen Testament“ seien auch „rein menschliche, schlicht natürliche Vorstellungen“ geweckt worden.⁸¹⁷ Die „künstlerische Inspiration, aus welcher die Renaissancekunst entsproß“ habe sich an Franz von Assisi „entzündet“. Anfang des 13. Jahrhunderts seien dann Maler und Bildhauer mit den ersten Darstellungen „des stark innerlich Erschauten“ beauftragt worden.⁸¹⁸ Die kon-

⁸¹⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 114.

⁸¹⁵ Thode, Giotto 1910, S. 12.

⁸¹⁶ Thode, Giotto 1910, S. 9 – 11.

⁸¹⁷ Thode, Giotto 1910, S. 11.

⁸¹⁸ Thode, Giotto 1910, S. 12.

krete Kraft, die diese Inspiration hervorrief sei „die wunderbare, in Franziskus am stärksten pulsierende Kraft jener Zeit, die [...] Kraft des individuellen Gefühles“ gewesen. Als erste Wirkung habe sich gezeigt, dass „das Individuum sich [...] Gott, der Natur und dem Menschen gegenüber bewußt wird“ und als zweite, dass es „die Dinge so auffaßt, wie sie ihm erscheinen“. Hier bringt Thode auch den „Denker Occam“ ins Spiel. Bei diesem und Giotto hätten sich die Veränderungen erstmals, bei Giotto „schöpferisch“ offenbart.⁸¹⁹ Bei Giotto gehe es um das „sinnliche[...] Erfassen der konkreten Einzeldinge der Außenwelt“. ⁸²⁰ Thode bringt die Kunst im Umfeld der Franziskaner in enge Beziehung zu den Predigten von Franz von Assisi und „seinen vielen ausgezeichneten Schülern“⁸²¹. Die „christlich humane Gesinnung – darin liegt der Zauber und die Bedeutung seiner Predigten!“ sei dieselbe, die „der bildenden Kunst ihr eigenstes Gepränge giebt“. Diese Predigten seien „nicht nur ein Analogon der Malerei Giotto's“ gewesen; darüber hinaus hätten sie „vor Allem [...] im Volke die kindliche Freude an der Natur und die herzlich einfältige Liebe zu dem Bruder Christus genährt und gesteigert, die der Ausgangspunkt der neueren christlichen Kunst wurde.“⁸²² Im Zusammenwirken mit den Predigten, die auch auf die Dichtung der Franziskaner gewirkt hätten, seien auch Bonaventuras Schriften auf die bildende Kunst beeinflussend gewesen, insbesondere beim Thema der „Muttergottes“. ⁸²³ „Der gesamten Franziskanerdichtung sind [...] vor Allem zwei Dinge eigenthümlich: sie geht aus einer starken Gemüthsbewegung des Einzelnen hervor“, um „durch sinnlich anschauliche Bilder eine solche im Volke hervorzurufen“. Sie bediene sich „in sehr charakteristischer Weise ein[es] dramatische[n] Element[s]“, das neu sei und auch Giottos neue Kunst präge.⁸²⁴

All diese Erscheinungen und geistigen Haltungen beeinflussten nach Thodes Meinung Giotto und seine Darstellungen, seien es die Heiligendarstellungen, wo Giotto – „vom Geiste des Franz beseelt und als Künstler dem Reformator folgend“ die Heiligen „[a]us den fernen Höhen des byzantinischen goldenen Him-

⁸¹⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 412.

⁸²⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 412.

⁸²¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 418.

⁸²² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 420.

⁸²³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 415.

⁸²⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 451.

mels [...] wieder auf die Erde, zu den Menschen als ihren Bruder herabgeführt“ habe,⁸²⁵ sei es die oben erwähnte Hinwendung zur Natur. Die Mehrzahl der zyklischen Darstellungen der Legende des Franz von Assisi seien unabhängig von einander entstanden; die Künstler hätten die Lebensbeschreibungen jeweils individuell aufgefasst. Erst Giotto „mit seiner künstlerischen Bedeutung und weitverbreiteten Wirksamkeit“ habe „für lange Zeit“ die Kompositionsweise bestimmten, bis zu den „großen Florentiner[n] des Quattrocento“. ⁸²⁶ Mit den Fresken in der Kirche von Assisi konnte Giotto „sich sagen“, „daß er, [...] für alle Zeiten dem Heiligtum des Franciscus seinen Geist aufgeprägt, des Franciscus Geist für immer künstlerisch gerettet habe.“⁸²⁷

Da sich die Äußerungen **Ruskins** hauptsächlich auf die Arenakapelle beziehen ist Franz von Assisi kein Thema bei ihm. Wie bereits beim Werkverzeichnis festgehalten, ist ihm Assisi nur eine Erwähnung wert. Auch aufgrund seines evangelikalen Glaubens ist anzunehmen, dass sich ein Henry Thode vergleichbarer Enthusiasmus für dieses Thema in Grenzen gehalten hätte.⁸²⁸

Eng verbunden mit dem Themenkreis Franz von Assisi ist jener von Giotto und dem Naturstudium, wobei damit ein Beobachten der realen bzw. sichtbaren Gegebenheiten gemeint ist. Thode vermischt dies teilweise mit Betrachtungen zu Landschaft und Natur. Bei Giotto als Neuerer wurde bereits festgehalten, dass Thode für Giotto das Naturstudium bzw. die Naturbeobachtung vermutete und dass diese gemeinsam mit der „Naturnachbildung“ wichtige Themen für ihn sind. Für Thode ist weiters die Gefühlswelt eng mit der Beziehung zur Natur – wobei hier meist nicht die Landschaft gemeint ist – verbunden: „Aus solcher genialer Gefühlskraft entdeckte Giotto eine neue Welt in der Natur, fand er seine künstlerische Sprache.“⁸²⁹ Giotto habe im „unendlich wechselnde[n] Ausdruck“ der Natur „die Offenbarung seines eigenen Wesens erkannt.“⁸³⁰ Für Thode steht fest, dass

⁸²⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 273.

⁸²⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 114.

⁸²⁷ Thode, Giotto 1910, S. 94.

⁸²⁸ Thode kam aus einer protestantischen Familie; seine Mutter war die Tochter eines Pastors.

⁸²⁹ Thode, Giotto 1910, S. 35.

⁸³⁰ Thode, Giotto 1910, S. 35.

diese Beziehung zur Natur durch die Erfahrung mit Franz von Assisi entstanden ist: „Was ihn, den Jüngling, der an Wissen arme, an Empfinden reiche Mönch zu Assisi gelehrt hatte, war die Liebe zur Natur, die er fortan zu seiner Lehrmeisterin machte.“⁸³¹ Im Zusammenhang mit dieser „überraschenden Naturbeobachtung“⁸³² (Abb. 39) führt Thode an, dass insbesondere beim Franziskus-Zyklus in der Oberkirche von Assisi Giotto auf die Natur – als einzigen Weg – habe zurückgreifen müssen, da das Thema noch nicht vorformuliert gewesen sei. Dieser Stoff sei „bisher nur versuchsweise und zumeist von wenig bedeutenden Künstlern behandelt [worden], [und] stellte die höchsten Ansprüche an die Erfindungskraft des jungen Meisters, ja wies denselben geradezu auf das Studium der Natur, als den einzigen Weg zu einer verständlichen und eindrucksvollen Gestaltung hin.“⁸³³ Er zählt einige Beispiele für die „der Natur abgeschaut[...] Motive“ auf. Eines davon ist die Darstellung ‚Die wunderbare Tränkung des Durstigen‘ (Abb. 68) in der Oberkirche von Assisi, bei der er feststellt, dass „keine[...] einen größeren Eindruck auf Vasari hervorgebracht“ habe und Vasaris „Lob-spruch [...] gerechtfertigt“ sei, da die „Haltung des Trinkenden [...] von überraschender Natürlichkeit und Wirklichkeit“ sei.⁸³⁴ „Die Beobachtung der Natur“ habe sich jedoch „nicht in der Wiedergabe verschiedener menschlicher Typen, sondern hauptsächlich in dem Ausdrucke der Köpfe und in den Bewegungen“ geltend gemacht, „weniger im Physiologischen, als im Psychologischen.“⁸³⁵ Ein wichtiger Punkt bei Thode ist also die vermeintliche Naturnachahmung bzw. Naturbeobachtung und –wiedergabe. Bereits Villani bringt im Zusammenhang mit der Erneuerung der Malerei bei Giotto die „emulatrice della natura“, also die Naturnachahmung ins Gespräch.⁸³⁶ Vasari rühmt an einigen Stellen seiner Vita die naturnahe Gestaltung durch Giotto, z. B. in der Geschichte mit der Fliege auf der Nase einer von Cimabue gemalten Figur⁸³⁷, den „natürliche[n] Faltenwurf der Ge-

⁸³¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 86.

⁸³² Thode führt z. B. die „Figuren der singenden Mönche“ bei der ‚Weihnachtsfeier in Geccio‘ in der Oberkirche von Assisi an. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 136.

⁸³³ Thode, Giotto 1910, S. 22.

⁸³⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 138.

⁸³⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 254.

⁸³⁶ M. Villani 1980, S. 49.

⁸³⁷ Vasari 1974, S. 70.

wänder“ in Rimini oder das kleine Temperabild mit dem Marientod aus der Ognissantikirche, das „der Wirklichkeit so nahe wie möglich“⁸³⁸käme. Michelangelo habe behauptet, dass Giotto „[immer] Neues [ersann] und [...] aus der Natur [schöpfte], weshalb er mit Recht verdient, ein Schüler der Natur [...] genannt zu werden“.⁸³⁹ Auch Leonardo erwähnt Giotto, der sich nicht damit begnügt hätte, die Werke seines Meisters Cimabue nachzuahmen, sondern begann „die Natur zu zeichnen, [der] er immer zuschaute“.⁸⁴⁰

Auch bei diesem Themenkreis – in Verbindung nochmals mit Franz von Assisi – ist ein enger Bezug zu Chamberlain gegeben. Dieser schreibt in seinen GRUNDLAGEN DES XIX. JAHRHUNDERTS von der „Natur als Lehrmeisterin“⁸⁴¹, weiters dass „Die Menschen, die wir Genies nennen, [...] unendlich fein organisierte Beobachter [...] im Sinne des Sehens, sowie des Abspeicherns und Verarbeitens des Gesehenen“ seien.⁸⁴² Auch bezeichnet er das „Beobachten der Natur als Grundlage des wirklichen Wissens“.⁸⁴³ Eng damit verbunden ist für ihn die Wissenschaft. Im gleichnamigen Kapitel dazu hält er fest, dass „einzig und allein die Beobachtung der Natur unsere Phantasie bereichert“.⁸⁴⁴

Wie für Ruskin besteht auch für Thode eine Verbindung zwischen Natur und Religion: „Der Künstler [...] lehrt das Christliche in der Natur und das Natürliche im Christentum!“.⁸⁴⁵

Thode sieht bei Giotto über die vermeintliche Naturnähe bei diversen Darstellungen hinaus, dass „die Landschaftsdarstellung keinen großen Fortschritt über die byzantinische Malerei“ aufweist. Er stellt auch fest, „daß Giottos Schaffen, verglichen mit der Kunst des dreizehnten Jahrhunderts, auf Grund der Naturbeobachtung eine Vereinfachung, Individualisierung und Verinnerlichung bringt“⁸⁴⁶, wobei

⁸³⁸ Vasari 1974, S. 61.

⁸³⁹ Vasari 1974, S. 46.

⁸⁴⁰ Vgl. „Wie man Malerei beurteilen soll“. In: Chastel 1990, S. 213.

⁸⁴¹ Abschnitt B – Geschichtlicher Überblick – Entdeckungen. In: Chamberlain 1912, S. 904.

⁸⁴² Chamberlain 1912, S. 907.

⁸⁴³ Chamberlain 1912, S. 909.

⁸⁴⁴ Chamberlain 1912, S. 959 – 960.

⁸⁴⁵ Brief Thodes an Thoma vom 9.10.1903. In: Behringer 1928, S. 233.

⁸⁴⁶ Thode, Giotto 1910, S. 38.

sich diese Vereinfachung insbes. bei der Landschaft zeige. Die Landschaft bleibe „der älteren Kunst am meisten verwandt“, besonders bei der Darstellung des „felsigen Terrains“. ⁸⁴⁷ Ein weiteres Beispiel für die Landschaft bei Giotto sind die „durch Blöcke gegliederten traditionellen Felsenhöhlen, auf welchen einzelne kleine Bäume“ stünden, die jedoch stilisiert seien. ⁸⁴⁸ Thode nimmt für die Giottozeit „das überkommene Vorurtheil [an], daß der Landschaft keine Bedeutung neben dem Menschlichen gebühre und daß mit einer bloßen Andeutung genug geschehen sei“; darüber hinaus hätten „Hülflosigkeit“, „ein primitives Können“ und „Schwierigkeiten der Luftperspektive gegenüber dem Auffinden einer Gesetzmäßigkeit“ Giotto „von einer Beschäftigung mit dieser überreichen Erscheinungswelt“ abgehalten. ⁸⁴⁹ Als ein Beispiel für die Landschaft bei Giotto bringt er ‚Das Wunder des Kaufmanns von Marseille‘ (Abb. 69) in der Magdalenenkapelle. ⁸⁵⁰ Giotto habe dort „den kühnen Versuch gemacht, eine ausgedehnte landschaftliche Szenerie“ darzustellen, sei jedoch an den „übergroßen Schwierigkeiten der Perspektive“ gescheitert. Die Perspektive des Gesamten sei zwar gut gelungen, aber die Größenverhältnisse der dargestellten Details würden nicht stimmen. Thode meint, dass dadurch der Betrachter „zuerst geradezu [abgeschreckt]“ würde, dann aber erkennt, „daß Großes gewollt und geplant ist“, aber selbst ein Giotto an den übergroßen Schwierigkeiten der Perspektive scheitern mußte. ⁸⁵¹

Die Landschaft selbst ist für Thode kein bedeutendes Thema bei Giotto, obwohl er sich vor allem im Zusammenhang mit seinem Freund Hans Thoma und auch im Umkreis von Chamberlain intensiv mit Landschaft beschäftigt hat. ⁸⁵² Es ist jedoch anzumerken, dass die Landschaft im heutigen Verständnis und auch Ende des 19. Jahrhunderts bei Giotto tatsächlich kein Thema ist, da es sich haupt-

⁸⁴⁷ Thode, Giotto 1910, S. 38 – 39.

⁸⁴⁸ Lediglich für die ‚Vögelpredigt‘ bemerkt er einen „reicher durchgebildeten“ und „eher naturalistisch“ wiedergegebenen Baum. In: Thode, Giotto 1910, S. 38.

⁸⁴⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 265 und Thode, Giotto 1910, S. 43 – 44.

⁸⁵⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 284.

⁸⁵¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 285.

⁸⁵² Z. B. Thode, Die künstlerische Wiedergeburt des Menschen aus der Landschaft; einem ca. 25-seitigen Artikel von 1913.

sächlich um Versatzstücke handelt, die Landschaft suggerieren. Mit dem Fresko von Ambrogio Lorenzetti von 1338 – 1339 sowie dem Reiterbild des Guidoriccio da Fogliano von Simone Martini von 1330 im Palazzo Publico von Siena finden sich erste durchgebildete Landschaften.⁸⁵³

Der Vergleich von Ruskin und Thode bei diesem Thema zeigt, wie intensiv Ruskin sich der Landschaft bei Giotto gewidmet hat. Bei Thode geht es vorrangig um die Beobachtung der Realität; damit verbunden sind neuerlich Aussagen, die stark ideologisch geprägt sind.

Auch Thode beschäftigt sich mit der Farbe und der Farbbehandlung bei Giotto. Er bemerkt – wie Ruskin – helle Farben, sieht aber in den von ihm Giotto zugeschriebenen Werken im Laufe dessen künstlerischer Entwicklung Veränderungen, z. B. bei den Darstellungen zum Leben Isaaks und Josephs (Abb. 11), wo der helle Ton einem „tieferen kräftigeren gewichen, die grüne Schattenuntermalung [...] dunkler, das aufgehöhte Roth in den Wangen lebhafter und mehr hervortretend“ seien.⁸⁵⁴ Auch beim Jugendleben Christi im Tonnengewölbe des nördlichen Querschiffs der Unterkirche in Assisi stellt er „Veränderungen im Koloristischen“ fest und vergleicht Werke in Rom mit der Nikolauskapelle; bei diesen römischen Werken werde Giottos „Streben nach lichter Wirkung ersichtlich“. Das „Bleiche, ja fast Kraftlose der Farbengebung“ habe sich „in eine wärmere und lebendigere Farbenstimmung verwandelt“ und Giotto habe diesen Werken eine „noch höhere malerische Wirkung“ dadurch gegeben, dass er die „Lokalfarben, das Blau, Kirschrot, Moosgrün und Gelb ungemein sanft im Lichte abtönt und ihnen eine zarte Transparenz“ verlieh. Damit sei „die Farbharmonie, [...] zum vollkommenen Ausdruck des die Kompositionen beseelenden Geistes“ geworden.⁸⁵⁵ Damit habe Giotto „die Absicht deutlicher Wirkung“ verbunden, wie bei den Allegorien im Gewölbe der Unterkirche von Assisi.⁸⁵⁶ Bei der Ognissanti-Madonna (Abb. 21) bezeichnet er Giotto nochmals als Neuerer, nämlich nicht nur „auf dem Gebiete der Form“, sondern auch als einen „Neuerer im Koloristischen“.

⁸⁵³ Vgl. Poeschke 2003, S. 278 – 309.

⁸⁵⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 253.

⁸⁵⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 281 und beinahe gleichlautend Thode, Giotto 1910, S. 82.

⁸⁵⁶ Thode, Giotto 1910, S. 82.

Bei diesem Tafelbild zeige sich Giotto's Meisterschaft zum einen „in der miniaturhaft zarten Ausführung der bunten Ornamente am Throne und an den Gewandbordüren“ und zum anderen in der „unzweifelhaft auf besonderer Mischung und Zubereitung der Temperafarben beruhenden Technik“. Giotto habe bei anderen Darstellungen absichtlich „das Purpurrot, dessen starker Zusammenklang mit Blau für die früheren Madonnenbilder charakteristisch war, vermieden; die stehenden Engel sind in ein saftiges Grün gekleidet.“⁸⁵⁷ Als Typisches bei der Arenakapelle stellt er fest, dass das Kolorit – als bevorzugte Farben erscheinen hier: Kirschrot, Blau, Gelb, Rosa, Grün und Hellviolett – ist im allgemeinen auf einen hellen Ton gestimmt.“⁸⁵⁸

Neben der Farbe ist Thode auch das Thema Licht bei Giotto wichtig. „Das Dämmerlicht der byzantinisierenden Bilder ist verschwunden, es ist helles Tageslicht geworden, und auf lichte Wirkung ist auch die aller Tradition zuwiderlaufende Wahl der Farben berechnet.“⁸⁵⁹

Gewiss hat Thode sich auch mit Strömungen der Landschaftsmalerei seiner Zeit beschäftigt. Den Impressionismus und diverse andere, in den 1880er-Jahren bis zur Wende des 20. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland auftretende, Kunstrichtungen hat er teilweise vehement abgelehnt.⁸⁶⁰ Ein Künstler, der ihm jedoch sehr am Herzen lag, war Hans Thoma, mit dem ihn eine Freundschaft und ein reger Briefwechsel verbanden. Selbst in der großen Publikation⁸⁶¹ aller – zum damaligen Zeitpunkt verfügbaren – Werke Thomas äußert sich Thode jedoch kaum zu dessen Stil. Lediglich in einem Artikel von 1904 in der Zeitschrift DIE KUNST FÜR ALLE: MALEREI, PLASTIK, GRAPHIK, ARCHITEKTUR⁸⁶² bespricht Thode etwas ausführlicher Thomas Kunst, die er als den „Inbegriff des

⁸⁵⁷ Thode, Giotto 1910, S. 50.

⁸⁵⁸ Thode, Giotto 1910, S. 109.

⁸⁵⁹ Thode, Giotto 1910, S. 50. Thode spricht über die Ognissanti-Madonna.

⁸⁶⁰ Vgl. den Brief Thodes an Thoma vom 11.7.1905, in welchem er den Impressionismus als etwas „Unnatürliche[s]“ bezeichnet und gegen Liebermann wettet. In: Behringer 1928, S. 242 – 243.

⁸⁶¹ Thode (Hg.), Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen, Stuttgart/Leipzig 1909.

⁸⁶² Thode, Thoma 1904, S. 297.

deutschen Wesens“⁸⁶³ bezeichnet. Bei Thomas Malerei sei es „der innige Bund [...] den Zeichnung, Farbe und Licht als gleichberechtigte Faktoren eingehen“⁸⁶⁴, wobei die Raumkonstruktion auf die „großen italienischen Theoretiker des XV. Jahrhunderts“⁸⁶⁵ zurückginge, „vorzugsweise in dem an Lionardos Regeln gemahnenden Sinne“⁸⁶⁶; das „Farbgefühl“ wegen der „alten deutschen Freude an schönen leuchtenden Farben ganz mächtig [in Thoma] sei“, jedoch er sich nicht „wie Albrecht Dürer in das Bunte verliert“⁸⁶⁷. Thoma wolle mit dem Licht seinen Werken „besonderen Stimmungscharakter verleihen“, dabei sei ihm vor allem Klarheit wichtig gewesen.⁸⁶⁸ Thode äußert sich auch zur Malweise von Thoma, wobei er betont, dass „seine Technik eine Vollkommenheit besitzt“, die Malweise weder „schwere Stofflichkeit der Farben“ habe, noch eine „Fleckigkeit des Auftrags“ gegeben sei.⁸⁶⁹ Besonders bezeichnend für Thomas Kunst sei die Lasur.⁸⁷⁰ Thode hebt weiters hervor, dass sich Thomas Kunst „nicht an den zerlegenden Verstand, sondern an das Gemüt und die Phantasie wenden“ und „man die Mittel der Form und Technik [...] vergißt“.⁸⁷¹

Auch Architekturdarstellung und insbes. Raum bei Giotto sind Thode einige Anmerkungen wert. Thode stellt eine „Vorliebe für Architektur“⁸⁷² sowie glaubhaft wirkende Architektur mit gotischen Formen⁸⁷³ fest (Abb. 38), die Phantasie und Wirklichkeitsstudium vereinen⁸⁷⁴ und den Versuch bilden, „eine bestimmte Oertlichkeit naturgetreu darzustellen.“⁸⁷⁵ Er gibt dabei als Basis Giottos „gründli-

⁸⁶³ Thode, Thoma 1904, S. 310.

⁸⁶⁴ Thode, Thoma 1904, S. 302.

⁸⁶⁵ Thode, Thoma 1904, S. 302.

⁸⁶⁶ Thode, Thoma 1904, S. 303.

⁸⁶⁷ Thode, Thoma 1904, S. 304.

⁸⁶⁸ Thode, Thoma 1904, S. 306.

⁸⁶⁹ Thode, Thoma 1904, S. 306.

⁸⁷⁰ Thode, Thoma 1904, S. 307.

⁸⁷¹ Thode, Thoma 1904, S. 298.

⁸⁷² Thode, Giotto 1910, S. 77.

⁸⁷³ Z. B. im ‚Pfingstfest‘ in der Oberkirche von Assisi. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 253.

⁸⁷⁴ Thode, Franz von Assisi, S. 265.

⁸⁷⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 117. Thode erwähnt in diesem Zusammenhang auch, dass Giottos Architekturen teilweise jedoch „willkürliche Erfindungen“ gewesen seien, teilweise „freie

che[...] Beschäftigung mit dem gothischen Stil“⁸⁷⁶ an, wobei er eine „ganze Stufenreihe“, die von „unwirklichen Gestaltungen bis zu Gebäuden“ reicht, „welche bestimmte, zum Theil noch heute vorhandene Werke“ wiedergegeben habe⁸⁷⁷, erwähnt. Er nennt z. B. die ‚Vision Innocenz III.‘ (Abb. 37) in der Oberkirche von Assisi, wo Giotto „zweifellos eine Reminiszenz, ja bewußte Wiedergabe der alten Lateransbasilika“⁸⁷⁸, darstellen wollte oder bei die ‚Vertreibung der Dämonen aus Arezzo‘, wo es eine „besonders schwierige Aufgabe“ gewesen sei, diese Stadt zu zeigen. Giotto seien dabei die von ihm „vor den Thoren von Assisi angefertigten Studien von Nutzen“ gewesen.⁸⁷⁹ Auch die Fassade von San Damiano, die Thode als einen „Vorläufer der Domfassaden in Orvieto und Siena“ bezeichnet⁸⁸⁰, führt er als Beispiel an; diese habe Giotto „zur Raumverdeutlichung“ gedient.⁸⁸¹ Bereits bei der Darstellung von Arezzo habe Giotto „den ersten, freilich mißglückten Versuch, die Entfernung der Stadt von den handelnden Personen des Vordergrundes durch eine in perspektivischer Verkürzung gesehene Figur, die aus dem vorderen Thore tritt, deutlich zu machen“ versucht.⁸⁸² Bei Thode ist also die Gestaltung von Raum bzw. der Versuch dafür – im Gegensatz zu Ruskin – durchaus ein Thema. Er meint sogar, dass sich Giotto „mit verdoppeltem Eifer dem eine deutliche Raumwirkung leichter ermöglichendem Architektonischen“ zugewandt habe.⁸⁸³ In verschiedenen Werken sei ein „sehr bewußtes und zu höchst bemerkenswerthen Resultaten führendes Streben nach Darstellung des Perspektivischen“ erkennbar. Zwar umfasse das noch nicht

Nachbildungen der [...] im liturgischen Drama [...] auf der Bühne aus Holz errichteten Dekorationen“ waren. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 265 und Thode, Giotto 1910, S. 44.

⁸⁷⁶ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 265 und Thode, Giotto 1910, S. 44.

⁸⁷⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 265 und Thode, Giotto 1910, S. 44.

⁸⁷⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 123 – 124.

⁸⁷⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 130. Vasari erwähnt „viele Blätter von Giottos Hand, in Aquarell auf Pergament ausgeführt, mit Feder umrissen“; auf diesen Blättern sehe man, „wie gut für seine Zeit Giotto zeichnete“. In: Vasari 1974, S. 67. Heute ist von derartigen Zeichnungen nichts bekannt und wahrscheinlich war dies bereits zu Thodes Zeit ein Phantasiegebilde renaissance-affiner Schreiber.

⁸⁸⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 266 und Thode, Giotto 1910, S. 45.

⁸⁸¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 266 und Thode, Giotto 1910, S. 45.

⁸⁸² Thode, Franz von Assisi 1904, S. 130.

⁸⁸³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 265 und Thode, Giotto 1910, S. 44.

komplette Szenen, sondern nur „einzelne[...] Baulichkeiten“, jedoch könne man „Konsequenz und Berechnung, welche [...] zu überzeugender Raumwirkung“ führen, sehen.⁸⁸⁴ Thode nennt als Ausdruck dafür „kühne Dinge wie die Verkürzung der Kreuzgewölbe[...] die Verjüngung von Konsolenrundbogen[...], den schrägen Einblick in eine Halle[...], die Verschiebung der Kassetten an [einer] gewölbten Decke“ an. Auch hier stellt er wieder fest, dass dies „[n]ur durch mit Ernst betriebene und für höchst wichtig gehaltene Studien“ möglich geworden sei.⁸⁸⁵ Bei der Beschreibung verschiedener von ihm Giotto zugeschriebener Werke⁸⁸⁶ stellt Thode auch fest, dass „der Künstler die Fortschritte zur Schau [stellt], die er seit den Fresken der Oberkirche im Architektonischen gemacht hat.“⁸⁸⁷

Abschließend zu Giotto als Maler soll noch seine Funktion als Vorbild für andere Maler betrachtet werden. Für Thode hält „die ganze spätere Kunst bis 1500 an dem von Giotto geschaffenen Schema den Hauptmotiven nach fest[...]“.⁸⁸⁸ Auch wenn sich diese Aussage lediglich auf das „Hauptereignis im Leben des Franz“, nämlich die ‚Stigmatisation‘ (Abb. 70) beziehe, könne man diese Aussage für viele Szenen zum Franziskusleben, die Thode Giotto zuschreibt, anwenden. Thode verweist einige Male darauf, dass Giotto oder bestimmte Werke von ihm unmittelbare Wirkung auf spätere Künstler gehabt hätten, wobei es graduelle inhaltliche Unterschiede gibt. Er erwähnt z. B. für die ‚Vision Innozenz III.‘ in der Oberkirche von Assisi sowie die ‚Vertreibung der Dämonen aus Arezzo‘, dass Benozzo Gozzoli „im Allgemeinen an Giotto’s Vorbild sich haltend“⁸⁸⁹ gearbeitet habe und sich Giottos Einfluss bei Benozzo „deutlich bemerkbar“ mache.⁸⁹⁰ Im Zusammenhang mit den Darstellungen der Legenden um Franz von Assisi, die

⁸⁸⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 266 und Thode, Giotto 1910, S. 45.

⁸⁸⁵ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 266 und Thode, Giotto 1910, S. 46.

⁸⁸⁶ Z. B. beim „Jugendleben Christi“ im Tonnengewölbe der Unterkirche in Assisi oder bei der ‚Heimkehr aus Ägypten‘ im Querhaus der Unterkirche in Assisi. In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 279 – 280 und Thode, Giotto 1910, S. 78.

⁸⁸⁷ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 279 – 280.

⁸⁸⁸ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 146.

⁸⁸⁹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 122 – 123.

⁸⁹⁰ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 130.

nach Giotto geschaffen wurden, meint er sogar, dass diese im Wesentlichen der „Kunst des Quattrocento, [...] Giotto und Bonaventura“⁸⁹¹ folgen. Bei den „drei großen Maler[n] Sienas in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts: Simone Martini, Pietro Lorenzetti und Ambrogio Lorenzetti“ sei ihr Stil, ihr „Ideal menschlicher Schönheit“ von Giotto beeinflusst worden.⁸⁹² Thode geht so weit, dass er für diverse römische Kunstwerke nicht die Beeinflussung Giottos durch diese und ihre Erschaffer annimmt, sondern den umgekehrten Vorgang feststellt, das heißt, dass verschiedene Künstler und ihre Werke ein „Widerschein“ der Tätigkeit Giottos in Rom gewesen seien.⁸⁹³ Nicht nur für Maler aus Giottos Umfeld oder ihm unmittelbar nachfolgende sei er ein Vorbild gewesen, sondern seine Werke hätten auch auf Künstler wie „die Brüder Massegna in Bologna“, Benedetto da Maiano, Domenico Ghirlandajo⁸⁹⁴ bis zu Jacopo Bellini und Andrea Mantegna⁸⁹⁵ nachgewirkt. Im Zusammenhang mit seiner Entwicklung der Kunst der toskanischen Renaissance und ihren „großen Vollendern“⁸⁹⁶ stellt Thode fest: „Eben jene großen Vollender haben aber, wie wir wissen, die ihnen vorangegangenen Genies als der schöpferischen Kraft nach ihnen ebenbürtige Geister bewundert. In Giotto und Masaccio erkannten Raffael und Lionardo ihr eigenes künstlerisches Wesen wieder, und ihr Urteil bekräftigt unser Recht zu sagen: ein Giotto, ein Masaccio [...] stehen an Größe genialer Kraft nicht hinter

⁸⁹¹ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 169.

⁸⁹² Thode, Giotto 1910, S. 63.

⁸⁹³ Thode spricht von den Künstlern „Gaddo Gaddi“ und den „zugeschriebenen Mosaiken an Santa Maria Maggiore“, „zum Teil [...] Pietro Cavallinis neuerdings entdeckten und gewürdigten Fresken“, von „den Bildern an des Johannes Cosmas Grabdenkmälern des Durante (Santa Maria sopra Minerva), des Bonsalvus (1299 Santa Maria Maggiore) und des Matthäus von Aquasparta (1304 Santa Maria in Araceli)“, die „im wesentlichen wohl eine Nachahmung der Kunst Giottos“ seien und davon, „welches Aufsehen der Florentiner in Rom gemacht haben muß“. In: Thode, Giotto 1910, S. 63 – 64.

⁸⁹⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 126 und S. 133.

⁸⁹⁵ Thode stellt fest, dass die „eigentümliche Komposition“ ‚Christus in der Unterwelt‘ in der Arenakapelle in Padua den beiden „nach deren Werken zu schließen, bekannt gewesen sein muß.“ In: Thode, Giotto 1910, S. 140.

⁸⁹⁶ Thode, Giotto 1910, S. 7.

Raffael und Lionardo zurück, wenn auch ihre Werke an Vollkommenheit denen der letzteren sich nicht vergleichen lassen.“⁸⁹⁷

Vereinfacht zusammengefasst kann festgehalten werden, dass Thode Giotto als einen Künstler sieht, der als Ausgangspunkt der Renaissance wichtiger Wegbereiter in vielerlei Hinsicht war. Die treibende Kraft für seine großen Leistungen sei das Gefühl gewesen.

⁸⁹⁷ Thode, Giotto 1910, S. 7.

8. Giotto als Architekt und Baumeister, Giotto als Bildhauer

In der Literatur ist relativ unbestritten, dass Giotto – wie bereits beim Kapitel „Biografie“ behandelt – an seinem Lebensende in Florenz ein Amt im Zusammenhang mit Bauvorhaben der Stadt inne hatte. Es existieren jedoch keine Belege dafür, dass er bedeutende Bauwerke selbst entworfen und geplant hätte. Selbst die Zuschreibung des Entwurfs des Campanile wird kontroversiell diskutiert.

Für Ruskin ist dieser Themenkreis jedoch bedeutend, vor allem weil Architektur für ihn selbst einen sehr interessanten Bereich bildete, wie sich auch in einigen seiner wichtigsten Publikationen zeigt. Insbes. in den Büchern *THE STONES OF VENICE*, *THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE* und *MORNINGS IN FLORENCE* führt **Ruskin** Giotto als Architekt und Baumeister an. Für Ruskin sind die „drei größten Architekten, die die Welt kennt [...] Phidias [für das Parthenon⁸⁹⁸], Giotto [für den Dom von Florenz⁸⁹⁹] und Michelangelo [für die Peterskirche in Rom⁹⁰⁰]“. Bei allen sei Architektur „nur ihr Spiel“, Skulptur und Malerei ihre Arbeit gewesen.⁹⁰¹ Giotto steht bei Ruskin für die „Toskanischen Gotischen“ Bauwerke⁹⁰² bzw. für den zweiten von vier Baustilen mit den „edelsten Bauwerke[n] der Welt“⁹⁰³, die er in den *STONES OF VENICE* sowie den *SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE* bespricht. Dieser Baustil ist der „frühgotische der westlichen italienischen Republiken [...] bis zur Gotik des Giotto“.⁹⁰⁴

⁸⁹⁸ Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 402.

⁸⁹⁹ Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 402.

⁹⁰⁰ Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 402.

⁹⁰¹ Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting* 1872, S. 93.

⁹⁰² Ruskin, *Stones I* 1994, S. 28.

⁹⁰³ Ruskin, *Stones I* 1994, S. 28.

⁹⁰⁴ Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 387. Daneben nennt er auch den „pisanisch-romanische[n]“ Stil, die „venezianische Gotik in ihrer reinsten Entwicklung“ und die „frühe englische verzierte Gotik“.

Für Ruskin war Giotto für den Vorgängerbau des Doms von Florenz⁹⁰⁵ tätig. Wenn es bei Ruskin um Architektur geht, ist weiters der Campanile⁹⁰⁶ (Abb. 8) in Florenz immer wieder Thema, den Giotto entworfen und einige „Basreliefs an seiner Basis aus[ge]hauen“⁹⁰⁷ habe. „Giotto wurde erwählt, den Campanile des Doms zu bauen, weil er zu der Zeit der beste Bildhauer, Maler und Architekt in Florenz war und angenommen wurde, dass er der beste der Welt sei.“⁹⁰⁸ So ist die Gestaltung von „Giotto's Campanile“ mit der „Basis [aus] verschiedenfarbigem Marmor“ und der typischen Ausführung von „allen italienischen, sorgfältig gearbeiteten Mauerbasen“ in „farbige[n] Streifen an dem ganzen Fundament“ die „vollendet schönste“.⁹⁰⁹ In den SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE bildet der Campanile einen wesentlichen Teil neben Kirchen aus Frankreich und dem Dogenpalast von Venedig. Ruskin selbst sagt im Vorwort, dass er auf eine „verhältnismäßig kleine Anzahl von Bauwerken“ Bezug genommen habe. Die Beispiele, die er nennt, gehören entweder zu den von ihm „besonders verehrten“ Bauwerken oder zu den Bauschulen, die nach seinem Dafürhalten „nicht so beachtet und geschätzt“ worden sind, „wie sie verdienen.“⁹¹⁰ Er beschäftigt sich in den SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE insbes. mit der Bauornamentik, dem Maßwerk, den Säulen, der Gliederung von Bauwerken, den Farben am Bauwerk etc. So schreibt er: „Der [...] Glockenturm Giotto's in Florenz [...] ist ein vortreffliches Beispiel der Vereinigung zweier Prinzipien, zarteste Flacharbeit schmückt seine massigen Grundmauern, während das offene Mauerwerk den Blick anzieht durch seine Mannigfaltigkeit und zarten Verschlingungen, oben von einem üppigen Karnies bekrönt.“⁹¹¹ Er veranschaulicht seine Erläuterungen auch mit einer

⁹⁰⁵ Ruskin, Stones I 1994, S. 232.

⁹⁰⁶ Ruskin sagt in den MORNINGS IN FLORENCE: „Giotto's Turm ist der schönste [lovliest] Turm, der je auf Erden errichtet wurde“. „An erhaltenen griechischen Werken ist keines nach dem florentiner Baptisterium, an erhaltenen christlichen Werken keines so perfekt wie der Turm von Giotto.“ In Ruskin, Mornings 2007, S. 83.

⁹⁰⁷ Ruskin, Stones I 1994, S. 284.

⁹⁰⁸ Ruskin, Mornings 2007, S. 1. Für Ruskin „muss [Giotto] der Chef in Europa gewesen sein“. In Mornings 2007, S. 84.

⁹⁰⁹ Ruskin, Stones I 1994, S. 331.

⁹¹⁰ Ruskin, Seven Lamps 1904, S. 5.

⁹¹¹ Ruskin, Seven Lamps 1904, S. 49.

Zeichnung aus dem Jahr 1849.⁹¹² Was Ruskin bei den diversen Bauwerken ebenfalls immer wieder beschäftigt, sind die „Licht- und Schattenformen“⁹¹³. Auch hier führt er nochmals den Campanile in Florenz an und lobt ihn in höchsten Tönen⁹¹⁴; der Campanile ist für Ruskin „das Abbild vollkommener Baukunst“.⁹¹⁵ Zu den erwähnten Licht- und Schattenformen schreibt er: „Die Komposition des Ganzen richtet sich nach der Verteilung und Gestaltung der Dunkelheiten und es ist unmöglich, dass irgend etwas vorzüglicher durchgeführt sein könnte als das obere Fenster in Giottos Glockenturm“.⁹¹⁶ „Verstärkungen [als] offene Lichtbringer“ sind für Ruskin ein Beispiel für den Umgang mit Licht und Schatten.⁹¹⁷ Letztlich stellt Ruskin aber anlässlich einer Reise im Jahr 1845 fest, dass der Campanile „nicht länger das Werk Giottos [sei] – es ist eine Kopie – ein restauriertes Bild – von dem Teile blieben, aber dessen Kraft, die Gefühle als ganzes anzusprechen, ziemlich weg ist.“⁹¹⁸ Grund seien diverse Restaurierungsarbeiten am Campanile.⁹¹⁹

Gotische Architektur ist für Ruskin ein großes Thema, das ihn intensiv und lange Jahre beschäftigt. Ein enger Zusammenhang besteht hier sicher mit dem „Gothic Revival“. Die von Ruskin praktizierte Verbindung von Natur, Architektur sowie Religion findet sich auch in den zeitgenössischen Gotikdiskussionen wieder.⁹²⁰

⁹¹² Ruskin, *Praeterita* II 1995, S. 210.

⁹¹³ Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 169.

⁹¹⁴ Bei der Beschreibung der verschiedenen Elemente, die zur Gestaltung und Dekoration eines Bauwerkes dienen können, sowie deren Kombination mit Materialien und Farben führt Ruskin Folgendes an: „Alle Eigenschaften vereinigt, kommen [...] in ihrer höchstmöglichen Vollkommenheit nur in einem Bauwerk der Welt vor: beim Glockenturm des Giotto“. Ruskin sagt dies, obwohl der Campanile beim „ersten Eindruck nicht sehr einnehmend [sei], ein Gemisch [...] von Überstrenge mit Überfeinheit. Aber man lasse ihm Zeit.“ In: Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 272.

⁹¹⁵ Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 273.

⁹¹⁶ Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 171.

⁹¹⁷ Ruskin, *Seven Lamps* 1904, S. 172.

⁹¹⁸ Ruskin, *Letters to his Parents* 1972, S. 92.

⁹¹⁹ Ruskin, *Letters to his Parents* 1972, S. 88 u. 119. Ruskin berichtet auch in anderen Zusammenhängen über Restaurierungsarbeiten an Kunst- und Bauwerken, die ihm oft ein Dorn im Auge waren; z. B. über die Restaurierung von Dantes Portrait (in: Ruskin, *Letters to his Parents* 1972, S. 100) sowie über die Umwandlung des Refektoriums von Santa Croce in eine Teppichfabrik „ohne die Fresken zu retten“ (in: Ruskin, *Letters to his Parents* 1972, S. 98).

⁹²⁰ Vgl. Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien*, S. 145 – 153.

Bei Ruskin nimmt das Thema Giotto als Architekt und Bildhauer auf dem Begeisterungslevel einen bedeutenden Raum ein, im Gegensatz zu **Thode**. Dieser erwähnt für Giotto mehrere Bauwerke, darunter das östliche Querschiff der Unterkirche von Assisi⁹²¹, ein Castell in Lucca⁹²² sowie den schon für Ruskin so bedeutsamen Campanile in Florenz. Beim Campanile führt Thode „Quellen“, die „die Bestellung Giottos 1334 zum Meister und Leiter des Baus der Kirche Santa Reparata“ an. Thode ist sich sicher, dass dies nur deshalb erfolgen konnte, weil sich Giotto „schon früher als Architekt bewährt“ habe, wobei wir „[ü]ber diese Seite seines Schaffens [...] noch so gut wie gar nicht unterrichtet“ seien. Wie bereits bei der gemalten Architektur bei Giotto erwähnt, meint Thode, dass der Maler von Giovanni Pisanos und Arnolfo di Cambios Bauten inspiriert worden sei. Giotto habe „sich eifrig mit architektonischen Entwürfen beschäftigt und eine reiche Erfindungskraft auch auf diesem Gebiete betätigt“. Thode meint in diesem Zusammenhang, „ob nicht nach Giottos Zeichnungen und Angaben ausgeführte Bauwerke noch heute unerkant vorhanden sind“. Er bringt die Kapellenanbauten an der Unterkirche von Assisi ins Spiel, bei denen er meint, dass sich der „von Giotto ja studierte [...] und nachgeahmte[...] Stil der Cosmaten“ zeige.⁹²³ „1334, war ihm die Ehre zuteil, Arnolfo di Cambios Werk fortzusetzen“, gemeint ist wahrscheinlich der Dom von Florenz. Der Dombau sei „nicht weit vorgeschritten“ gewesen und Giotto habe mit den „schmalen hochaufragenden Fenster und [den] sie umgebende[n] Inkrustation mit farbigem Marmor“ weitergearbeitet.⁹²⁴

⁹²¹ Thode führt jedoch aus, „daß wir keine authentischen Nachrichten über den Anbau besitzen, und daß es nur mehr oder weniger alte Traditionen sind, denen die verschiedenen Schriftsteller folgen, wenn sie [...] wie es Cristofani in seinem Guida im Hinblick auf das östliche Querschiff der Unterkirche thut, Giotto nennt.“ In: Thode, Franz von Assisi 1904, S. 202.

⁹²² Diesem Bauwerk steht Thode ebenfalls distanziert gegenüber: „Auch behauptete man, daß er die Pläne für ein, tatsächlich in jenem Jahre von Castruccio in Lucca errichtetes, Augusta genanntes Kastell gefertigt habe.“ (in: Thode, Giotto 1910, S. 134) bzw. „daß Vasari angibt, [...] Giotto sei 1322 für Castruccio in Lucca als Baumeister tätig gewesen.“ (In: Thode, Giotto 1910, S. 148).

⁹²³ Thode, Giotto 1910, S. 147 – 148.

⁹²⁴ Es ist in Thodes Ausführungen zweideutig, ob er den Dom meint oder den Campanile, für den das Jahr passen würde. Der weitere Text, in dem er anführt, dass eine „Übereinstimmung auch mit dem unteren Geschoß jenes Gebäudes zu gewahren [sei], welches Giottos Ruhm als Archi-

Auch auf den Campanile, dessen Grundsteinlegung am „18. Juli 1334“ stattgefunden habe, kommt Thode zu sprechen. „Meister Giotto“ sei zum „Leiter besagten Baues“ gemacht worden.⁹²⁵ Er merkt an, dass man nicht genau wisse, „[w]ie weit der herrliche Campanile [...] ein Werk Giottos ist“, ihm jedoch „gewiss [...] die geniale Idee des Ganzen verdankt“. ⁹²⁶ Laut Thode habe Giotto „selbst nur den untersten Teil in einer Höhe von elf Ellen bis zu der ersten Reliefreihe“ ausgeführt.⁹²⁷ Er verweist nochmals auf einen „Dantekommentar aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts“, der „zwei Fehler“ bei Giottos Bau aufzeigte, nämlich, dass „Giottos Bau [...] kein eigentliches Sockelgeschoß besessen“ habe und dass er „zu schlank“ gewesen sei.⁹²⁸

Die heutige Literatur zu Giotto ist sich relativ einig, dass nur der Entwurf des Campanile von Giotto sei. Flores D'Arcais nennt, sich auf italienische Literatur der 60er Jahr des 20. Jahrhunderts stützend,⁹²⁹ noch weitere Bauten; den Ponte della Carraia⁹³⁰ in Florenz und den Bau der Arenakapelle. Auch das Grabmal des Bischofs Talenti⁹³¹ in Arezzo erwähnt sie unter Berufung auf Vasari.

Eng verbunden mit dem Themenkreis Giotto als Architekt und Baumeister ist **Giotto als Bildhauer**, wobei auch diesem Bereich **Ruskin** mehr Raum gibt als Thode. Für Ruskin ist die Bildhauerei aufs Engste mit der Architektur verbunden. „Es gibt wirklich nur zwei schöne bildende Künste: Bildhauerei und Malerei. Was wir Baukunst nennen, ist nur die Verbindung derselben in edlen Raumverhältnissen oder das Anbringen derselben an passenden Plätzen.“⁹³² Das Thema

tekt für alle Zeiten begründet hat“, nämlich der Campanile, lässt jedoch annehmen, dass der Dom gemeint war. In: Thode, Giotto 1910, S. 148.

⁹²⁵ Thode beruft sich auf die Chronik von Villani und zitiert daraus seinen Text. In: Thode, Giotto 1910, S. 148.

⁹²⁶ Thode, Giotto 1910, S. 148.

⁹²⁷ Wieder beruft sich Thode auf eine Quelle und zwar das Centiloquio des „1373 gestorbenen Pucci“. In: Thode, Giotto 1910, S. 148.

⁹²⁸ Thode, Giotto 1910, S. 149.

⁹²⁹ Flores D'Arcais 1995, S. 361.

⁹³⁰ Flores D'Arcais 1995, S. 360.

⁹³¹ Flores D'Arcais 1995, S. 361

⁹³² Ruskin, Seven Lamps 1904, S. 403.

kommt bei ihm konkret in seinen MORNINGS IN FLORENCE vor. Im „vierten Morgen“ bespricht Ruskin den Campanile, den er in verschiedenen Publikationen – wie bereits gesagt – in den höchsten Tönen lobt.⁹³³ Er beschreibt die 27 Reliefs, von denen er einige Giotto zuschreibt, andere in die Nähe von Giotto bringt⁹³⁴, bei anderen wiederum sich in der Zuordnung nicht sicher ist⁹³⁵. Er meint, dass die „Skulptur und Malerei“ der Nordseite des Campanile die „traditionell einzigen [seien], die Giottos eigener Hand zugeschrieben werden“. Gemeinsamkeiten mit anderen Reliefs stellt er in der „Draperie und der Art der Einführung von Details fest.“⁹³⁶ Jedenfalls ordnet er ‚Die Erschaffung des Mannes‘⁹³⁷ (Abb. 71) ‚Jubal, der Vater von allen Harfen und Orgelspielern‘⁹³⁸ (Abb. 72), ‚Tubal Cain, der Lehrer von jedem Künstler für Messing und Eisen‘⁹³⁹ (Abb. 73) sowie ‚Jabal‘⁹⁴⁰ (Abb. 74) Giotto zu. Ruskin handelt die einzelnen Reliefs mehr oder weniger detailliert ab, wobei er Besonderheiten der mutmaßlich ausführenden Bildhauer hervorhebt. Bei der ‚Erschaffung des Mannes‘ weist Ruskin besonders auf die Bäume hin: „Giottos Blätter sind in Gruppen gebündelt und jede Masse ist extrem formal zu einem Strahlenkranz arrangiert. Die Blätter hier sind sehr ornamental angeordnet, [...] das ist so beflissen gemacht, dass es teilweise unnatürlich aussieht – die Natur ist dekorativer und formaler in der Gruppierung.“⁹⁴¹ Bei ‚Jabal‘ schreibt Ruskin über die Draperie und die Schatten: „Das ist das Werk eines Malers, nicht bloß eines Bildhauers. Ich habe keinen Zweifel, dass es eigenhändig vom Schaffungen aus Fiesole ist.“⁹⁴² ‚Jubal‘ ordnet er Giotto mit der Begründung „mit exquisiter Einführung der Gotik seines eigenen Turms“ zu. Bei ‚Tubal Cain‘ ist er „immer noch [bei] Giotto“; „zu beobachten [sei] die Vita-

⁹³³ Vgl. auch unter „Giotto als Architekt und Baumeister“.

⁹³⁴ Z. B. ‚Noah‘, bei dem Andrea Pisano „mehr oder weniger Giotto imitierend“ arbeite. In: Ruskin, Mornings 2007, S. 92.

⁹³⁵ Z. B. bei ‚Hercules und Antaeus‘ sowie ‚Landwirtschaft‘ bzw. ‚Pflügen‘. In: Ruskin, Mornings 2007, S. 95.

⁹³⁶ Ruskin, Mornings 2007, S. 97.

⁹³⁷ Ruskin, Mornings 2007, S. 86.

⁹³⁸ Ruskin, Mornings 2007, S. 87 u. S. 92.

⁹³⁹ Ruskin, Mornings 2007, S. 87 u. S. 92.

⁹⁴⁰ Ruskin, Mornings 2007, S. 91.

⁹⁴¹ Ruskin, Mornings 2007, S. 89.

⁹⁴² Ruskin, Mornings 2007, S. 91.

lität dieser Kunst zur Menschlichkeit“. Ruskin äußert abermals seine Begeisterung für die Arbeit und das Handwerkertum indem er meint, „des Arbeiters Gesicht [sei] die beste Predigt für die Würde der Arbeit [...] gesprochen von einem gedankenvollen Menschen.“⁹⁴³

Neben den Reliefs des Campanile beschäftigt sich Ruskin auch mit anderer Bauplastik, die er in Verbindung mit Giotto bringt. Er schreibt in den STONES I über eine spezielle Gesimsart, die „in seiner Vollkommenheit für kirchliche Architektur eingerichtet und herrlich dekoriert bei dem Dom von Florenz und dem Campanile des Giotto angewandt“ wurde.⁹⁴⁴ Das Maßwerk der „Giottoschen Schule“, beschreibt er wie folgt: „wenn die Kreise klein und das Steinwerk fest ist“.⁹⁴⁵ Auch habe Giotto „Fensterschutz und Dekoration [...] mit unglaublicher Vollendung an den Fenstern des Campanile angebracht“.⁹⁴⁶ Diese Themen können unter dem Aspekt „Giotto ist Gotik“⁹⁴⁷ subsumiert werden.

Für das Thema „Giotto als Bildhauer und Steinmetz“ findet **Thode** nur einige wenige Worte. Es geht dabei – wie bei Ruskin – um den plastischen Schmuck des florentiner Campanile. Thode zitiert Ghiberti, der gesagt habe, dass ‚die ersten der Geschichten in Relief, welche [...] in zwei Reihen an den vier Seiten des Turmes angebracht sind, von Giotto selbst skulptiert worden seien, ja daß er [Ghiberti] dessen Skizzen gesehen habe‘.⁹⁴⁸ Für Thode sind jedenfalls die Skizzen für die ersten sieben Reliefs nicht anzuzweifeln; die Ausführung sei jedoch Andrea Pisano zugefallen.⁹⁴⁹ Thode bezeichnet jene der „unteren Reihe“ als „ungemein schlichte[...], aber herrlich lebendige[...] Darstellungen“⁹⁵⁰, wobei Giotto dabei eventuell an die Darstellungen des „Giovanni Pisano am Brunnen zu Perugia“ gedacht habe. Die Reliefs nehmen laut Thode eine „bedeutungsvolle Stellung [...] in der Geschichte der florentinischen Plastik ein.“ Mit diesen Reliefs

⁹⁴³ Ruskin, Mornings 2007, S. 92. Vgl. auch unter „Giotto als Person“

⁹⁴⁴ Ruskin, Stones I 1994, S. 189.

⁹⁴⁵ Ruskin, Stones I 1994, S. 221.

⁹⁴⁶ Ruskin, Stones I 1994, S. 233.

⁹⁴⁷ Hervorhebung der Autorin

⁹⁴⁸ Thode, Giotto 1910, S. 149 – 150.

⁹⁴⁹ Thode, Giotto 1910, S. 149 – 150.

⁹⁵⁰ Thode, Giotto 1910, S. 149 – 150.

habe Giotto einen Wandel im Stil der florentinischen Plastik herbeigeführt, indem die „eindringliche und schlichte Wiedergabe der Natur [...] in die Skulptur eindringt“ und sein malerischer Stil auf die Plastik abfärbt. „So durfte Giotto am Ende seines Lebens mit Freude gewahren, daß wenn er unter den Malern auch nur mehr oder weniger geschickte Nachahmer fand, sein Geist in der Schwesternkunst der Malerei lebendig Neues wirkte.“⁹⁵¹

⁹⁵¹ Thode, Giotto 1910, S. 150.

9. Zusammenfassung

Die über diverse Publikationen der beiden Autoren verteilten Aussagen der beiden Autoren sind durch diese Dissertation zu einem jeweiligen Giottobild kompiliert worden.

Kurz zusammengefasst kann gesagt werden, dass sowohl bei John Ruskin als auch bei Henry Thode ein roter Faden ihr jeweiliges Giottobild durchzieht. Bei Ruskin sind es die starke Betonung von Giotto als Handwerker der Gotik sowie das Durchwobensein vieler Statements mit der Religion. Auch der enge Zusammenhang mit den Präraffaeliten ist evident. Es entsteht der Eindruck, dass Ruskin mit einem anerkannten „Künstler“ wie Giotto die Präraffaeliten legitimieren wollte. Die Verbindung besteht insbesondere über die Imitation der Natur. Giotto sei für seine Zeitgenossen das gewesen, „was Millais für die seinigen ist – ein kühner Naturalist, Tradition, Idealismus und Formalismus zum Trotz“. Laut Ruskin sind die giotteske Bewegung im 14. Jahrhundert und die Präraffaeliten im 19. Jahrhundert „genau gleich in der Orientierung und Bedeutung: Beide sind der Protest der Lebendigkeit gegen die Sterblichkeit, der Protest des Geistes gegen die Buchstaben und der Wahrheit gegen die Tradition“.⁹⁵²

Insgesamt ist Ruskins Bild von Giotto als Maler das eines an der Renaissance geschulten Menschen des 19. Jahrhunderts, der sich intensiv um eine Wiederbelebung und Legitimation des Mittelalters bemüht. Mit dieser „Entdeckung“ des Mittelalters liegt Ruskin in den Interessensschwerpunkten seiner Zeit, insbes. in England. Seine Aussagen zur Gotik finden bis in die kunsthistorische Literatur des 20. Jahrhunderts hinein in zahlreichen Publikationen Resonanz. Mit seinem Gotikbild – darin integriert auch Giotto – wird er zum „Religionsstifter der Moderne“.⁹⁵³

Ein anderer „Religionsstifter der Moderne“ ist Richard Wagner. Henry Thode war eng mit der Familie Wagner und einigen ihrer Mitglieder, wie Cosima Wagner

⁹⁵² Ruskin, Padua 1900, S. 24 – 25.

⁹⁵³ Alf Christophersen und Friedemann Voigt (Hg.), Religionsstifter der Moderne, 2 Bände, München 2009.

und Houston Stewart Chamberlain verbunden. In seinem Giottobild tritt stark das Gedankengut aus dem Wagner-Kreis zutage, sei es „Giotto als Genie“ oder die für Giotto behauptete intensive Naturbeobachtung und Hinwendung zur Natur und damit Giotto als großen Neuerer. Natur bildet auch das Verbindungsglied zu Franz von Assisi, der Kirche in Assisi und Giotto als (vermeintlichen) Schöpfer eines der kulturellen „Heiligtümer“ Italiens. Thode betont einige Male – in beiden hier bearbeiteten Publikationen – mit großem Pathos, dass die Fresken in Assisi, insbes. der Franziskuszyklus in der Oberkirche, nur von Giotto stammen könnten. Es wäre abwegig, sie ihm abzusprechen, da dadurch einer der wichtigsten Grundpfeiler der italienischen Kunst und Kultur abhanden käme.⁹⁵⁴ Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden die Zuschreibungen von Assisi, vor allem außerhalb Italiens, grundlegend revidiert. Thodes Ansichten basieren zu einem großen Teil auf Vasaris Viten und dessen Zuschreibungen, die in Italien für Assisi bis heute noch immer größtenteils als aktuell angesehen werden.

Für Thode ist Giotto der „Begründer der Renaissancekunst“.⁹⁵⁵ Als solcher – nicht wie bei Ruskin als Protagonist der Gotik – findet er sich weiterhin in den italienischen Renaissance-Diskussionen am Ende des 20. Jahrhunderts. Erstaunlich ist, dass Thode selbst vor der Herausgabe der italienischen Übersetzung seiner Habilitationsschrift *FRANZ VON ASSISI UND DIE ANFÄNGE DER CHRISTLICHEN KUNST IN ITALIEN* im Jahr 1993 für die Renaissance-Diskussion präsent war. Beispielhaft seien hier die Beiträge von Bruno Toscano, Giovanni Previtali, Luciano Bellosi und Enrico Castelnovo in *ITALIENISCHE KUNST . EINE NEUE SICHT AUF IHRE GESCHICHTE* aus dem Jahr 1987⁹⁵⁶ genauso wie Francesca Flores D’Arcais mit ihrer Giotto-Monographie von 1995⁹⁵⁷ angeführt. Diese Autoren und Autorinnen vertreten ein Thode vergleich-

⁹⁵⁴ Thode, *Franz von Assisi* 1904, S. 116. Thode meint, dass jemand, der den Zyklus Giotto abspreche, „blind sein [müsse] für die Größe der Kunst, die aus jeder Komposition, aus jeder Figur, aus jeder Geberde spricht. [N]icht allein der Geist, sondern ebenso die Zeichnung jeden Details [weise] auf Giotto [hin]“. Eine ähnliche Äußerung findet sich bei Thode, *Franz von Assisi* 1904, S. 155.

⁹⁵⁵ Thode, *Giotto* 1910, S. 22.

⁹⁵⁶ Italienische und verkürzte deutsche Ausgabe.

⁹⁵⁷ Deutsche Ausgabe.

bares Giotto-Bild, sowohl die Orte, an denen Giotto seine Werke ausgeführt haben soll,⁹⁵⁸ als auch den Beginn der Renaissance mit der Giotto-Zeit betreffend.

Thode spricht immer wieder von der Reihe der großen Männer, der Genies. Neben Giotto stellt er auch Luther in diesen Zusammenhang und indirekt Franz von Assisi, „weil er zu den Reformatoren“, die Genies seien,⁹⁵⁹ gehört. Luther habe die Grundlagen für die Musik geschaffen, Franz von Assisi für die bildende Kunst.⁹⁶⁰ Giotto habe uns durch Franz von Assisi „schon die ganze Vision aller Herrlichkeit der Renaissance vor Augen“ geführt.⁹⁶¹ „In der Kultur der Renaissance aber bezeichnet sein Schaffen – ganz wie dasjenige Johann Sebastian Bachs [...] – den Augenblick, in welchem eine aus großer sozialer und religiöser Bewegung hervorgehende Kunst als Vertreterin des Idealen sich die Gleichberechtigung neben dem an Kraft schon wieder abnehmenden religiösen Glauben gewinnt, indem sie dem ewigen Gefühlsinhalt desselben einen neuen und allgemein verständlichen Ausdruck schafft.“⁹⁶² Diese – von großem Pathos erfüllten – Zeilen stehen am Ende der Giotto-Monographie von Henry Thode. Thodes Giotto-Bild ist ein idealisiertes, auf großen Gefühlen und Stimmungen basierendes, vor allem in dieser Monographie.

Eine Verbindung zwischen John Ruskin und Henry Thode ist die Nahebeziehung zur Romantik. Beide Autoren sind jedoch nicht als eigentliche Romantiker zu bezeichnen, schon deshalb nicht, weil sie zeitlich mehr als 50 Jahre davon entfernt sind. In ihren verbalen Äußerungen und der Betonung des „Gefühls“ und des „inneren Erlebens“ und damit verbundener Feststellungen zu Giotto – die beiden Begriffe werden sowohl bei Leben und Charakter von Giotto, als auch bei diversen Werken gebraucht – können sie jedoch als spätrömantisch bezeichnet werden. Bei Thode betrifft dies auch die oft poetische Sprache.

Beide Autoren haben weiters eine Verbindung durch die Religion. Beim Protestanten Thode war es sein großes Interesse für das Franziskanertum und für

⁹⁵⁸ Assisi, Rom, Rimini, Padua, Neapel, Bologna, Mailand. In: Previtali 1987, S. 124.

⁹⁵⁹ Vgl. Brief an Thoma vom 11.5.1896. In: Behringer 1928, S. 124.

⁹⁶⁰ Vgl. Brief an Thoma vom 29.10.1896. In: Behringer 1928, S. 154.

⁹⁶¹ Vgl. Brief an Thoma vom 28.9.1898. In: Behringer 1928, S. 187.

⁹⁶² Thode, Giotto 1910, S. 151 – 151.

Franz von Assisi, beim Evangelikalen Ruskin ist es eine Lebenseinstellung, die auch vor der Kunst nicht Halt macht.

Bei beiden Autoren wird ihr Giottobild durch die vorgenannten Faktoren deutlich ideologisch eingefärbt.

Sowohl das Buch GIOTTO; als auch Ruskins Kompendium zu den Holzschnitten der Arundel-Gesellschaft waren nicht für die kunsthistorische Forschung, sondern für ein wohlhabendes, gebildetes Publikum, das sich informieren, aber auch unterhalten wollte, bestimmt. Das ist ein Aspekt, der bei ihren Giottobildern, ihrer Emotionalität und ihrer ideologischen Einfärbung nicht außer Acht gelassen werden darf.

10. Abbildungen



Abb. 1 Giotto, Benozzo Gozzoli

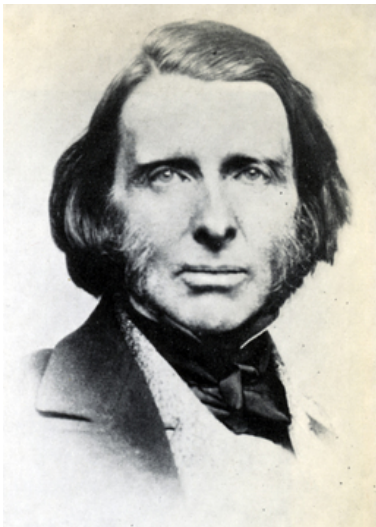


Abb. 2 John Ruskin



Abb. 3 Henry Thode



Abb. 4 Assisi, Unterkirche, Vierung, Vermählung des hl. Franz mit der Armut



Abb. 5 Padua, Arenakapelle, Anbetung der hl. drei Könige



Abb. 6 Padua, Arenakapelle, Giotto, Einblick nach Westen



Abb. 7 Padua, Arenakapelle, Giotto, Einblick nach Osten



Abb. 8 Florenz, Campanile



Abb. 9 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Giotto, Einblick



Abb. 10 Florenz, Santa Maria Novella, Croce Dipinta, Giotto



Abb. 11 Assisi, Oberkirche, Isaak segnet Jakob



Abb. 12 Assisi, Oberkirche, Beweinung



Abb. 13 Assisi, Oberkirche, „Doktorengewölbe“



Abb. 14 Assisi, Oberkirche, Heilige



Abb. 14 Assisi, Oberkirche, Madonna



Abb. 16 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Vision der Brüder



Abb. 17 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Huldigung



Abb. 18 Stefaneschi-Altar, Giotto, Rom



Abb. 19 Stefaneschi-Altar, Predella, Giotto, Rom



Abb. 20 Baroncelli-Altar, Giotto, Florenz, Santa Croce



Abb. 21 Ognissanti-Madonna, Giotto, Florenz



Abb. 22 Navicella, Giotto



Abb. 23 Assisi, Unterkirche, Nikolauskapelle



Abb. 24 Assisi, Unterkirche, Magdalenenkapelle



Abb. 25 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Giotto, Einblick



Abb. 26 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Giotto



Abb. 27 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Giotto



Abb. 28 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Gewölbe

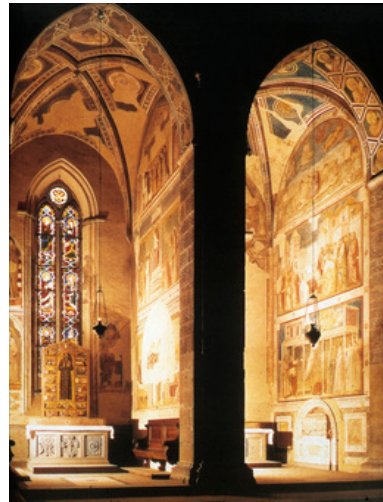


Abb. 29 Florenz, Santa Croce, Peruzzikapelle, Giotto, Einblick



Abb. 30 Florenz, Santa Croce, Peruzzikapelle, Giotto, Tanz der Salome



Abb. 31 Florenz, Santa Croce, Peruzzikapelle, Giotto, Erweckung der Drusiana

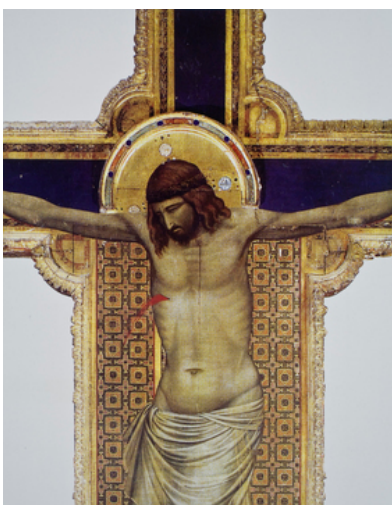


Abb. 32 Florenz, Ognissanti-Kirche, Croce Dipinta, Giotto



Abb. 33 Franziskustafel, Paris, Louvre



Abb. 34 Assisi, Unterkirche, Nikolauskapelle, Stifter



Abb. 35 Assisi, Unterkirche, Magdalenenkapelle, Detail



Abb. 36 Padua, Arenakapelle, Giotto, Hochzeitszug Mariens



Abb. 37 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Traum Innozenz III.



Abb. 38 Padua, Arenakapelle, Giotto, Pfingstwunder



Abb. 39 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Weihnachtsfeier in Greccio



Abb. 40 Assisi, Unterkirche, Vierung, Franz auf dem Thron



Abb. 41 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Tod des Edlen von Celano



Abb. 42 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Predigt vor Honorius III.



Abb. 43 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Tod des Franziskus



Abb. 44 Padua, Arenakapelle, Giotto, Kreuztragung



Abb. 45 Padua, Arenakapelle, Giotto, Kreuzigung



Abb. 46 Padua, Arenakapelle, Giotto, Tempelgang Mariens



Abb. 47 Padua, Arenakapelle, Giotto, Hochzeit Mariens



Abb. 48 Polyptichon, Florenz, Badia



Abb. 49 Padua, Arenakapelle, Giotto, Weltgericht



Abb. 50 Padua, Arenakapelle, Giotto, Darbringung im Tempel



Abb. 51 Padua, Arenakapelle, Giotto, Verkündigung an Anna



Abb. 52 Padua, Arenakapelle, Giotto, Fides



Abb. 53 Padua, Arenakapelle, Giotto, Invidia



Abb. 54 Padua, Arenakapelle, Giotto, Heimsuchung



Abb. 55 Padua, Arenakapelle, Giotto, Geburt Mariens



Abb. 56 Padua, Arenakapelle, Giotto, Überreichung der Stäbe



Abb. 57 Padua, Arenakapelle, Giotto, Begegnung Joachim und Anna an der goldenen Pforte



Abb. 58 Padua, Arenakapelle, Giotto, Taufe Christi



Abb. 59 Padua, Arenakapelle, Giotto, Flucht nach Ägypten



Abb. 60 Padua, Arenakapelle, Giotto, Geburt Christi



Abb. 61 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Gebet in San Damiano



Abb. 62 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Kanonisation



Abb. 63 Assisi, Oberkirche, Isaak segnet Jakob, Detail



Abb. 64 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Bestätigung der Regel



Abb. 65 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Franz vor dem Sultan



Abb. 66 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Lossagung vom Vater



Abb. 67 Assisi, Unterkirche, Jüngling von Suessa



Abb. 68 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Quellwunder



Abb. 69 Assisi, Unterkirche, Magdalenenkapelle, Der Kaufmann von Marseille



Abb. 70 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Stigmatisation



Abb. 71 Florenz, Campanile, Erschaffung Adams, Andrea Pisano



Abb. 72 Florenz, Campanile, Jubal, Andrea Pisano



Abb. 73 Florenz, Campanile, Tubalcain, Andrea Pisano



Abb. 74, Florenz, Campanile, Jabal, Andrea Pisano

11. Quellen- und Literaturverzeichnis

Ruskin Quellen

Ruskin, Padua 1900

John Ruskin, Giotto and his works in Padua, Orpington/London 1900. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Padua 1854

John Ruskin, Giotto and his works in Padua, London 1854. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Lectures on Architecture and Painting

John Ruskin, Lectures on Architecture and Painting, London 1872. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Lectures on art 1996

John Ruskin, Lectures on art, New York 1996

Ruskin, Vorträge über Kunst 1901

John Ruskin, Vorträge über Kunst, in: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Band IV, Leipzig 1901

Ruskin, Modern Painters 1-2 1902

John Ruskin, Moderne Maler, Band 1 – 2, in: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Band 11/12, Leipzig 1902

Ruskin, Modern Painters 3 1906

John Ruskin, Moderne Maler, Band 3, in: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Band 13, Leipzig 1906

Ruskin, Modern Painters 4 1903

John Ruskin, Moderne Maler, Band 4, in: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Band 14, Leipzig 1903

Ruskin, Modern Painters 5 1904

John Ruskin, Moderne Maler, Band 5, in: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Band 15, Leipzig 1904

Ruskin, Mornings 2007

John Ruskin, Mornings in Florence, Boston/Massachusetts 2007. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Praeterita 1 1903

John Ruskin, Praeterita, 1, in: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Band VI, Leipzig 1903

Ruskin, Praeterita II 1995

Wolfgang Kemp (Hg), John Ruskin. Praeterita, II, Dortmund 1995

Ruskin, Präraffaeliten 1992

John Ruskin, Die Präraffaeliten, in: Gisela Hönnighausen (Hg), Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption, Stuttgart 1992

Ruskin, Seven Lamps 1904

John Ruskin, Die sieben Leuchter der Baukunst, in: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, 1, Leipzig 1904

Ruskin, Stones I 1994

Wolfgang Kemp (Hg), John Ruskin, Steine von Venedig, I, Dortmund 1994

Ruskin, Stones II 1994

Wolfgang Kemp (Hg), John Ruskin, Steine von Venedig, II, Dortmund 1994

Ruskin, Stones III 1994

Wolfgang Kemp (Hg), John Ruskin, Steine von Venedig, III, Dortmund 1994

Ruskin, Letters to his Parents 1972

Harold J. Shapiro (Hg.), Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845, Oxford 1972. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Briefe aus Venedig 1995

Wolfgang Kemp (Hg), John und Effie Ruskin. Briefe aus Venedig, Stuttgart 1995

Ruskin, Letters from Venice 1955

John Lewis Bradley (Hg), John Ruskin. Ruskin's letters from Venice. 1851 – 1852, New Haven 1955. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Family letters 1973

van Akin Burd (Hg), The Ruskin Family letters. The Correspondence of J. Ruskin, his wife (Margret Ruskin), and their son, John (Ruskin). 1801 – 1843, Ithaca/London 1973. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Diaries I 1956

Joan Evans/John Howard Whitehouse (Hg.), The Diaries of John Ruskin, I, Oxford 1956. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Diaries II 1958

Joan Evans/John Howard Whitehouse (Hg.), The Diaries of John Ruskin, II, Oxford 1958. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Diaries III 1959

Joan Evans/John Howard Whitehouse (Hg.), The Diaries of John Ruskin, III, Oxford 1959. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Ruskin, Brantwood Diary 1971

Helen Gill Viljoen (Hg), John Ruskin. The Brantwood Diary of John Ruskin together with selected related letters and sketches of persons mentioned, New Haven 1971. Übersetzung der Textstellen B. Wagner

Thode Quellen

Thode, Franz von Assisi 1904

Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1904²

Thode, Franz von Assisi 1885

Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885

Thode, Giotto 1910

Henry Thode, Giotto, Bielefeld/Leipzig 1910

Thode, Böcklin 1901

Henry Thode, Gedenkworte zu Arnold Böcklin, Bayreuther Blätter 1901

Thode, Correggio 1898

Henry Thode, Correggio, Bielefeld/Leipzig 1898

Thode, Landschaft 1913

Henry Thode, Die künstlerische Wiedergeburt des Menschen aus der Landschaft, in: Die Kunst für alle, 21. Jahrgang, 1905 – 1905, München

Thode, Mantegna 1897

Henry Thode, Mantegna, Bielefeld/Leipzig 1897

Thode, Michelangelo II 1920

Henry Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance. Der Dichter und die Ideen der Renaissance, II, Berlin 1920²

Thode, Michelangelo III 1912

Henry Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance. Der Künstler und sein Werk, III, Berlin 1912

Thode, Thoma 1904

Henry Thode, Hans Thoma. Betrachtungen über die Gesetzmässigkeiten seines Stiles, in: Die Kunst für alle, 19. Jahrgang, 1903 – 1904, München 1904

Thode, Thoma 1990

Henry Thode (Hg.), Thoma . Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen, Stuttgart/Leipzig 1909

Thode, Tintoretto 1901

Henry Thode, Tintoretto, Bielefeld/Leipzig 1901

Literatur

Alpers 1960

Svetlana L. Alpers, Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives; in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 23, London 1960

Bellosi 1981

Luciano Bellosi, Giotto (dt.), Firenze 1981

Beringer 1928

Jos. Aug. Beringer (Hg.), Hans Thoma, Briefwechsel mit Henry Thode, Leipzig 1928

Bode 1883

Wilhelm von Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883

Burckhard 1986

Jacob Burckhard, Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Neudruck der Urausgabe, Stuttgart 1986

Busse 1982

Günther Busse, Romantik . Personen . Motive . Werke, Freiburg/Basel/Wien 1982

Chamberlain 1912

Houston Stewart Chamberlain, Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts, II. Hälfte, München 1912^x.

Chastel 1990

André Chastel (Hg.), Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990

Crowe und Cavalcaselle 1869

Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle, Geschichte der Italienischen Malerei, Dt. Originalausgabe, 1. Band, Leipzig 1869

Droysen 1875

Johann Gustav Droysen, Historik, Leipzig 1875²

Federer 2004

Heinrich Federer, Hg. Agnes Aregger und Marzena Gorecka, Auf den Spuren des Franz von Assisi, Freiburg Schweiz 2004

Flores D'Arcais

Francesca Flores D'Arcais, Giotto, dt. Ausgabe, München 1995

Frey, Codice Maglia Bechiano 1892

Carl Frey, Il Codice Maglia Bechiano, cl. XVII 17, Berlin 1892

Ghiberti 1912

Julius von Schlosser (Hg.), Lorenzo Ghiberti, Denkwürdigkeiten (I Commentarii), Berlin 1912

Grimm, Michelangelo 1864

Herman Grimm, Leben Michelangelos, Hannover 1864²

Grimm, Michelangelo 1901

Herman Grimm, Leben Michelangelos, Berlin/Stuttgart 1901¹⁶

Grimm, Essays 1964

Rolf Welz (Hg.), Herman Grimm, Essays . Eine Auswahl, Nürnberg 1964

Grimm, Dürer 1866

Herman Grimm, Albrecht Dürer, Berlin 1866

Grimm, Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst 1883

Herman Grimm, Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst, Berlin 1883²

Harck 1886

Fritz Harck, Gli affreschi del palazzo di Schifonia in Ferrara, Ferrara 1886

Hähner 1999

Olaf Hähner, Historische Biographik, Frankfurt am Main 1999

Hegel Ästhetik 1835

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik 1, Berlin 1835

Hellwig 2005

Karin Hellwig, Von der Vita zur Künstlerbiographie, Berlin 2005

Herbst 2004

Katrin Herbst, John Ruskin - Der Universalgelehrte an der Schwelle zur Moderne, in: Natur als Vision, Meisterwerke der englischen Präraffaeliten, Berlin/Köln 2004

Hilmes 2009

Oliver Hilmes, Cosimas Kinder, München 2009

Hilton 2002

Tim Hilton, John Ruskin, London 2002

Hönnighausen 1992

Gisela Hönnighausen (Hg.), Die Präraffaeliten; Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption, Stuttgart 1992

Kemp 1987

Wolfgang Kemp, John Ruskin . Leben und Werk, Frankfurt am Main 1987

Kultermann 1881

Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Frankfurt a. Main . Berlin . Wien 1981

Kultermann 1990/96

Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, München . New York 1990/96

Landow 1971

George P. Landow, The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin, Princeton 1971

Lange-Eichbaum/Kurth

Wilhelm Lange-Eichbaum/Wolfram Kurth, Genie, Irrsinn und Ruhm, Basel 1986⁷

Lindsay 1847

Alexander William Crawford Lindsay, Sketches of the history of Christian art, Vol. II, London 1847

Lobenstein-Reichmann 2008

Anja Lobenstein-Reichmann, Houston Stewart Chamberlain – zur textlichen Rekonstruktion einer Weltanschauung, Berlin 2008

Maurer 2015

Golo Maurer, Italien als Erlebnis und Vorstellung, Regensburg 2015

Millais 1899

John Guille Millais, The Life and letters of Sir John Everett Millais, Vol. I., London 1899

Niehr 1999

Klaus Niehr, Gotikbilder – Gotiktheorien, Berlin 1999

Poeschke 2003

Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400, München 2003

Previtali 1987

Giovanni Previtali, Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte, in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band 2, dt. Ausgabe, Berlin 1987

Reblin 1988

Klaus Reblin, Freund und Feind . Franziskus von Assisi im Spiegel der protestantischen Theologiegeschichte, Göttingen 1988

Rosenberg 1995

Raphael Rosenberg, Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 58. Band, Heft 3, München/Berlin 1995

Rumohr 1827

Carl Friedrich von Rumohr, Italienische Forschungen, Zweyter Theil, Berlin/Stettin 1827

Salvini 1938

Roberto Salvini, Giotto Bibliografia, Roma 1938

Schmidt 1985

Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 – 1945, Band 2, Darmstadt 1985.

Schumacher 1897/98

F. Schumacher, John Ruskin . Der Apostel der modernen englischen Kunstbewegung, in: Kunst und Kunsthandwerk: Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München, 47. Jg., München 1897/98

Schwarz/Theis, Giottus Pictor I 2004

Michael Viktor Schwarz und Pia Theis, Giottus Pictor . Giottos Leben, Wien/Köln/Weimar 2004

Schwarz/Zöschg, Giottus Pictor Werke 2008

Michael Viktor Schwarz und Michaela Zöschg, Giottus Pictor Bd. 2: Giottos Werke, Wien/Köln/Weimar 2008

Steingräber 1985

Erich Steingräber, Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985

Szylin 1993

Anna Maria Szylin, Henry Thode (1857 – 1920). Leben und Werk, phil. Diss. Heidelberg 1988, Frankfurt a. Main u. a. 1993

Tikkanen 1884

Johan Jakob Tikkanen, Der malerische Styl Giotto's, akademische Abhandlung/phil. Diss., Helsingfors 1884

Waetzoldt 1924

Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 2. Band, Leipzig 1924

Vasari 1550

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, Torino 1986

Vasari 1974

Giorgio Vasari, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Zürich 1974

G. Villani 1980

Cronica di Giovanni Villani, Rom 1980

M. Villani 1980

Cronica di Matteo Villani, Rom 1980

Waldmann 1921

Emil Waldmann, Nachruf auf Henry Thode, in: Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 19. Jg., Heft 4, Berlin 1921

Zimmermann 1899

Max Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter, 1, Leipzig 1899

12. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Giotto, Benozzo Gozzoli, Montefalco, Museo Comunale
- Abb. 2 John Ruskin
- Abb. 3 Henry Thode
- Abb. 4 Assisi, Unterkirche, Vierung, Vermählung des hl. Franz mit der Armut
- Abb. 5 Padua, Arenakapelle, Giotto, Anbetung der hl. drei Könige
- Abb. 6 Padua, Arenakapelle, Giotto, Einblick nach Westen
- Abb. 7 Padua, Arenakapelle, Giotto, Einblick nach Osten
- Abb. 8 Florenz, Campanile
- Abb. 9 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Giotto, Einblick
- Abb. 10 Florenz, Santa Maria Novella, Croce Dipinta, Giotto
- Abb. 11 Assisi, Oberkirche, Isaak segnet Jakob
- Abb. 12 Assisi, Oberkirche, Beweinung
- Abb. 13 Assisi, Oberkirche, „Doktorengewölbe“
- Abb. 14 Assisi, Oberkirche, Heilige
- Abb. 15 Assisi, Oberkirche, Madonna
- Abb. 16 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Vision der Brüder
- Abb. 17 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Huldigung
- Abb. 18 Stefaneschi-Altar, Giotto, Rom, Galleria Apostolica Vaticana
- Abb. 19 Stefaneschi-Altar, Predella, Giotto, Rom, Galleria Apostolica Vaticana
- Abb. 20 Baroncelli-Altar, Giotto, Florenz, Santa Croce
- Abb. 21 Ognissanti-Madonna, Giotto, Florenz, Uffizien
- Abb. 22 Navicella, Giotto, Rom, Alt-Sankt Peter
- Abb. 23 Assisi, Unterkirche, Nikolauskapelle
- Abb. 24 Assisi, Unterkirche, Magdalenenkapelle
- Abb. 25 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Giotto, Einblick
- Abb. 26 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Giotto
- Abb. 27 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Giotto
- Abb. 28 Florenz, Santa Croce, Bardikapelle, Gewölbe
- Abb. 29 Florenz, Santa Croce, Peruzzikapelle, Giotto, Einblick
- Abb. 30 Florenz, Santa Croce, Peruzzikapelle, Giotto, Tanz der Salome
- Abb. 31 Florenz, Santa Croce, Peruzzikapelle, Giotto, Erweckung der Drusiana
- Abb. 32 Florenz, Ognissanti-Kirche, Croce Dipinta, Giotto
- Abb. 33 Franziskustafel, Paris, Louvre
- Abb. 34 Assisi, Unterkirche, Nikolauskapelle, Stifter
- Abb. 35 Assisi, Unterkirche, Magdalenenkapelle, Detail
- Abb. 36 Padua, Arenakapelle, Giotto, Hochzeitszug Mariens
- Abb. 37 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Traum Innozenz III.
- Abb. 38 Padua, Arenakapelle, Giotto, Pfingstwunder

- Abb. 39 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Weihnachtsfeier in Greccio
- Abb. 40 Assisi, Unterkirche, Vierung, Franz auf dem Thron
- Abb. 41 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Tod des Edlen von Celano
- Abb. 42 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Predigt vor Honorius III.
- Abb. 43 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Tod des Franziskus
- Abb. 44 Padua, Arenakapelle, Giotto, Kreuztragung
- Abb. 45 Padua, Arenakapelle, Giotto, Kreuzigung
- Abb. 46 Padua, Arenakapelle, Giotto, Tempelgang Mariens
- Abb. 47 Padua, Arenakapelle, Giotto, Hochzeit Mariens
- Abb. 48 Polyptichon, Florenz, Badia
- Abb. 49 Padua, Arenakapelle, Giotto, Weltgericht
- Abb. 50 Padua, Arenakapelle, Giotto, Darbringung im Tempel
- Abb. 51 Padua, Arenakapelle, Giotto, Verkündigung an Anna
- Abb. 52 Padua, Arenakapelle, Giotto, Fides
- Abb. 53 Padua, Arenakapelle, Giotto, Invidia
- Abb. 54 Padua, Arenakapelle, Giotto, Heimsuchung
- Abb. 55 Padua, Arenakapelle, Giotto, Geburt Mariens
- Abb. 56 Padua, Arenakapelle, Giotto, Überreichung der Stäbe
- Abb. 57 Padua, Arenakapelle, Giotto, Begegnung Joachim und Anna an der goldenen Pforte
- Abb. 58 Padua, Arenakapelle, Giotto, Taufe Christi
- Abb. 59 Padua, Arenakapelle, Giotto, Flucht nach Ägypten
- Abb. 60 Padua, Arenakapelle, Giotto, Geburt Christi
- Abb. 61 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Gebet in San Damiano
- Abb. 62 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Kanonisation
- Abb. 63 Assisi, Oberkirche, Isaak segnet Jakob, Detail
- Abb. 64 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Bestätigung der Regel
- Abb. 65 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Franz vor dem Sultan
- Abb. 66 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Lossagung vom Vater
- Abb. 67 Assisi, Unterkirche, Jüngling von Suessa
- Abb. 68 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Quellwunder
- Abb. 69 Assisi, Unterkirche, Magdalenenkapelle, Kaufmann von Marseille
- Abb. 70 Assisi, Oberkirche, Franzlegende, Stigmatisation
- Abb. 71 Florenz, Campanile, Erschaffung Adams, Andrea Pisano
- Abb. 72 Florenz, Campanile, Jubal, Andrea Pisano
- Abb. 73 Florenz, Campanile, Tubalcain, Andrea Pisano
- Abb. 74 Florenz, Campanile, Jabal, Andrea Pisano

13. Bildnachweis

S. Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1, München 1996: Abb. 1

U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte: der Wege einer Wissenschaft, München 1996:
Abb. 2, Abb. 3

J. Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400, München 2003: Abb. 4, Abb. 11,
Abb. 26, Abb. 27, Abb. 30, Abb. 40

D. Bonzato .u. a. (Hg.), La Capella degli Scrovegni a Padova, *Mirabilia Italiae* 13, Modena 2005:
Abb. 5, Abb. 46, Abb. 47, Abb. 50, Abb. 51, Abb. 52, Abb. 53, Abb. 56,

M. Trachtenberg, The Campanile of Florence Cathedra: Giotto's Tower, New York 1971: Abb. 8

Michael Viktor Schwarz: Abb. 9, Abb. 25

Antonio Quattrone: Abb. 10

La Basilica di San Francesco ad Assisi, *Marabilia Italiae* 11, ed. G. Bonsanti, Modena 2002: Abb.
12, Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15, Abb. 16, Abb. 17, Abb. 23, Abb. 24, Abb. 34, Abb. 35, Abb. 37,
Abb. 39, Abb. 41, Abb. 42, Abb. 43, Abb. 61, Abb. 62, Abb. 63, Abb. 64, Abb. 65, Abb. 66, Abb.
67, Abb. 68, Abb. 69, Abb. 70

F. Flores D'Arcais, Giotto, München 1995: Abb. 18, Abb. 21,

B. Bonsanti, Giotto, Padova 1985: Abb. 19

S. Zuffi, Italienische Malerei, Köln 1998: Abb. 20

M. V. Schwarz (Hg.), Die Gräber der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses,
Luxembourg 1997: Abb. 22

R. Goffen, Spirituality in Conflict: Saint Francis an Giotto's Bardi Chapel, Pennsylvania 1988:
Abb. 28

L. de Castris, Giotto a Napoli, Napoli 2006: Abb. 32

M. Ciatti (Hg.), La Croce di Santa Maria Novella, Firenze 2001: Abb. 33

G. Basile (Hg.), Giotto. The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua, Mailand 2002: Abb. 36, Abb. 38, Abb. 44, Abb. 45, Abb. 49, Abb. 54, Abb. 55, Abb. 57, Abb. 58, Abb. 59, Abb. 60

M. Seidel, Il Trecento, Firenze 2004: Abb. 48

Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Bildersammlung: Abb. 6, Abb. 7, Abb. 29, Abb. 31, Abb. 71, Abb. 72, Abb. 73, Abb. 74

Alle Bilder wurden über die Bilddatenbank für Lehre und Forschung an der Universität Wien (unidam.univie.ac.at) benutzt.

Abstract (deutsch)

Nach der Renaissance war es literarisch um Giotto ruhig geworden. Erst Ende des 18. und im 19. Jahrhundert kam wieder Interesse für ihn auf. Bei einem Großteil der Publikationen bzw. Textstellen handelte es sich um kurze Erwähnungen Giottos in „Geschichten zur Kunstgeschichte“ und ähnlichen Überblickswerken. John Ruskin, ein englischer Kulturschriftsteller, der sich auch mit Wirtschaftsthemen beschäftigte, und Henry Thode, ein deutscher Kunsthistoriker, waren im 19. Jahrhundert unter den wenigen, die Giotto ausführliche Betrachtungen widmeten. Aus den Schriften beider Autoren konstituieren sich eigenwillige Giottobilder, die in ihrer Art singulär sind. Neben den pointierten Aussagen und der willkürlichen Auswahl ihrer Themen, ist auch die Sprache der Autoren im Vergleich mit den meisten zeitgleichen Publikationen auffällig persönlich gefärbt. Auf Basis einer möglichst lückenlosen Erfassung von Originalzitaten aus den verschiedenen Publikationen der Autoren wird mittels textkritischer Analyse und Deduktion das jeweilige Giottobild rekonstruiert und zu Themenkreisen zusammengefasst. Diese sind unter anderem Giottos Biografie und sein Charakter, die Werkverzeichnisse gemäß den Zuordnungen von John Ruskin und Henry Thode sowie darauf aufbauend, Giotto als Neuerer, Maler, Baumeister und Bildhauer. Die speziellen Meinungen und persönlichen Schwerpunkte der Autoren werfen die Frage nach den Hintergründen dafür auf, die zu erforschen waren. Die Sozialisation sowie das Lebensumfeld der Autoren scheinen entscheidenden Einfluss auf ihr Bild von Giotto (oder auch von anderen Künstlern) genommen zu haben. Bei einigen erwähnten Themenkreisen bestehen Übereinstimmungen zwischen den Autoren, jedoch sind auch große Abweichungen zu verzeichnen. Beide sehen ihn als Neuerer; bei John Ruskin bedeutet das die Überwindung der byzantinisierenden Kunst, bei Henry Thode den Beginn der Renaissance mit Giotto, basierend auf dem Gedankengut um Franz von Assisi. John Ruskins sieht Giotto als Handwerker der Gotik. Sein eigenes Interesse für gotische Architektur führt ihn zum Campanile in Florenz, dessen Entwurf und einen Teil der Ausführung des Baues sowie einen Teil der Reliefs er Giotto zuschreibt. Natur und Landschaft sind ein weiterer Schwerpunkt. Ideologisch umrahmt wird das Bild von

John Ruskins persönlichem Zugang zur Religion, in seinem Fall der anglikanischen evangelikalen Kirche. Ruskins Bild von Giotto ist darüber hinaus das, eines an der Renaissance geschulten, kulturinteressierten Menschen des 19. Jahrhunderts. Henry Thodes sieht Giotto als einen typischen Florentiner, in Kontakt mit Dante und verschiedenen gebildeten Zeitgenossen und als sozialen Aufsteiger. Die Beobachtung der realen Gegebenheiten, seien es Menschen oder Dinge, und deren exakte Wiedergabe macht Giotto für Thode zum Begründer einer neuen Richtung in der Kunst und richtungsweisend für zukünftige Künstlergenerationen. Giotto ist für ihn in erster Linie als bedeutender Mensch – als Genie – und Maler präsent. Die Themenkreise Baumeister und Bildhauer haben hingegen kaum Bedeutung. Henry Thodes Giottobild steht einerseits in engem Zusammenhang mit dem kulturellen Umfeld des Wagner-Kreises, und andererseits mit einem (spät)romantischen Kulturgut, das aus dem Kontakt mit dem Kunsthistoriker und Literaten Herman Grimm sowie seinem Schwager Houston Stewart Chamberlain resultieren könnte. Henry Thodes Giottobild ist ein idealisiertes Bild, das auf großen Gefühlen und Stimmungen basiert.

Abstract (englisch)

After the Renaissance only few authors wrote about Giotto. Interest in his work again arose at the end of the 18th and in the 19th century. Most publications were overview works, dealing with the history of art, the artist himself just occurred in short passages. In the 19th century only John Ruskin, an English cultural (and economic) author and Henry Thode, a German art historian dedicated detailed considerations on Giotto. In the writings of both authors you find unconventional, unique pictures of Giotto. Their emphasised statements and the arbitrary choice of their subjects, the language of both authors offers personally colours in comparison to most simultaneous publications.

By a wide range of original statements from different publications of the authors the picture of Giotto gets reconstructed, using text-critical analysis and deduction and is summarised to several topics. These topics are Giotto's biography and his character, the work list according to the attribution made by John Ruskin and Henry Thode, further Giotto as an innovator, painter, architect and sculptor. Why Ruskin and Thode had such specific opinions and personal focuses on Giotto's life and work? What was their background to think like they did? The socialisation as well as the life sphere of both authors seemed to have determining influence on her picture of Giotto (and other artists). Some of the topics show correspondence between the authors, in others there are big differences. Both see him as an innovator; John Ruskin with the overcoming of the Byzantine art, Henry Thode as the starter with Renaissance period, based on Franz von Assisi and his doctrine. John Ruskin sees Giotto as a craftsman of the Gothic. His own interest in Gothic architecture leads him to the Campanile in Florence whose draught and part of the implementation of the building, as well as part of the reliefs, he attributes to Giotto. Nature and scenery are another main focus, especially Ruskin's beloved mountains. Ideologically frame gets the picture of John Ruskin from his personal access to the Anglican evangelical religion. Ruskin's picture of Giotto is also inspired by the special taste of an enthusiast of Renaissance art in the 19th century. Henry Thode sees Giotto as a typical Florentine, in contact with Dante and different educated contemporaries and as a social climber. The observation

on reality, on people, things or situations, and their exact reproduction, to Thode Giotto seems to be the founder of a new direction in art - pointing the way for future generations of artists. For him Giotto is an important personality, a genius and a painter, however for him there hardly is no importance of Giotto as an architect or sculptor. The Giotto-picture of Thode is in relation with the cultural sphere of the Wagner's circle and with a (late-)romantic cultural asset. This could result of the contact with the art historian and writer Herman Grimm as well as that with his brother-in-law Houston Stewart Chamberlain. Henry Thode's picture of Giotto is an idealised picture which is based on big feelings and full of atmosphere.

Anhang 1

Von Ruskin verwendete Literatur:

Die hauptsächlich verwendete Literatur für die Publikation GIOTTO AND HIS WORKS IN PADUA war Lord Lindsay. Über ihn kamen Informationen aus Vasari, C. F. Rumohr, E. Förster und Vasari zu Ruskin. Vasari hat Ruskin – vermutlich in späterer Zeit – auch selbstständig genutzt.

Selvatico, Sulla Capellina degli Scrovegni nell' Arena di Padova, 1836

Selvatico verwendete Ruskin selbst, also nicht über Lord Lindsay.

John Murray, Handbook for Travellers

Ruskin spricht mehrmals von "Murray's Guide"; es ist dabei nicht klar, welche Region oder Ausgabe er verwendete.

Lord Lindsay, Sketches of the history of Christian art, London 1847

Giotto befindet sich in Vol. II

Vasaris Viten

Anhang 2

Von Thode verwendete Literatur:

Die folgende Literatur stammt – mit wenigen Auslassungen, die sich hauptsächlich auf das Franziskanertum beziehen – aus FRANZ VON ASSISI UND DIE ANFÄNGE DER KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN⁹⁶³

Ghiberti: Commentarii

Vasari, Ausg. Lemonnier I

Vasari, I. Ausgabe 1550. I

Vasari, II. Aufl. Ausg. Milanesi

Rodolphus: Hist. Ser. religionis libri tres. 1586. Venetiis

Baldinucci: Notizie de' professori del disegno (1681-1728). Ausg. Mailand 1811

Lanzi: Storia della pittura (1789). Ausg. Bassano 1809

D'Agincourt: Histoire de l'art, Paris 1811, 23. D. Ausg. von Quandt 1840

Fea: Descrizione. 1820

Kugler: Tübinger Kunstblatt. 1827. Beschr. der Fresken

Rumohr: Ital. Forschungen 1827-31. Berlin

Rosini: Storia della pittura. 1839-54

Kugler: Gesch. d. Malerei. III. Ausg. 1866

Crowe und Cavalcaselle: Gesch. d. ital. Malerei. D. Uebers. von Jordan 1869.
Ital. Ausg. 1875 u. ff.

Förster: Gesch. der ital. Kunst. II. Bd. 1870

Förster: Denkmale ital. Malerei

Rio: L'art Chrétien. II. Aufl. Paris 1874

Schnaase: Gesch. d. b. Künste II. Aufl. VII. Bd. 1876

Lübke: Gesch. d. ital. Malerei. 1878

Dobbert in Dohme's Kunst und Künstler. Bd. III. 1878

Woltmann-Woermann: Gesch. d. ital. Malerei. 1879

Fratini: Storia della basilica, Prato 1882

Burckhardt: Cicerone. V. Aufl. 1884

⁹⁶³ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 215. Die Schreibweise ist jene, die Thode verwendet.

für die 2. Auflage auch:

Strzygowski: Cimabue und Rom. Wien 1888

Thode: Giotto. Künstlermon. Bielefeld 1899

Max Zimmermann: Giotto. Leipzig 1899

J. J. Tikkanen: Der malerische Stil Giotto's (Helsingfors 1884)⁹⁶⁴

In GIOTTO kommen nur vereinzelte, meistens nur einmalige namentliche Nennungen von älteren Autoren ohne Fundstellen-Nachweise und ohne Hinweis, ob die Informationen eventuell über andere Literatur bezogen wurden, vor.

Riccobaldo von Ferrara

Vasari (zahlreiche Nennungen)

Bonaventura (Biographie des Franz von Assisi)

Matteo Villani (Chronik)

Ghiberti (einige Nennungen)

Filippo Villani (Chronik)

Antonio Pucci (Centiloquio)

Gianozzo Manetti

Sacchetti

Savonarola

Verfasser eines Dantekommentars („Ottimo“)

Crowe und Cavalcaselle

Benvenuto Cellini

Schlosser

⁹⁶⁴ Thode, Franz von Assisi 1904, S. 267.

Anhang 3

[illegible]

Nummerierung laut Werk- verzeichnis	Zugeschriebenes Werk	Ruskin	Thode	Ghiberti	Vasari	Cod. Magliabechiano	Rumohr	Crowe & Cavalcaselle	Tikkannen	Flores D'Arcais	Schwarz / Zöschg
5.1.17	Florenz, Santa Maria Novella, Fresken Begeg- nung Joachim und Anna, Geburt der Jungfrau	x		x viele Sachen							
5.1.18 und 5.2.2	Florenz, Santa Maria Novella, Kruzifix	x	x	x	x	x		x		x	x
5.1.19	Florenz, Kapelle Santo Spirito, 3 Heilige	x									
5.1.20	Florenz, Kloster San Marco, Kreuzigung	x			x			x	x		
5.2.1	Assisi Oberkirche, Darstellungen Altes und Neues Testa- ment, Kirchenväter, Heilige, Madonna, Legende des heili- gen Franz		x	x	x	x „Werk Cimabues voll- endet“		x	x Teile	x Teilweise (mit Mitarbeitern)	ev. Isaak, Kirchenväter
5.2.3	Rom, Stefaneschi- Altar		x		x			x	x	x (und Gehilfen)	x
5.2.4	Rom, Santa Maria in Arceli		x								
5.2.5	Rom, Santa Maria sopra Minerva, Kruzifix		x	x	x	x					
5.2.6	Florenz, Santa Croce, Baroncelli- Altarbild		x		x	x	x	x	x	x (und Gehilfen)	x
5.2.7	Florenz, Ognis- santi-Madonna		x	x	x	x			x	x	x

Nummerierung laut Werk- verzeichnis	Zugeschriebenes Werk	Ruskin	Thode	Ghiberti	Vasari	Cod. Magliabechiano	Rumohr	Crowe & Cavalcaselle	Tikkannen	Flores D'Arcais	Schwarz / Zöschg
5.2.9	Rom, Navicella		x	x	x	x		x	x	x	x
5.2.10	Rom, Peterskirche, Tribuna		x		x	x	x „Bruch- stücke“			x	
5.2.11	Assisi, Unterkirche, Querschiff		x	x	x		x	x	x		
5.2.11	Assisi, Unterkirche, Nikolauskapelle		x	x				x	x Teile		
5.2.11	Assisi, Magdalenen- kapelle		x	x						x	x
5.2.12	München, Pinako- thek, Abendmahl, Kreuzigung mit knieendem Franziskus, Chistus		x				x „kleine Bilder“				
5.2.14	Florenz, Santa Croce, Peruzzikapelle		x	x	x	x		x	x	x	x
5.2.15	Padua, Palazzo della Ragione, Riesensaal		x	x	x	x		x		x	„Sehr frag- lich“
5.2.16	Ravenna, San Francesco		x		x lt. Thode						
5.2.17	Ravenna, San Gio- vanni Evangelista		x		x			x	x		
5.2.18	Verona, Palazzo Can Grandes, Porträt		x		x						
5.2.19	Verona, San Fermo, Tafel		ev. x		x lt. Thode						
5.2.20	Rimini, San Francesco		x		x					x	x Kruzifix

Nummerierung laut Werk- Verzeichnis	zugeschriebenes Werk	Ruskin	Thode	Ghiberti	Vasari	Cod. Maglia- Bechiano	Rumohr	Crowe & Cavalcaselle	Tikkanen	Flores D'Arcais	Schwarz / Zöschg
5.2.21	Rimini, Kloster mit Heiliger Michelina		x		x						
5.2.22	Lucca, San Martino, Tafelbild		x		x						
5.2.23	Florenz, Tribuna, Badia		x	x	x	x				x	x Fresken u. Polyptichon
5.2.24	Florenz, Ognis- santi, 4 Tafelbilder, Kruzifix, 1 Halbfigur		x	x	x	x					
5.2.25	Florenz, Palazzo della Parte Guelfa, Christlicher Glaube und Clemens IV.		x		x	x					
5.2.26	Florenz, Palazzo del Podestà, Die bestohlene Stadt- gemeinde		x	x	x	x					x
5.2.27	Florenz, Santa Maria del Carmine, Johannes der Täufer		x		x						
5.2.28	Pinakothek Bo- logna, Madonna		x								
5.2.29	Louvre, Stigmatisation		x		x			x	x		
5.2.30	Florenz, Palazzo della Signoria, In- ferno und Paradies		x								
5.2.31	Neapel, Werke im königlichen Palast		x	x		x					
5.2.32	Neapel, Werke im Kastell dell'Uovo		x	x	x	x		x „Reste“			
5.2.33	Neapel, Santa Chiara		x		x	x				x ev.	

Nummerierung laut Werk- verzeichnis	zugeschriebenes Werk	Ruskin	Thode	Ghiberti	Vasari	Cod. Maglia- bechiano	Rumohr	Crowe & Cavalcaselle	Tikkanen	Flores D'Arcais	Schwarz / Zöschg
5.2.34	Kleines Abendmahl (Fürstin Orloff)		x					x lt. Thode			
5.2.35	Kreuzabnahme (Medici)		x								
5.2.36	Berliner Galerie, Kreuzigung		x								